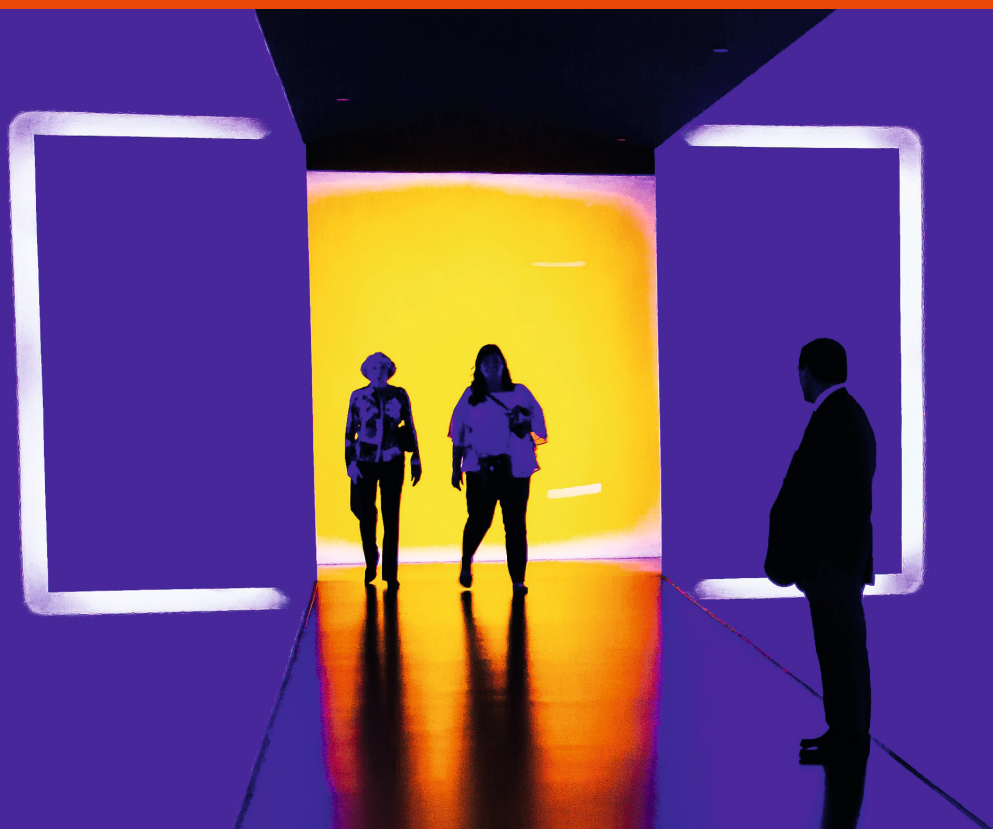


Wolfgang Schneider, Yannick Butel,
Theresa Bärwolff, Gilles Suzanne (Hgg./éds.)



DISPOSITIVE DER TRANSFORMATION
Kulturelle Praktiken und künstlerische Prozesse

DISPOSITIFS DE TRANSFORMATION
Pratiques culturelles et processus artistiques

Wolfgang Schneider, Yannick Butel,
Theresa Bärwolff, Gilles Suzanne (Hgg. / éds.)

Dispositive der Transformation – *Dispositifs de transformation*

Hildesheimer Universitätschriften

herausgegeben von der
Universitätsbibliothek Hildesheim

Band 36

Wolfgang Schneider, Yannick Butel,
Theresa Bärwolff, Gilles Suzanne (Hgg. / éd.s.)

Dispositive der Transformation
Kulturelle Praktiken und künstlerische Prozesse

Dispositifs de transformation
Pratiques culturelles et processus artistiques

Die Übersetzungen vom Deutschen ins Französische
wurden von Claire Saillour und vom Französischen ins Deutsche
von Melika Gothe angefertigt.

Les traductions ont été effectuées par Claire Saillour et Melika Gothe.

U | O

Universitätsverlag Hildesheim
Hildesheim

Georg Olms Verlag
Hildesheim · Zürich · New York

2019

Wolfgang Schneider, Yannick Butel,
Theresa Bärwolff, Gilles Suzanne (Hgg. / édés.)

Dispositive der Transformation
Kulturelle Praktiken und künstlerische Prozesse

Dispositifs de transformation
Pratiques culturelles et processus artistiques

Die Übersetzungen vom Deutschen ins Französische
wurden von Claire Saillour und vom Französischen ins Deutsche
von Melika Gothe angefertigt.

Les traductions ont été effectuées par Claire Saillour et Melika Gothe.



Universitätsverlag Hildesheim
Hildesheim

Georg Olms Verlag
Hildesheim · Zürich · New York

2019

Diese Publikation entstand in Zusammenarbeit von Georg Olms Verlag
und Universitätsverlag der Stiftung Universität Hildesheim.

Das Werk ist urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung
außerhalb der engen Grenzen des Urheberrechtsgesetzes
ist ohne Zustimmung des Verlages unzulässig.
Das gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Übersetzungen,
Mikroverfilmungen und die Einspeicherung und Verarbeitung in
elektronischen Systemen.

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation
in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten
sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

ISO 9706

Gedruckt auf säurefreiem, alterungsbeständigem Papier
Lektorat, Korrektorat: Theresa Bärwolff, Lea Otremba, Michèle Brand
Satz: Isaias Witkowski, Universitätsverlag Hildesheim
Umschlaggestaltung: Inga Günther, Hildesheim
Umschlagabbildung: Werner du Plessis auf Unsplash.com
Herstellung: Docupoint Magdeburg, 39179 Barleben
Printed in Germany
© Georg Olms Verlag AG, Hildesheim 2019
www.olms.de
© Universitätsverlag Hildesheim, Hildesheim 2019
Alle Rechte vorbehalten
ISSN 1433-5999
ISBN 978-3-487-15744-3

Gefördert von:



Inhalt / Index

Yannick Butel et Gilles Suzanne

Préface 9

Theresa Bärwolff und Wolfgang Schneider

Vorwort 15

Célia Hassani

Impulsion artistique pour la transformation en Europe,
au Moyen-Orient et en Afrique du nord 21

Marie Urban

Transformations sociales et esthétiques dans les
démarches documentaires à l'exemple de la pièce de
théâtre *Common Ground* de Yaël Ronen 35

Melika Gothe

Adoleszenz im Kino als transformatives Moment.
Und dessen Übertragung auf den europäischen Diskurs 47

Meike Lettau

Strategien zivilgesellschaftlichen Engagements in
Transformationsprozessen. Am Beispiel des Kunstfestivals
Dream City im vor- und nachrevolutionären Tunesien 61

Antonia Blau

Verfehlte Transformation? Palästinensische Kulturakteure
zwischen israelischer Besatzung und internationaler Kunstszene 79

Claire Saillour

Auswärtige Kulturpolitik in Transformationsprozessen.
Das Beispiel der Kulturarbeit des Goethe-Instituts in der Ukraine 91

Kristina Jacobsen

Die „Kulturhauptstadt Europas“ Marseille-Provence 2013.
Ein Erfolgsmodell transformatorischer Kulturpolitik? 105

Carlotta Scioldo

Transforming the Performing Arts Landscape.
The example of the Workspace / arts laboratory in Brussels 117

<i>Dorothea Lübbe</i>	
Artist for Change? Art for Transformation.	
Les impulsions artistiques pour la transformation contemporaine du théâtre musical	129
<i>Evelise Mendes</i>	
Poétiques anthropophagiques ou Transdévotions	145
<i>Yvan Tina</i>	
Métamorphoses de l'art et théâtralités du vivant	159
<i>Yannick Butel et/und Wolfgang Schneider</i>	
Postface/Nachwort	173
Autorinnen und Autoren / Les contributeurs	185

Préface

YANNICK BUTEL ET GILLES SUZANNE

Prolégomènes à une histoire humaine... ou le devenir du Trans.

Depuis 2013, date d'ouverture du PhD Track entre les universités d'Hildesheim et d'Aix-Marseille, les équipes d'enseignants-chercheurs ont entrepris de travailler ensemble à la construction d'une Recherche Mise en Réseau. Soutenus par l'Université franco-allemande, qui par ailleurs, depuis 2001, reconduit d'année en année le master binational de Médiation Culturelle de l'Art d'Aix-Marseille Université et le département de Kulturvermittlung/Institut de Politique Culturelle d'Hildesheim, les différents acteurs de la recherche et de la formation se sont ainsi inscrits dans une logique de développement de programmes de recherche communs ; de publications conjointes valorisant la singularité des études franco-allemandes en médiation, en esthétique et en politiques culturelles ; de manifestations scientifiques (colloques, journées d'étude...) aux thématiques partagées et de séminaires regroupant l'ensemble des doctorants des deux universités : séminaires problématisant les enjeux du développement des pratiques artistiques et de l'exposition de l'art dans la société, auprès des publics et des institutions culturelles.

Au crédit de ce projet qui s'est décliné sous plusieurs formes, entre autres, on compte aujourd'hui la publication et la traduction française de la recherche du Professeur Wolfgang Schneider sur *Les Politiques culturelles allemandes. Un état des lieux*. Travail préfacé par ses collègues Gilles Suzanne et Yannick Butel, publié aux Presses universitaires de Provence, lequel fut l'objet d'une présentation à l'Institut Goethe de Paris et de Marseille. Entre autres, également, la soutenance de doctorat de Dorothea Lübbe en novembre 2017 – inscrite en co-tutelle de thèse – docteur aujourd'hui des universités d'Hildesheim et d'Aix-Marseille, qui a travaillé sous la direction de W. Schneider et Y. Butel. Entre autres, enfin, pour suspendre sur cette petite histoire trop brève, la publication de *Good Governance for Cultural Policy*, aux éditions Peter Lang.

Et de comprendre qu'au travers de ces quelques exemples qui ne doivent pas masquer la diversité et la régularité de nos rencontres annuelles, ainsi que la dynamique de tous et l'énergie déployée par chacun (étudiants, enseignants, tutelles...) pour faire exister un espace franco-allemand, il y a à travers ceux-ci le signe d'un dialogue constant qui s'enracine à l'endroit d'un intérêt profond pour l'art. Précisément, le rôle que l'art occupe dans l'espace européen et international.

Sans doute, si nous avions le temps d'une conférence, pourrions-nous avancer l'idée que nous étions naturellement destinés à nous rencontrer pu-

isque nous avons en commun ce souci de l'art. Et que d'une certaine manière, c'est l'art qui nous a rapprochés. Non pour parler d'une même voix sur ce qui nous est commun, mais plutôt pour nous permettre de faire valoir nos complémentarités, de nous augmenter mutuellement de nos différences.

Et c'est vraisemblablement cela qui a favorisé l'émergence d'un programme commun de recherche que nous nommons « programme TRANS »¹. Programme initié par les universités d'Hildesheim et Aix-Marseille (qui en a fait un axe de recherche au sein du Laboratoire d'études en sciences des arts de Marseille), mais qui est aussi partagé par l'Université libanaise, l'Institut des Beaux-Arts de Beyrouth et l'Universidade Federal do Rio Grande do Sul de Porto Alegre.

Programme qui relève donc du projet de Mise en Réseau de la Recherche auquel œuvrent Hildesheim et Aix-Marseille en développant, aux plans institutionnel et intellectuel, des accords de coopération internationale.

L'ouvrage qui est présenté aujourd'hui, *Dispositifs de transformation. Pratiques culturelles et processus artistiques*, s'inscrit dès lors dans une logique de contribution à un programme qui excède la dimension franco-allemande, mais ne pouvait exister qu'à partir du partenariat d'Hildesheim et de Marseille.

Voulue par les doctorants du PhD Track, et plus généralement par les doctorants du Laboratoire d'études en sciences des arts d'Aix-Marseille, cette première étude, née de la volonté des jeunes chercheurs, assemble doctorantes et doctorants en cotutelle de thèse franco-allemande, franco-américaine, franco-libanaise, franco-brésilienne. Pareille diversité n'est pas, bien entendu, sans influencer le contenu de ce livre qui se trouve nourri par une pluralité d'horizons référentiels où l'apport conceptuel et intellectuel des uns et des autres vient enrichir les représentations qu'induisent l'art, les pratiques artistiques, les politiques culturelles, et leur inscription dans le champ social, auprès des publics.

Les contributions que livrent ces jeunes chercheurs relèvent ainsi de « regards » sur l'environnement où s'exposent les œuvres, où se manifestent les politiques culturelles, où se forment des rapports à l'expérience esthétique. Le « Trans », préfixe et concept se trouve ainsi décliné sous différentes facettes où, de manière générale, il réintroduit l'enjeu d'un « changement », d'une mutation, d'une métamorphose.

Objet d'un questionnement, chez Celia Hassani, la jeune chercheuse situe son enquête à Beyrouth, notamment dans le jardin Sanayeh où les artistes du groupe Temporary Art Platform, au prétexte de l'occupation de celui-ci, réinterrogent l'idée d'espace public dans une cité où les enjeux communautaires et les événements politiques n'ont eu de cesse de fragiliser celui-ci. À l'aune de cet exemple, C. Hassani revient sur les héritages coloniaux et livre

1 Sur le détail de ce programme, se reporter à la postface.

une analyse ponctuelle de l'espace public urbain sujet à des transformations liées à l'activisme artistique.

Ce goût de l'influence de la pratique artistique sur les représentations et les agencements sociétaux est, de la même manière, présent chez Marie Urban. Étudiant la pièce de Yaël Ronen *Common Ground*, Marie Urban souligne que la pratique documentaire de la metteuse en scène met en œuvre à travers cette pièce, non seulement une expérience en lien avec l'histoire de l'ex-Yougoslavie, mais que son travail participe à une réflexion collective sur cette région fragile, nécessaire à sa reconstruction. Le « Trans », ici, relève des pratiques documentaires et Marie Urban s'appuie sur les analyses de John Dewey, notamment sur son essai *L'Art comme expérience*.

Dans un registre similaire, mais étendu au rôle de l'actuel cinéma européen, Melika Gothe revient sur l'influence du cinéma sur la représentation et la construction du regard que des jeunes européens portent à l'Europe. Constatant un déficit d'enthousiasme de la jeunesse pour l'Europe, lié notamment à ses formes mémorielles redondantes qui se livrent sous la forme de la commémoration, Melika Gothe fait l'hypothèse d'un cinéma libéré, imaginaire, innovant qui serait plus à même de raviver la flamme européenne chez les jeunes entre autres.

La contribution de Meike Lettau n'est pas étrangère non plus au rôle de l'art et l'action que celui-ci peut avoir sur la transformation sociale. Proposant une étude sur les processus de démocratisation et le développement culturel, notamment en Tunisie dans la région de la MENA, et à la suite du « printemps arabe », elle pointe nombre d'actions liées à des collectifs d'artistes. Manière de souligner, chez elle, que la liberté d'expression des artistes ou l'engagement citoyen peut être un modèle de démocratisation « copiable » par la société civile.

Ce rapport entre arts, pratiques artistiques et développement du champ sociétal est présent également chez Antonia Blau et Claire Saillour qui traitent d'aspects similaires, même si les situations de la Palestine et de l'Ukraine ne sont pas confondables. Chez Antonia Blau, l'étude porte sur la visibilité des artistes palestiniens sur la scène internationale. Elle constate à raison que si ceux-ci sont de plus en plus présents sur celle-ci, en revanche, au plan national, eu égard à la configuration d'un État mosaïque et via la proximité de leur voisin israélien, le développement culturel et artistique demeure fragile pour ne pas dire « catastrophique ». Antonia Blau esquisse alors un certain nombre de préconisations et questionne le rôle des ONG.

Pour Claire Saillour, l'étude de la situation ukrainienne rapportée à une histoire de conflits, de tensions et d'occupations l'autorise à mettre en parallèle développement démocratique et développement culturel. Elle interroge particulièrement le rôle de l'Institut Goethe dans l'accompagnement de ce double processus et fait l'hypothèse de la transformation du pays par ce

biais en soulignant toutefois que le développement culturel porteur d'espoir est lié aux formes et aux pratiques artistiques indépendantes de l'État.

À une échelle différente et dans un contexte étranger à la reconstruction, l'étude de Kristina Jacobsen sur Marseille-Provence 2013 capitale culturelle européenne, pourrait servir d'outil d'analyse afin de mesurer l'impact de la culture et des arts sur le développement d'une région et d'une métropole. Extrait de sa thèse, cet article soulève nombre de questions sur, également, l'impact des décisions des institutions sur ce qui existait préalablement à cet événement européen. D'un certain point de vue, mais à l'opposé, c'est également cette question qu'aborde Carlotta Scioldo lorsqu'elle étudie le rôle et les effets de la gestion, par les artistes, de lieux culturels. Ce que l'on nomme les « artist-run-spaces ». Et c'est également à cette topique que répond Dorothea Lübke quand elle étudie les formes du théâtre musical contemporain et l'influence que les artistes ont sur ce nouveau « genre » et sur les politiques culturelles en charge de son développement.

Enfin, s'écartant de ce qui relève d'études de cas ponctuels, les contributions d'Evelise Mendes et Yvan Tina ont un double intérêt. D'une part, on leur prêtera une qualité de synthèse qui concerne, en définitive, les modes d'influence qui s'exercent sur les arts, sur le développement de la culture, sur le positionnement des publics, sur la construction de l'Histoire des États. D'autre part, les deux contributions théorisent d'une certaine manière le concept de « Trans ».

Chez Evelise Mendes, qui revient sur l'histoire coloniale du Brésil, la jeune chercheuse augmente celui-ci en parlant de « transdévoration ». S'appuyant sur *Le Manifeste Anthropophagique* d'Andrade, elle montre, en définitive, comment une culture « indigène » se nourrissant de la culture de l'occupant, se métamorphose à son tour en intégrant et en digérant celle-ci. La lisant, on s'imagine que le Brésil pourrait être un modèle de construction

et de développement de la culture puisqu'ici la culture n'est plus fermée, recroquevillée sur le syndrome « d'identité culturelle » (tel qu'il menace l'Europe en proie au démon des nationalismes), mais ouverte sur l'amalgame d'une diversité. Yvan Tina, quant à lui, propose une étude conceptuelle du mot « Trans » qu'il fait tenir à l'actualisation des pratiques artistiques hybrides. Soucieux de prendre en compte les nouvelles pratiques artistiques à l'endroit de formes expérimentales, il voit dans le concept de « Trans » le début d'un nouveau discours esthétique, une sorte de marqueur qui souligne notre devenir, lié à au développement de la technique, vers le transhumain.

Au terme de ces lectures, fort de ces approches ponctuelles et de ces éclairages conceptuels, cet essai se lit comme une sorte de prolégomènes à d'autres développements sur le concept de « Trans ». Et ces contributions de doctorants, de jeunes chercheurs, comme un geste d'espoir à même de nous unir autour d'un projet qui, avouons-le, a bien pour visée de participer à la compréhension des formes par lesquelles se donnent notre monde.

Yannick Butel

Professeur docteur en Arts de la scène et esthétique
Laboratoire d'études en sciences des arts, EA 3274
Aix-Marseille Université

Et

Gilles Suzanne

Maître de conférences en esthétique et sciences des arts
Laboratoire d'études en sciences des arts, EA 3274
Aix-Marseille Université

Vorwort

THERESA BÄRWOLFF UND WOLFGANG SCHNEIDER

Die vorliegende Publikation beschäftigt sich mit Dispositiven der Transformation. Im Zentrum der Beiträge steht dabei einerseits die Auseinandersetzung mit Prozessen der Transformation *in* den Künsten sowie andererseits die Auseinandersetzung mit v. a. gesellschaftlichen Transformationsprozessen, in denen Kunst und Kultur, ihre kreativen Köpfe und zivilgesellschaftliche Strukturen zu entscheidenden Akteuren¹ des Wandels avancieren; d. h. Transformation *durch* die Künste.

In der Zusammenschau ermöglicht dieser nicht nur deutsch-französische, sondern in seinen unterschiedlichen Zugängen und in der Zusammensetzung der Autorenschaft internationale Band ästhetisch-soziologische sowie kultur- und gesellschaftspolitische Einordnungen, Reflexionen und Befragungen der erforschten Transformationsprozesse, die geographisch von Brasilien, über Frankreich, Belgien, nach Deutschland, in das östliche Europa und bis in den Mittelmeerraum (Tunesien, Libanon, Palästina) reichen, sich inhaltlich aber auch mit Fragen der Identität in Europa, Formen der Erinnerung, Stadtentwicklungsprozessen sowie mit dem Einsatz neuer Technologien und ihren Konsequenzen in den Künsten (Stichwort BioArt) auseinandersetzen. Diese heterogene Bandbreite eint ihr Verständnis von Kunst und Kultur nicht als Nebenschauplätze, sondern als die zentralen Orte und konstituierenden Komponenten globaler Entwicklung, die sie reflektiert, ihr einen Spiegel vorhält, Utopien und Gegenentwürfe zu entwickeln versucht und sich dabei immer wieder mit der fundamentalen Frage des Menschseins in einer an Komplexität zunehmenden Welt beschäftigt.

Die Fokussierung des Themenschwerpunktes der Transformation künstlerischer Prozesse und kultureller Praktiken liegt in der parallelen, wenn auch mit einer stärker ästhetischen oder kulturpolitischen Ausrichtung versehenen, Ausgestaltung dieses Forschungsgegenstandes an den zwei Institutionen als Initiatoren dieses Bandes, dem Institut für Kulturpolitik der Universität Hildesheim und dem Laboratoire d'Etudes en Sciences des Arts der Aix-Marseille Université, begründet. Anliegen dieses Vorwortes ist es, Einblicke in die Konstituierung und Entwicklung des Forschungsfeldes der Transformation im Rahmen der Hildesheimer Kulturwissenschaften zu geben.

Mit der 2012 erfolgten Einrichtung eines UNESCO-Lehrstuhls mit dem Titel „Cultural Policy for the Arts in Development“ am Institut für Kultur-

1 Um den Lesefluss zu erleichtern, wird darauf verzichtet, jeweils auf die männliche und weibliche Form hinzuweisen, obwohl sowohl Frauen als Männer mit der übergeordneten Bezeichnung gemeint sind.

politik der Universität Hildesheim und dessen erfolgreicher Re-Akkreditierung durch die UNESCO 2016 intensiviert sich die Auseinandersetzung mit und Beforschung von gesellschaftlichen Transformationsprozessen, in denen Kunst- und Kulturschaffende aktiv agieren. Ausgangspunkt bildet dabei stets ein Verständnis von Kulturpolitik als Gesellschaftspolitik.

Bei den UNESCO-Lehrstühlen handelt es sich um ein seit 1992 bestehendes Programm der gleichnamigen internationalen Mutterorganisation, das dazu dient, ein weltweites Netzwerk von Lehrstühlen aufzubauen, die zum Austausch von Wissen in den Kernbereichen der UNESCO – Bildung, Natur- und Sozialwissenschaften, Kultur und Kommunikation – und v. a. auch zur Stärkung von Nord-Süd-Süd Kooperationen beitragen. Der Hildesheimer UNESCO-Lehrstuhl agiert als internationaler Think-Tank auf folgenden thematischen Feldern, die jeweils für sich genommen und in ihrer Zusammenschau vielfältige Bezugspunkte zu Fragen der Transformation in und durch Kunst und Kultur aufweisen und dabei Ansätze einer Cultural Governance verfolgen:

- Künstlerische Interventionen, die neue Transformationsprozesse generieren,
- Freiheit künstlerischer Ausdrucksformen in Bezug zu Menschenrechten und sozialer Gerechtigkeit verstehen lernen, schützen und verteidigen,
- Kulturelle Ressourcen und kreative Potenziale der Zivilgesellschaft in Bezug auf Auswärtige Kulturpolitiken und globale Entwicklungstendenzen,
- Kulturpolitische Rahmenbedingungen für Kulturelle Bildung,
- Die Implementierung der UNESCO-Konvention zum Schutz und zur Förderung der Vielfalt kultureller Ausdrucksformen von 2005.

Die Forschungsprojekte des Lehrstuhls dienen der Auseinandersetzung mit verschiedenen Dimensionen von Transformation. Die Begleitung von Transformationsprozessen auf institutioneller Ebene trägt zudem der Internationalisierung von Universitäten bei.

Im deutsch-französischen Austausch – das belegt diese Publikation – erfahren die Université Aix-Marseille und die Universität Hildesheim dabei seit vielen Jahren tatkräftige Unterstützung durch die Deutsch-Französische Hochschule in Saarbrücken. Die gemeinsame deutsch-französische Ausbildung von Master- und Promotionsstudierenden stellt eine besondere Errungenschaft dar und erfordert tagtäglich ein hohes Maß an Verständigungs- und Integrationswillen von allen am Programm beteiligten: Studierenden, Lehrenden und Administration. Aber die Investition in diese Art von Strukturaufbau lohnt trotz ihrer Mühen und ist zukunftsweisend! Diese Dimension der institutionellen inner- und interuniversitären Trans-

formation beruht auf dem Verständnis, dass neben Auslandsmobilitätsprogrammen auch Anpassungen des heimatlichen Curriculums bspw. mittels Einbindung globaler Perspektiven erfolgen und Diversitätsbestrebungen auf Studierenden- wie Angestelltenebene verstärkt betrieben werden müssen. Denn Internationalisierung im Hochschulkontext sei, so eine 2015 für das Europäische Parlament durchgeführte Studie, als „intentional process of integrating an international, intercultural or global dimension into the purpose, functions and delivery of post-secondary education, in order to enhance the quality of education and research for all students and staff, and to make a meaningful contribution to society“ zu verstehen.² Diese Definition unterstreicht die gesamtgesellschaftliche Bedeutung und das transformatorische Potential von Hochschulen.

In thematischer Hinsicht stellt die alle zwei Jahre stattfindende International Conference on Cultural Policy Research, die 2014 am Institut für Kulturpolitik ausgetragen wurde, eine geeignete Plattform dar, um bspw. Fragestellungen von Capacity Building und Cultural Diplomacy in Transformationsprozessen international und aus verschiedenen Blickwinkeln zu beleuchten. Eine Kernfrage ist dabei immer wieder, wie trotz finanzieller Abhängigkeiten und (oft damit einhergehender) Hierarchien faire Kooperationen im Kunst- und Kulturbereich zumeist zwischen dem globalen Norden und Süden zustande kommen können. Was sind Gelingensbedingungen? Wie sieht internationale Partnerschaft und Zusammenarbeit im 21. Jahrhundert aus? Welche Rolle kommt Mittlerorganisationen im Ausland und ihren Heimatstaaten zu? Bräuchte es nicht auch Afrika-Institute in Europa? Was kommt nach Kulturexport und Nation Branding bzw. was passiert, wenn diese Paradigmen in einigen Teilen der Welt eine Art Revival erleben? Diese Dimension der Transformationsforschung fokussiert den Staat in der Auslotung und sog. Mittlerorganisationen in der Umsetzung von Agenden Auswärtiger Kultur- und Bildungspolitik. Wolfgang Schneider konstatiert diesbezüglich, dass Kulturpolitikforschung die Aufgabe habe die Instrumente nationaler und auswärtiger Kulturpolitik „zu prüfen, Anspruch und Wirklichkeit zu analysieren und Konzeptionen zu reflektieren. Transformationsprozesse in der Praxis stellen deshalb auch eine Herausforderung für die Theorie dar.“³

Neben dieser staatlichen oder staatsnahen Dimension gewinnt die Auseinandersetzung mit zivilgesellschaftlichen Strukturen und ihrer Rol-

- 2 Hans de Wit u. a., *Internationalisation of Higher Education*. (Brussels: European Parliament, 2015), 29.
- 3 Wolfgang Schneider, „Transformationsprozesse als Gegenstand von Kulturpolitikforschung. Beobachtungen in Afrika“, in *Kulturarbeit in Transformationsprozessen. Innenansichten zur „Außenpolitik“ des Goethe-Instituts*, hg. von Wolfgang Schneider und Anna Kaitinnis, *Auswärtige Kulturpolitik* (Wiesbaden: Springer VS, 2016), 51.

le in Transformationsprozessen zunehmend an Bedeutung, denn auch sie agieren vermehrt auf internationalem Parkett mit aber auch in bewusster Abgrenzung von ausländischer finanzieller Unterstützung. Einen regionalen Schwerpunkt des Hildesheimer UNESCO-Lehrstuhls bildet die Erforschung der sog. Transformationsländer in Nordafrika und im arabischen Raum insbesondere seit den Entwicklungen des Jahres 2011. Die Zusammenarbeit mit lokalen Partnern wie der Arab Cultural Policy Group oder Al Mawred Al Thaqafy, die sich für die Förderung künstlerischer Kreativität und für kulturellen Austausch innerhalb der arabischen Welt und darüber hinaus einsetzt, ist dabei essentiell.

Ein besonderes Augenmerk bildet zudem die Einbindung von Nachwuchswissenschaftlern aus Deutschland und den beforschten Länderregionen. Im Rahmen eines ersten trinationalen Forschungsateliers 2016 in Tunis befragten deutsche, tunesische und marokkanische Master- und PhD-Studierende so bspw. gemeinsam die Bedeutung und Rolle der Künste im tunesischen Transformationsprozess, setzten sich mit den kulturpolitischen Rahmenbedingungen vor Ort auseinander, formulierten Handlungsbedarfe und thematisierten u.a. im Austausch mit dem Goethe-Institut die Ambivalenz internationaler Kulturbeziehungen. Der Austausch fand 2018 als Arab-German Young Researchers Exchange in Beirut zum dem Thema „Cultural Policy and Cultural Mediation in Transforming Societies“ eine Fortsetzung. Mit verschiedenen thematischen Workshops, Vorträgen, Diskussionsrunden, Expertengesprächen und field visits wurden Theorien und Konzepte der Kulturpolitik in Transformationsprozessen untersucht und Orte des Dialogs, eines Gesprächs mit- und nicht übereinander geschaffen, die helfen Verständnis und Anerkennung für lokale Realitäten und Herausforderungen zu generieren.

Die Stärkung zivilgesellschaftlicher Strukturen ist auch ein zentrales Anliegen eines weiteren Forschungsprogramms des UNESCO-Lehrstuhls, das vom Auswärtigen Amt und dem International Cities of Refuge Network gefördert wird: Arts. Rights. Justice. Angesichts zunehmender „Fälle von Einschränkungen der Freiheit des künstlerischen Schaffens und konkrete[r] Bedrohungen von Akteuren in den Kulturlandschaften weltweit“ zielt das Arts. Rights. Justice Programm darauf ab

„Räume für die Freiheit künstlerischer Ausdrucksformen zu analysieren, zu definieren und Instrumente zu entwickeln, um Menschenrechte zu wahren und zu schützen (...), um internationale Schutz- und Fördermechanismen kennen zu lernen und Interessensvertretungen zu organisieren, die Veränderungsprozesse anstoßen können.“⁴

4 Wolfgang Schneider, „Arts. Rights. Justice – Kulturpolitikforschung zur Freiheit der Künste“, *Politik & Kultur*, Nr. 6 (November/Dezember 2017): 14.

Neben der Arbeit der internationalen Staatengemeinschaft kommt gerade auch dem zivilgesellschaftlichen Handeln eine wichtige Bedeutung darin zu, „Künstler_innen zu schützen und die Existenz, Verbreitung und den Zugang zu ihren Werken zu fördern (...) Denn eine formale Gesetzgebung ist nicht unweigerlich auch eine gelebte.“⁵ Der Radius des Arts. Rights. Justice Programms ist weltweit. Kernbestandteil ist die Ausrichtung einer jährlichen Academy, eines Fortbildungsprogramms für junge Aktivist:innen, die die Möglichkeit bekommen Netzwerke zu bilden und sich über ihre Erfahrungen im Umgang mit Verfolgung und Zensur auszutauschen.

Zum weiten Feld der Auseinandersetzung mit Transformationsprozessen am Hildesheimer UNESCO-Lehrstuhl zählt ebenso der in den vergangenen Jahren intensiv geführte Diskurs über die Bedeutung und Notwendigkeit kulturpolitischer Rahmungen für Kulturelle Bildung mit und in afrikanischen Ländern. Mit ausgewählten Partneruniversitäten und weiteren Experten aus Uganda, Südafrika, Tansania und Kenia wurden insgesamt drei Forschungsateliers abgehalten, die individuelle und gemeinschaftliche Entwicklungspotentiale durch Kunst und Kultur erörterten, die Relevanz kultureller Teilhabe als Menschenrecht hervorhoben, auf politische Missstände aufmerksam machten und ein gezieltes Umdenken einforderten. Transformation bezieht sich hier auf die Dimension der kulturpolitischen Rahmung, welche Kulturelle Bildung benötigt, um ihr individuelles und gesellschaftliches Entwicklungspotential voll entfalten zu können.

Auch wenn Kultur nicht als eigenständiges Ziel der 2015 von den Vereinten Nationen verabschiedeten globalen Entwicklungsagenda – 2030 Agenda for Sustainable Development – formuliert ist, so ist die Bedeutung von Kultur als integraler Bestandteil zur Umsetzung aller 17 Sustainable Development Goals unumstritten. Der Erforschung dieser Prozesse widmet sich die SDG-Graduiertenschule „Performing Sustainability. Cultures and Development in West-Africa“. Das vom UNESCO-Lehrstuhl in Kooperation mit dem Center for World Music der Universität Hildesheim und mit den zwei Partneruniversitäten, der University of Maiduguri (Nigeria) und der University of the Cape Coast (Ghana), getragene Projekt beleuchtet u.a. die Bedeutung von Kunst und Kultur in der Friedens- und Konfliktforschung. Die nigerianischen und ghanaischen Stipendiat:innen der durch den DAAD geförderten Graduiertenschule interessieren dabei insbesondere die wissenschaftliche Auseinandersetzung mit den Herausforderungen und Transformationen fragiler Staaten, Flucht und Vertreibung sowie Möglichkeiten ziviler Konflikttransformation, da diese Realitäten den Alltag in Nigeria und Ghana vielfach prägen. Ziel des Programms ist es, zur Umsetzung der Entwicklungsziele der Vereinten Nationen beizutragen. Dabei spielt

5 Daniel Gad, „Künstlerische Freiheit schützen und fördern“, *Kultur. Politik. Diskurs*, 2018, 25.

insbesondere das Ziel einer chancengerechten, qualitativ hochwertigen Bildung und ihres transformatorischen Potentials eine entscheidende Rolle.

Auf europäischer und nationaler Ebene bildet die Einrichtung eines European Capital of Culture Laboratory (kurz ECoC Lab) am Institut für Kulturpolitik den Ausgangspunkt um Transformation aus dem Blickwinkel von Stadtentwicklungsprozessen und Kultur als Standortfaktor im Rahmen des EU-Programms und jährlich vergebenen Titels „Europäische Kulturhauptstadt“ zu erforschen. Das ECoC Lab fungiert dabei als wissenschaftliches Laboratorium, Prozessbegleiter und Diskursmoderator im Bewerbungsverfahren der deutschen Städte, von denen eine 2025 (zusammen mit einer slowenischen Stadt) den begehrten Titel tragen wird. Zudem stellt es Austausch- und Vernetzungsmöglichkeiten mit den zentralen Akteuren auf europäischer Ebene her.

Diese überblicksartige Skizzierung zeichnet ein Bild verschiedener Blickwinkel, aus denen Prozesse der Transformation am UNESCO-Lehrstuhl des Instituts für Kulturpolitik beobachtet, begleitet, analysiert und erforscht werden. Die Beiträge dieser Publikation der Promotionsstudierenden des deutsch-französischen Promotionskollegs „Kulturvermittlung / Médiation culturelle de l’art“ liefern vielfältige Bezüge zu den hier genannten Forschungsprojekten und gleichzeitig Verbindungslinien nach Marseille, wenn sie sich mit künstlerischen Prozessen und kulturellen Praktiken als Dispositive der Transformation auseinandersetzen.

Literatur

- Gad, Daniel. „Künstlerische Freiheit schützen und fördern“. *Kultur. Politik. Diskurs*, 2018.
- Schneider, Wolfgang. „Arts. Rights. Justice – Kulturpolitikforschung zur Freiheit der Künste“. *Politik & Kultur*, Nr. 6 (Dezember 2017): 14.
- . „Transformationsprozesse als Gegenstand von Kulturpolitikforschung. Beobachtungen in Afrika“. In *Kulturarbeit in Transformationsprozessen. Innenansichten zur „Außenpolitik“ des Goethe-Instituts*, herausgegeben von Wolfgang Schneider und Anna Kaitinnis, 39–52. Auswärtige Kulturpolitik. Wiesbaden: Springer VS, 2016.
- Wit, Hans de, Fiona Hunter, Laura Howard, und Eva Egron-Polak. *Internationalisation of Higher Education*. Brussels: European Parliament, 2015.

Impulsion artistique pour la transformation en Europe, au Moyen-Orient et en Afrique du nord

CÉLIA HASSANI

Resümee

Künstlerischer Impuls für Transformation in Europa, im Mittleren Osten und Nordafrika. Künstlerische Praxis im öffentlichen Stadtraum Beiruts

Zahlreiche künstlerische Interventionen haben insbesondere seit Anfang der 1990er Jahre im *öffentlichen Raum* Beiruts und andernorts im Libanon stattgefunden. Gegenstand öffentlicher Aufträge, politischer Parteien oder Resultat unabhängiger oder im Verborgenen agierender Initiativen, haben sie sich im Zuge kollektiver Aktionen anlässlich bürgerlicher Mobilisierungsprozesse in diese eingegliedert. Sich mit dem Begriff des *öffentlichen Raums in situ* auseinanderzusetzen scheint essentiell, um erfassen zu können, unter welchen Bedingungen künstlerische Interventionen im *öffentlichen Raum* Beiruts stattfinden und was darin und damit verarbeitet, verhandelt und somit Transformationen unterzogen wird.

Einige Informationen über Beirut zur Zeit des osmanischen Reiches und des französischen Mandats geben Aufschluss über die Formen der Mobilität, des sozialen Miteinanders und des städtischen Lebens, aber auch über die Aufteilung und die Funktion der Räume sowie Fragen der öffentlichen Wahrnehmung. Wie auch in anderen Städten des mediterranen Raumes, ist die Auseinandersetzung mit der Frage, wie Räume in Beirut genutzt werden, entscheidend, um zu erkennen, inwiefern ihnen eine Qualität von *Öffentlichkeit* zugesprochen wird oder nicht.

Mit dem Verschwinden als *öffentlich* bezeichneter Räume, steigt das Interesse an der Frage, wie andere Orte zutage treten und als Schmelztiegel für bisher unbekanntere Formen der Aneignung dienen.

Die verschiedenen Phasen der Zerstörung und des Wiederaufbaus, die den Libanon durchlaufen haben, zeugen von dieser grundlegenden Problematik der städtischen Entwicklung. Das Gebiet und der Geist sind tief geprägt von der extremen Fragmentierung der Räume, die mit teilweise drastischen und häufig schnellen Transformationen einhergeht und zahlreiche Auswirkungen auf städtepolitische Maßnahmen gehabt hat, wie z. B. auf Formen des stadtpolitischen Engagements, für das soziale Miteinander und die Verhandlung sozialer und räumlicher Identität.

Die städtepolitische Entwicklung ist dementsprechend unter verschiedenen Aspekten in der wissenschaftlichen Forschung untersucht worden. Diese Untersuchungen haben sich zunächst mit der Fragmentierung der Räume auseinandergesetzt, die mit der politisch-religionsgemeinschaftlichen Aufteilung der libanesischen Gesellschaft zur Zeit des Wiederaufbaus [nach dem Ende des Bürgerkriegs 1975-1990] zusammenhängen sowie mit den Veränderungen städtischer Räume. In jüngster Zeit sind auch Fragen der Erinnerungskultur und des kulturellen Erbes zum Gegenstand der Überlegungen geworden, unter die sich auch Protestbewegungen der Bevölkerung mischen.

Im Kontext dieser aktuellen Überlegungen, der Aufarbeitung von Wissen durch Dokumentation, Maßnahmen zur Sicherung des kollektiven Gedächtnisses mittels militanter Aktionen und durch künstlerische Interventionen im Herzen des öffentlichen Raums, werden Forderungen nach einem *Nutzungsrecht* laut. Zusammengefasst stellen diese Initiativen *Utopien in Aktion* oder *Möglichkeiten des Städtischen* dar: Eine multidisziplinäre Arbeit, vorangetrieben von den Akteuren¹ der Zivilgesellschaft, die dazu beiträgt, Art und Form der öffentlichen Debatten anzureichern und die Kritik des Urbanen durch die Ausgestaltung von im Realen wirksamer Handlungsrepertoires zu aktualisieren.

Im Rahmen eines Projekts des Vereins *Art in Motion*² wurden die Werke 24 libanesischer und internationaler Künstler im Garten Sanayeh in Beirut ausgestellt. Die Initiative basiert auf der Tatsache, dass das kulturelle Angebot Beiruts den Eliten vorbehalten ist und dass es eine sich im Aufschwung befindende zeitgenössische Szene gibt, die aber abseits der libanesischen Gesamtbevölkerung agiert. *Art in Motion* erfülle damit vor allem einen Vermittlungsauftrag, indem es eine Form des Dialogs sowie einen Austausch zwischen den Zielgruppen schafft und gleichzeitig auch eine Form der Wiederaneignung des öffentlichen Raums im Herzen des Sanayeh Gartens darstellt, der während des Bürgerkrieges ein Theater der Gewalt und Anlaufstelle für palästinensische Flüchtlinge war.

Die Frage der Kunst im öffentlichen, städtischen Raum bildet ebenfalls eines der primären Anliegen der *Temporary Art Platform*. Diese Initiative ist darum bemüht verschiedene öffentliche Institutionen in ihre Projekte einzubinden und widmet sich den sozialen und kontextuellen Formen künstlerischer Praxis. Mit der Herausgabe eines Ratgebers zu ästhetischen und legislativen Belangen hat es sich die *Temporary Art Platform* zur Aufgabe

-
- 1 Um den Lesefluss zu erleichtern, wird darauf verzichtet, jeweils auf die männliche und weibliche Form hinzuweisen, obwohl sowohl Frauen als Männer mit der übergeordneten Bezeichnung gemeint sind.
 - 2 Verweise, Quellen und Literaturangaben sind der französischen Originalversion dieses Textes zu entnehmen.

gemacht, die öffentliche Nutzung und Aneignung für den öffentlich-städtischen Raum zu vereinfachen.

Diese Projekte existieren neben anderen künstlerischen und kulturellen Aktionen und schließen sich teilweise zivilen Kampagnen zum Schutz oder zur Rehabilitation von Räumen oder auch einfach Kampagnen zu Zugangsformen zu diesen Räumen an. Künstlerische Darbietungen geben Anstoß dazu, aktuelle Zustände und Denkweisen in Prozesse zu verwickeln und versuchen, die Gesellschaft für zivilgesellschaftliches Aufbegehren zu sensibilisieren, wachzurütteln und zu mobilisieren. Daraus entstehen Handlungsmodelle und Formen der Intervention, die in der Weitergabe von Wissen, von Vermittlung sowie aus Prozessen zur Legitimation künstlerischer Formen und im weitesten Sinne von Kunst gegenüber den öffentlichen Behörden und Zivilgesellschaften bestehen. Diese Initiativen tragen zur Wiederbelebung der Frage nach der Bedeutung von Kunst im öffentlichen Raum in Beirut sowie zu Definitionsbemühungen und der Suche nach einem Sinn bei.

Impulsion artistique pour la transformation en Europe, au Moyen-Orient et en Afrique du nord

Pratiques artistiques dans l'espace public urbain beyrouthin.

Contexte et processus.

En octobre 2016, le jardin René Mouawad, plus communément appelé jardin Sanayeh, situé dans le quartier de Ras Beirut, accueillait pendant près de trois semaines l'exposition *Resistance & Persistence* organisée par l'association Art in Motion. Sculptures, installations, vidéos et performances ont pris place au sein de cet espace central de la ville, avec des œuvres parfois réalisées *in situ*. Une exposition qui se donnait pour mission d'« investir les espaces publics, inviter le grand public à regarder et à réagir à l'art »³.

Le projet artistique mené par l'association Art in Motion n'est bien entendu pas le premier du genre. Un certain nombre de réalisations ont eu lieu dans l'*espace public* beyrouthin et ailleurs au Liban, et ce notamment depuis la fin de la guerre-civile au début des années 1990. Celles-ci se sont tour à tour déclinées sous des formes et procédés artistiques variés, qu'elles aient été l'objet de commandes publiques, de commandes de partis politiques ou clandestines, parfois le résultat d'initiatives indépendantes ou plus récemment s'insérant dans le cadre d'actions collectives plus larges autour de mobilisations citoyennes.

Rendre compte de projets artistiques ou plus simplement parler d'art dans l'*espace public* dans une ville comme Beyrouth, et ce dans le but de faire état de *transformations*, qu'elles soient d'ordre artistique, politique, so-

3 Selon les propos de Rania Halawi, l'une des fondatrices de Art in Motion. Entretien réalisé le 6 avril 2017 à Beyrouth.

cial ou encore symbolique, revient en premier lieu à s'interroger sur ce que représente la notion d'*espace public* dans une ville comme Beyrouth.

Un tour d'horizon historique des enjeux territoriaux et temporels qu'une telle notion sous-tend pour une ville comme Beyrouth, mais aussi eu égard à la réflexion critique qui a accompagné et façonne aujourd'hui encore ce qui pourrait être défini comme l'*espace public* à Beyrouth, mettra en perspective les réalisations artistiques qui prennent forme sur ce/ces territoire(s).

Nous nous intéresserons à deux projets artistiques distincts développés actuellement dans la capitale libanaise. Sur la base d'une enquête de terrain en cours, par le biais d'entretiens réalisés auprès des porteurs de projets culturels et d'artistes, et aussi par des observations et une documentation contextuelle, il s'agira de montrer comment de tels projets prennent forme et se formulent en termes de procédés et de pratiques qui cherchent à transformer, déplacer des états de faits ou de conscience, à réengager et actualiser des processus de réflexion autour de ces questionnements à la fois urbains et artistiques⁴.

Espaces publics à Beyrouth : quelle définition ?

Définir ce que représente l'*espace public* dans une ville comme Beyrouth demande d'explorer certaines réflexions formulées à ce sujet. Considérer de manière rétrospective les attributs de ce que désigne cette notion *in situ* paraît essentiel pour cerner les enjeux que représente la réalisation de projets artistiques dans l'*espace public* beyrouthin : ce qui y est travaillé, négocié et donc transformé.

Certaines informations sur l'aspect de Beyrouth durant la période Ottomane et celle du mandat français nous éclairent sur les modes de circulations, de sociabilités et d'être à la ville ; ou encore sur la répartition ou la fonction des espaces et sur les questions de visibilité. Comprendre un tel héritage permettrait de ne pas appliquer des concepts ou encore des modèles de pensée trop hâtivement à cette réflexion autour de l'*espace public*. « Pour éviter d'entrer de plain-pied dans des formes et des pratiques définies en Occident », écrivent les auteurs d'*Espaces du public et du négoce à Alep et à Beyrouth*, il est « peut-être préférable de penser d'abord en terme d'espace du public, expression encore disponible à la définition, moins marquée culturellement. »⁵

4 Bien que dans cet article on fera essentiellement référence à la ville de Beyrouth, il est important de signaler qu'un des enjeux majeurs pour la société libanaise tout entière a trait à l'espace public et à la question urbaine.

5 Nabil Beyhum et Jean-Claude David, « Espaces du public et du négoce à Alep et à Beyrouth », *Les Annales de la Recherche Urbaine* 57-58 (1992): 191.

Liliane Barakat et Henri Chamussy reviennent sur certaines caractéristiques et pratiques urbaines de la ville dans un numéro de *Géocarrefour* consacré à l'espace public au Moyen-Orient :

« Les parcs et jardins publics ont toujours été rares à Beyrouth, comme dans la plupart des villes du Proche-Orient. Les femmes, alors, sortent peu ; elles se promènent volontiers, le soir, dans les cimetières, tandis que les hommes se retrouvent dans les cafés. Les hammams, très fréquentés, ne sont pas des espaces publics à proprement parler, mais en jouent le rôle ; [...] Il y avait, somme toute, peu d'espaces de sociabilité. Ils n'étaient pas culturellement nécessaires ; la vie sociale était centrée sur les familles élargies, dans l'espace clos des demeures. »⁶

Comme dans d'autres villes en Méditerranée, ajoutent les auteurs, l'espace public est, à Beyrouth, essentiellement constitué par la rue : lieu de passage et de rencontre, sur lequel s'ouvrent cafés et restaurants qui jouent un rôle clé en termes de sociabilité.

Dans son article à propos de la présence des travailleuses migrantes à Beyrouth⁷, Assaf Dahdah poursuit la réflexion et invite à repenser la notion d'espace public. La question des pratiques y est désignée comme cruciale en ce qu'elle procure ou non à un espace sa qualité publique. Partant de modèles théoriques traditionnellement convoqués pour penser l'espace public⁸ et qui lui attribuent des qualités d'espace ouvert, d'accessibilité, d'interaction et de « vivre-ensemble », Assaf Dahdah s'attache à montrer les limites de cette conception appliquée à une ville telle que Beyrouth. Faisant état de la disparition d'espaces considérés comme publics, il explique de quelle manière d'autres espaces voient le jour et servent de creuset à des formes d'appropriation inédites. Des lieux comme le centre-ville de Beyrouth dont l'accès reste contrôlé en permanence, constituent-ils un espace public ? S'interroge-t-il. « En effet », note l'auteur,

« on ne peut instituer un espace comme public en restreignant sa fonction à sa forme. L'espace public est donc le résultat de pratiques sociales d'interactions et d'expression qui s'inscrivent dans l'espace selon des temporalités et des intensités variables. Cette inscription spatiale rend ainsi visibles et observables

6 Liliane Barakat et Henri Chamussy, « Les espaces publics à Beyrouth / Public spaces in Beirut », *Géocarrefour*, L'espace public au Moyen-Orient et dans le monde arabe, 77, n° 3 (2002): 275.

7 Assaf Dahdah, « Chapitre III. De l'espace privé à l'espace public ou la géographie du mépris », in « *L'art du faible* » : *Les migrantes non arabes dans le Grand Beyrouth (Liban)*, Cahiers de l'Ifpo 7 (Beyrouth: Presses de l'Ifpo, 2012), 93-124, <http://books.openedition.org/ifpo/4225>.

8 Assaf Dahdah fait notamment référence dans son article aux travaux de Grafmeyer et Joseph (2009), Levy et Lussault (2003).

ces rituels sociaux, l'espace public est donc un mode d'« usage ». Une rue, un jardin ou une place ne sont pas des espaces publics si leur accessibilité est restreinte et leur pratique bornée. Ainsi, des espaces sont « rendus publics » par des pratiques que l'on ne soupçonne pas et dont la visibilité est généralement variable. »⁹

Destruction, reconstruction, privatisation : la question urbaine à Beyrouth

Les destructions causées durant la guerre civile et celles plus récentes de juillet 2006, avec des quartiers entiers rasés, ainsi qu'un grand nombre d'infrastructures détruites attestent de cet enjeu crucial lié à la question urbaine, mais pas seulement. L'épisode de la reconstruction du centre-ville, toujours en cours d'ailleurs, avec des projets de grande envergure comme celui de la compagnie Solidere¹⁰ menée par le leader politique Rafic Hariri, s'ajoute aux problématiques que soulèvent les conséquences d'un découpage de la ville en deux parties durant une quinzaine d'années et aux radicales transformations urbaines d'après-guerre. Territoire fractionné, en proie à une privatisation de l'espace grandissante et aux nombreuses constructions illégales, la ville de Beyrouth a été et reste en certains points le lieu de dissensions et d'oppositions politico-communautaires. En a résulté, parfois, des formes d'appropriation de l'espace urbain comme lors de l'occupation du centre-ville par le parti chiite du Hezbollah en 2008.

Le territoire et les esprits beyrouthins, comme dans bien d'autres villes ayant subi le même sort, sont profondément marqués par l'extrême fragmentation des espaces urbains. Force est de constater que cette fragmentation, qui correspond à des transformations parfois drastiques et souvent rapides (découpage des territoires, privatisation effrénée, disparition d'espaces ou encore interdictions de circulation), a eu de nombreuses conséquences sur les pratiques urbaines : sur les modes d'investissement de la ville, sur les modes de sociabilité et de négociation de l'identité sociale du territoire.

Autant de phénomènes qui ont fait l'objet de préoccupations collectives et vu naître certaines formes de réflexion, d'action, voire de contestation « qui mêlent dans leur registre d'action, intervention artistique, activisme et travail académique »¹¹.

9 Dahdah, « Chapitre III. De l'espace privé à l'espace public ou la géographie du mépris », sect. 31.

10 Société libanaise pour le développement et la reconstruction de Beyrouth, Solidere est une compagnie privée fondée en 1994 à l'initiative du premier ministre Rafic Hariri, dont il est l'actionnaire majoritaire.

11 Éric Verdeil, « Lutter pour l'espace public: Beirut, the Space In Between Hope and the Public », *Rumor* (blog), 6 mars 2013, <https://rumor.hypotheses.org/3105>.

La question urbaine, depuis la fin de la guerre civile et jusqu'à aujourd'hui, a ainsi été explorée sous différents aspects dans le cadre de recherches académiques (sociologiques, urbanistiques ou géographiques)¹². Elles se sont concentrées d'abord sur la fragmentation des espaces liée au découpage politico-communautaire de la société, à la période de reconstruction ainsi qu'aux mutations des espaces urbains. Le cas du centre-ville de Beyrouth a été largement étudié à ce sujet. Dans son article « Beyrouth, ville ouverte et fermée »¹³, Jacques Beauchard montre, d'une part, en quoi l'espace beyrouthin demeure « discontinu et barré par des frontières invisibles »¹⁴ et, d'autre part, la manière dont certains espaces, comme la place des Martyrs, se font le témoignage symbolique de crises politiques ou encore représentent aujourd'hui les lieux d'« expression du pouvoir »¹⁵.

Plus récemment, les problématiques liées à la mémoire et au patrimoine ont occupé les esprits, les mouvements de protestations menés par la population se mêlant aux réflexions. Mazen Haidar développe sur ce point une analyse autour des conséquences de la « disparition des composantes matérielles » et de la mutation du sens des lieux :

« La rupture que connaît le centre ville de Beyrouth avec son passé », explique-t-il, « ne se résume pas aux seules transformations subies par la guerre ou par le grand projet d'aménagement urbain. Les discussions d'aujourd'hui se posent principalement sur l'évolution du regard que portent les libanais vers leur propre héritage, et sur la signification qu'ils s'efforcent à attribuer aux différents éléments du centre de leur capitale. [...] L'attraction du lieu ne se jouant plus à travers sa valeur d'usage, se reformule sous d'autres aspects qui semblent donner au centre ville son nouvel esprit. »¹⁶

Dans son enquête sur la corniche de Beyrouth en 2001, Christine Delpal, quant à elle, fait également référence à « des mémoires plurielles de la ville, c'est-à-dire à un ensemble de superpositions et de ré-interprétations collectives qui prennent sens dans le contexte et les nécessités du présent »¹⁷.

12 Éric Verdeil, « Beyrouth : les nouvelles lignes de front de la recherche urbaine », *Métropolitiques*, 21 mai 2012, <http://www.metropolitiques.eu/Beyrouth-les-nouvelles-lignes-de.html>.

13 Jacques Beauchard, « Beyrouth, ville ouverte et fermée », *Hermès, La Revue* 63, n° 2 (2012): 109-115.

14 Beauchard, 109.

15 Beauchard, 110.

16 Mazen Haidar, « Beyrouth et la nouvelle mémoire », in *Penser et pratiquer l'esprit du lieu*, éd. par Célia Forget (Québec, QC: Presses de l'Université Laval, 2011), 21.

17 Christine Delpal, « La Corniche de Beyrouth, nouvel espace public », *Les Annales de la Recherche Urbaine, Villes et guerres*, 91 (2001): 81.

C'est dans ce contexte d'interrogation actuel, d'actualisation des connaissances par la documentation, d'opération de sauvetage de la mémoire par le biais d'actions militantes et de réalisations artistiques au cœur de l'espace public, qu'une revendication pour un « droit d'usage » se fait entendre¹⁸. Des initiatives, en somme, qui constituent autant d'« utopies en actes » ou de « possibilités de villes »¹⁹. Nombre d'acteurs culturels ont développé et développent encore à l'heure actuelle des actions artistiques et des projets culturels. Ceux-ci contribuant à ce travail multidisciplinaire mené par les acteurs de la société civile : alimenter des formes de débats public, actualiser la critique urbaine par l'élaboration de répertoires d'action qui opèrent dans le réel. « Accompagner les mutations urbaines tout en faisant valoir la dynamique même des mutations artistiques en cours »²⁰, écrit Paul Ardenne. « L'art change le réel et inversement »²¹.

Art in Motion et Temporary Art Platform : dialogue et droit d'usage

Comme nous l'avons mentionné, les initiatives et projets artistiques ayant lieu dans l'espace urbain de Beyrouth ne sont pas chose neuve. Il est cependant intéressant de relever, à travers les deux études de cas qui suivent, les termes d'une mutation des modes opératoires que mobilisent les acteurs culturels par le biais de réalisations artistiques entreprises dans l'espace public urbain.

Dans le cadre du projet de l'association Art in Motion, le jardin Sanayeh s'est vu accueillir les œuvres de 24 artistes libanais et internationaux. Fondé à l'initiative de Rania Tabbara, Rania Halawi et Raya Farhat²², opératrices culturelles aux parcours différents, Art in Motion, « l'art en déplacement », part du constat que l'offre culturelle beyrouthine est réservée aux élites, qu'il existe une scène contemporaine en plein essor, mais qui reste à l'écart de la société libanaise dans son ensemble ; que des galeries et des espaces d'art sont des lieux importants de rendez-vous, mais pour un public d'initiés.

18 Au sens qu'Isaac Joseph donnait à la notion. Rémi Clot-Goudard et Marion Tillous, « L'espace du réseau : du flux au territoire. Le tournant pragmatiste engagé par Isaac Joseph », *Tracés. Revue de Sciences humaines* 15 (2008): 107-26.

19 Entre 2016 et 2017, l'Ifpo a organisé un séminaire qui proposait de rendre compte d'initiatives collectives citoyennes ayant en commun de « proposer des alternatives au modèle urbain néo-libéral qui domine à Beyrouth depuis la fin de la guerre civile ». La séance de clôture était notamment consacrée aux questions de mémoire et d'espaces virtuels de patrimonialisation (Discutant : Mazen Haidar).

20 Paul Ardenne, « L'implication de l'artiste dans l'espace public », *L'Observatoire: La Revue des Politiques Culturelles* 36, n° 1 (2010): 6.

21 Ardenne, 6.

22 <http://www.art-inmotion.org>

Rania Tabbara, qui est par ailleurs une des fondatrices de l'Association libanaise des arts plastiques²³, se souvient :

« En 1996, avec Christine Tohme, nous avons réalisé ce genre de projet. C'était une période vraiment différente, très chaotique, on sortait de la guerre. Il y avait tout à faire. Ce n'était pas encore vraiment maîtrisé. L'art était nécessaire. Tout se construisait. Il y avait cette joie de vivre, de mettre tout cela en ordre. »²⁴

Selon sa partenaire Rania Halawi, ce projet à grande échelle et aux moyens financiers conséquents s'articulerait autour d'une mission de médiation culturelle, d'« éducation des publics à ce qu'est l'art »²⁵. La manière la plus effective de parvenir à un tel résultat étant, selon cette dernière, « d'amener l'art chez les gens, car là où ils se trouvent, ils sentent que cela leur appartient, ils ne sont pas intimidés ».

Réaliser cette exposition au cœur du jardin Sanayeh représente un symbole fort selon les porteuses du projet. Situé en plein cœur de la capitale, le jardin Sanayeh est édifié en 1907 sous la période ottomane dans un quartier devenu un nouveau pôle de développement urbain au XIX^{ème} siècle. Durant la guerre civile, il devient le théâtre de violences (notamment avec le cas d'Ibrahim Tarraf, étudiant accusé du meurtre de sa logeuse et de son fils sur fond de guerre civile, pendu en 1983 dans le jardin Sanayeh) mais aussi un lieu d'accueil pour les réfugiés palestiniens. Autant d'événements qui ont joué chacun un rôle dans « la création d'une mémoire collective liée au quartier Sanayeh »²⁶.

Faire « revivre les espaces publics de Beyrouth » par le moyen de l'art contribue ainsi à recréer une forme de dialogue et d'échange entre les populations, mais aussi un mode de réappropriation du territoire, livré à une « nouvelle territorialisation communautaire imposée par la guerre »²⁷. Un constat que dresse Rania Halawi. Selon elle, 60% des gens présents sur l'événement n'avaient pas visité le jardin auparavant ou ignoraient son existence.

« Même si le jardin de Sanayeh est, par sa fonction de jardin public, ouvert à tout le monde », explique Pascale Féghali, « des barrières d'ordre social ou psychologique empêchent néanmoins certaines personnes d'y pénétrer. [...] Jadis lieu de loisirs pour la bourgeoisie, le jardin s'est transformé en un espace populaire musulman. Aujourd'hui, les habitants du quartier continuent à en profiter pour y pratiquer des activités sportives ou s'y promener. Mais peu de

23 <http://www.ashkalalwan.org>

24 Entretien réalisé auprès de Rania Tabbara le 6 avril 2017 à Beyrouth.

25 Entretien réalisé auprès de Rania Halawi le 6 avril 2017 à Beyrouth.

26 Pascale Féghali, « Chapitre I : Sanayeh au fil du temps », in *Le quartier de Sanayeh à Beyrouth. Une exploration filmique*, Cahiers de l'Ifpo 4 (Beyrouth: Presses de l'Ifpo, 2009), sect. 42, <http://books.openedition.org/ifpo/618>.

27 Féghali, sect. 42.

chrétiens s'y aventurent. D'espace public ouvert, le jardin tend à devenir, dans la pratique, un espace communautaire. »²⁸

Selon Rania Halawi, une véritable interaction entre artistes et publics a pu se produire par le moyen d'ateliers et de visites guidées réalisés durant les trois semaines d'exposition, notamment à travers ceux adressés à des écoles publiques et privées. Une large opération de communication avait été lancée au préalable par le biais de spots publicitaires, panneaux et affiches mettant en scène des personnages qui font référence aux représentations du quotidien dans la capitale beyrouthine : chauffeur de taxi-service, barbier, joueurs de Backgammon. Le but étant d'atteindre le plus grand nombre.

Satisfaites de cette première opération, les organisatrices insistent sur la nécessité de pouvoir mener ce genre de projet sur le long terme en renouvelant des opérations du même type. Une nouvelle édition était d'ailleurs prévue en 2017 à Horsh Beirut. Le Bois des Pins, parc de trente hectares ré-ouvert en 2015, représente le plus grand espace vert de la ville. Lieu marqué, lui aussi, par de nombreuses polémiques et ayant fait l'objet de fortes mobilisations de la société civile pour sa réouverture après plus de vingt ans de fermeture au public. Mais la municipalité de Beyrouth a récemment décidé de sa fermeture (cet espace étant pris dans des enjeux de planification qui impliquent différents projets de construction controversés) et compromis, de fait, le projet d'Art in Motion.

La question des relations avec les instances du pouvoir comme les municipalités, les gouvernorats ou encore le ministère de la culture se pose dans la plupart des projets artistiques qui investissent l'espace public urbain. Ainsi, certaines réalisations artistiques effectuées *in situ*, durant l'exposition, ont été léguées par l'association. Mais la municipalité de Beyrouth a refusé de les conserver sur place. D'autre part, les porteuses du projet regrettent la lourdeur administrative concernant les autorisations à obtenir mais aussi et surtout un manque de soutien et de compréhension de la part des pouvoirs publics en termes de facilitation des procédures, d'aide logistique et financière, et aussi de reconnaissance vis-à-vis d'un projet qui devrait, selon elles, constituer une priorité pour l'État et les collectivités territoriales. « C'est le rôle du gouvernement d'éduquer le public », s'exclament-elles, « pas celui de la société civile. Nous manquons de cela. Nous faisons cela car nous pensons que c'est nécessaire, que c'est notre devoir, que c'est notre pays, c'est notre peuple. »²⁹

28 Pascale Féghali, « Chapitre III : De l'espace communautaire à l'espace public », in *Le quartier de Sanayeh à Beyrouth. Une exploration filmique*, Cahiers de l'Ifpo 4 (Beyrouth: Presses de l'Ifpo, 2009), sect. 3, <http://books.openedition.org/ifpo/618>.

29 Entretien réalisé auprès de Rania Tabbara et Rania Halawi le 6 avril 2017 à Beyrouth.

C'est à partir d'un tel constat que l'initiative portée par Amanda Abi Khalil est née en 2013 sous la forme d'un projet aux dimensions et aux missions variées : la Temporary Art Platform³⁰. Se basant sur son expérience personnelle notamment en tant que commissaire d'exposition indépendante au Liban et à l'international, Amanda Abi Khalil constate « le décalage énorme qu'il y a entre les institutions publiques, celles de l'art contemporain et les publics, mais aussi le problème lié à la continuité des institutions »³¹. « On a vu depuis les années 1990 », poursuit-elle, « la création de beaucoup de structures artistiques et culturelles qui ont disparu en quelques années, notamment en raison d'une dépendance claire aux financements ».

La question de l'art dans l'espace public urbain est l'une des premières préoccupations dans les projets que mène la Temporary Art Platform. Elle met un point d'honneur à intégrer différentes institutions publiques dans ses projets : université libanaise, municipalités, ministère du tourisme et de la culture. Sans véritable régularité de programmation, l'association dont l'équipe change au fil des projets, organise notamment des résidences d'artistes en province qui s'attachent à répondre en premier lieu « aux besoins des contextes ». La notion de *contexte* pouvant être entendue ici selon l'emploi qu'en fait Paul Ardenne : « L'intervention ne s'accomplit jamais au jugé, elle implique un principe de confrontation, elle vise l'agrégation ou la polémique, jamais le consentement tacite ou mou. »³² S'intéresser aux pratiques sociales et contextuelles de l'art, telle est la mission que se donne cette autre initiative.

L'une des premières étapes de leur démarche a été la réalisation d'un travail de documentation : *Art in public space in Lebanon : A research project and tool guide on the legal and administrative challenges and opportunities*. Véritable guide destiné aux artistes mais aussi aux institutionnels, on y trouve toutes les informations légales ayant trait aux différents types d'intervention artistique au sein de l'espace public, une liste non-exhaustive de projets ayant été réalisés au Liban depuis les années 1980 (sculptures, installations, interventions éphémères, graffiti... etc.) ainsi qu'un travail de définition détaillé sur l'art public, tant d'un point de vue législatif qu'esthétique. Basée sur la consultation et l'enquête de terrain, cette étude s'est donnée pour mission de faciliter la mise en place de procédures de commande pour l'espace public urbain. Elle s'adresse tout d'abord aux artistes, leur permet d'avoir accès à un précieux corpus d'informations et de conseils pour entreprendre leurs projets, et surtout aux fonctionnaires du gouvernement et des municipalités, pour pallier aux problèmes « de langage, de compréhension, d'esthétique, mais aussi aux changements de personnels fréquents, qui empêchent toute

30 <http://www.temporaryartplatform.com>

31 Entretien réalisé auprès d'Amanda Abi Khalil le 24 avril 2017 à Beyrouth.

32 Ardenne, « L'implication de l'artiste dans l'espace public », 5.

collaboration sur le long terme »³³. Pour Amanda Abi Khalil, tant qu'un travail de sensibilisation aux esthétiques de l'art dans l'espace public n'est pas entrepris, il restera difficile d'obtenir des autorisations administratives.

Pour l'opératrice culturelle, une transformation est à l'œuvre au plus profond des milieux artistiques, avec un intérêt accru des artistes pour l'espace public. Le fait même que les réalisations artistiques soient de moins en moins tournées vers les problématiques liées à la mémoire de la guerre en témoigne. Elles affirment plutôt à présent un droit à la ville :

« Aujourd'hui tu ne peux pas nager gratuitement, tu n'as pas accès à la mer, tu ne peux pas aller faire un pique-nique, les parcs publics sont parfois difficiles d'accès. Il s'agit aujourd'hui de connaître ces espaces de vie et de rencontre à Beyrouth, et de réclamer ces lieux qui devraient appartenir à tout le monde, de développer la conscience de l'importance d'un vivre-ensemble, de préserver cette ville. »³⁴

Le projet de TAP existe aujourd'hui aux côtés d'autres actions artistiques et culturelles, s'arrimant parfois à des campagnes civiles dédiées à la protection, à la réhabilitation d'espaces ou tout simplement à leurs modes d'accès. Des réalisations artistiques qui remettent des états de faits et de pensée dans des processus. Elles tentent de « précipiter une prise de conscience »³⁵, ouvrent de nouvelles perspectives d'un point de vue esthétique, et aussi politique et social.

Dans ce contexte, la question des publics devient plus que jamais essentielle pour les acteurs culturels. Ces projets cherchent à sensibiliser, éveiller, mobiliser la société autour de luttes citoyennes. Il en découlent des modes d'action et d'intervention qui s'élaborent autour de la transmission de savoir, de la médiation et aussi de procédés de légitimation de formes artistiques et plus largement de l'art, en direction des pouvoirs publics et des sociétés civiles ; participant ainsi à faire du public « un opérateur de l'art »³⁶. Ces initiatives participent d'un renouveau des questionnements de ce que représente l'art dans l'*espace public* à Beyrouth, d'un effort de définition, d'une recherche de sens, contribuant à « requalifier la géographie esthético-sensible de la ville en la re-figurant »³⁷.

Éric Verdeil parle d'une « recomposition des rôles et des modes d'action » dans le débat public, « qui témoigne à la fois d'un changement stratégique visant à sensibiliser le public pour obtenir son adhésion »³⁸. Ce travail

33 Entretien réalisé auprès d'Amanda Abi Khalil le 24 avril 2017 à Beyrouth.

34 Entretien réalisé auprès d'Amanda Abi Khalil le 24 avril 2017 à Beyrouth.

35 Ardenne, « L'implication de l'artiste dans l'espace public », 7.

36 Ardenne, 7.

37 Ardenne, 7.

38 Verdeil, « Lutter pour l'espace public ».

de la société civile sur elle-même intervient ici comme une réponse à ce que Daniel Cefai définit autour de la notion de « problème public », à partir duquel des collectifs d'acteurs s'organisent, constituent des arènes publiques et mènent cet « exercice de réflexivité collective, éminemment pluriel et conflictuel, à travers lequel une communauté s'auto-institue. L'enjeu est de saisir comment se fait cette organisation endogène de l'expérience collective et de l'action collective »³⁹.

Bibliographie

- Ardenne, Paul. « L'implication de l'artiste dans l'espace public ». *L'Observatoire: La Revue des Politiques Culturelles* 36, n° 1 (2010): 3-10.
- Barakat, Liliane, et Henri Chamussy. « Les espaces publics à Beyrouth / Public spaces in Beirut ». *Géocarrefour, L'espace public au Moyen-Orient et dans le monde arabe*, 77, n° 3 (2002): 275-81.
- Beauchard, Jacques. « Beyrouth, ville ouverte et fermée ». *Hermès, La Revue* 63, n° 2 (2012): 109-15.
- Beyhum, Nabil, et Jean-Claude David. « Espaces du public et du négoce à Alep et à Beyrouth ». *Les Annales de la Recherche Urbaine* 57-58 (1992): 191-205.
- Cefai, Daniel. « L'expérience des publics : institution et réflexivité. » *Revue électronique des sciences humaines et sociales*, 4 mars 2013. <https://www.espacestems.net/articles/lexperience-des-publics-institution-et-reflexivite/>.
- Clot-Goudard, Rémi, et Marion Tillous. « L'espace du réseau : du flux au territoire. Le tournant pragmatiste engagé par Isaac Joseph ». *Tracés. Revue de Sciences humaines* 15 (2008): 107-26.
- Dahdah, Assaf. « Chapitre III. De l'espace privé à l'espace public ou la géographie du mépris ». In « *L'art du faible* » : *Les migrantes non arabes dans le Grand Beyrouth (Liban)*, 93-124. Cahiers de l'Ifpo 7. Beyrouth: Presses de l'Ifpo, 2012. <http://books.openedition.org/ifpo/4225>.
- Delpal, Christine. « La Corniche de Beyrouth, nouvel espace public ». *Les Annales de la Recherche Urbaine, Villes et guerres*, 91 (2001): 74-82.
- Féghali, Pascale. « Chapitre I : Sanayeh au fil du temps ». In *Le quartier de Sanayeh à Beyrouth. Une exploration filmique*. Cahiers de l'Ifpo 4. Beyrouth: Presses de l'Ifpo, 2009. <http://books.openedition.org/ifpo/618>.
- . « Chapitre III : De l'espace communautaire à l'espace public ». In *Le quartier de Sanayeh à Beyrouth. Une exploration filmique*. Cahiers de l'Ifpo 4. Beyrouth: Presses de l'Ifpo, 2009. <http://books.openedition.org/ifpo/618>.
- Haidar, Mazen. « Beyrouth et la nouvelle mémoire ». In *Penser et pratiquer l'esprit du lieu*, édité par Célia Forget, 21-34. Québec, QC: Presses de l'Université Laval, 2011.

39 Daniel Cefai, « L'expérience des publics : institution et réflexivité. », *Revue électronique des sciences humaines et sociales*, 4 mars 2013, <https://www.espacestems.net/articles/lexperience-des-publics-institution-et-reflexivite/>.

- Verdeil, Éric. « Beyrouth : les nouvelles lignes de front de la recherche urbaine ». *Métropolitiques*, 21 mai 2012. <http://www.metropolitiques.eu/Beyrouth-les-nouvelles-lignes-de.html>.
- . « Lutter pour l'espace public: Beirut, the Space In Between Hope and the Public ». *Rumor* (blog), 6 mars 2013. <https://rumor.hypotheses.org/3105>.

Transformations sociales et esthétiques dans les démarches documentaires à l'exemple de la pièce de théâtre *Common Ground* de Yaël Ronen

MARIE URBAN

Resümee

Ästhetische und soziale Transformationen in dokumentarischen Arbeitsprozessen am Beispiel des Theaterstücks *Common Ground* von Yaël Ronen

Das Prefix *trans* bedeutet, laut dem Gaffiot Wörterbuch Latein-Französisch¹, „au-delà de, par-delà“ (dt. lt. Pons: „über, über...hin, über...hinaus, jenseits, (hin)durch“). Diese Definition lässt sich durch andere Werke, wie dem Larousse, mit den Begriffen „traversée“ (dt.: Überquerung) und „changement“ (dt.: Veränderung) weiter fortführen. Es ist festzuhalten, dass das Wort *trans* eine utopische Dimension beinhaltet. Diese Dimension kann als Zwischenraum bezeichnet werden, den es zu überwinden gilt. Es handelt sich um eine Form der Überschreitung, die ins Unbekannte führen kann. Kreativität spielt demnach eine grundlegende Rolle. Transformation, die im Zentrum dieser Publikation steht, stellt eine Begrifflichkeit dar, die der Bewegung eine besondere Bedeutung beimisst.

Es soll im Folgenden untersucht werden, wie sich Transformation innerhalb bestimmter kreativer Prozesse und den daraus hervorgehenden Werken vollzieht. Dies kann sich in verschiedenen Phasen äußern, wie im Moment der Bewegung der Künstler², die sich auf Recherchereisen begeben, oder auch durch die Veränderung der künstlerischen Praxis selbst, die zunehmend kollektiver wird, wie Paul Ardenne es in seinem Buch *L'art contextuel* beschreibt.

Die vorangegangenen Aspekte sollen anhand des Stücks *Common Ground* von Yaël Ronen, das 2013 am Maxim-Gorki-Theater in Berlin konzipiert worden ist, näher betrachtet werden. Sein einzigartiges, theatrales Verfahren erlaubt es, die verschiedenen Dimensionen eines Transformationsprozesses im Detail zu untersuchen.

-
- 1 Verweise, Quellen und Literaturangaben sind der französischen Originalversion dieses Textes zu entnehmen.
 - 2 Um den Lesefluss zu erleichtern, wird darauf verzichtet, jeweils auf die männliche und weibliche Form hinzuweisen, obwohl sowohl Frauen als Männer mit der übergeordneten Bezeichnung gemeint sind.

Common Ground nimmt sich dem Realen an, indem es mit der Reise ein einmaliges Ereignis schafft, das den ersten Schritt im Transformationsprozess darstellt. Diese Erfahrung bildet den Rohstoff, aus dem sich das Theaterstück im Weiteren entwickelt. Welche Art von Transformation vollzieht sich in diesem Prozess? Die Besonderheit der Arbeit lässt vermuten, dass die Räume ästhetischer, aber auch sozialer Transformation auseinander hervorgehen und sich gegenseitig beeinflussen.

Um diese Hypothese zu bekräftigen, soll auf theoretische Texte, wie *L'art comme expérience* von John Dewey, aber auch auf die Dramaturgie des Stücks zurückgegriffen werden sowie auf dessen mediale Rezeption und Interviews mit Orit Nahmias und Jasmina Musić, zwei der Darstellerinnen, die aus verschiedenen Phasen der Konzeption berichten.

Common Ground ist ein dokumentarisches und zugleich kreatives Projekt, das auf den Erfahrungen einer Reise und den Biografien der Darsteller basiert. Im Gegensatz zu anderen dokumentarischen Praktiken, die bei langen „journalistischen“ oder „historischen“ Recherchen ansetzen, dokumentiert das Stück eine Reise durch Bosnien, an der die Darsteller gemeinsam mit dem gesamten künstlerischen Team teilgenommen haben. Fünf der Darsteller kommen ursprünglich aus dem ehemaligen Jugoslawien (Belgrad, Sarajevo, Novi Sad und Prijedor), wobei auch ein deutscher Schauspieler und eine Israeli Teil des Projekts sind. Sie setzen sich mit ihrer Herkunft auseinander sowie mit einem kollektiven Gedächtnis, das in untrennbarem Zusammenhang mit den Traumata des Jugoslawienkriegs und des Exils steht. Die Reise und die Überlegungen, die durch sie angestoßen werden, bilden die Grundlage eines partizipativen Schaffensprozesses, der diese Erfahrung dokumentiert und transformiert. Die ästhetischen und sozialen Transformationen dieser Vorgehensweise beeinflussen sich wechselseitig. *Common Ground* handelt von der Fähigkeit, sich wieder zu erinnern, zu vergessen und sich neu zu erfinden. Zudem betont es die Ambivalenz der Gefühle dieser Generation, die nun in Deutschland lebt.

Ein zentrales Moment bildet das Potenzial der Kunst, authentisches Wissen zu produzieren. Das Werk selbst, seine verschiedenen Aufführungen sowie sein Entstehungsprozess, generieren einen Erkenntnisgehalt. Die Bedeutung der gemeinsamen Reise, um die es im Stück geht, betont die Prozesshaftigkeit der Arbeit. Die im Artikel vorgenommene Analyse beruft sich vor allem auf die pragmatische Ästhetik von John Dewey. Dieser betrachtet das Werk ausgehend vom politischen und sozialen Kontext seiner Entstehung. Die ästhetischen Qualitäten der Erfahrung helfen das Facettenreichtum ihrer szenischen Umsetzung und ihres teilweise fiktionalen Werdens besser zu erfassen. Obgleich die Regisseurin mit ihrer Dramaturgin über die Montage des Stückes entscheidet, steht die Erfahrung des Kollektivs im Zentrum des Projekts. Sie verleiht ihm seine Authentizität

und das Vermögen Wissen zu generieren sowie seine politische Dimension. Der kreative Schaffensprozess und die Fiktion, d. h. der symbolische und imaginäre Teil innerhalb dieses Erinnerungsprozesses, die vom Theater eingesetzt werden, erlaubt die Erschaffung einer gemeinsamen Grundlage (Common Ground), die zeitgleich in Frage gestellt wird.

In einem dynamischen und reflexiven Schaffensprozess und durch die Förderung eines Gedächtnisraums lässt *Common Ground* ein neues „Gemeinsam“ entstehen.

Transformations sociales et esthétiques dans les démarches documentaires à l'exemple de la pièce de théâtre *Common Ground* de Yaël Ronen

Le préfixe *trans* signifie « au-delà de, par-delà » comme l'indique le dictionnaire Gaffiot Latin-Français³, définition qui est complétée par d'autres dictionnaires tels que le Larousse par l'implication de la notion de traversée et de changement. On retiendra qu'il y a une dimension utopique induite dans le mot *trans*. Cette dimension peut être décrite comme un interstice, comme un espace à combler. C'est une forme de dépassement qui peut conduire vers l'inconnu. La créativité joue alors un rôle fondamental dans ce dépassement. La transformation, qui est au cœur de cette publication, est un terme qui donne une importance centrale au mouvement. Il s'agira ici d'observer comment une transformation peut s'opérer au sein de certains processus de création et des œuvres qui en découlent. Cela peut se manifester à plusieurs niveaux comme par le mouvement des artistes qui voyagent pour effectuer des recherches ou encore par le changement de l'activité artistique elle-même qui devient entre autres plus collective comme le décrit Paul Ardenne dans son livre *L'art contextuel*⁴.

Ces aspects seront approfondis grâce à la pièce *Common Ground* de Yaël Ronen, créée en 2013 au théâtre Maxime Gorki à Berlin. Cette pièce nous permet d'observer plus en détail les différentes dimensions d'un processus de transformation dans une démarche théâtrale singulière.

La dramaturgie globale

La pièce *Common Ground* se saisit du réel en créant un événement unique, celui du voyage, qui est la première étape du processus. Cette expérience constitue la matière à partir de laquelle la pièce de théâtre s'écrit ensuite. Quel type de transformation s'opère dans ce processus ? La spécificité de ce travail de création laisse supposer que des espaces de transformation esthétiques mais aussi sociaux émergent et s'influencent réciproquement.

3 Félix Gaffiot, *Dictionnaire Gaffiot latin-français* (Paris: Hachette, 1934), 1591.

4 Paul Ardenne, *Un art contextuel* (Paris: Flammarion, 2012).

Afin d'approfondir cette hypothèse, l'analyse s'appuie ici sur des textes théoriques tels que *L'art comme l'expérience*⁵ de John Dewey, mais aussi sur la dramaturgie de la pièce et sa réception médiatique, ainsi que sur des interviews réalisées avec Orit Nahmias⁶ et Jasmina Musić⁷, deux comédiennes qui témoignent des différentes étapes de création. *Common Ground* est un projet documentaire et créatif qui se base sur l'expérience d'un voyage et les biographies des comédiens. Contrairement à d'autres pratiques documentaires qui démarrent par de longues recherches de type « journalistiques » ou « historiques », la pièce documente ici un voyage, que les comédiens ont effectué avec le reste de l'équipe artistique en Bosnie. Cinq des comédiens sont originaires d'Ex-Yougoslavie (de Belgrade, de Sarajevo, de Novi Sad ou encore de Prijedor), tandis qu'un comédien allemand et une israélienne font également partie du projet. Ils s'interrogent sur leurs origines, sur une mémoire collective indissociable des traumatismes de la guerre d'Ex-Yougoslavie et de l'exil. La structure de *Common Ground* est divisée en deux parties.

La première partie passe en revue les grands événements des années 1990, le flot des nouvelles se mêle à de courtes informations biographiques des comédiens. Le rythme est percutant, le style est télégraphique et pop. Leurs expériences d'adolescents, les événements politiques marquants de l'époque et d'autres souvenirs culturels s'entrechoquent : Niels Bormann évoque la découverte de son homosexualité, tandis que Nirvana sort son album *Nevermind* et que la guerre du golfe est déclarée... la Yougoslavie se disloque lorsque Brian Adams sort « Everything I do, I do it for you », puis la guerre des dix jours a lieu... Vernesa Berbo vit à Sarajevo, c'est une « disco queen », 5 mois plus tard, la guerre commence ; Jasmina Music a 4 ans, on lui a dit que son père a disparu, mais elle ne comprend pas ce que ça veut dire etc. Le rythme s'accélère, les phrases deviennent de plus en plus courtes, les comédiens se succèdent frénétiquement au micro, jusqu'aux accords de Dayton et la fin de la guerre de Bosnie. NOIR. La coupure est radicale. Long silence. Les comédiens observent les dégâts et reprennent doucement leur souffle. Les caisses qui servent de décor sont sans dessus dessous.

Puis le mode de la narration change complètement. Mateja Meded et Jasmina Musić parlent de leurs pères : le père de l'une risque d'être inculpé au tribunal international de Den Haag pour les crimes qu'il a perpétré pendant la guerre, tandis que le père de l'autre a été assassiné à l'époque dans une forêt avec vingt autres hommes. Elles rejouent ensuite la scène durant laquelle elles se sont rencontrées pour la première fois, lors des auditions pour cette pièce : la comédienne Jasmina Musić (qui joue Mateja) raconte qu'elle a lu

5 John Dewey, *L'art comme expérience*, trad. de l'anglais coordonnée par Jean-Pierre Cometti (Paris: Gallimard, 2014) (Orig.: *Art as Experience*. 1934).

6 J'ai réalisé un entretien avec Orit Nahmias le 5 octobre 2016 à Berlin.

7 J'ai réalisé des entretiens avec Jasmina Musić les 13 et 15 mars 2017 à Berlin.

un article qui disait que son père avait travaillé au camp de concentration d'Omarska. Mateja Meded (qui joue Jasmina) raconte quant à elle que son père était prisonnier dans le même camp. « Comment un tel hasard a-t-il pu se produire ? » Cette phrase est prononcée par le comédien Dejan Bućin lorsqu'il annonce cette scène entre les deux femmes. Le récit du voyage commence. Ils relatent certains événements, en rejouent d'autres. Les premières heures sont euphoriques. Les lieux qu'ils visitent et les personnes qu'ils rencontrent déclenchent des discussions complexes, parfois des disputes. En parlant avec le barman de l'hôtel, la question sensible de la justice et de l'impunité de certains criminels de guerre crée des tensions. Ils arrivent dans la ville de Prijedor. Très vite, l'importance des lieux de mémoire est évoquée. A l'endroit où il y avait le camp de concentration, il n'y a aucune indication de ce passé. Le bâtiment est aujourd'hui à nouveau une école. Ils rencontrent Bakira Hasecic, qui a créé une organisation, qui se bat pour les droits des femmes qui ont été maltraitées ou violées pendant la guerre. Elle a elle-même été violée et a été obligée d'assister au viol de sa fille. Certains comédiens racontent leurs sentiments face à l'insoutenable témoignage. Dejan Bućin qui devait traduire pour les autres durant son récit, partage sa perception avec le public : « Je me surprends soudainement à me demander, combien est vrai, et qu'est-ce qui a pu être ajouté, déformé, changé par la mémoire. J'ai honte d'avoir ces pensées. »⁸ Aleksandar Radenkovic, qui est serbe, a alors l'impression que l'on observe ses moindres réactions : « Voulez-vous que je me sente responsable, coupable ? »⁹ Comment leurs origines influencent leur perception du conflit et leurs rapports aujourd'hui les uns avec les autres ? *Common Ground* traite de la capacité de se remémorer et d'oublier, de se reconstruire, et insiste sur l'ambivalence des sentiments de cette génération qui vit maintenant en Allemagne. Ils abordent la problématique de la justice, de l'exil, de la culpabilité d'être parti. Ils s'interrogent sur leur appartenance à la société dans laquelle ils vivent aujourd'hui et sur la transmission de ce passé douloureux aux générations futures.

Production et structure de l'œuvre

Revenons tout d'abord sur les liens entre la production et la structure de l'œuvre. Ursula Brandstätter développe une théorie de la transformation esthétique¹⁰ afin de proposer une analyse d'œuvres innovantes qui trans-

8 Librement traduit par nous. Version originale : « Ich erwische mich dabei, wie ich überlege, wie viel davon wahr ist und wie viel das Gedächtnis hinzufügt, verzerrt, ändert. Ich schäme mich für diese Gedanken. »

9 Librement traduit par nous. Version originale : « Wollen Sie, dass ich mich verantwortlich fühle, schuldig ? »

10 Ursula Brandstätter, *Erkenntnis durch Kunst: Theorie und Praxis der ästhetischen Transformation* (Wien: Böhlau Köln, 2013).

posent un phénomène « étranger » dans un objet et une pensée artistique. Ses réflexions alimentent des recherches qui ont été fortement réactivées ces dernières années au sujet des liens entre art et science qui sont le plus souvent désignés par l'expression « künstlerische Forschung »¹¹. Ce terme témoigne de ce phénomène et des nouvelles formes de travail qui sont apparues ces deux dernières décennies. On peut souvent parler d'expérimentation, dont les résultats restent incertains tout au long du développement, ce qui est le cas avec la pièce *Common Ground*. Un enjeu central de ces démarches concerne la capacité de l'art à produire un savoir original. La connaissance générée ici se fait à travers l'œuvre et ses différentes représentations, ainsi qu'à travers son processus de création. L'importance du voyage en commun, dont il est ensuite question dans la pièce met en valeur la processualité de ce travail. L'esthétique pragmatiste développé par John Dewey dans son ouvrage *L'art comme expérience*¹² qui date de 1934, apporte des éclairages pertinents sur ce point, puisqu'il ne sépare pas les objets artistiques « des conditions entourant leur apparition »¹³. Pour ce philosophe américain, qui critique le formalisme de l'esthétique, la muséification de l'art par l'isolement des objets artistiques, la dissolution du lien sociale de l'art au profit de sa valeur marchande, il y aurait des similitudes entre *une* expérience pleine et accomplie et l'expérience esthétique. Comme le souligne Richard Shusterman dans son introduction, en définissant l'art comme expérience, Dewey replace les contextes politiques, sociaux et esthétiques au cœur des problématiques artistiques¹⁴. Les qualités esthétiques de l'expérience sont importantes car elles permettent de mieux saisir, comment la forme de ce voyage et les rencontres générées constituent une matière productive à la transposition scénique et servent de base à la dramaturgie. De plus, l'expérience commune impulse la base d'un travail participatif collectif. Bien que le sujet de la pièce *Common Ground* soit politique, c'est surtout la mise à l'épreuve d'un collectif qui confère au projet sa dimension politique. Les comédiens participent dès le début en déterminant certains paramètres du processus de création : ils proposent par exemple des lieux à visiter et des personnes à rencontrer lors du voyage. Ils participent également à l'écriture de la pièce car ils écrivent des textes autour de l'expérience vécue et de leur rencontre ce qui constituent ensuite la matière textuelle et scénique de l'écriture du spectacle. Le cadre général du processus ainsi que la sélection des textes et leur montage sont cependant déterminés par la metteuse en scène et la dramaturgie. En tous les

11 L'équivalent en français du terme « künstlerische Forschung » se retrouve généralement sous l'appellation « recherche création » mais il faut noter que le terme allemand de « Forschung » implique l'idée d'une recherche scientifique qui serait donc artistique.

12 Dewey, *L'art comme expérience*.

13 Dewey, 39.

14 Dewey, 19.

cas, dans ce type de démarche, qui se base sur un processus collaboratif et qui rend l'expérience consciente visible, la production, l'œuvre et la structure, tout comme le savoir généré, sont indissociables.

La transformation : relation, émotion, écart, distanciation

Orit Nahmias, comédienne d'origine israélienne qui travaille depuis longtemps avec Yaël Ronen, témoigne du fait que la dynamique entre les personnes était au centre de ce projet. Le travail prend appui sur la relation entre les comédiens (choisis pour leur lien avec le sujet) au contact d'un contexte géographique et politique très spécifique. Ils essaient de mieux comprendre le conflit des Balkans. Les deux comédiennes rencontrées insistent sur le fait que si la pièce avait été réalisée avec d'autres personnes, elle aurait été complètement différente. Pour Jasmina Musić, il est même impossible que la pièce soit publiée et jouée par d'autres. Il faut noter ici l'importance de la fonction d'Orit Nahmias et de Niels Bormann qui apportent un regard plus extérieur et distancé tout en s'impliquant dans le processus. Le voyage considéré comme *une* expérience selon la définition de Dewey, déclenche dans un premier temps l'échange. Cela renvoie à une première étape de la transformation : « L'expérience est le résultat, le signe et la récompense de cette interaction entre l'organisme et l'environnement, qui, lorsqu'elle est menée à son terme, est une transformation de l'interaction en participation et en communication »¹⁵. Les comédiens qui viennent des Balkans ne vivent plus là-bas aujourd'hui. Certains d'entre eux n'y étaient pas retournés depuis plusieurs années, mais ce voyage ravive des souvenirs.

On peut envisager que l'œuvre artistique représente ici un « interstice social »¹⁶, ce que Nicolas Bourriaud développe dans son livre *L'esthétique relationnelle*. Bourriaud décrit le développement d'œuvres d'art qui « ne se donnent plus pour but de former des réalités imaginaires ou utopiques, mais de constituer des modes d'existence ou des modèles d'action à l'intérieur du réel existant »¹⁷. La *sphère relationnelle* du voyage est bien réelle. La relation des participants, problématisée ensuite dans la pièce, déplace cette sphère, mais on peut considérer, comme le décrit Bourriaud, que l'intersubjectivité devient l'essence de la pratique artistique.

Des situations et des réflexions choisies dévoilent à la fois leur complicité tout comme leurs mésententes ou frictions. Soit par le jeu ou par le récit, la pièce thématise, sans tabou, le fait que les comédiens impliqués sont par moment très affectés, mais aussi que leur complicité grandit au fur et à mesure de l'expérience. Le titre de la pièce *Common Ground* fait référence à une base commune. On peut pourtant dire que l'accent est mis aussi sur

15 Dewey, 60.

16 Nicolas Bourriaud, *Esthétique relationnelle* (Dijon: Les Presses du réel, 1998).

17 Bourriaud, 11.

ce que François Jullien¹⁸ appelle « l'écart », qu'il y a ici entre les comédiens, car la pièce laisse apparaître une tension dans leur « mise en regard », voir dans « la confrontation » qui se déploie parfois entre eux. Les liens qui apparaissent entre eux sont parfois très complexes et même douloureux, ce qui est illustré de façon particulièrement intense par ce qui unit et sépare Mateja Meded et Jasmina Musić. Des crises de larmes sont relatées, comme par exemple une dispute qui éclate un soir au bar de l'hôtel. Dans une scène très intense, le spectateur comprend le malaise du comédien serbe qui culpabilise de l'insouciance qu'il avait en Allemagne pendant que sa famille vivait sous les bombes. En activant ici des « ressources culturelles », terme que François Jullien privilégie à « l'identité culturelle », c'est en effet l'écart qui produit du commun.

Il faut noter que l'implication émotionnelle des comédiens persiste avec le temps, puisque Jasmina Musić dit avoir besoin de plusieurs jours d'une concentration particulière avant de pouvoir jouer ce spectacle. Cet aspect émotionnel de l'expérience conserve donc son authenticité (au moins partiellement) dans la pièce. Cela se manifeste également par les réactions des critiques qui ont parfois insistés sur l'aspect empathique de ce théâtre ou employés le terme « thérapie de groupe »¹⁹ pour décrire la pièce. La journaliste Anne Peter écrit que Yaël Ronen entraîne les comédiens dans des zones douloureuses²⁰. La pièce engendre une ambivalence, car pour certains la question est de savoir si cela doit faire partie de la mission du théâtre. Cela témoigne d'une crainte fréquemment soulevée dans les écritures autobiographiques d'une éventuelle instrumentalisation des témoignages et d'un caractère exhibitionniste pouvant gêner certaines personnes.

Afin de mettre en perspective ces commentaires, rappelons le caractère esthétique qui est conféré à l'expérience et qui passe par un processus de transformation comme le décrit Dewey : « Ce qui donne à une expérience son caractère esthétique, c'est la transformation de la résistance et des tensions, ainsi que des excitations qui sont en soi une incitation à la distraction, en un mouvement vers un terme inclusif et profondément satisfaisant »²¹.

18 François Jullien, *Il n'y a pas d'identité culturelle* (Paris: L'Herne, 2016).

19 Tobias Becker, « Grandioses Balkankrieg-Theater: Das sind unsere Neunziger! », *Spiegel Online*, 17 mars 2014, <http://www.spiegel.de/kultur/gesellschaft/common-ground-yael-ronen-bringt-den-balkankrieg-auf-die-buehne-a-958991.html> (consulté le 27 janvier 2017). Voici la phrase dans laquelle apparaît le terme « thérapie de groupe », librement traduit par nous : « Une soirée théâtrale, qui est au moins autant une thérapie de groupe que du théâtre. »

20 Anne Peter, « Euer Krieg ist viel zu chaotisch », *nachtkritik.de*, 14 mars 2014, https://www.nachtkritik.de/index.php?option=com_content&view=article&id=9271&catid=52&Itemid=100476 (consulté le 4 janvier 2018).

21 Dewey, *L'art comme expérience*, 113.

Tout d'abord, le processus change sans aucun doute certaines des perceptions et des idées que les comédiens (et participants) avaient au sujet du conflit en démarrant le projet. Les comédiens étaient chargés d'effectuer des recherches sur des aspects spécifiques du conflit sur lesquels ils n'étaient pas forcément informés. La façon dont ces acteurs originaires d'Ex-Yougoslavie ont parlé du conflit, ont été confrontés à eux-mêmes et aux autres en même temps, était assez nouvelle pour eux, selon Orit Nahmias. De plus, ces interactions ont eu lieu alors qu'ils étaient en contact avec des lieux spécifiques et des spécialistes. Jasmina Musić souligne l'importance de la rencontre avec un historien durant le voyage, afin d'obtenir un savoir plus neutre. Elle précise lors de l'entretien : « Chacun a une moitié de vérité. Peu importe le groupe ethnique auquel on appartient. Il y a certaines histoires qui nous sont inlassablement racontées par la famille »²². Mais Orit Nahmias précise qu'au-delà des nouvelles informations apprises durant le projet, c'est surtout la richesse des différentes perspectives amenées par les réflexions du groupe qui lui ont permises de questionner sa propre identité, ce qui change sa perception du réel. Pour revenir au texte de François Jullien cité ci-dessus, il s'agit ici du « divers des cultures » qui est mis en avant, par la fécondité de l'écart qui produit du commun. Plus précisément, Jullien décrit une interdépendance : « à la fois le commun est d'où se déploie les écarts et les écarts sont ce qui déploie le commun »²³. La dynamique à l'œuvre et la transformation qui s'opère laissent apparaître un « nouveau commun »²⁴.

Après le voyage, des missions spécifiques d'écriture sont attribuées aux comédiens. L'écriture, en particulier effectuée en anglais, permet une première forme de distanciation par rapport à l'événement vécu. Le temps passe. C'est également la phase où la conscientisation de l'expérience passe par le filtre de l'imagination. Les entretiens dévoilent l'espace de confiance que représentaient des répétitions au sein desquels les comédiens participants ont pu s'exprimer librement. Ils ont aussi conservé à tout moment la liberté de décider de supprimer un texte s'ils le trouvaient trop personnel.

Grâce au travail dramaturgique, au montage des textes qui sont parfois mélangés (il arrive aussi qu'une personne défende une position qui n'est pas la sienne car il est nécessaire qu'elle soit représentée) et aux théâtralités de la scène et de l'acteur, les expériences vécues se trouvent transformées et partiellement fictionnalisées. L'échange des rôles entre Jasmina Musić et Mateja Meded dont l'histoire incroyable est évoquée ci-dessus, constitue un exemple emblématique d'une stratégie employée afin de protéger les deux

22 Librement traduit par nous. Version originale : « Jeder hat eine halbe Wahrheit. Egal welcher ethnischen Gruppe man zugehört, man hat von der Familie bestimmte Geschichten, die abgespeichert werden. »

23 Jullien, *Il n'y a pas d'identité culturelle*, 76.

24 Jullien, 77.

comédiennes qui sont aussi des témoins, et de gagner plus de distance par rapport aux aspects trop personnels de leurs récits. Cet échange a aussi une valeur symbolique forte, car il suggère que l'une pourrait être à la place de l'autre (différentes allusions sont faites en ce sens tout au long de la pièce). Jasmina Musić décrit une scène difficile pour elle où elle doit utiliser une astuce, en somme une technique d'acteur pour canaliser sa concentration. Cependant, ces processus de transformations esthétiques ne signifient pas la perte de l'authenticité ou d'intensité, mais plutôt son déplacement. Dewey précise ce mécanisme de la transformation du matériau brut vers une forme artistique : « Lors du processus, l'émotion suscitée par le matériau original est modifiée alors qu'elle s'attache au nouveau matériau. »²⁵ La forme structurée à laquelle aboutit le processus met en perspective le singulier des biographies des comédiens avec la mémoire collective.

Espace mémoriel

Soulignons que les interrogations suscitées par *Common Ground* ne s'arrêtent pas avec la première représentation de la pièce. La pièce a été jouée plus de 80 fois et a tourné autant en Europe qu'en Asie. Orit Nahmias souligne qu'une fois la pièce créée, le processus réflexif sur la pertinence, l'actualité de ce travail et ce qu'il signifie pour chaque comédien qui y participe, ne fait que commencer. On note la difficulté particulière pour eux de jouer ce spectacle dans les Balkans, parfois devant des proches et le caractère encore sensible aujourd'hui des questions soulevées par *Common Ground*. La pièce aurait parfois entraîné d'intenses réactions de la part du public. Jasmina Musić vient de l'enclave de la république Srpska. Les massacres qui ont été perpétrés là-bas n'ont pas été reconnus comme un génocide. Il est de ce fait impossible encore aujourd'hui d'ériger publiquement un mémorial dans la ville de Prijedor. *Common Ground* active un espace mémoriel dans un processus dynamique. La pièce ne remplace pas un mémorial mais elle représente une autre façon de se souvenir. Elle fait resurgir l'importance de la mémoire d'un passé complexe et douloureux en représentant un questionnement sur la mémoire à travers le processus du voyage. « L'appareil d'immédiation »²⁶ que représente la mémoire (car elle valorise l'immédiat) remet en cause la culture historique. Ce processus est réactivé à chaque représentation. L'écriture et la fiction, c'est-à-dire la part symbolique et imaginaire dans ce processus mémoriel qui est déployé par le théâtre,

25 Dewey, *L'art comme expérience*, 141.

26 Eric Melouchan, « Mémoire et culture, des paradigmes obsolètes », in *Culture et mémoire : Représentations contemporaines de la mémoire dans les espaces mémoriels, les arts du visuel, la littérature et le théâtre*, éd. par Carola Hähnel-Mesnard, Marie Liénard-Yeterian, et Cristina Marinas (Palaiseau: Ecole Polytechnique, 2008), 58.

permettent la construction d'un socle commun (Common Ground) en le questionnant. Aleida Assmann souligne dans son analyse des espaces mémoriels²⁷ que la construction de l'identité se fait par ce dont nous nous souvenons et ce que nous oublions ensemble. La force de *Common Ground* se situe dans le fait que la pièce mette à l'épreuve collectivement la tension entre le souvenir et l'oubli. Par l'expérience et l'écriture, *Common Ground* interroge et met en mouvement les « ressources culturelles » dans une réflexion commune en lien avec l'Histoire, mais aussi en lien avec le présent.

Bibliographie

- Ardenne, Paul. *Un art contextuel*. Paris: Flammarion, 2012.
- Assmann, Aleida. *Erinnerungsräume: Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses*. München: C.H.Beck, 1999.
- Becker, Tobias. « Grandioses Balkankrieg-Theater: Das sind unsere Neunziger! » *Spiegel Online*, 17 mars 2014. <http://www.spiegel.de/kultur/gesellschaft/common-ground-yael-ronen-bringt-den-balkankrieg-auf-die-buehne-a-958991.html>.
- Bourriaud, Nicolas. *Esthétique relationnelle*. Dijon: Les Presses du réel, 1998.
- Brandstätter, Ursula. *Erkenntnis durch Kunst: Theorie und Praxis der ästhetischen Transformation*. Wien: Böhlau Köln, 2013.
- Dewey, John. *L'art comme expérience*. Traduction de l'anglais coordonnée par Jean-Pierre Cometti. Orig.: *Art as Experience*. 1934. Paris: Gallimard, 2014.
- Gaffiot, Félix. *Dictionnaire Gaffiot latin-français*. Paris: Hachette, 1934.
- Jullien, François. *Il n'y a pas d'identité culturelle*. Paris: L'Herne, 2016.
- Melouchan, Eric. « Mémoire et culture, des paradigmes obsolètes ». In *Culture et mémoire : Représentations contemporaines de la mémoire dans les espaces mémoriels, les arts du visuel, la littérature et le théâtre*, édité par Carola Hähnel-Mesnard, Marie Liénard-Yeterian, et Cristina Marinas. Palaiseau: Ecole Polytechnique, 2008.
- Peter, Anne. « Euer Krieg ist viel zu chaotisch ». *nachtkritik.de*, 14 mars 2014. https://www.nachtkritik.de/index.php?option=com_content&view=article&id=9271&catid=52&Itemid=100476.

27 Aleida Assmann, *Erinnerungsräume: Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses* (München: C.H.Beck, 1999), 62-88.

Adoleszenz im Kino als transformative Moment. Und dessen Übertragung auf den europäischen Diskurs

MELIKA GOTHE

Résumé

L'adolescence comme moment transformatif et sa diffusion dans le discours européen

Les développements sociaux et politiques actuels en Europe montrent clairement que l'histoire de l'Union Européenne n'est pas celle d'un renforcement continu de l'intégration. L'Europe se trouve engagée dans un processus de transformation permanente. Les anciens mythes fondateurs et la conscience historique commune ne sont plus partagés par l'ensemble des Etats-membres et des citoyens européens. La marche de l'histoire et les événements qui la marquent exigent de trouver de nouveaux modèles d'entente entre les peuples.

L'étude « Jeune Europe »¹, publiée en 2017, témoigne d'une certaine désillusion des jeunes Européens quant au projet européen. Certes, ils reconnaissent l'Union Européenne en tant qu'alliance économique et politique, mais ne la perçoivent guère comme un espace culturel commun. Les auteurs de cette étude pointent l'absence de perspectives que les jeunes Européens considéreraient comme des objectifs à atteindre et non comme des évidences.

„We [the film community] are in a perfect position to actually make the difference. With our stories, our imagination, our sounds, our characters, our images we carry a greater responsibility than ever. Our raw materials are the emotion that the Europe of the bureaucrats is missing.“ C'est en ces termes que Wim Wenders s'est adressé aux jeunes cinéastes européens à l'occasion de la remise des prix du 30^{ème} European Film Award. Car l'Europe ne peut pas continuer d'exister s'ils ne se saisissent pas, dans les histoires qu'ils racontent, des défis actuels.

Une sélection de films en coproduction européenne de l'année 2017 montre en quoi les films européens reflètent les expériences et conceptions des jeunes européens. Parallèlement, ces films créent, à travers le motif de l'adolescence, des formes de réalité imaginaires, risquées et alternatives, se saisissant du caractère transformatif de l'Europe de manière à la fois critique

1 Pour toutes les références, se reporter à la version originale allemande de cet article.

et constructive. Bien que le motif du passage à l'âge adulte ne soit pas un motif narratif nouveau, la dimension de la transformation qui lui est propre offre une excellente perspective sur l'être dans le présent. L'adolescence et le cinéma forment une synergie : ils représentent tous deux un processus de mise en relation, ils nécessitent l'expérience de l'autre et la constitution du sujet et s'accomplissent au sein d'une structure sociale déterminée.

Du fait de son essence photographique, le film est en mesure de représenter la réalité de manière immédiate, nous ramenant pourtant toujours dans le même temps à l'ambiguïté du réel. Comme d'autres formes artistiques, le cinéma rend possible l'expérience collective de sentiments individuels. Cet aspect de l'expérience filmique de l'adolescence peut devenir une expérience transformative pour le spectateur.

La transformation désigne ici un processus du Devenir. Le sujet de l'expérience transformative se trouvant dans une sorte de moment charnière, il est perméable à des formes alternatives de réalité et de Soi. Ce moment rend possible le changement, qui s'opère toujours en relation immédiate avec l'être présent, que ce soit en relation à l'Europe, aux protagonistes ou aux spectateurs, dans un *entre-deux* entre l'expérience passée et la confrontation avec le nouveau.

Prendre au sérieux la synergie entre expérience cinématographique et période de l'adolescence permet de s'en servir pour penser la politique culturelle : il convient de soutenir le cinéma en tant qu'espace de rencontre et d'expérience, de même qu'il convient de raconter des histoires qui n'hésitent pas à se confronter à l'Autre. Il faut notamment réfléchir à des formes de diffusion et de médiation qui renforcent la diversité européenne dans la réception des films et soutiennent ainsi la participation à un discours européen.

Adoleszenz im Kino als transformatives Moment. Und dessen Übertragung auf den europäischen Diskurs

Daphne (Emily Beecham in: Daphne, R.: Peter Mackie Burns, UK 2017) schert sich nicht sonderlich um das Essen, das sie aufwändig zubereitet hat, um die Männer, die sie nachts in Londoner Bars kennen lernt, um die Krankheit ihrer Mutter, um *what is so called love*, um ihren Job und ihren Alkoholkonsum. Sie ist eine „big-city thirtysomething [...] from a comfortable background; she reads Slavoj Žižek in her downtime and toe-curlingly corrects other people's mispronunciation. [...] For all her vulnerability and high-wire emotional recklessness she is not a victim“², bis sie Zeugin eines

2 Peter Bradshaw, „Daphne Review – Emily Beecham Takes a Stylish Plunge into Sex, Drugs and Drink“, *The Guardian*, 28. September 2017, <http://www.theguardian.com/film/2017/sep/28/daphne-review-emily-beecham-geraldine-james-pete-mackie-burns> (Zugriff: 30.12.17).

Überfalls wird, der einen traumatischen Effekt bei ihr auslöst und sie dazu bringt, ihre gegenwärtige Situation zu reflektieren.

Ähnlich verhält es sich mit Paula (Laetitia Dotsch in: *Jeune femme*, R.: Léonor Serraille, F 2017). Zurück von einem Auslandsaufenthalt versucht sie wieder in Paris anzukommen, muss aber realisieren, dass das Leben hier ohne sie weitergegangen ist: Ihr Freund und ehemaliger Kunstprofessor hat sich von ihr getrennt, ihre beste Freundin ist schwanger und die Partys sind längst nicht mehr so ausgelassen wie früher. Also fängt Paula von Neuem an, zieht bei einer alleinerziehenden Mutter ein und versucht sich als Babysitterin, während sie die restliche Zeit in einem Unterwäscheladen in einem Shopping Center arbeitet, jenseits des Lebens, das eigentlich für sie vorgeesehen war.

„In *Jeune femme* geht es um eine junge Frau, die einsam ist, keine Lust mehr darauf hat, Spaß daran hat Bekanntschaften zu machen und dabei Veränderungen durchmacht, wie Metamorphosen“³, so die Regisseurin. Sie habe Lust auf eine vollkommen losgelöste Person gehabt, deren Reaktionen dennoch vernünftig und nachvollziehbar seien, angesichts der ganz einfachen und normalen Herausforderungen, die man erleben kann, wenn man allein in einer Stadt lande und nicht viel Geld habe.⁴

Beide Protagonistinnen haben in einem mehr oder weniger bestimmten Moment den Entschluss gefasst, sich den Selbstverständlichkeiten des gesellschaftlichen Lebens, ihres Milieus, ihrer Familie und Freunde und deren Konventionen und Anforderungen zu entziehen.

Dabei stellen sie keine Aussteigerinnen dar, wie vergleichsweise Tiger in Jakob Lass *Tiger Girl* (D 2017), die wahlweise in einem besetzten Dachboden oder irgendwo in der Berliner Peripherie in einem alten Wohnwagen lebt. Auch Tiger hat sich ihre eigene Realität geschaffen, wider einer Ohnmacht gegenüber Autoritäten, dem Patriarchat oder gedanklichen Grenzen.⁵

3 Léonor Serraille, „Jeune femme“ - Interview mit Laetitia Dotsch und Léonor Serraille, ARTE Cinéma, 24. Mai 2017, <https://www.arte.tv/de/videos/075443-019-A/jeune-femme-interview-mit-laetitia-dotsch-und-leonor-serraille/> (Zugriff: 30.12.17).

4 Fabien Lemercier, „La porte ouverte à une grande liberté de narration“, Cineuropa, 23. Mai 2017, <http://cineuropa.org/fr/interview/328999/> (Zugriff: 30.12.2017).

5 Vgl. Ann-Kristin Tlusty, „Ich bin Feminist, ganz eindeutig“, *Die Zeit*, 4. April 2017, <https://www.zeit.de/kultur/film/2017-04/jakob-lass-regisseur-tiger-girl-filmuniversitaet-babelsberg> (Zugriff: 30.12.2017).

Transformatives Erleben von Realität

Alle drei Frauen rebellieren gegen Bevormundungen und Beständigkeit. Sie sind getrieben von dem undefinierten Verlangen, sich ihre Welt selbst zu erarbeiten und sich damit von dem Kontinuum ihrer Milieus abzuwenden. Was Daphne, Jeune femme und auch Tiger Girl zeigen ist derweil keine Raison und kein moralischer Zeigefinger, sondern das Ausloten von Welt als konstitutiver und dynamischer Prozess einer Persönlichkeit. Der Prozess einer Transformation innerhalb eines bestimmten gesellschaftlichen Gefüges.

Transformation ist hier als „Subjektivierungsprozess“⁶ zu verstehen, dem ein „fragmentiert[er] und in sich heterogen[er]“⁷ Subjektbegriff zu Grunde liegt. Transformation beschreibt einen Prozess des Werdens und des „Sich-in-ein-Verhältnis-Setzens“⁸. Das zentrale Moment ist dabei der Prozess selbst, als eine Art Schwellenmoment, in dem weniger das Ziel des Werdens im Mittelpunkt steht, sondern das Moment der Erfahrung zwischen Vergangenem und Zukünftigem, Bekanntem und Fremden, der Peripherie und dem Zentrum. Gilles Deleuze beschreibt diesen Prozess wie folgt: „The production of subjectivity escapes from the powers and the forms of knowledge of one social apparatus [dispositif] in order to be reinserted in another, in forms which are yet to come into being“⁹. Laut Deleuze ergeben sich daraus zwei Konsequenzen: die Zurückweisung des Universellen (des immer Gleichen, immer Gültigen) sowie die Ablösung des Ewigen durch das Neue. „The new is not supposed to mean the same as the fashionable but, on the contrary, the variable creativity which arises out of social apparatuses.“¹⁰

Aus diesem Transformationsbegriff lässt sich für die nun folgenden Überlegungen festhalten, dass Transformation einen Prozess subjektiver Erfahrung beschreibt, der in unmittelbarem Bezug zum Gegenwärtigen und innerhalb eines gesellschaftlichen Gefüges stattfindet. Das fruchtbare Moment der Transformation ist nicht das (wie auch immer geartete) Ergebnis, sondern die Erfahrung von Gegenwärtigkeit (in all ihrem kreativen Potenzial): „The new is the current. The current is not what we are but rather what we are in the process of becoming – that is the Other, our

6 Vgl. Gilles Deleuze, „What Is a Dispositif?“, in *Michel Foucault, Philosopher: Essays Translated from the French and German*, hg. von Timothy J. Armstrong (New York: Routledge, 1992), 162.

7 Hanne Walberg, *Film-Bildung im Zeichen des Fremden: Ein bildungstheoretischer Beitrag zur Filmpädagogik* (Bielefeld: Transcript Verlag, 2011), 95.

8 Walberg, 190.

9 Deleuze, „What Is a Dispositif?“, 162.

10 Deleuze, 163.

becoming-other“¹¹. Transformation stellt in dieser Form immer auch einen Moment der Konfrontation mit dem Anderen dar.

Die Protagonistinnen müssen sich, nach Jakob Lass, ihre Räume erkämpfen, wobei sie am Ende nicht mit bestem Beispiel vorangehen sollen. „[M]an will ja auf der Leinwand auch keine Leute sehen, die das Richtige tun. Man will Leute sehen, die unsere Fantasien oder unsere Ängste aussagen.“¹² So wünscht sich auch Peter Mackie Burns, einen Film für jeden¹³ gemacht zu haben, „who wants to go to the cinema and to see someone that you relate to, that is young, that is struggling a bit with life“¹⁴.

In *The Burglar* (Hagar Ben Asher, ISR, D, F, 2016) geht Alex mit einem Leopardenspazierer spazieren, er begleitet sie auf ihren nächtlichen Raubzügen, ob in Wirklichkeit, in ihrer Vorstellung oder bloß als visuelle Erscheinung der Regisseurin, erfahren die Zuschauenden nicht. Die Realität ist bloß eine weitere Erfahrungsebene. Auch für Ava (Noée Abita in: *Ava*, Léa Mysius, F, 2017) verschwimmt sie mehr und mehr mit ihren Träumen. Träume der Angst und des adoleszenten Erblühens. Ihr Augenlicht verschwindet zunehmend, nachts sieht sie nur noch Dunkelheit.

Alex und Ava bewegen sich auf der Schwelle zwischen Imagination, Traum und Wirklichkeit, Kindheit und Erwachsensein. Auf die Erwachsenen um sie herum ist derweil kein Verlass. Ihre Jugend erscheint als letzte Chance, die Möglichkeiten des Realen, die Grenzen zwischen Realität und Imagination auszuloten. Welche Vorstellungen haben andere von mir? Weil ich jung und eine Frau bin? Weil ich einem bestimmten Milieu zugehöre? Verlieren wir im Erwachsenenalter unseren offenen Blick auf die Welt? Kann das Kino uns diesen erhalten?

„Sicherlich: Das Wagnis, sich auf den Weg zu machen, existenzielle Unsicherheiten und festgefahrene gesellschaftliche Strukturen hinter sich zu lassen und sich in ebenfalls instabile, aber doch vielversprechende Welten zu begeben, war schon immer ein essenzieller Treibstoff für das Kino. Aber momentan rücken junge Protagonisten, im Umbruch zwischen Kindheit und Erwachsensein, auffällig oft in den Mittelpunkt der Erzählungen.“¹⁵

11 Deleuze, 163.

12 Tlusty, „Ich bin Feminist, ganz eindeutig“.

13 Um den Lesefluss zu erleichtern, wird innerhalb dieses Textes darauf verzichtet, jeweils auf die männliche und weibliche Form hinzuweisen, obwohl sowohl Frauen als Männer mit der übergeordneten Bezeichnung gemeint sind.

14 Peter Mackie Burns, Peter Mackie Burns on Daphne, Facebook, 28. September 2017, <https://www.facebook.com/wshed/videos/1015929575585277/> (Zugriff: 02.04.2018).

15 „Programmheft des 35. Filmfests Münchens“, 2017, 64f., <http://epaper.filmfest-muenchen.de/> (Zugriff: 07.01.2018).

Adoleszenz, wie die vorangegangenen Beispiele zeigen, beschreibt ein besonders eingängiges Moment des transformativen Erlebens von Realität und Selbst. Als Zustand des *Dazwischenseins* schafft sie Raum für poetische, phantasievolle, riskante und alternative Formen von Welt und von Film.

Obgleich das Motiv des *Coming-of-Age* sicherlich keine narrative Neuentdeckung darstellt, bietet das ihr eigene Moment der Transformation eine hervorragende Anschauung von Gegenwärtigkeit. Adoleszenz im Kino kreiert einen Synergieeffekt, der sich auf das Publikum, als „kognitives und emotionales“¹⁶ gegenüber, übertragen kann.

Ebenso wie die Adoleszenz lässt sich die filmkünstlerische Erfahrung als Prozess des „Sich-in-ein-Verhältnis-Setzens“¹⁷ beschreiben. Beide fördern das „Erleben fremden Erlebens“¹⁸ sowie die Subjektconstitution und vollziehen sich innerhalb eines bestimmten, gesellschaftlichen Dispositivs.

Film unterhält aufgrund seines photographischen Wesens ein spezifisches Verhältnis zur Realität, die er unmittelbar abbilden, jedoch durch seine audiovisuellen Ausdrucksmittel, die Cadrage und die Montage in den Bereich des Unbekannten und Unsagbaren erweitern kann, wodurch er in der Lage ist, die Ambiguität des Realen aufzuzeigen. Wie andere Künste vermag Film individuelle Gefühle kollektiv erfahrbar zu machen, wodurch die Erfahrung von Adoleszenz im Film zur transformativen Erfahrung der Rezipienten werden kann.

Indem er seine Betrachter in Fremderfahrungen zu verwickeln vermag¹⁹, schafft der Film Begegnungen mit einer Realität, die das „Repertoire an Konstruktionsmöglichkeiten von Welt- und Selbstbild“²⁰ des Einzelnen erschüttern und erweitern.

So nutzt Léa Mysius, Regisseurin von *Ava*, das „pivotal age“²¹ ihrer Protagonistin und die Tatsache, dass diese ihr Augenlicht verlieren wird, auch als Medium, um soziale Zustände zu reflektieren:

“I write based on places that I know and that, where I come from, the Front National got 50% of the votes in the legislative elections five years ago. Gypsies are foreigners, and the locals are still extremely racist. I wanted to show this fairly restrictive, liberty-killing side of society where Ava, by choosing someone who is different, has virtually already achieved a political act.”²²

16 Knut Hickethier, *Film- und Fernsehanalyse*, 2. Aufl. (Stuttgart/Weimar: J.B. Metzler, 1996), 6.

17 Walberg, *Film-Bildung im Zeichen des Fremden*, 190.

18 Walberg, 191.

19 Vgl. Walberg, 190f.

20 Manuel Zahn, *Ästhetische Film-Bildung: Studien zur Materialität und Medialität filmischer Bildungsprozesse* (Bielefeld: Transcript Verlag, 2010), 41.

21 Lemercier, „La porte ouverte à une grande liberté de narration“.

22 Lemercier.

Ava, wie auch Alex oder Paula, macht Bekanntschaft mit einem Fremden; sie ist fasziniert von ihm und sucht gezielt seinen Kontakt, auch sexuell. Dieses Begehren geht von dem Mädchen aus, das sich an dem Gefühl und auch an dem jungen Mann ausprobiert – und dennoch von Liebe spricht. In allen drei Filmen handelt es sich um den kulturell Anderen: Juan (Juan Cano), der Sohn andalusischer Gitans, Michael (Ronald Zehrfeld), ein deutscher Archäologe und Ousmane (Souleymane Seye Ndiaye), der Kaufhausdetektiv aus dem Senegal. Das Fremde wird ganz konkret im Moment zwischenmenschlichen Miteinanders thematisiert. Die Filme inszenieren diese Begegnung als Möglichkeit, die ihren Protagonistinnen neue Perspektiven eröffnet. Gleichzeitig verorten sie ihre Erzählungen damit innerhalb eines aktuellen gesellschaftspolitischen Diskurses und zeigen auf, wie sehr europäisches Miteinander von Fremderfahrungen geprägt und durchzogen ist.

Plädoyer für jugendliche Transformation

Bei allen vorgestellten Filmen handelt es sich um europäische (Ko-)Produktionen, die vom Leben junger Charaktere in Europa erzählen. Sie portraituren die jungen Frauen in europäischen Großstädten, als Teil europäischer Eliten, oder begeben sich an Europas Grenzregionen. Kann die Tatsache, dass europäisches Kino sich vermehrt jungen Protagonisten zuwendet, als erzählerische Reaktion auf ein in Zweifel geratenes Europa und als Plädoyer für jugendliche Transformation verstanden werden? Diese Position ernst zu nehmen, bedeutet die Synergie zwischen filmkünstlerischer Erfahrung und dem Moment der Adoleszenz kulturpolitisch zu nutzen und die Zukunft Europas auch als kulturelles Einigungsprojekt zu denken.

So fordert Wim Wenders bei der Verleihung der 30. European Film Awards 2017 in einem leidenschaftlichen Diskurs die Filmschaffenden dazu auf, Narrative zu schaffen, die ein solidarisches und vielfältiges Bild von Europa kreieren und kreative Antworten auf aktuelle Herausforderungen und insbesondere nationalistische Tendenzen liefern: „We [the film community] are in a perfect position to actually make the difference. With our stories, our imagination, our sounds, our characters, our images we carry a greater responsibility than ever. Our raw materials are the emotion that the Europe of the bureaucrats is missing.“²³

Auf einer ersten Ebene gilt es, Geschichten zu erzählen – und zu fördern – die, indem sie dem Gegenwärtigen nachspüren, die Konfrontation mit dem Neuen nicht scheuen und so Alternativen und Perspektiven von Realität aufzeigen (wider das immer Gleiche und immer Gültige). Weiterhin gilt es, die Wahrnehmungen und Lebensrealitäten der europäischen Ju-

23 E.F.A. Productions, *Wim Wenders' Speech at the 30th European Film Awards in Berlin on 9 December 2017*, 2017, <https://vimeo.com/246804803> (Zugriff: 02.01.2018).

gend ernst zu nehmen und (wieder) verstärkt in den europäischen Diskurs einzubeziehen. Denn, so Wim Wenders weiter, „we cannot succeed if you, the young ones, don't take over the struggle and make it yours. You need to build on old things that Europeans take for granted right now.“²⁴

2017 hat die TUI Stiftung zusammen mit dem internationalen Meinungsforschungsinstitut YouGov die Befragung junger Europäer durchgeführt, um deren „Lebenswelt, Identität(en) und Einstellungen [...] gegenüber Europa im Jahr 2017 besser zu verstehen“²⁵. Aus dieser Studie geht hervor, dass „die junge Generation [nichts] so häufig an der Europäischen Union [kritisiert] wie die mangelnde Zielsetzung“²⁶ sowie bürokratische Bevormundung²⁷: „Wer heute aufwächst, für den ist die Europäische Union als Verbund von Nachbarn, die mehr oder minder gut – aber immer friedlich – miteinander klarkommen, gesetzt“²⁸, die europäische Gemeinschaft eine scheinbare Selbstverständlichkeit. Charles de Gaulles einstiges Europa der Jugend, dessen „Werk“ es sein sollte, „einander näher zu kommen, sich besser kennen zu lernen und engere Bande zu schließen“²⁹, ist außerdem einem wirtschaftlichen „Kosten-Nutzen-Kalkül“³⁰ gewichen. Ein überwiegender Teil der Befragten sieht „die EU als wirtschaftliches Bündnis (76%), als Garant für offene Grenzen (70%) und als Währungsunion (57%). „Als gemeinsamer kultureller Raum wird die EU hingegen so gut wie nicht wahrgenommen.“³¹ Vielmehr sehen die Befragten die EU als „Verwaltungs-Moloch, bei dem die Freiheit [und Teilhabe] des Einzelnen auf der Strecke“³² bleibe.

24 E.F.A. Productions.

25 Vom 16. Februar bis zum 3. März 2017 wurden insgesamt 6.000 junge Menschen im Alter von 16 bis 26 Jahren in Frankreich, Deutschland, Griechenland, Italien, Polen, Spanien und Großbritannien online befragt. „Junges Europa 2017 - Die Jugendstudie der TUI Stiftung“, TUI Stiftung, 4. Mai 2017, <https://www.tui-stiftung.de/unsere-projekte/junges-europa-2017/> (Zugriff: 02.01.2018).

26 „Die Jugendstudie der TUI Stiftung: Junges Europa 2017. Zusammenfassung der Ergebnisse und Einordnung“ (Hannover, 2017), 6, <https://www.tui-stiftung.de/wp-content/uploads/2017/05/Wichtige-Ergebnisse-der-Studie.pdf> (Zugriff: 02.01.2018).

27 Vgl. „TUI - Junges Europa 2017“, 4.

28 „TUI - Junges Europa 2017“.

29 Charles De Gaulle, „Rede an die deutsche Jugend“, Ludwigsburg, 9. September 1962, https://www.ludwigsburg.de/site/Ludwigsburg-Internet/get/params_E-1102091393/1105080/REDE-de_gaulle.pdf (Zugriff: 02.01.2018).

30 „TUI - Junges Europa 2017“, 45.

31 „TUI - Junges Europa 2017“, 47.

32 „TUI - Junges Europa 2017“, 6.

Diese Wahrnehmung sei auch Ausdruck der komplexen Heterogenität der politischen Systeme, kulturellen Werte, aber auch der nationalen Selbstwahrnehmung der Bürger innerhalb der EU.

„So fordern junge Griechen besonders stark ein gleichberechtigtes Mitspracherecht aller Länder in der EU (91%), wofür sich in Deutschland nur eine knappe Mehrheit findet (63%). [...] Auch kulturelle Gräben sind auszumachen. So lehnen 50% der jungen Polen die Aufnahme von Flüchtlingen ab, auch wenn deren Asylgründe berechtigt sind. In anderen Ländern liegt dieser Wert zwischen 13 und 25%, eine deutliche Diskrepanz.“³³

Diese Diskrepanz lässt sich auch in den Geschichten junger Europäer im Kino wiederentdecken. Basierend auf Albert Camus *L'étranger* erzählt das polnische Regiepaar Anka und Wilhelm Sasnal in *Słońce, to słońce mnie oślepiło* (The Sun, the Sun Blinded Me, PL/CH 2016) die Geschichte des lakonischen Rafals, der während eines Wochenendes am Meer einen geflüchteten Mann am Strand findet und tötet. Geblendet von der Sonne.

“The evil gives him solace. The stranger disappears - the fear disappears. But only for a moment. What does it mean to encounter the Other, a Stranger? That is the question faced by the film's protagonist, a man detached from the world around him, and also by countries such as Poland - xenophobic, and refusing to take on their share of responsibility.”³⁴

In *Djam* (R.: Tony Gatlif, F 2017) treffen explizit zwei europäische Weltbilder aufeinander: Djam (Daphne Patakia), eine junge Griechin, verspürt Wut gegenüber den europäischen Eliten und der griechischen Regierung. Um ein Ersatzteil für das Boot ihres Onkels zu besorgen, bricht sie nach Istanbul auf. Vor der Finanzkrise und bevor die Insel Lesbos mit den Herausforderungen der Flüchtlingskrise konfrontiert wurde, stellte der Touristendampfer die Haupteinnahmequelle der Familie dar. Auf ihrem Weg lernt Djam Avril (Maryne Cayon) kennen. Eigentlich wollte die junge Französin an der türkisch-syrischen Grenze Flüchtlingshilfe leisten, doch sie wurde beraubt und steht nun selbst ohne Papiere da, allein und ohne Idee, wohin mit sich selbst. Gemeinsam reisen die jungen Frauen durch ein von der Depression gekennzeichnetes Land und geraten dabei nicht nur an politische Grenzen.

33 „TUI - Junges Europa 2017“, 47.

34 Anka Sasnal und Wilhelm Sasnal, „Presskit: The Sun, the Sun Blinded Me“, 2016, 6, http://thesunfilm.com/wp-content/uploads/2016/08/The-Sun-the-Sun-Blinded-Me_booklet_EN.pdf.

Europa im Prozess ständiger Transformation

Angesichts derzeitiger Entwicklungen in Europa wird deutlich, „dass die Geschichte [der EU keine] immer fortschreitende Integration ist“³⁵. Europa selbst befindet sich im Prozess ständiger Transformation. Die einstigen Gründungsmythen und das gemeinsame Geschichtsverständnis gelten längst nicht mehr für alle Mitgliedstaaten³⁶. Der Fortgang der Geschichte mit neuen prägenden Ereignissen, der EU-Osterweiterung, der zunehmenden Globalisierung, Pluralisierung und nicht zuletzt Ereignissen wie die Finanz- oder die Flüchtlingskrise fordert neue Verständigungsmodelle.

„Hier sind, einmal mehr, die Künstler und die Kulturschaffenden gefragt, die ihre Fantasie und ihr Können dazu verwenden könnten [das europäische] Narrativ auszugestalten, zu verbreiten und den Menschen in Europa plausibel zu machen.“³⁷ Die europäischen Künstler und Kulturpolitiker müssen neue Zukunftsbilder schaffen³⁸, dazu anregen, den transformativen Charakter Europas, zwischen „historischen Erfahrungen“³⁹, gegenwärtigen Realitäten und zukünftigen Herausforderungen, kreativ und als gemeinsamen Gestaltungsraum zu beanspruchen.

So bemerken auch die Herausgeber der TUI Studie, „es braucht Ziele, für die es sich zu kämpfen lohnt – Ziele, die junge Europäer als Ziel ernst nehmen. Und nicht als Selbstverständlichkeit“⁴⁰.

Das Kino als ästhetisches Produkt und Erfahrung, vermag es, Gegenwärtiges und dessen Alternativen gleichermaßen aufzuzeigen. Die Bilder, die Filmemacher in ihren Geschichten von (jungen) Europäern schaffen, prägen ein Bild von der Welt und von dem Europa, in dem auch die Rezipienten leben.

Es gilt dementsprechend, Zugänge zu schaffen und das Kino als Begegnungs- und Erfahrungsraum zu fördern. Die Geschichten der jungen Protagonisten sind nicht nur für junge Zuschauer von Interesse. Die Fähigkeit, den Zuschauer in Fremderfahrungen zu verwickeln, macht das transformative Erlebnis von Realität auch für das breite Publikum zugänglich – und fördert möglicherweise darüber hinaus den Austausch zwischen den Generationen.

35 „TUI - Junges Europa 2017“, 45.

36 Vgl. „TUI - Junges Europa 2017“, 49.

37 Robert Menasse, „Wer die Musik nicht hört, hält die Tanzenden für wahnsinnig. Warum die EU sich für uns lohnt“, in *Kann Kultur Europa retten?*, hg. von Ronald Grätz (Bonn: Bundeszentrale für politische Bildung, 2017), 23.

38 Vgl. Menasse, 23.

39 Menasse, 17.

40 „TUI - Junges Europa 2017“, 6. Ob nun die jungen Europäer die Ziele ernst nehmen, oder die EU ihre jungen Bürger lässt diese Aussage offen.

Die Untersuchungen zeigen, inwieweit sich Lebenswelten und Auffassungen junger Europäer in europäischen Kinoproduktionen wiederfinden und vor allem, welche Bedeutung letztere für den europäischen Diskurs haben können. Daran anschließende Fragen müssten lauten: Wo rezipieren (junge) Europäer diese Filme? Gibt es Formen und Orte eines derartigen kulturellen Austauschs? Es ist an dieser Stelle anzumerken, dass nur die wenigsten der hier vorgestellten Filme eine europäische (nicht-nationale) Kinoauswertung erfahren haben. Die europäische Vielfalt in der Rezeption von Filmen zu fördern, stellt einen entscheidenden Aspekt des Gesamtdiskurses dar⁴¹. Alle der vorgestellten Filme liefen auf verschiedenen europäischen Festivals, die selbst Orte der Transformation und der interkulturellen Erfahrung sein können und deshalb ebenfalls verstärkt in kulturpolitische Überlegungen zur filmkulturellen Vermittlung einbezogen werden sollten, wenn es darum geht, Zugänge zu schaffen und Diskurse zu animieren.

Es gilt demnach, auf einer weiteren Ebene über Vermittlungs- und Verbreitungsformen nachzudenken. Das Kino selbst ist in Transformation begriffen, wie sich derzeit an der zunehmenden Ausdifferenzierung von Produktions- und Rezeptionsformen zeigt. Die Zahl produzierter Filme steigt mit jedem Jahr, der Kinogänger ist zunehmend auch Abonnent eines Streaminganbieters; die Netflix-Debatte im Rahmen der Filmfestspiele in Cannes sowie nicht zuletzt #MeToo, aber auch der Innovationsgeist junger europäischer Kinobetreiber⁴² zeugen davon, wie sich die Gesellschaft, der einzelne Rezipient und das Kino ständig (neu) zueinander in Verhältnis setzen.

41 Vgl. u.a. Barbara Schweizerhof, „Rausch in Serie. Der europäische Film zwischen Entgrenzung und Besitzstandswahrung“, in *Kann Kultur Europa retten?*, hg. von Ronald Grätz (Bonn: Bundeszentrale für politische Bildung, 2017), 205–20.

42 Vgl. u.a. Anthony Killick u. a., „Local Heroes: Community Cinema Reloaded“, *Berlinale Talents 2017*, 14. Februar 2017, <https://www.berlinale-talents.de/bt/program/telelecture/2565> (Zugriff: 26.03.2018); Michael Gubbins und Tara Judah, „New approaches to audience building. A survey of innovation in the Europa Cinemas network“, Mai 2017, https://www.europa-cinemas.org/uploads/Innovations%20et%20Ressources/2017_Survey_May2017.pdf (Zugriff: 26.03.18).

Literatur

- Bradshaw, Peter. „Daphne Review – Emily Beecham Takes a Stylish Plunge into Sex, Drugs and Drink“. *The Guardian*, 28. September 2017. <http://www.theguardian.com/film/2017/sep/28/daphne-review-emily-beecham-geraldine-james-pete-mackie-burns>.
- De Gaulle, Charles. „Rede an die deutsche Jugend“. Ludwigsburg, 9. September 1962. https://www.ludwigsburg.de/site/Ludwigsburg-Internet/get/params_E-1102091393/1105080/REDE-de_gaulle.pdf.
- Deleuze, Gilles. „What Is a Dispositiv?“ In Michel Foucault, *Philosopher : Essays* Translated from the French and German, herausgegeben von Timothy J. Armstrong, 159–68. New York : Routledge, 1992.
- „Die Jugendstudie der TUI Stiftung: Junges Europa 2017. Zusammenfassung der Ergebnisse und Einordnung“. Hannover, 2017. <https://www.tui-stiftung.de/wp-content/uploads/2017/05/Wichtige-Ergebnisse-der-Studie.pdf>.
- E.F.A. Productions. Wim Wenders’ Speech at the 30th European Film Awards in Berlin on 9 December 2017, 2017. <https://vimeo.com/246804803>.
- Gubbins, Michael, und Tara Judah. „New approaches to audience building. A survey of innovation in the Europa Cinemas network“, Mai 2017. https://www.europa-cinemas.org/uploads/Innovations%20et%20Ressources/2017_Survey_May2017.pdf.
- Hickethier, Knut. *Film- und Fernsehanalyse*. 2. Aufl. Stuttgart/Weimar: J.B. Metzler, 1996.
- „Junges Europa 2017 - Die Jugendstudie der TUI Stiftung“. TUI Stiftung, 4. Mai 2017. <https://www.tui-stiftung.de/unsere-projekte/junges-europa-2017/>.
- Killick, Anthony, Agnès Salson, Youssef Shazli, und Verena von Stackelberg. „Local Heroes: Community Cinema Reloaded“. *Berlinale Talents 2017*, 14. Februar 2017. <https://www.berlinale-talents.de/bt/program/telelecture/2565>.
- Lemercier, Fabien. „La porte ouverte à une grande liberté de narration“. *Cineuropa*, 23. Mai 2017. <http://cineuropa.org/fr/interview/328999/>.
- Menasse, Robert. „Wer die Musik nicht hört, hält die Tanzenden für wahnsinnig. Warum die EU sich für uns lohnt“. In *Kann Kultur Europa retten?*, herausgegeben von Ronald Grätz, 13–28. Bonn: Bundeszentrale für politische Bildung, 2017.
- Peter Mackie Burns. Peter Mackie Burns on Daphne. Facebook, 28. September 2017. <https://www.facebook.com/wshed/videos/10159295755585277/>.
- „Programmheft des 35. Filmfests Münchens“, 2017. <http://epaper.filmfest-muenchen.de/>.
- Sasnal, Anka, und Wilhelm Sasnal. „Presskit: The Sun, the Sun Blinded Me“, 2016. http://thesunfilm.com/wp-content/uploads/2016/08/The-Sun-the-Sun-Blinded-Me_booklet_EN.pdf.
- Schweizerhof, Barbara. „Rausch in Serie. Der europäische Film zwischen Entgrenzung und Besitzstandswahrung“. In *Kann Kultur Europa retten?*, herausgegeben von Ronald Grätz, 205–20. Bonn: Bundeszentrale für politische Bildung, 2017.
- Serraille, Léonor. „Jeune femme“ - Interview mit Laetitia Dotsch und Léonor Serraille. *ARTE Cinéma*, 24. Mai 2017. <https://www.arte.tv/de/videos/075443-019-A/jeune-femme-interview-mit-laetitia-dotsch-und-leonor-serraille/>.

- Tlusty, Ann-Kristin. „Ich bin Feminist, ganz eindeutig“. Die Zeit. 4. April 2017.
<https://www.zeit.de/kultur/film/2017-04/jakob-lass-regisseur-tiger-girl-filmuniversitaet-babelsberg>.
- Walberg, Hanne. Film-Bildung im Zeichen des Fremden: Ein bildungstheoretischer Beitrag zur Filmpädagogik. Bielefeld: Transcript Verlag, 2011.
- Zahn, Manuel. Ästhetische Film-Bildung: Studien zur Materialität und Medialität filmischer Bildungsprozesse. Bielefeld: Transcript Verlag, 2010.

Filme

- Ava. R.: Léa Mysius. F 2017.
- The Burglar. R.: Hagar Ben Asher. ISR, D, F 2016.
- Daphne. R.: Peter Mackie Burns. UK 2017.
- Djam. R.: Tony Gatlif. F 2017.
- Jeune femme. R.: Léonor Serraille. F 2017.
- Słońce, to słońce mnie osłepiło. R. Anka und Wilhelm Sasnal. P, CH 2016.
- Tiger Girl. R.: Jakob Lass. D. 2017.

Strategien zivilgesellschaftlichen Engagements in Transformationsprozessen

Am Beispiel des Kunstfestivals *Dream City* im vor- und nachrevolutionären Tunesien

MEIKE LETTAU

Résumé

Les stratégies d'engagement citoyen dans les processus de transformation. L'exemple du festival *Dream City* dans la Tunisie pré- et postrévolutionnaire

Les processus de transformation sociale et politique dans le contexte des révolutions arabes dans la région MENA ont également une importance significative pour la recherche interdisciplinaire. La société civile est souvent considérée comme un acteur important de structuration des lieux de liberté d'expression et des espaces démocratiques dans la région. Dans ce contexte, le présent article pose la question de la manière dont une culture démocratique peut s'établir dans une société et du rôle que peuvent jouer les artistes et acteurs culturels dans ce processus.

L'exemple du festival d'art *Dream City* à Tunis de 2007 à 2017 permet d'étudier les capacités d'action spécifiques et les moyens d'influence des artistes dans les différentes phases du processus de transformation. Keane et Merkel¹ distinguent trois formes d'engagement de la société civile dans les trois phases du processus de transformation : (1) la société civile 'stratégique' au cours du processus de libéralisation, (2) la société civile 'constructive' pendant la transition et (3) la société civile 'réflexive' au cours du processus de consolidation.

- (1) Durant la première phase, celle de la libéralisation sous le régime dictatorial répressif, il revient à la société civile de jouer le rôle de l'opposition du fait de l'absence ou de la faiblesse des partis d'opposition. Julian Brückner avance l'argument selon lequel « les mouvements sociaux et le 'people power' comme on a pu l'observer durant le Printemps Arabe » sont certes des phénomènes temporaires, mais « jouent un rôle dans les décisions stratégiques des élites du régime autoritaire et des contre-élites démocratiques au début de la transition démocratique. »

1 Pour toutes les références, se reporter à la version originale allemande de cet article.

- (2) La deuxième phase, celle de la transition, est marquée par une société civile constructive. La perte de légitimité des anciennes institutions et la nouvelle répartition du pouvoir confèrent à la société civile la capacité d'agir dans la mise en place de structures et institutions démocratiques.
- (3) Durant la phase de consolidation, la société civile est active au sein de la démocratie nouvellement légitimée par la constitution. Les acteurs de la société civile assument alors le rôle de former et représenter différents intérêts et valeurs de la société.

Elle exerce alors une fonction de structuration dans le nouveau système. Au cours de cette phase, le champ d'action des acteurs de la société civile se réduit, puisque la légitimité de l'Etat s'accroît.

L'exemple du festival d'art *Dream City* permet d'analyser l'activisme artistique comme stratégie du changement dans le processus de transformation. Les artistes, devenus des acteurs politiques durant la révolution arabe en Tunisie, ont déplacé la production artistique au sein de l'espace public et développé de nouveaux formats et langages formels, contribuant ainsi au développement démocratique.

Etablir un format en tant que programme, dans ce cas celui d'un festival, assure une régularité, le retour du même élément. Cette stabilité dans le processus de transformation est importante pour établir une « marque ». Le choix du lieu est également hautement important. Les concepteurs du festival ont décidé de ne pas investir de lieu institutionnel ni de lieu fermé, fréquentés au temps de la dictature essentiellement par les élites, et d'investir des lieux de la vie courante afin de garantir l'accès à tous. L'espace public est appréhendé comme un lieu dans lequel la démocratie est vécue. En rassemblant autour d'un événement artistes, experts, habitants du quartier et visiteurs du festival, des processus d'échange peuvent être initiés entre différents acteurs. L'approche de *Dream City* est d'impliquer les habitants de la Médina dans les processus artistiques et de favoriser ainsi leur participation active. Un autre facteur décisif est l'implication des acteurs-clé du festival, comme l'association *L'Art Rue*, caractérisés par la qualité de leur travail et la solidité de leur structure, qui se présentent comme des figures de proue et assument des fonctions importantes dans le processus de transformation, dans l'institution et la pérennisation de nouvelles structures.

Strategien zivilgesellschaftlichen Engagements in Transformationsprozessen. Am Beispiel des Kunstfestivals *Dream City* im vor- und nachrevolutionären Tunesien

Politische und gesellschaftliche Transformationsprozesse im Kontext der arabischen Revolutionen in der MENA-Region sind auch relevante inter-

disziplinäre wissenschaftliche Forschungsgebiete. Die Zivilgesellschaft² gilt in der Region häufig als ein Hauptakteur, um Orte freier Meinungsäußerung und demokratische Räume zu gestalten. Vor diesem Hintergrund werden in diesem Beitrag die Fragen gestellt, wie eine demokratische Kultur in einer Gesellschaft etabliert werden kann und welche Rolle Künstler³ und Kulturaktivisten hierbei einnehmen können.

Ausgehend vom Transformationsbegriff und dem theoretischen Konzept von zivilgesellschaftlichem Engagement als politische Strategie in Transformationsprozessen wird analysiert, inwieweit zivilgesellschaftliche Akteure aus der Kunst- und Kulturszene auf den gesellschaftlichen und politischen Wandel Einfluss nehmen können. Anhand des Kunstfestivals *Dream City* in Tunis im Zeitraum 2007-2017 werden die spezifischen Handlungsfähigkeiten und Einflussmöglichkeiten in den verschiedenen Transformationsphasen (Liberalisierung, Transition, Konsolidierung) untersucht. Bislang wurden Kulturaktivisten und Künstler als zivilgesellschaftliche Gruppe in Transformationsprozessen kaum wissenschaftlich wahrgenommen.

Transformation ist ein in vielen Disziplinen verwendeter Begriff. Im politikwissenschaftlichen Sinne wird meist eine breite Definition verwendet: Der Transformationsbegriff „besitzt keine spezifische Bedeutung, sondern wird [...] als Oberbegriff für alle Formen, Zeitstrukturen und Aspekte des Systemwandels und Systemwechsels benutzt (vgl. Sandschneider 1995: 38). Er schließt Regimewandel, Regimewechsel, Systemwandel, Systemwechsel oder Transition mit ein (Merkel 2010: 66)“⁴. Bei der Untersuchung eines Transformationsprozesses ist zu beachten, dass der Ausgang stets offen analysiert und nicht vorab ein Demokratisierungsprozess impliziert wird. Gestaltet werden diese Prozesse durch verschiedene Gruppen und Akteure.

2 Der Begriff Zivilgesellschaft findet seinen Ursprung in europäischen wissenschaftlichen Diskursen und Ansätzen. Bei der Anwendung auf außereuropäische Länder sollte dies stets kritisch betrachtet werden. Dennoch dient dieser Begriff als theoretisches Konzept der Analyse von zivilgesellschaftlichen Akteuren, auch wenn das Konzept nicht in allen Ländern unter diesem Begriff etabliert ist. Vgl. Ekiert, Grzegorz (2015): Zivilgesellschaft als politische Strategie und theoretischer Ansatz. Grzegorz Ekiert, „Zivilgesellschaft als politische Strategie und theoretischer Ansatz“, in *Handbuch Transformationsforschung*, hg. von Raj Kollmorgen, Wolfgang Merkel, und Hans-Jürgen Wagener (Wiesbaden: Springer VS, 2015), 198.

3 Um den Lesefluss zu erleichtern, wird innerhalb dieses Textes darauf verzichtet, jeweils auf die männliche und weibliche Form hinzuweisen, obwohl sowohl Frauen als Männer mit der übergeordneten Bezeichnung gemeint sind.

4 Raj Kollmorgen, Wolfgang Merkel, und Hans-Jürgen Wagener, „Transformation und Transformationsforschung: Zur Einführung“, in *Handbuch Transformationsforschung*, hg. von Raj Kollmorgen, Wolfgang Merkel, und Hans-Jürgen Wagener (Wiesbaden: Springer VS, 2015), 17.

Seit den 1980er Jahren wird von Sozial- und Politikwissenschaftlern der Zivilgesellschaft eine Schlüsselrolle in Transformationsprozessen zugesprochen.⁵

„Als analytischer Ansatz fokussiert Zivilgesellschaft die Rolle der Gesellschaft in der Formung politischer, ökonomischer und sozialer Ergebnisse. [Der Ansatz] betont die Notwendigkeit, reale soziale Akteure, ihre Präferenzen, Entscheidungen und Motivationen wie ihre Handlungskontexte zu verstehen.“⁶

„Zivilgesellschaft lebt von der Diversität. Sie ist unabhängig vom Staat, wird aber von diesem in ihrer Unabhängigkeit geschützt. Sie warnt vor technokratischer oder ideologischer Tyrannei. Ihre ausgeprägte Heterarchie und ihr lebendiger Pluralismus tragen zur Demokratisierung der Demokratie bei. Das institutionelle Gefüge einer offenen, pluralistischen Zivilgesellschaft, die von Seiten eines öffentlich rechenschaftspflichtigen Staates geschützt und gefördert wird, ist – um mit Kant zu sprechen – eine transzendental-logische Bedingung der Demokratie. Sie kann als universale Regel gelten, die befolgt werden muss, damit es eine friedliche Toleranz gegenüber unterschiedlichen Individuen, Gruppen, Institutionen oder gar ganzen Zivilisationen geben kann. Die Zivilgesellschaft ist, einfach gesagt, entweder eine tatsächliche oder antizipierte Vorbedingung des Strebens nach egalitärer Diversität. Ohne eine starke pluralistische und tolerante Zivilgesellschaft kann es keine starke Demokratie geben.“⁷

Zivilgesellschaftliche Akteure übernehmen die Aufgabe, „den Bereich der Interessenartikulation und Interessenaggregation durch den Aufbau einer vorinstitutionellen pluralistischen Interessensvermittlung“⁸ zu gestalten. Dieser Bereich ist insbesondere in Transformationsprozessen von hoher Relevanz, um marginalisierte Interessen und Ansichten ein öffentliches Artikulationsforum zu ermöglichen. Durch die Schaffung neuer unabhängiger und nichtstaatlicher Organisationsformen „und durch eigenbestimmte Partizipationsformen“⁹ üben die Akteure politischen Einfluss aus.¹⁰ Diese Phänomene werden nach Ekiert als zivilgesellschaftlich geleitete Übergänge (civil society-led transition) bezeichnet. Er definiert hierzu eine zivilgesellschaftliche Strategie, welche sich, anders als revolutionäre Strategien, durch Gewaltfreiheit und eine breite zivilgesellschaftliche Oppositionsbe-

5 Vgl. Ekiert, „Zivilgesellschaft als politische Strategie und theoretischer Ansatz“, 196.

6 Ekiert, 205.

7 John Keane und Wolfgang Merkel, „Zivilgesellschaft“, in *Handbuch Transformationsforschung*, hg. von Raj Kollmorgen, Hans-Jürgen Wagener, und Wolfgang Merkel (Wiesbaden: Springer VS, 2015), 452f.

8 Keane und Merkel, 448.

9 Keane und Merkel, 448.

10 Vgl. Keane und Merkel, 448.

wegung auszeichnet. Im Falle Tunesiens konstatiert er die Macht der Zivilgesellschaft im Transformationsprozess.¹¹ „Wie die jüngsten Ereignisse im Mittleren Osten und Nordafrika zeigen, besitzt die zivilgesellschaftliche Strategie selbst unter Bedingungen von Repression, politischer Gewalt und Brutalität eine deutliche Attraktivität.“¹² Auch Martin benennt die tunesische Zivilgesellschaft als „effective agent of change“¹³ und konstatiert: Civil Society organisations „play a role in making subtle and observable, rather than recordable, changes to a society. The numerous awareness-raising, ‚sensibilisation‘ groups have helped Tunisians make the transition from subjects to citizens and understand the meaning of citizenship.“¹⁴

Zivilgesellschaftliches Engagement im Transformationsprozess

Keane und Merkel definieren drei Formen zivilgesellschaftlichen Engagements innerhalb der drei Phasen des Transformationsprozesses: (1) die strategische Zivilgesellschaft während der Liberalisierung, (2) die konstruktive Zivilgesellschaft während der Transition und (3) die reflexive Zivilgesellschaft während der Konsolidierung.¹⁵

(1) Innerhalb der ersten Phase, der Liberalisierung während der Repression in der Diktatur, kommt der Handlungsfähigkeit der Zivilgesellschaft aufgrund fehlender oder mangelnder Oppositionsparteien eine Rolle in der Opposition zu. Brückner argumentiert, dass „[s]oziale Bewegungen und people power, wie sie etwa während des Arabischen Frühlings zu beobachten waren“¹⁶ zwar temporäre Phänomene sind, jedoch „zu Beginn demokratischer Transitionen eine Rolle für das Handlungskalkül autoritärer Regimeeliten und demokratischer Gegeneliten spielen“¹⁷. Keane und Merkel verweisen auf die Untersuchungen von Przeworski, laut derer „ist das Handeln der Zivilgesellschaft umso erfolgreicher, je mehr sie ihr regimekritisches Potenzial zunächst zurückhaltend einsetzt und nicht eine frühzeitige offene Konfrontation mit dem Herrschaftsapparat des autokratischen

11 Vgl. Ekiert, „Zivilgesellschaft als politische Strategie und theoretischer Ansatz“, 202f.

12 Ekiert, 204.

13 Alexander Peter Martin, „Agents of Change. Civil Society in Post-Revolutionary Tunisia“, hg. von Orient-Institut, *Deutsche Zeitschrift Für Politik, Wirtschaft Und Kultur Des Orients*, Political developments in Morocco, Algeria and Tunisia, 56, Nr. II (2015): 22.

14 Martin, 24.

15 Keane und Merkel, „Zivilgesellschaft“, 450.

16 Julian Brückner, „Transitionsansätze“, in *Handbuch Transformationsforschung*, hg. von Raj Kollmorgen, Wolfgang Merkel, und Hans-Jürgen Wagoner (Wiesbaden: Springer VS, 2015), 95.

17 Brückner, 95.

Regimes riskiert“¹⁸. Ferner ist es erforderlich, dass sich die Gruppierungen erfolgreich organisieren um Einfluss auszuüben, hierzu wird ein Fokus auf wenige Akteure und eine hierarchische Organisationsform als effizientes Modell zivilgesellschaftlichen Handelns beschrieben, um Koordination und Strategie zu übernehmen.¹⁹ Die Zivilgesellschaft organisiert sich demokratisch und kann, wenn sie Handlungs- und Reaktionsfähigkeit und Durchsetzungskraft erreicht, Einfluss auf den Transformationsprozess ausüben.²⁰ Keane und Merkel beschreiben die strategische Zivilgesellschaft während der Liberalisierung „als für die Demokratisierung am förderlichsten“²¹.

(2) Die zweite Phase, die Transition, wird von einer konstruktiven Zivilgesellschaft geprägt. Durch den Legitimitätsverlust der alten Institutionen und eine Neuverteilung der Macht wird der Zivilgesellschaft Handlungsfähigkeit im Bereich des Aufbaus von demokratischen Strukturen und Institutionen zugeschrieben. „Kommunikation, Kooperation und Kompromiss“²² sind hierbei zentrale Elemente. „Das aus zweckrationalen Gründen immer noch notwendige Charisma erprobter Oppositionsführer muss nun innerhalb der Zivilgesellschaft zunehmend durch demokratische Kommunikations- und Entscheidungsprozesse ersetzt werden.“²³ Auf das vormals überwiegend einheitliche Ziel, die Autokratie zu stürzen und eine Demokratie durchzusetzen, erfolgt nun eine Differenzierung der politischen Ziele und Interessen, die wichtiger Teil des pluralistischen Demokratisierungsprozesses sind.²⁴ Der Zivilgesellschaft kommt „eine wichtige Rolle in der konstitutionellen Konstruktion der neuen Demokratie zu. Die Transition ist die Hochzeit der konstruktiven Zivilgesellschaft. In dieser Phase kann sie die staatliche Politik stärker als je zuvor und je danach beeinflussen“²⁵.

(3) In der Konsolidierungsphase agiert die Zivilgesellschaft in der neuen, durch die Verfassung legitimierten Demokratie. Zivilgesellschaftlichen Akteuren kommt eine Bedeutung zu, um unterschiedliche Interessen und Werte in der Gesellschaft zu etablieren. Somit wird eine Gestaltungsfunktion im neuen System übernommen.²⁶ „Die interne demokratische Verfasstheit der zivilgesellschaftlichen Organisationen gewinnt weiter an Bedeutung, da sie für die Herausbildung einer demokratieförderlichen politischen Kultur von erheblicher Relevanz ist.“²⁷ Die Beziehung von Staat

18 Keane und Merkel, „Zivilgesellschaft“, 450.

19 Keane und Merkel, 450.

20 Vgl. Keane und Merkel, 450f.

21 Keane und Merkel, 451.

22 Keane und Merkel, 451.

23 Keane und Merkel, 451.

24 Vgl. Keane und Merkel, 451.

25 Keane und Merkel, 451.

26 Vgl. Keane und Merkel, 452.

27 Keane und Merkel, 452.

und Zivilgesellschaft zeichnet sich in dieser Phase durch ein neues Staatsverständnis aus, das der rechtsstaatlichen Demokratie. Jedoch versteht sich „eine reflexive Zivilgesellschaft [...] nicht als Alternative zur, sondern als komplementäre Ergänzung des demokratischen Staates“²⁸, sie übernimmt gesellschaftliche Aufgaben abseits des Zuständigkeitsbereiches des Staates und behält eine kritische Distanz bei. In dieser Phase verringert sich der Handlungsspielraum der zivilgesellschaftlichen Akteure, da dem Staat vermehrt Legitimität entgegengebracht wird.²⁹

Diese von Keane und Merkel definierten drei Phasen sind idealtypisch. In der Praxis können diese Phasen ineinander übergehen oder sich teilweise überlagern, können jedoch als Modell zur Analyse und Strukturierung von Transformationsprozessen dienen.

Im Folgenden wird anhand des künstlerischen Festivals *Dream City* beispielhaft untersucht, wie sich intendiertes und nicht-intendiertes zivilgesellschaftliches Handeln und die damit verbundenen gesellschaftspolitischen Prozesse in den drei Phasen eines Transformationsprozesses gestalten.

Zeitgenössische Kunst in der Medina von Tunis

Die vom tunesischen Verein *L'Art Rue* seit 2007 organisierte Biennale *Dream City* im öffentlichen Raum in der Medina³⁰ von Tunis, gilt als das größte zeitgenössische Kunstfestival in Nordafrika.³¹ *Dream City* wird von den Initiatoren und Künstlern Selma und Sofiane Ouissi als ein „Akt der Reflexion und Kreation über eine zeitgenössische Ästhetik und die Rolle des Künstlers in der Gesellschaft“³² beschrieben. Die gesellschaftspolitische Ausrichtung des Festivals ist von Beginn an ein Grundbestandteil des Konzepts. Tunesische und ausländische Künstler präsentieren Werke in den Bereichen Tanz, Performance, Bildende Kunst, Video, Theater, Musik und Literatur. Auf individuellen Routen, sogenannten *parcours*, wird der Besucher mit Pfeilen und Karten individuell durch die Medina an Orte mit künstlerischen Interventionen geleitet. Verlassene Häuser, ehemalige Her-

28 Keane und Merkel, 452.

29 Keane und Merkel, 452.

30 Die Medina in Tunis, gegründet 698 n. Chr., entwickelte sich schnell zu einer reichen und großen Stadt in der arabischen Region mit 700 historischen Denkmälern Safwan M. Masri, *Tunisia: An Arab Anomaly* (New York: Columbia University Press, 2017), XXIX. Heute ist dieser Stadtteil jedoch geprägt durch zerfallende Gebäude, der alte Souk hat durch die moderne Ökonomie an Relevanz verloren und stellt hauptsächlich einen Verkaufs- und Handelsplatz für touristische Produkte dar.

31 Festivalseditionen: 2007, 2010, 2012, 2013, 2015, 2017.

32 Übersetzung der Autorin. *Dream City*, „Dream City“, 2017, <https://dreamcity.tn/en/dream-city>.

bergen, Dachterrassen, historische Denkmäler und die Straßen und Gassen der Medina werden zu Schauplätzen des Festivals. Die Themen reichen von gesellschaftlichen und politischen Problemen, wie marginalisierten Gruppen, bis hin zu Projektionen zur Zukunft der Medina oder Reflexionen über kulturelles Erbe. Das Programm wird ergänzt durch öffentliche Diskussionsrunden, kostenlose Konzerte und Filmvorführungen. Der Eintritt ist kostenlos für die Bewohner der Medina, Besucher zahlen 10 Dinar (ca. 3,30 Euro) und Studierende 7 Dinar (ca. 2,40 Euro) pro Tag.³³ Hiermit ist der Eintrittspreis des Festivals verhältnismäßig günstig, im Vergleich dazu kostet der Eintritt für das renommierte *Carthage Festival* zwischen 50 und 70 Dinar. Die Tickets können online, in Verkaufsstellen vor Ort oder aber auf dem Schwarzmarkt erworben werden.

(1) Liberalisierungsphase (bis 2011)

2007 fand das erste *Dream City Festival* trotz der schwierigen Bedingungen während der Diktatur statt, mit dem Ziel, Alternativen für die Gesellschaft zu schaffen und eine Verbindung von Kunst und Gesellschaft zu realisieren.³⁴ Selma und Sofiane Ouissi forderten im tunesischen Radio einen „friedlichen Marsch für die Rechte von Künstlern“³⁵, welcher jedoch live zensiert wurde. Trotzdem konnte das Festival realisiert werden, die Arbeit wurde im Untergrund organisiert und über Mundpropaganda verbreitet. So konnte die Öffentlichkeit trotz der Repressionen erreicht werden.³⁶ In der Anfangsphase des Festivals hat *Dream City* sich zum Ziel gesetzt, Kunst in den öffentlichen Raum zu bringen und „diesen wieder zu einem Raum für die Bevölkerung zu machen und das erstarrte soziale Leben wiederzuerwecken“³⁷. Zugänge zu Kunst und neue Erfahrungsmöglichkeiten sollen geschaffen werden, indem die Bürger und Rezipienten aktiv einbezogen und Teil des künstlerischen Prozesses werden.³⁸ Der gemeinsame Austausch-

33 Zahlen aus dem Jahr 2017.

34 Vgl. Ève Beauvallet, „A Tunis, l'art s'entretient avec la médina“, *Libération*, 8. Oktober 2017, http://next.liberation.fr/arts/2017/10/08/a-tunis-l-art-s-entretient-avec-la-medina_1601733; Vgl. Aurélie Machghoul, „Endlich frei! Doch wie öffentlich ist der öffentliche Raum in Tunesien heute wirklich?“, in *Rosige Zukunft. Un Avenir en Rose. Aktuelle Kunst aus Tunesien. L'Art Tunisien Actuel*, hg. von Institut für Auslandsbeziehungen (Berlin: Kerber, 2012), 132.

35 Übersetzung der Autorin, zitiert in Beauvallet, „A Tunis, l'art s'entretient avec la médina“.

36 Vgl. Beauvallet.

37 Machghoul, „Endlich frei! Doch wie öffentlich ist der öffentliche Raum in Tunesien heute wirklich?“, 132.

38 Vgl. Selma Ouissi und Sofiane Ouissi, „Edito“, in *Dream City 2012. L'Artiste face aux Libertés*, hg. von Association L'Art Rue, 2012, 6, <http://www.lartrue.com/wp-content/uploads/2017/08/Catalogue-Dream-City-2012.pdf>.

und Entwicklungsprozess steht im Fokus.³⁹ Indem *Dream City* eine dynamische Verbindung der Bereiche Kunst, Stadt und Gesellschaft entstehen lässt⁴⁰, „gilt [es] als Plattform für Experimente, bei der das Verhältnis zwischen Künstler/innen und Bürger/innen zur Stadt, zum öffentlichen Raum und zur Kunst in Tunesien auf den Prüfstand gestellt wird“⁴¹.

In der Liberalisierungsphase, welche in Tunesien bis 2011 erfolgte, wird der Zivilgesellschaft ein großer Handlungsspielraum zugeschrieben.⁴² *Dream City* adressierte gesellschaftliche Probleme, Repressionen und fehlende Meinungsfreiheit und nahm somit eine wichtige Rolle als Regimeopposition ein. Kunst im öffentlichen Raum wurde hierfür als Strategie verwendet, da „der öffentliche Raum kein Raum des Lebens, des Austauschs, des freien Ausdrucks oder Protests – beziehungsweise [...] es nicht mehr“⁴³ war. Es wurden Formen und Methoden entwickelt, um künstlerisch gegen Einschränkungen der Meinungs- und Ausdrucksfreiheit und für die Freiheit des Individuums zu kämpfen. Anträge für Genehmigungen wurden erfunden und Umgangsformen mit den Behörden entwickelt.⁴⁴ Auch ist die Relevanz des Datums des ersten Festivals im Jahr 2007 besonders hervorzuheben. Die Eröffnung wurde am 7. November geplant, dem Tag des Putsches von Ben Ali im Jahr 1987, an dem die Polizei mit Feierlichkeiten zum Nationalfeiertag beschäftigt war und somit nur wenig Kapazitäten zur Kontrolle und Überwachung hatte.⁴⁵

Dem Kunstfestival wird in den Jahren 2007 und 2010 eine besondere Bedeutung zugeschrieben,⁴⁶ da durch Kunst ein „Ort für eine demokratische Debatte geschaffen und belebt [wurde]. In diesem Sinne war der künstle-

39 Vgl. Béatrice Dunoyer, „The Dreams Brainstorming or The Birth of a Collective“, in *Dream City 2012. L'Artiste face aux Libertés*, hg. von Association L'Art Rue, 2012, 11, <http://www.larttrue.com/wp-content/uploads/2017/08/Catalogue-Dream-City-2012.pdf>.

40 Vgl. Dunoyer, 11.

41 Machghoul, „Endlich frei! Doch wie öffentlich ist der öffentliche Raum in Tunesien heute wirklich?“, 132.

42 Vgl. Keane und Merkel, „Zivilgesellschaft“, 450.

43 Machghoul, „Endlich frei! Doch wie öffentlich ist der öffentliche Raum in Tunesien heute wirklich?“, 132.

44 Vgl. Beauvallet, „A Tunis, l'art s'entretient avec la médina“.

45 Vgl. Beauvallet.

46 Vgl. Ouafa Belgacem, „Tunisia“, in *Cultural Policies in Algeria, Egypt, Jordan, Lebanon, Morocco, Palestine, Syria and Tunisia: An Introduction*, hg. von Ineke van Hamersveld u.a. (Brüssel: Culture Resource (Al Mawred Al Thaqafy), 2010), 201–25; Vgl. Rachida Triki, Pat Binder, und Gerhard Haupt, „Tunisiens aktuelle Kunstszene. Interview mit der Kuratorin und Philosophin Rachida Triki über das Kunstgeschehen in ihrem Land“, *Nafas Kunstmagazin*, Juni 2010, http://universes-in-universe.org/deu/nafas/node_60/2010/tunisia_art_scene/.

rische Impuls von *Dream City* ein Akt des Widerstands.“⁴⁷ Dieser künstlerische Widerstand ist gleichzeitig ein politischer, da die Ziele der Künstler mit den Bestrebungen und Idealen der Revolution korrelieren. Triki bestätigt „[e]in[en] unmittelbare[n] Zusammenhang zwischen künstlerischem Anspruch und revolutionärem Gedankengut, der schon im Vorfeld des Umsturzes vom Januar 2011 bestand“⁴⁸ und auch weiterhin in der folgenden Transitionsphase von Relevanz ist.

(2) Transitionsphase (2011-2014)

Während der Verein *L'Art Rue* mit *Dream City* in der Zeit der Diktatur die Möglichkeit verfolgte, Ausdrucks- und Freiräume für Künstler zu schaffen, ergaben sich nach der Revolution 2011 neue Zielstellungen, so wurde die bedrohte künstlerische Freiheit thematisiert.⁴⁹ Das erste Festival nach der Revolution im Jahr 2012⁵⁰ widmete sich dem Thema „Artists Facing Freedom“⁵¹ und zeigte, wie Kunst auf gesellschaftliche Gegebenheiten nach der Revolution reagierte, wobei nicht alle geplanten Ideen und Aktionen im Festival nach der *Abdelliya*-Attacke⁵² realisiert werden konnten.⁵³ Die eingeschränkten Freiheiten nach der Revolution und die Bestrebungen, diese wiederherzustellen wurden thematisiert und Möglichkeiten des alternati-

47 Machghoul, „Endlich frei! Doch wie öffentlich ist der öffentliche Raum in Tunesien heute wirklich?“, 132.

48 Rachida Triki, „Tunesien: Kunst und Kultur als Motor der Transformation“, in *Transformation & Partnerschaft. Projekte des Goethe-Instituts in Ägypten & Tunesien*, hg. von Goethe-Institut (Kairo, Tunis, 2012), 37, http://www.goethe.de/ins/eg/kai/pro/TP/TP_PublikationDE.pdf.

49 Vgl. Béatrice Dunoyer, Interview, Tunis, 18. März 2013.

50 Im Jahr 2013 fand das Festival in Marseille statt und fließt daher nicht in die Analyse mit ein.

51 Ouissi und Ouissi, „Edito“, 6.

52 Im postrevolutionären Tunesien sind Künstler zahlreichen Übergriffen und Bedrohungen von religiösen Extremisten ausgesetzt. Im Juni 2012 eskalierten diese mit den Vorkommnissen zum Printemps des Arts, einer jährlichen Ausstellung im Palais Al Abdelliya in La Marsa, einem Vorort von Tunis. Religiöse Salafisten attackierten, zerstörten und verbrannten Kunstwerke, nachdem ein Imam einige Werke als blasphemisch bezeichnet hatte. Mehrere beteiligte Künstler erhielten Morddrohungen. Kulturminister Mabrouk unterstützte die Künstler nicht, ließ den Ausstellungsort schließen und die Organisatoren anklagen. Vgl. Meike Lettau, „Kunst und Kulturvermittlung in Transformationsprozessen. Eine Untersuchung von Relevanz und Potenzialen am Beispiel eines Projektes der bildenden Kunst im postrevolutionären Tunesien“ (Masterarbeit, Universität Hildesheim, 2013), 23.

53 Vgl. Interview Dunoyer, 2013.

ven Denkens aufgezeigt.⁵⁴ “The question was how can we work and exist and participate in democratic process”⁵⁵. Durch *Dream City* wurde „ein Ort für eine demokratische Debatte geschaffen und belebt“⁵⁶.

In der Transitionsphase übernimmt die Zivilgesellschaft eine konstruktive Rolle, so beschreibt Dunoyer im Kontext des Kunstfestivals *Dream City* “Art as an active force of intervention within society.”⁵⁷ Das Festival wird in der Transitionsphase thematisch und organisatorisch weiterentwickelt und fügt sich in „das für jede Demokratie lebenswichtige Netz pluraler Interessensorganisationen“⁵⁸ und seine Dynamiken ein. Indem die Einschränkung der Freiheit thematisiert wird, kann auch ein aktuelles gesellschaftspolitisches Phänomen der postrevolutionären Gesellschaft in einem künstlerischen Format reflektiert werden. Die Handlungsfähigkeit der Zivilgesellschaft erhöht sich in dieser Phase, da staatliche Repressionen wegfallen und die Institutionalisierung der Demokratie beginnt. Zu diesem Zeitpunkt beginnt auch die konkrete Beeinflussung der Politik, um kulturpolitische Reformen zu implementieren.

(3) Konsolidierungsphase (seit 2014)

Seit der Verabschiedung der neuen Verfassung im Jahr 2014 befindet sich Tunesien in der Phase der Konsolidierung der rechtsstaatlichen Demokratie, in welcher der Zivilgesellschaft eine reflexive Rolle zugeschrieben wird und gesellschaftliche Aufgaben übernommen werden. Der Einfluss der Zivilgesellschaft ist jetzt jedoch geringer.⁵⁹

Dream City fand in den Jahren 2015 und 2017 statt und hat sich in dieser Phase als renommiertes Festival mit großer regionaler und überregionaler Bekanntheit etabliert. 2015 besuchten über 10.000 Gäste das Festival. Thematisch liegt der Fokus nun auf der Gestaltung der Gesellschaft mit Kunst, so war 2015 das Thema, Ästhetik mit sozialpolitischen und sozioökonomischen Fragen zu verbinden:⁶⁰ „What spaces may one invent that may confront local challenges, while remaining conscious of the work beyond, in

54 Vgl. Interview Dunoyer, 2013.

55 Interview Dunoyer, 2013.

56 Machghoul, „Endlich frei! Doch wie öffentlich ist der öffentliche Raum in Tunesien heute wirklich?“, 132.

57 Dunoyer, „The Dreams Brainstorming or The Birth of a Collective“, 11.

58 Keane und Merkel, „Zivilgesellschaft“, 451.

59 Vgl. Keane und Merkel, 452.

60 Vgl. Selma Ouissi, Sofiane Ouissi, und Jan Goossens, „Edito“, in *Dream City. Art et Lien Social. Biennale Pluridisciplinaire d'Art Contemporain en Espace Public: 04-08 novembre 2015*, hg. von Association L'Art Rue, 2015, 19, <http://www.larttrue.com/wp-content/uploads/2017/08/Catalogue-DC2015.pdf>.

order to re-create Tunisia? How to defend the originality of every individual while remaining open to the Other, in a world that is segregated by fear?“⁶¹

In dieser Phase wird eine neue Arbeitsmethode umgesetzt. Der belgische Kurator Jan Goossens, der einen ähnlichen Ansatz wie die Initiatoren verfolgt, wird in die Festivalleitung mit einbezogen und übernimmt 2017 die alleinige künstlerische Leitung. Goossens beschreibt: „Dream City is a festival that reflects a hybrid and contemporary world in constant evolution“,⁶² setzt jedoch 2017 keinen spezifischen thematischen Fokus, wie in den Jahren zuvor. Am Beispiel von *Dream City* ist nachzuvollziehen, wie die anfängliche subversive Rolle vor der Revolution und während der Transition nun viel weniger eingenommen wird. Beim Besuch der sechsten Edition stellt sich auch die Frage, wie öffentlich das Festival noch ist. Es fällt auf, dass 2017 viele ausgewählte Orte im nichtöffentlichen Raum liegen, nicht frei zugänglich sind und viele künstlerische Interventionen hinter geschlossenen Türen stattfinden. Das entscheidende Kriterium des freien Zugangs erscheint fragwürdig.

Auf der strategischen, kulturpolitischen Ebene kann 2017 ein Erfolg verzeichnet werden. Nach zehnjährigem Bestehen wurde das Festival durch das tunesische Kulturministerium finanziell mit zehn Prozent des Festivalbudgets unterstützt, obwohl es bereits seit 2010 offizieller Festivalpartner ist. Dieser Aspekt kann einerseits als Fortschritt in der öffentlichen Wertschätzung durch die staatlichen Instanzen betrachtet werden, andererseits kritisieren die Initiatoren jedoch, dass trotz des großen Einflusses des Festivals die Subventionen sehr gering ausfallen.⁶³

In der postrevolutionären Phase wird der Institutionalisierung und professionellen Organisation von Kulturprojekten eine stärkere Relevanz zugeschrieben. Insbesondere der hohen Anzahl neu gegründeter Vereine kommt eine große Bedeutung zu, wie Aboudi analysiert: „According to the latest statistics of IFEDA Center for Associations on 1 December 2016, the number of associations interested in culture and arts hit 3515 associations, 18% of the total associations were represented by activity (there are 17 specialized activities), and they came in the second rank after school associations (23.5 %) and before the sports associations (10 %).“⁶⁴ Insbesondere die tunesische Jugend zeichnet sich in der postrevolutionären Phase durch

61 Ouissi, Ouissi, und Goossens, 18.

62 Jan Goossens, „Editorial“, in *Dream City. Festival d'Art dans la Rue: 04-08 octobre 2017*, hg. von Association L'art rue, 2017, 9, <https://de.slideshare.net/LEconomisteMaghrbin/catalogue-dream-city>.

63 Vgl. Beauvillet, „A Tunis, l'art s'entretient avec la médina“.

64 Bilel Aboudi, „Summary Updates to the Compendium Profile On Cultural Policy in Tunisia 2015“, Cultural Policy in the Arab Region Programme (Al Mawred Al Thaqafy, 2017), 9, www.arabcp.org/page/saveRelatedMedia?mediaId=815.

eine stark ausgeprägte Freiwilligenkultur aus, so haben beispielsweise mehr als 100 Freiwillige das Festival im Jahr 2017 unterstützt. Es kann die These aufgestellt werden, dass eine hohe Jugendarbeitslosigkeit und gesellschaftliche Restriktionen, wie beispielsweise eine mangelnde Entscheidungsfreiheit bei der Berufswahl durch ökonomische Zwänge, zu einer Suche nach Entfaltungsmöglichkeiten führen. Kunst- und Kulturprojekte bieten hierfür ein Engagementfeld, welches sich durch eine große Freiheit auszeichnet. Gleichzeitig erfolgt in dieser Phase eine weitere Professionalisierung und Institutionalisierung.

Kriterien künstlerischer Arbeit in Transformationsprozessen

Durch zivilgesellschaftliches Engagement in Transformationsprozessen, sei es strategisch, konstruktiv oder reflexiv, kann, wie diese Analyse zeigt, Einfluss auf politische und gesellschaftliche Prozesse genommen werden. *Dream City* ist ein elaboriertes Festivalformat, welches künstlerischen Aktivismus als Strategie für Veränderung eingesetzt hat. Künstler waren politische Akteure der arabischen Revolution in Tunesien, haben die Kunstproduktion in den öffentlichen Raum verlagert und neue Formensprachen und Formate entwickelt, somit einen Beitrag zur demokratischen Entwicklung geleistet.⁶⁵

Zusammenfassend werden einige Kriterien vorgestellt, um strategische künstlerische Arbeit in Transformationsprozessen zu definieren. Das intendierte oder nicht-intendierte Handeln der untersuchten Akteure wird hierbei nicht betrachtet.

Die Etablierung eines Formates als Programm, in diesem Fall das eines Festivals, gewährleistet eine Regelmäßigkeit und ein wiederkehrendes Element. Diese Stabilität im Transformationsprozess ist relevant, um eine „**Marke**“ zu etablieren, so konnte beispielsweise *Dream City* auch Bekanntheit im tunesischen Innenministerium erlangen.⁶⁶ Die generierte Präsenz kann die Einflussmöglichkeiten stärken. Beispielsweise zeigt sich, dass durch das zehnjährige Bestehen Durchsetzungskraft und Handlungsfähigkeit etabliert und ebenso eine schrittweise staatliche Verantwortungsübernahme erreicht werden konnten, wie der zehnprozentige Beitrag des Kulturministeriums zum Festivalbudget im Jahr 2017 beweist.

Ein zweites Kriterium ist die Auswahl des **Ortes**. Hierfür wurde die Medina, die Altstadt von Tunis gewählt, ein historisch gewachsener Ort, in dem sich Alltags- und Geschäftsleben mischen jedoch auch viele soziale

65 In dieser Analyse soll keineswegs der Anspruch erhoben werden, dass Künstler eine Vormachtstellung in der Demokratisierung Tunesiens einnehmen, vielmehr werden sie beispielhaft als eine unter vielen zivilgesellschaftlichen Gruppierungen untersucht.

66 Vgl. Beauvallet, „A Tunis, l'art s'entretient avec la médina“.

Probleme vorherrschen, sodass die Medina heute von Teilen der Bevölkerung gemieden wird. Die Festivalmacher haben sich bewusst gegen einen institutionellen Ort und geschlossene Räume entschieden, die unter der Diktatur meist von elitären Kreisen besucht wurden, um den Zugang zu gewährleisten und Orte des Alltagslebens zu bespielen. Der öffentliche Raum wird als Ort angesehen, in dem Demokratie ausgelebt wird. Die Politisierung des öffentlichen Raumes dient demnach als Strategie, um neue Artikulationsformen für die eigenen Interessen zu finden. Dies war insbesondere in der Phase der Liberalisierung von enormer Relevanz.

Indem durch das Kunstevent Künstler, Experten, Bewohner des Stadtviertels und Festivalbesucher zusammengebracht werden, werden Austauschprozesse zwischen unterschiedlichen Akteuren initiiert. Der Ansatz von *Dream City* ist, die Bewohner der Medina in die künstlerischen Prozesse zu involvieren und eine aktive **Partizipation** zu ermöglichen. So beschreibt Beauvallet, dass die lokale Bevölkerung, insbesondere Jugendliche, Protagonistenrollen in den partizipativen Kunstwerken einnehmen oder aber als Sicherheitskräfte während der Festivaldurchführung einbezogen werden.⁶⁷ Künstlerische

„Aktionen verleihen dem Publikum einen neuen Status, weil dieses insofern zum Performer wird, als seine unmittelbare Reaktion essenziell für eine Entstehung des Werks ist, nämlich einer Demokratie in der Kunst mit Beteiligung der ZuseherInnen und einer gleichsam horizontalen Hierarchie.“⁶⁸

Dieser beschriebene interdisziplinäre Ansatz der Involvierung der Bevölkerung in die Prozesse des Festivals, seien es künstlerische oder organisatorische Tätigkeiten, kann als ein zentrales Kriterium strategischer künstlerischer Arbeit in Transformationsprozessen, um Demokratisierungsprozesse zu gestalten, definiert werden.

Ein weiterer entscheidender Faktor ist die Relevanz der **Key-Player** im Transformationsprozess, die sich durch Qualität und Stärke auszeichnen und als Leitfiguren wichtige Funktionen übernehmen, um Institutionen aufzubauen und Nachhaltigkeit zu gestalten.⁶⁹ *L'Art Rue* übernimmt mit *Dream City* hierbei eine Leitungsfunktion im Kunst- und Kultursektor, wie Aboudi beschreibt:

67 Vgl. Beauvallet.

68 Aurélie Machghoul und Selma Ouissi, „Kunst in situ. Die Revolution in Tunesien – eine Revolution der Kunst im öffentlichen Raum?“, hg. von Verain »springerin«, *Hefte für Gegenwartskunst*, Umbruch Arabien, XVII, Nr. 3 (2011): 48.

69 Vgl. Ekiert, „Zivilgesellschaft als politische Strategie und theoretischer Ansatz“, 196.

„Among the emerging activities, empowering artists and associations on the cultural policy and rights, as well as empowering the civil society and issuing of artistic residencies for foreign and Tunisian artists [, w]e can mention “l’Art’Rue” “Art Street” as an example of the evolution of these cultural sector associations which executed projects and activities in new fields such as cultural rights, culture and development, artists empowerment, artist residencies.“⁷⁰

Auch Stefes argumentiert für die Relevanz unabhängiger, informeller Organisationen in Transformationsprozessen, welche einen sukzessiven institutionellen Wandel unterstützen können: „Informal institutions can complete or fill gaps in formal institutions; operate parallel to formal institutions, jointly structuring behavior in some domain; or coordinate the operation of intersecting institutions (Azari/Smith 2012: 41)“⁷¹.

Aus den oben erläuterten Kriterien kann geschlussfolgert werden, dass die Verbindung von Kulturarbeit auf der Mikro- und Makro-Ebene entscheidende Relevanz aufweist. Setzt ein künstlerisches Format auf beiden an, kann es sowohl auf der Ebene des Individuums als auch auf der strukturellen und strategischen Ebene wirken. Kunstprojekte können in Transformationsprozessen beispielsweise in der vorinstitutionellen pluralistischen Interessensvermittlung, beim Aufbau von Strukturen (wie Vereinen, Organisationen und künstlerischen Formaten, etc.) und der Professionalisierung des Kultursektors einen Beitrag leisten. Ein bedeutendes Kriterium im Transformationsprozess beim Zusammenbruch einer Diktatur im Übergang zu einem neuen System und in Bezug auf künstlerischen Aktivismus, erscheint insbesondere die Schaffung von Freiräumen und Alternativen zu etablierten Strukturen und Mustern, somit ein Beitrag zur Demokratisierung der Demokratie. An diesem Punkt können zivilgesellschaftliche Akteure bedeutende Funktionen übernehmen und ein Engagementfeld schaffen. Hierzu bedarf es Kontinuität und großem Engagement. Key-Playern kommt in Bezug auf strategisches und kulturpolitisches Handeln eine spezifische Rolle zu, auch um eine gesellschaftliche und politische Anerkennung von Kunst zu erreichen.

70 Aboudi, „Summary Updates to the Compendium Profile On Cultural Policy in Tunisia 2015“, 11.

71 Christoph H. Stefes, „Historischer Institutionalismus und Gesellschaftstransformation“, in *Handbuch Transformationsforschung*, hg. von Raj Kollmorgen, Wolfgang Merkel, und Hans-Jürgen Wagener (Wiesbaden: Springer VS, 2015), 135.

Literatur

- Aboudi, Bilel. „Summary Updates to the Compendium Profile On Cultural Policy in Tunisia 2015“. Cultural Policy in the Arab Region Programme. Al Mawred Al Thaqafy, 2017. www.arabcp.org/page/saveRelatedMedia?mediaId=815.
- Beauvallet, Ève. „A Tunis, l'art s'entretient avec la médina“. *Libération*, 8. Oktober 2017. http://next.liberation.fr/arts/2017/10/08/a-tunis-l-art-s-entretient-avec-la-medina_1601733.
- Belgacem, Ouafa. „Tunisia“. In *Cultural Policies in Algeria, Egypt, Jordan, Lebanon, Morocco, Palestine, Syria and Tunisia: An Introduction*, herausgegeben von Ineke van Hamersveld u.a., 201–25. Brüssel: Culture Resource (Al Mawred Al Thaqafy), 2010.
- Brückner, Julian. „Transitionsansätze“. In *Handbuch Transformationsforschung*, herausgegeben von Raj Kollmorgen, Wolfgang Merkel, und Hans-Jürgen Wagener, 89–97. Wiesbaden: Springer VS, 2015.
- Dream City. „Dream City“, 2017. <https://dreamcity.tn/en/dream-city>.
- Dunoyer, Béatrice. „The Dreams Brainstorming or The Birth of a Collective“. In *Dream City 2012. L'Artiste face aux Libertés*, herausgegeben von Association L'Art Rue, 11, 2012. <http://www.lartrue.com/wp-content/uploads/2017/08/Catalogue-Dream-City-2012.pdf>.
- Ekiert, Grzegorz. „Zivilgesellschaft als politische Strategie und theoretischer Ansatz“. In *Handbuch Transformationsforschung*, herausgegeben von Raj Kollmorgen, Wolfgang Merkel, und Hans-Jürgen Wagener, 195–206. Wiesbaden: Springer VS, 2015.
- Goossens, Jan. „Editorial“. In *Dream City. Festival d'Art dans la Rue: 04-08 octobre 2017*, herausgegeben von Association L'art rue, 8–9, 2017. <https://de.slideshare.net/LEconomisteMaghrbin/catalogue-dream-city>.
- Keane, John, und Wolfgang Merkel. „Zivilgesellschaft“. In *Handbuch Transformationsforschung*, herausgegeben von Raj Kollmorgen, Hans-Jürgen Wagener, und Wolfgang Merkel, 443–54. Wiesbaden: Springer VS, 2015.
- Kollmorgen, Raj, Wolfgang Merkel, und Hans-Jürgen Wagener. „Transformation und Transformationsforschung: Zur Einführung“. In *Handbuch Transformationsforschung*, herausgegeben von Raj Kollmorgen, Wolfgang Merkel, und Hans-Jürgen Wagener, 11–27. Wiesbaden: Springer VS, 2015.
- Lettau, Meike. „Kunst und Kulturvermittlung in Transformationsprozessen. Eine Untersuchung von Relevanz und Potenzialen am Beispiel eines Projektes der bildenden Kunst im postrevolutionären Tunesien“. Unveröffentlichte Masterarbeit, Universität Hildesheim, 2013.
- Machghoul, Aurélie. „Endlich frei! Doch wie öffentlich ist der öffentliche Raum in Tunesien heute wirklich?“ In *Rosige Zukunft. Un Avenir en Rose. Aktuelle Kunst aus Tunesien. L'Art Tunisien Actuel*, herausgegeben von Institut für Auslandsbeziehungen, 130–41. Berlin: Kerber, 2012.
- Machghoul, Aurélie, und Selma Ouissi. „Kunst in situ. Die Revolution in Tunesien – eine Revolution der Kunst im öffentlichen Raum?“ Herausgegeben von Verein »springerin«. Hefte für Gegenwartskunst, Umbruch Arabien, XVII, Nr. 3 (2011): 45–48.

- Martin, Alexander Peter. „Agents of Change. Civil Society in Post-Revolutionary Tunisia“. Herausgegeben von Orient-Institut. *Deutsche Zeitschrift Für Politik, Wirtschaft Und Kultur Des Orients*, Political developments in Morocco, Algeria and Tunisia, 56, Nr. II (2015): 22–29.
- Masri, Safwan M. *Tunisia. An Arab Anomaly*. New York: Columbia University Press, 2017.
- Ouissi, Selma, und Sofiane Ouissi. „Edito“. In *Dream City 2012. L'Artiste face aux Libertés*, herausgegeben von Association L'Art Rue, 2–7, 2012. <http://www.lartrue.com/wp-content/uploads/2017/08/Catalogue-Dream-City-2012.pdf>.
- Ouissi, Selma, Sofiane Ouissi, und Jan Goossens. „Edito“. In *Dream City. Art et Lien Social. Biennale Pluridisciplinaire d'Art Contemporain en Espace Public: 04-08 novembre 2015*, herausgegeben von Association L'Art Rue, 14–19, 2015. <http://www.lartrue.com/wp-content/uploads/2017/08/Catalogue-DC2015.pdf>.
- Stefes, Christoph H. „Historischer Institutionalismus und Gesellschaftstransformation“. In *Handbuch Transformationsforschung*, herausgegeben von Raj Kollmorgen, Wolfgang Merkel, und Hans-Jürgen Wagener, 125–37. Wiesbaden: Springer VS, 2015.
- Triki, Rachida. „Tunesien: Kunst und Kultur als Motor der Transformation“. In *Transformation & Partnerschaft. Projekte des Goethe-Instituts in Ägypten & Tunesien*, herausgegeben von Goethe-Institut, 36–39. Kairo, Tunis, 2012. http://www.goethe.de/ins/eg/kai/pro/TP/TP_PublikationDE.pdf.
- Triki, Rachida, Pat Binder, und Gerhard Haupt. „Tunisiens aktuelle Kunstszene. Interview mit der Kuratorin und Philosophin Rachida Triki über das Kunstgeschehen in ihrem Land“. *Nafas Kunstmagazin*, Juni 2010. http://universes-in-universe.org/deu/nafas/node_60/2010/tunisia_art_scene/.

Verfehlte Transformation?

Palästinensische Kulturakteure zwischen israelischer
Besatzung und internationaler Kunstszene

ANTONIA BLAU

Résumé

Transformation manquée ? Les acteurs culturels palestiniens entre occupation israélienne et scène culturelle internationale

Les artistes palestiniens sont de plus en plus présents sur la scène artistique internationale depuis quelques années. A cela s'oppose la vie quotidienne en Palestine : Depuis des années le statu quo et le marasme prévalent. La présente contribution vise à saisir le processus de transformation asynchrone en Palestine et à se demander comment les acteurs culturels se positionnent dans ce champ de tensions. En s'appuyant sur l'exemple de la biennale Qalandia International, le présent article vise à montrer qu'il existe des capacités d'action alternatives qui se saisissent de la complexité et des contradictions pour les transformer de manière créative.

Depuis la fin de la guerre froide, l'art et la littérature arabes sont de plus en plus au centre de l'attention des curateurs, critiques et amateurs d'arts occidentaux. En outre, les deux événements centraux des deux dernières décennies, le 11 Septembre 2001 et le Printemps Arabe de 2010/2011, ainsi que les récents développements politiques dans le pourtour méditerranéen, ont poussé l'Europe à se tourner vers ses voisins du sud. Depuis le début des années 2000, on assiste à un changement de paradigme dans la politique étrangère des pays occidentaux. Sous le terme de démocratisation, des mécanismes de soutien à la culture sont venus enrichir les instruments traditionnels de la politique de développement et de la diplomatie. Cela a eu des effets immédiats sur le paysage culturel palestinien.

La société civile palestinienne joue un rôle central dans l'organisation de la vie sous l'occupation. En l'absence de programmes étatiques due au défaut de souveraineté de l'Autorité Palestinienne, les acteurs de la société civile ont pris en charge des missions sociales, économiques et culturelles. Dans les années 1970 et 1980, la culture et l'art étaient soutenus par des organisations citoyennes de terrain ancrées dans la société palestinienne. Si, durant la première Intifada, les activités de nombreuses organisations ont été interdites par les Israéliens, de nouvelles ONG ont émergé avec le soutien d'acteurs internationaux, en particulier après les accords d'Oslo de

1994. Les acteurs culturels travaillent cependant dans un contexte de fragmentation financière, conceptuelle et géographique.

La fragmentation du secteur culturel reflète le développement général au sein de la société palestinienne. Les institutions occidentales soutiennent des projets limités dans le temps, correspondant à des cycles thématiques prioritaires et imposent des procédures complexes de suivi financier qui ne permettent pas aux organisations locales de développer une programmation et une structure de personnel à long terme. Dans ce contexte, la relation entre les artistes et le public local s'est également transformée.

Pour aborder ouvertement les questions liées à cette réalité, neuf institutions culturelles et artistiques palestiniennes ont lancé la biennale Qalandia International (QI) en 2012. La biennale représente une tentative de faire se rapprocher d'importants partenaires palestiniens au sein d'un même projet. L'objectif est de se saisir de la complexité et du paradoxe de la réalité du vécu et de la production artistique en Palestine afin d'en faire un sujet de discussion. L'implication du public local reste cependant un défi à relever.

Des approches alternatives de la politique culturelle (à l'étranger) pourraient s'engager en faveur d'un soutien durable aux structures de la culture politique locale, qui influencent le processus créatif des artistes. En outre, il serait souhaitable que les approches diverses et parfois opposées des différents acteurs (ministère de la culture, acteurs de la société civile, financeurs occidentaux) soient coordonnées. Ce faisant, c'est l'autonomie des acteurs culturels locaux, la pérennisation de leur travail et la constitution de réseaux régionaux qui devraient être au centre des efforts.

Verfehlte Transformation? Palästinensische Kulturakteure zwischen israelischer Besatzung und internationaler Kunstszene¹

Seit einigen Jahren sind palästinensische Künstler² zunehmend präsent in der internationalen Kunstszene, auf Messen, in Galerien und Museen in

1 In diesem Text beschreibt der Begriff „Palästina“ die palästinensischen Gebiete in den Grenzen von 1967, die das Westjordanland und Gaza miteinschließen. 1988 von der PLO als Staat ausgerufen und Ende 2012 von der überwältigenden Mehrheit der Länder der Vereinten Nationen als beobachtender Nicht-Mitgliedstaat anerkannt, bleibt es bis heute von Israel besetzt. Israel fordert implizit ebenfalls die Begriffshoheit ein, wie die Historikerin Gudrun Krämer unterstreicht: „Es gibt keine Unschuld der Begriffe, gerade der geographischen nicht.“ Gudrun Krämer, *Geschichte Palästinas* (München: C.H. Beck, 2006), 11.

2 Um den Lesefluss zu erleichtern, wird darauf verzichtet, jeweils auf die männliche und weibliche Form hinzuweisen, obwohl sowohl Frauen als Männer mit der übergeordneten Bezeichnung gemeint sind. Die unterschiedliche soziale, kulturelle, politische und wirtschaftliche Situation von Frauen und

London, Paris, New York und den Golfstaaten. Jumana Manna³ präsentierte ihre Arbeit auf der 57. Biennale in Venedig, Ahlam Shibli setzte sich auf der 14. Documenta in Kassel mit palästinensischer Realität („Unrecognized“) und deutscher Vergangenheit („Trauma“) auseinander und die Sharjah Biennale hat im letzten Jahr einen Teil ihrer Präsentation direkt nach Ramallah ausgelagert, wo Khalil Rabah ein fiktives palästinensisches Naturkundemuseum entworfen hat.

Dem gegenüber steht der Alltag in Palästina: seit Jahren herrscht ein gewisser Status Quo, Stillstand. Weder internationale Bemühungen, noch die gewaltsamen Ausbrüche der Palästinenser während der beiden Intifadas, noch die Kriege in Gaza, noch der so genannte Arabische Frühling in den Nachbarstaaten hatten Auswirkungen auf die Lebensrealität der Palästinenser im Westjordanland, Ost-Jerusalem und Gaza, außer, dass die Situation vielleicht noch aussichtsloser geworden ist.

Während die politische Situation in Palästina unverändert durch die israelische Besatzung, eingeschränkte Mobilität von Menschen und Waren (inklusive Kunstwerken), Verwehrung grundlegender Menschenrechte, Schikanen durch die Militäradministration, Diskriminierung und vor allem außerhalb der urbanen Zentren wie Ramallah und Jerusalem durch einen wachsenden Konservatismus und eine schleichende Islamisierung gekennzeichnet ist, haben sich palästinensische Künstler auf internationaler Ebene etabliert. Dies wurde unter anderem durch die wachsende Präsenz internationaler Organisationen und Geldgeber in Palästina nach dem Oslo-Abkommen begünstigt. Seit Mitte der 1990er Jahre entstand so ein NGO-Sektor, der die Entwicklung der kulturellen Rahmenstrukturen prägte. Sie ermöglichten palästinensischen Künstlern die Teilnahme an internationalen Austausch- und Residenzprogrammen, an Ausstellungen und Messen; Kontakte zu Kuratoren und Galleristen wurden etabliert.

Der vorliegende Beitrag will die ungleichzeitige Transformation in Palästina nachvollziehen und fragen, wie sich kulturelle Akteure⁴ in diesem Spannungsfeld positionieren. Dafür werden anhand der Biennale Qalandia

Männern innerhalb der zu beleuchtenden Gesellschaftsgruppen soll dadurch nicht nivelliert werden.

- 3 Die in Berlin lebende Künstlerin war neben drei weiteren für den renommierten deutschen Preis der Nationalgalerie nominiert. Ende 2017 stellte sie im Pariser Jeu de Paume aus. 2012 hatte sie den YAYA (Young Artist of the Year Award) der A.M. Qattan Foundation gewonnen und nahm 2016 an der Qalandia International teil (s. unten).
- 4 Als kulturelle Akteure werden hier Organisationen bezeichnet, die Künstler aller Genres unterstützen. Sei es in ihrer Ausbildung, bei der Produktion oder der Distribution ihrer Arbeit. Es kann sich um zivilgesellschaftliche Strukturen, Stiftungen, um öffentliche Träger und zum Teil um Individuen handeln.

International Handlungsmöglichkeiten aufgezeigt, die die Komplexität und Widersprüchlichkeit aufnehmen und kreativ umsetzen.

Die arabische Welt auf der europäischen Landkarte

Seit Ende des Kalten Krieges ist arabische Kunst und Literatur zunehmend ins Interesse westlicher Kuratoren, Kunstkritiker und -interessierter gerückt. Die Anthropologin Jocelyne Dakhlia konstatiert 2006: „Depuis une dizaine d'années environ, la visibilité du monde islamique dans le paysage littéraire et artistique français, européen, ou encore nord-américain s'est accrue de manière spectaculaire“⁵.

Zwei zentrale Ereignisse der letzten Jahrzehnte, der 11. September 2001 und der Arabische Frühling 2010/2011, haben die Region auch in das Interesse der breiten westlichen Öffentlichkeit und der Politik gerückt. Darüber hinaus zwingen die jüngsten politischen Entwicklungen rund um das Mittelmeer Europa, sich mit seinen südlichen Nachbarn auseinanderzusetzen. Nach Jahren des Massentourismus steht das Mittelmeer heute vor allem für das Elend Millionen Geflüchteter. Die aktuellen Entwicklungen nach der Euphorie des Arabischen Frühlings zeigen in Ägypten, Libyen und Yemen, dass der Rückfall in autokratische, diktatorische Strukturen oder in kriegsähnliche Zustände den Transformationsbestrebungen ein jähes Ende bereiten kann.

Der Westen reagiert eher zögerlich. In der Politik der Europäischen Union ist das Mittelmeer als politische Region erst seit Ende der 1980er Jahre präsent und wird dabei sehr ambivalent betrachtet: Auf wirtschaftlicher Ebene werden die Länder im Süden und Norden zur Zusammenarbeit ermutigt, während auf politischer Ebene eine klare Trennung vorgenommen wird. Jedoch ist seit Anfang der 2000er ein Paradigmenwechsel in der westlichen Außenpolitik zu erkennen. Unter dem Schlagwort der Demokratisierung wurden in traditionellen Instrumenten der Entwicklungspolitik und Diplomatie Fördermöglichkeiten für Kultur inkludiert. Die Nahostexpertin Hanan Toukan konstatiert:

“[T]he international community's increased interest in promoting its own version of democratization in the Middle East, has rendered the sphere of cultural production an important site for the encouragement of post-nationalist, post-socialist, and anti-Islamist ideals. [...] The general consolidation of funding patterns under the umbrella of democratization, along with the increasing significance of cultural diplomacy that uses arts and culture to encourage international understanding, has meant that the cultural and artistic

5 Jocelyne Dakhlia, *Créations artistiques contemporaines en pays d'Islam. Des arts en tensions* (Paris, 2006), 11.

domain in the Arab world has recently enjoyed an unprecedented level of international financial and technical support.”⁶

Dies hatte ganz direkte Auswirkungen auf die palästinensische kulturpolitische Landschaft – nicht nur was die Förderkriterien und -summen, sondern auch was die Aktivitäten der kulturellen Akteure angeht.

Kulturelle Akteure in Palästina

Die palästinensische Zivilgesellschaft spielt eine zentrale Rolle für die Organisation des Lebens unter der Besatzung. In Abwesenheit staatlicher Programme auf Grund der fehlenden Rechtshoheit der Palästinensischen Autonomiebehörde (PA) haben Akteure der Zivilgesellschaft Aufgaben auf sozialem, wirtschaftlichem und kulturellem Niveau übernommen. Die hier im Zentrum stehenden Kulturakteure gehören zur vergleichsweise kleinen Gruppe kultureller Organisationen, deren Ziel es ist „to empower individuals by providing them with a space to experience or express their culture, creativity and artistic drive.“⁷ Sie sind es auch, die die internationalen Kulturbeziehungen Palästinas gestalten.

In den 1970er und 1980er Jahren wurde Kultur und Kunst durch in der palästinensischen Gesellschaft verwurzelte *grassroots* Organisationen unterstützt. Menschen mit unterschiedlichem professionellem Hintergrund engagierten sich meist freiwillig für kulturelle Veranstaltungen. Die Strukturen finanzierten sich selbst und genossen eine große Unabhängigkeit. Als Teil des nationalen Befreiungskampfes trugen die Akteure entscheidend zur Konstruktion einer palästinensischen Identität bei. Dies spiegelte sich nicht nur in ihrer Themenwahl, sondern auch in ihrem Engagement für Strukturen zur Präsentation von Kunst, die einem breitem Publikum zugänglich waren. So wurden Gemälde als Poster vielfältig eingesetzt und reproduziert. „[The artists] were painting for people. There were no galleries, commercial galleries, no biennales to go to.“⁸ Stattdessen organisierten sie Ausstellungen in Schulen und Gemeindezentren, in engem Kontakt mit der Bevölkerung.

6 Hanan Toukan, „On Being the Other in Post-Civil War Lebanon: Aid and the Politics of Art in Processes of Contemporary Cultural Production“, *The Arab Studies Journal*, Visual Arts and Art Practices in the Middle East, 18, Nr. 1 (2010): 141f.

7 Joseph DeVoir und Louise Boo Jespersen, „Tracking Funding to the Visual and Performing Arts in the oPt. A Quantitative and Qualitative Analysis“ (Ramallah, 2012), 5, http://issuu.com/ppan17/docs/mapping_study_-_final_draft__2_ (Zugriff: 11.11.2015).

8 Persönliches Interview: Mahmoud Abu Hashhash, Leiter des Kultur- und Kunstprogramms der A.M. Qattan Foundation, Ramallah 22.09.2015.

Bereits während der ersten Intifada wurden viele dieser *grassroots* Organisationen durch die Israelis geschlossen, doch vor allem nach Oslo 1994 entstanden durch die internationale Förderung neue NGOs. Akteure wie das Sakakini Cultural Center, die A.M. Qattan Foundation und die International Art Academy haben gelernt, mit den Finanzierungsinstrumenten der westlichen Geldgeber umzugehen. Eine aktuelle Untersuchung konstatiert dennoch: „Palestinian cultural organisations suffer from severe financial crises that threaten their sustainability.“⁹ Denn die Akteure arbeiten im Kontext einer finanziellen, inhaltlichen und geographischen Fragmentierung.

Wachsende Abhängigkeit von Förderungen

Die Zersplitterung des Kultursektors spiegelt die allgemeine Entwicklung innerhalb der palästinensischen Gesellschaft wider: „While donors sought to empower Palestinian society, the outcome was that society, already weakened by the occupation, became even more fragmented during this period.“¹⁰ Die Mitarbeiter der NGOs gehören nunmehr zu einer „globalised elite“¹¹ mit gutem Englischniveau, Projektmanagement skills und vergleichsweise hohen Gehältern. Bezeichnenderweise verschieben sich die Zahlen der im kulturellen Feld aktiven Organisationen entsprechend der zur Verfügung stehenden Fördersummen. Das Wissenschaftlerteam Joseph DeVoir und Louise Jespersen werteten Daten des MAS (*Palestine Economic Policy Research Institute*) aus und stellten fest, dass die Anzahl der ausschließlich im kulturellen Bereich tätigen Akteure zunehmend abnimmt. Stattdessen dient Kultur vielfältigen Akteuren als ein variabler Zusatz, der entsprechend der Bereitstellung finanzieller Mittel wahlweise in Aktivitäten eingestreut werden kann oder nicht. Strukturell gewachsene und inhaltlich erfahrene Akteure finden sich somit in einer Konkurrenzsituation mit Organisationen, die in den verschiedensten Bereichen von Pressefreiheit bis Menschenrechten aktiv sind und sich zum Teil vor allem im Bereich der Antragstellung professionalisiert haben. Westliche Institutionen fördern zeitlich begrenzte Projekte entsprechend zyklisch thematischer Schwerpunkte (Gender, Religion, etc.) mit oft aufwendigen Abrechnungsprozeduren, die den lokalen Organisationen keine langfristige inhaltliche und personelle Entwicklung ermöglichen.

-
- 9 Ettijahat – Independent Culture, „The Eighth Regular Report on Cultural Policies in the Arab Region: from January 1st to December 31st, 2016“, April 2017, 15, <http://www.arabcp.org/page/758> (Zugriff: 25.06.2017).
- 10 Sari Hanafi und Linda Tabar, „Donor Assistance, Rent-Seeking and Elite Formation“, in *State Formation in Palestine. Viability and Governance during a Social Transformation*, hg. von Mushtaq Husain Khan, George Giacaman, und Inge Amundsen (London und New York: RoutledgeCurzon, 2004), 215.
- 11 Hanafi und Tabar, 215.

Vor diesem Hintergrund hat sich auch das Verhältnis zwischen Künstlern und lokalem Publikum verändert. Die palästinensische Künstlerin Samia Halaby spricht von einer „administrativen Membran“, die zwischen Künstler und Publikum eingezogen wurde¹². Gleichzeitig ermöglicht sie den palästinensischen Künstlern die Teilnahme am globalen Kunstmarkt. So konstatiert die regelmäßig in Palästina tätige Kuratorin Nicola Gray: „The western art system has been establishing its institutions and modes of production and reception for a long time. They are now in a highly market-driven network of interrelations and mutual assumptions.“¹³ In diesem Zusammenhang spielen auch internationale Kuratoren eine nicht unproblematische Rolle. Der Künstler Anton Vidokle unterstreicht: „[The curators] act as intermediaries between producers of art and the power structure of our society.“¹⁴ Die Leiterin der Art Academy in Ramallah, Tina Sherwell, beschreibt die oft zeitlich knappen Aufenthalte der Kuratoren in Ramallah als „curatorial safari“¹⁵, auf der Suche nach unbekanntem Künstlern; „a certain exoticism and neo-orientalism prevails in this approach“¹⁶. Palästinenser zu sein und in der Westbank oder Ostjerusalem zu leben wird zu einem Marketingwert, den es einzusetzen gilt, da dies als *authentisch* wahrgenommen wird; Palästina „being an exotic peripheral space“¹⁷.

Qalandia International – ein Modellversuch

In bewusster Auseinandersetzung mit dieser Realität wurde die Biennale Qalandia¹⁸ International (QI) 2012 von neun palästinensischen Kultur- und

12 Persönliches Interview: Samia Halaby, Künstlerin, Berlin 02.10.2016.

13 A. M. Qattan Foundation, „New Horizons in Palestinian Art. The Young Artist of the Year Award 2010“, 2010, 14.

14 Anton Vidokle, „Art Without Artists?“, e-flux, Mai 2010, <https://www.e-flux.com/journal/16/61285/art-without-artists/> (Zugriff: 14.10.2016).

15 Persönliches Interview: Tina Sherwell, Leiterin der Art Academy, Ramallah 28.09.2015.

16 Tina Sherwell, Ramallah 28.09.2015.

17 Tina Sherwell, Ramallah 28.09.2015.

18 Qalandia ist der Name des zentralen Checkpoints, der Jerusalem und die Westbank trennt. Auf dem Weg nach Ramallah muss er überquert werden und wird durch lange Auto- und Menschenschlangen eingerahmt, die von der Willkür der israelischen Soldaten abhängen. Der Name ist damit ein Symbol für die täglichen Kontrollen, Erniedrigungen und Machtdemonstrationen der israelischen Besatzungsmacht. Doch die Biennale erwähnt auch den Bezug auf die vergessene Bedeutung Qalandias: der Flughafen Jerusalems, der nicht mehr in Betrieb ist, das gleichnamige Flüchtlingslager und die Mauer, die das Dorf heute teilt, sind Symbole der Fragmentierung und eröffnen gleichzeitig die Möglichkeit, den Ort anders, alternativ zu denken. Das Kuratorenteam beschreibt Qalandia 2016 wie folgt: „A meeting place of contradictions, it is

Kunstinstitutionen¹⁹ ins Leben gerufen. Das Organisations-Konsortium entschied bewusst, für die Biennale keine ausländische Förderung anzunehmen²⁰. Der Programmleiter der A.M. Qattan Foundation, Mahmoud Abu Hashhash erklärt:

“Qalandia International is not funded by international funders because we don't want people to question: don't make such big things in such very severe, bad circumstances, that people would question why we spend hundreds of thousands of euros in a time when people are left without housing, without having covered their basic needs, like in Gaza and elsewhere.”²¹

Die Biennale stellt den Versuch dar, wichtige palästinensische Partner im Rahmen eines Projektes zusammenzubringen, das heißt, sich auf ein Thema zu einigen, Ressourcen zu teilen und durch eine gemeinsame Kommunikation eine größere Reichweite zu ermöglichen – etwas nie Dagewesenes in einem vergleichsweise kleinen Sektor, in dem alle um die gleichen begrenzten Mittel konkurrieren und Themenschwerpunkte eher von außen vorgegeben als inhärent entwickelt werden. Abu Hashhash unterstreicht in diesem Zusammenhang:

“We work together on a theme, we develop the visual identity. Programs, media, advertisement etc. For these common things each foundation gives some money and we do fundraise locally from the private sector and so on. [...] when they see that we do this with our own money, and our own human [resources] and space then it becomes something bigger than we can do individually. We can reach more audiences, get bigger. Maybe in the future, when we will become very established... We need our own identity...”²²

Diese alle zwei Jahre stattfindende Veranstaltung ist bereits jetzt in ihrer Größe und Reichweite einmalig. Inhaltlich stellt die Biennale einen Versuch dar, die Trennung zwischen lokalem Publikum und internationaler Kunstszene zu überwinden. Wurden zuvor einzelne Programmpunkte in verschiedenen palästinensischen Städten und Dörfern präsentiert, fand das

now a place, and symbol, of disconnection, isolation, segregation and fragmentation.” Qalandiya International, „About Qalandiya International“, 2016, <https://www.qalandiyainternational.org/why-qalandiya> (Zugriff: 30.04.2017).

- 19 Die Partner A.M. Qattan Foundation, Riwaq, The International Academy of Art, al Hoash, Al Ma'mal Foundation, Sakakini Cultural Center, The Palestinian Museum, The Arab Cultural Association und die Stadtverwaltung von Ramallah zählen zu den zentralen Kulturakteuren Palästinas und sind in der Westbank, in Jerusalem und in Gaza vertreten.
- 20 Einzelne Organisationen erhalten zwar punktuelle Förderung für ihr Programm, es gibt jedoch keine direkte ausländische Förderung der Biennale.
- 21 Mahmoud Abu Hashhash, Ramallah 22.09.2015.
- 22 Mahmoud Abu Hashhash, Ramallah 22.09.2015.

Programm 2016 neben Ramallah, Bethlehem, Jerusalem und Gaza auch in Haifa, Beirut, Amman und London statt.

Die Komplexität und die Paradoxa der palästinensischen Lebens- und Produktionsrealität sollen bewusst aufgenommen und diskutiert werden. So thematisierte die Ausgabe der Biennale 2016 mit dem Titel „This sea is mine“ die Frage der Rückkehr der palästinensischen Flüchtlinge, allerdings als Antithese zur Nakba^{23,24} Die Palästinenser des Westjordanlands hatten mit der Festschreibung der Grenzen nach Oslo den Zugang zum Meer verloren²⁵. Qi thematisiert nicht nur die physische Unerreichbarkeit des Meeres, sondern vor allem sein Verschwinden aus der palästinensischen Imagination. Darüber hinaus setzt die Biennale die zeitgenössische palästinensische Kunst ins Verhältnis zu Europa und der europäischen Sicht aufs Mittelmeer.

Die Einbeziehung der lokalen Öffentlichkeit bleibt jedoch weiterhin eine Herausforderung. Viele Veranstaltungen finden gleichzeitig und zum Teil während der Bürozeit der arbeitenden Bevölkerung statt. Darüber hinaus wurden einzelne, für sich bereits etablierte und umfassende kulturelle Veranstaltungen²⁶ in das Programm der Biennale integriert, was weder für die Einzelveranstaltungen noch für die Biennale insgesamt vorteilhaft ist. Tirdad Zolghadr, Kurator, Schriftsteller und kritischer Begleiter der Biennale konstatiert:

“Everything happens at once, no one has time, and the general spirit is one of excited, cheerful breathlessness that is hard to resist. In terms of its internationalist outlook, the Qalandia focus is very much in numbers; the masses of artists, journalists and visitors flying in and out; numbers that are widely quoted, memorized and flaunted. [...] it's striking, actually, to which point exercises in show-and-tell have been losing in political currency.”²⁷

23 Der Begriff Nakba (arabisch für Katastrophe) schließt die Konsequenzen der zionistischen Siedlungspolitik und die Vertreibung von über 700.000 Palästinensern nach dem israelisch-arabischen Krieg 1948 mit ein. Die Nakba ist bis heute konstituierender Bestandteil des palästinensischen Selbstverständnisses.

24 Vgl. Qi2016 Curatorial Team, „Qalandiya International 2016. Introduction: Curatorial Statement“, 6. Oktober 2016, <https://www.ibraaz.org/publications/121> (Zugriff: 30.04.2017).

25 Während sie anfangs in ihre alten Dörfer reisen und zum Teil die Häuser ihrer Familien sehen konnten, ist ihnen aufgrund der immer schärferen Einschränkung der Bewegungsfreiheit der Zugang zum Meer heute komplett verwehrt. Es gibt dort Kinder und Jugendliche, die noch nie das Mittelmeer gesehen haben, obwohl es nur um die 50 Kilometer entfernt liegt und man es an klaren Tagen von hohen Gebäuden in Ramallah erahnen kann.

26 Es geht u.a. um den YAYA der A.M. Qattan Foundation und die Jerusalem Show von Al Ma-mal.

27 Tirdad Zolghadr, „Atmosphere. A Curatorial Take on the Global South“, 31. März 2015, <https://www.ibraaz.org/essays/122> (Zugriff: 30.04.2017).

Qalandia International ist in der aktuellen Situation der palästinensischen Kulturlandschaft ein Vorschlag für ein kollaboratives, nachhaltiges, lokales Gegenmodell zu projektbezogenen kurzfristigen Finanzierungen. Die Biennale ist ein Beispiel dafür, wie Kunst und Kultur andere Perspektiven gesellschaftlichen Engagements eröffnen können. „But more importantly it is also able to propose alternatives and it's able to propose ideas and thinking patterns that might be able to transcend the impasse that we are facing“, gerade auch im Gegensatz zu Radikalisierungstendenzen jerglicher Couleur²⁸.

Lokal und global als Perspektive

Zeitgenössische Künstler, unterstützt von lokalen Kulturakteuren, haben dazu beigetragen, dass Palästina, wenn schon nicht als Staat, so zumindest als Idee, als offene Frage und als Thema Teil des globalisierten Kunstdiskurses ist – fern von den in den westlichen Medien bekannten Bildern verhüllter Frauen, grün geflaggter Demonstrationen der Hamasanhänger, von Selbstmordattentätern. Allerdings bleibt die Verbindung zur lokalen Bevölkerung eine zentrale Herausforderung, denn „the creation of a specifically committed audience can be just as pressing as a globally sympathetic one“²⁹.

Es stellt sich die Frage, ob, nachdem die enge Verbindung zum nationalen Befreiungskampf aufgehoben wurde, Kunst heute eine andere, zeitgemäßere Rolle übernehmen kann. DeVoir und Jespersen konstatieren in diesem Sinne: „[T]his ‘drop’ in the level of cultural engagement since the Oslo Agreements [...] could actually signal the beginning of a new renaissance in the oPt [occupied Palestinian territories]“³⁰.

Westliche Geldgeber unterstützen in Palästina eher den Status Quo und damit die extreme Fragmentierung der palästinensischen (Zivil-)Gesellschaft, in physischer, struktureller, inhaltlicher und finanzieller Hinsicht. Alternative (außen)kulturpolitische Ansätze sollten „auf die Aktivierung der Gesellschaft und der Bürger“³¹ zielen. Dafür wäre zunächst eine nachhaltige Gestaltung des lokalen kulturpolitischen Rahmens zentral, der den Schaffensprozess der Künstler prägt. Ein ganzheitlicher Ansatz sollte das Funktionieren einer lebendigen Kulturlandschaft sicherstellen, die von der Ausbildung (in verschiedenen Bildungsstätten) über die Produktion (inklusive notwendiger technischer Ausstattung), die Präsentation bzw. Distribution, und Mediation (inklusive einer interessierten lokalen Öffent-

28 Persönliches Interview: Jack Persekian, Leiter der Al Ma'mal Foundation, Jerusalem 26.09.2015.

29 Zolghadr, „Atmosphere. A Curatorial Take on the Global South“.

30 DeVoir und Jespersen, „Tracking Funding to the Visual and Performing Arts in the oPt. A Quantitative and Qualitative Analysis“, 25.

31 Oliver Scheytt, *Kulturstaat Deutschland. Plädoyer für eine aktivierende Kulturpolitik* (Bielefeld: transcript Verlag, 2008), 29.

lichkeit und einer Kritikerszene) die verschiedenen Gesellschaftsbereiche mitdenkt. Darüber hinaus müssten die vielfältigen, zum Teil entgegengesetzten Ansätze der verschiedenen Akteure (Kulturministerium, zivilgesellschaftliche Akteure und westliche Geldgeber einzeln sowie in Kollektiven wie EUNIC etc.) koordiniert werden. Gerade die europäischen Kulturinstitute sollten in abgestimmter und komplementärer Arbeitsweise Synergien kreieren, nicht zuletzt mit der wachsenden Zahl arabischer Geber, deren Gelder meist privater und nicht selten religiöser Herkunft sind. Dabei sollte die Selbständigkeit der Kulturakteure vor Ort, die Nachhaltigkeit ihrer Arbeit und die Netzwerkbildung in der Region im Zentrum der Bemühungen stehen. Sie sind es, die nicht nur in die Implementierung der Projekte, sondern bereits in die Ausgestaltung der Programme mit eingebunden werden sollten, indem sie Stärken und Schwächen des Sektors sowie dessen Bedürfnisse formulieren. Darüber hinaus kann die verstärkte Verbindung und Mobilität der Künstler und Kulturakteure zwischen Palästina und der Diaspora unterstützend wirken. Themen und Formate künstlerischer Arbeiten können gemeinsam entwickelt werden, sollten aber aus dem Korsett enger Vorgaben oder Instrumentalisierung „in jeder Beziehung – ob religiös, wirtschaftlich, politisch oder gesellschaftlich“³² befreit werden.

Kunst ist nicht per se politisch, kann aber verstören, hinterfragen und dekonstruieren. Die der Kunst innewohnenden Charakteristika der Offenheit und Prozesshaftigkeit können in diesem Zusammenhang relevant sein, da der politische Diskurs vollkommen festgefahren ist. Kunst kann mögliche Freiräume eröffnen, ohne eine fertige Definition oder ein Ziel vorzugeben. So können gerade hier Utopien und alternative Modelle entstehen. Ziel (außenkultur)politischer Ansätze in Palästina wäre, die Rahmenbedingungen zu schaffen, damit Kunst gerade in dieser Form kritischer Begleiter und Katalysator gesellschaftlicher Transformationsprozesse sein kann – nicht nur auf internationaler, sondern auch auf lokaler Ebene.

32 Wolfgang Schneider, „Vom Export zum Netzwerk, vom Event zur Intervention. Zum Wandel Auswärtiger Kulturpolitik“, in *Auswärtige Kulturpolitik. Dialog als Auftrag - Partnerschaft als Prinzip*, hg. von Wolfgang Schneider (Essen: Klartext, 2008), 29.

Literatur

- A. M. Qattan Foundation. „New Horizons in Palestinian Art. The Young Artist of the Year Award 2010“, 2010.
- Dakhliya, Jocelyne. *Créations artistiques contemporaines en pays d’Islam. Des arts en tensions*. Paris, 2006.
- DeVoor, Joseph, und Louise Boo Jespersen. „Tracking Funding to the Visual and Performing Arts in the oPt. A Quantitative and Qualitative Analysis“. Ramallah, 2012. http://issuu.com/ppan17/docs/mapping_study_-_final_draft_2_.
- Ettijahat – Independent Culture. „The Eighth Regular Report on Cultural Policies in the Arab Region: from January 1st to December 31st, 2016“, April 2017. <http://www.arabcp.org/page/758>.
- Hanafi, Sari, und Linda Tabar. „Donor Assistance, Rent-Seeking and Elite Formation“. In *State Formation in Palestine. Viability and Governance during a Social Transformation*, herausgegeben von Mushtaq Husain Khan, George Giacaman, und Inge Amundsen, 215–38. London und New York: RoutledgeCurzon, 2004.
- Krämer, Gudrun. *Geschichte Palästinas*. München: C.H. Beck, 2006.
- Q12016 Curatorial Team. „Qalandiya International 2016. Introduction: Curatorial Statement“, 6. Oktober 2016. <https://www.ibraaz.org/publications/121>.
- Qalandiya International. „About Qalandiya International“, 2016. <https://www.qalandiyainternational.org/why-qalandiya>.
- Scheytt, Oliver. *Kulturstaat Deutschland. Plädoyer für eine aktivierende Kulturpolitik*. Bielefeld: transcript Verlag, 2008.
- Schneider, Wolfgang. „Vom Export zum Netzwerk, vom Event zur Intervention. Zum Wandel Auswärtiger Kulturpolitik“. In *Auswärtige Kulturpolitik. Dialog als Auftrag - Partnerschaft als Prinzip*, herausgegeben von Wolfgang Schneider, 13–31. Essen: Klartext, 2008.
- Toukan, Hanan. „On Being the Other in Post-Civil War Lebanon: Aid and the Politics of Art in Processes of Contemporary Cultural Production“. *The Arab Studies Journal, Visual Arts and Art Practices in the Middle East*, 18, Nr. 1 (2010): 118–61.
- Vidokle, Anton. „Art Without Artists?“ e-flux, Mai 2010. <https://www.e-flux.com/journal/16/61285/art-without-artists/>.
- Zolghadr, Tirdad. „Atmosphere. A Curatorial Take on the Global South“, 31. März 2015. <https://www.ibraaz.org/essays/122>.

Auswärtige Kulturpolitik in Transformationsprozessen

Das Beispiel der Kulturarbeit des Goethe-Instituts in der Ukraine

CLAIRE SAILLOUR

Résumé

Politique culturelle à l'étranger et processus de transformation : l'exemple du Goethe Institut d'Ukraine

En Ukraine, un long processus de transformation est à l'œuvre depuis 1991, sous l'influence d'une présence étrangère constante et de politiques de « soft power » et de transferts de normes, a fortiori dans le contexte de la politique du « partenariat oriental » et de l'intervention russe depuis 2014. Le présent article vise à étudier le rôle de l'Institut Goethe dans ce contexte. L'Institut Goethe a un double statut d'institut culturel national – réglé par un contrat avec le gouvernement allemand – et d'association – acteur indépendant de la société civile. Son travail se situe toujours à la charnière entre l'universalisme de la culture et le caractère national de la politique étrangère. Les stratégies de légitimation de son action en tant qu'acteur étranger en Ukraine ont beaucoup changé depuis 1991, d'une politique de réconciliation à une stratégie de partenariat pour le développement de la bonne gouvernance. En quoi l'Institut Goethe contribue-t-il au processus de transformation culturelle en Ukraine ?

Le processus de transformation à l'œuvre en Ukraine passe par la culture. Le mouvement Euromaidan a été porté par des artistes qui ont participé aux manifestations et continuent de participer au mouvement de transformation de la société et des institutions culturelles ukrainiennes, dominées jusque-là par les oligarques et institutions d'Etat officielles, centralisées, aux modes de fonctionnement rigides. Le monde de la culture au sens large a fondé une Assemblée de la culture en février 2014, exigeant la mise en place d'une politique de la culture démocratique. Euromaidan fut un lieu physique et intellectuel prouvant, s'il en était besoin, que l'administration de la culture est un enjeu majeur dans une société en transformation.

Dans ce contexte, l'Institut Goethe d'Ukraine accompagne la transformation de la gouvernance de la culture ukrainienne et fait évoluer la légitimation de son action sur le territoire ukrainien. Depuis la fin des années 1990, la politique culturelle à l'étranger de l'Allemagne, comme beaucoup d'autres pays, proposait essentiellement des projets de « soft power » visant soit à

promouvoir l'image de l'Allemagne (attractivité, promotion de la langue, présentation de produits culturels), ou des projets de « dialogue » culturel autour de sujets accompagnant le transfert de normes (démocratisation, libéralisation). L'enjeu culturel était (et reste) celui de la diplomatie culturelle : « Semaines de la culture allemande », « Année germano-ukrainienne de la langue 2017-2018 », ces projets, dont la légitimité se base sur la promesse – théorique – de l'échange, de la réciprocité, se révèlent souvent être un monologue devant l'absence de capacité de l'Ukraine à intervenir de manière comparable auprès du public allemand. Bien sûr, l'Institut Goethe se positionne toujours aussi comme sponsor de projets d'échanges d'artistes.

Depuis 2014, Le Goethe Institut d'Ukraine, suivant de près les revendications de nombreux acteurs de la culture, a mis en place des projets d'accompagnement au développement de capacités dans le domaine culturel. Le projet « Kultur- und Bildungsakademie 2014-2016 »¹ a compris de nombreux volets dont la formation au management culturel, la conception collaborative d'un « manuel » ukrainien de gestion de projets culturels, la mise en place d'un dialogue entre responsables culturels locaux et porteurs de projets, et l'accompagnement, y compris financier, de plusieurs projets conçus dans le cadre de cette « académie ». Ce projet s'est achevé en ouvrant la porte au projet « Cultural Leadership Academy: Dezentralisierung im Kulturbereich » (décentralisation dans le domaine de la culture) à partir de 2018. Ce projet fait écho aux problèmes structurels de la décentralisation de la politique culturelle que le premier projet avait mis en lumière, et précise donc son champ d'action à un élément qui semble être la clé du changement pour l'épanouissement du potentiel de la culture pour le développement : la gouvernance de la culture au niveau local, la mise en réseau entre acteurs culturels et responsables locaux, opérateurs de tourisme et entrepreneurs.

Les implications de ces projets pour le processus de transformation sont importantes. L'Institut Goethe a proposé un forum de poursuite de la réflexion ukrainienne sur les relations entre arts, artistes, Etat et société civile et se saisit d'impulsions exprimées par les acteurs culturels ukrainiens. Il propose aussi une plate-forme de réalisation de projets qui n'est ni étatique, ni anti-étatique, créant ainsi cet espace de création autonome (mais soutenue par des structures institutionnelles) qui n'existe pas en Ukraine. Le potentiel transformatif de ces projets réside également dans le fait que si l'Institut Goethe propose une plate-forme de réalisation de projets, ce sont les acteurs ukrainiens eux-mêmes qui doivent trouver des solutions propres de mise en œuvre. Cette recherche de solutions peut passer par un échange avec des acteurs allemands confrontés aux mêmes problèmes,

1 Pour toutes les références, se reporter à la version originale allemande de cet article.

mais permettent la réflexion sur ce qu'une politique culturelle proprement ukrainienne pourrait devenir.

Cependant, le défi majeur de l'action de l'Institut Goethe réside dans sa capacité de levier. Pour opérer une transformation de la politique culturelle, il faut parvenir à atteindre une masse critique de « multiplicateurs » pouvant à terme avoir une influence durable sur les institutions en charge de la politique culturelle. On peut se demander si l'Institut Goethe parviendra à réaliser la quadrature du cercle, s'engager de manière pérenne afin d'atteindre suffisamment d'acteurs porteurs du changement, mais ne pas devenir un acteur durablement indispensable, en s'engageant pour pérenniser les réseaux d'acteurs locaux.

Auswärtige Kulturpolitik in Transformationsprozessen. Das Beispiel der Kulturarbeit des Goethe-Instituts in der Ukraine

Die Ukraine befindet sich seit ihrer Unabhängigkeit im August 1991 in einem komplexen Transformationsprozess. Transformation wird allgemein und auch nachstehend als „das zeitgleiche Auftreten mehrerer interdependenter Prozesse [verstanden], im Rahmen derer alle gesellschaftlichen Teilsysteme einer radikalen und umfassenden Veränderung unterworfen sind.“² Diese Transformationsprozesse erfolgen auch mit der Unterstützung ausländischer Akteure und internationaler Organisationen – hauptsächlich in Form von wirtschaftlicher Konditionalität und Normentransfer. Seit der Erweiterung der Europäischen Union 2004 sowie im Zuge der russischen Intervention 2014 ist insoweit eine Intensivierung zu beobachten. Die Ukraine ist auch kulturell das Objekt intensiver „soft power politics“ seitens der USA, Russlands, der EU und einiger ihrer Mitgliedstaaten (Polen, Deutschland). Diese Politik wird anhand zunehmender Aktivitäten nationaler Kultureinrichtungen sichtbar: In Kiew wurde 2015 ein „America House“ eröffnet, ein „französischer Frühling“ wird jährlich veranstaltet und Deutschland organisiert regelmäßig deutsche „Kulturwochen“ oder „Kulturtage“, die als Schaufenster der Sprache, Kultur und Werte wirken und die Attraktivität des Landes erhöhen sollen. Die Ukraine hat kulturell für Deutschland an Relevanz gewonnen: Sie ist nach Russland und Polen

2 Miriam Egger, „Die Auslandsarbeit der politischen Stiftungen zwischen Entwicklungs- und Transformationskontext: Eine Untersuchung der Tätigkeit der Friedrich-Ebert-Stiftung in Lateinamerika und Osteuropa“ (Dissertation, 2007), 154f., zitiert in: Anna Kaitinnis und Wolfgang Schneider, „Auswärtige Kulturpolitik. Beiträge zu Theorie und Praxis binationaler Beziehungen“, in *Kulturarbeit in Transformationsprozessen: Innenansichten zur Außenpolitik des Goethe-Instituts*, hg. von Wolfgang Schneider und Anna Kaitinnis, *Auswärtige Kulturpolitik* (Wiesbaden: Springer VS, 2016), 16.

das Land mit den meisten Deutschlernern weltweit³. Die Auswärtige Kulturpolitik (AKP) der Bundesrepublik Deutschland fördert und nutzt dieses gesteigerte Interesse an der deutschen Sprache auch im Sinne ihrer politischen und wirtschaftlichen Interessen in einem Kontext der erhöhten Konkurrenz um Wertesysteme.

Insbesondere seit dem Arabischen Frühling ist die Frage, welche Rolle die AKP im Rahmen von Transformationsprozessen spielen kann, zur wichtigen Debatte der Außenpolitik geworden⁴. Darüber wird bisweilen vergessen, dass die BRD Transformationsprozesse in Osteuropa schon deutlich länger begleitet.

Im Zentrum dieses Aufsatzes steht die Arbeit des Goethe-Instituts im Spannungsfeld zwischen Kulturarbeit und außenpolitischen Zielen. Das Goethe-Institut hat als nationale Kultureinrichtung einen Doppelstatus. Es ist für die kulturelle Repräsentation Deutschlands und seiner außenpolitischen Ziele im Rahmen eines Vertrags mit der Bundesregierung verantwortlich und es ist gleichzeitig ein eingetragener Verein. Dieser Status als unabhängiger Kulturmittler verleiht dem Goethe-Institut den normativen Anspruch, sich selbst als ein Partner in der Kulturlandschaft des Gastlandes zu begreifen und seine Arbeit mit anderen Kriterien als denjenigen nationaler Kultureinrichtungen zu bewerten. Einer der Wege, diesem Anspruch gerecht zu werden und die Legitimität als Kulturakteur und Partner zu gewinnen, besteht in der Ukraine gegenwärtig darin, den Transformationsprozess seit den Umbrüchen 2013/2014 im Kulturbereich anhand von Konzepten zu begleiten, die „Good Governance“ und Dezentralisierung sowie die Professionalisierung und Qualifizierung von Kulturakteuren fördern, nachdem die Rolle des Goethe-Instituts als kulturpolitische Institution seit 1991 mehrmals „nejustiert“⁵ wurde. Wie genau aber legitimiert das Goethe-Institut diesen neuen Arbeitsbereich und dass es in der kulturpolitischen Landschaft der Ukraine auch in der Entwicklung und Förderung einer anderen „Governance“ der Kultur aktiv ist? Welchen Beitrag leistet das Goethe-Institut zur Transformation der Kulturlandschaft in der Ukraine? Wie fördert das Goethe-Institut „Hilfe zur Selbsthilfe“⁶? Das Goethe-Institut hat den Anspruch, akteurbezogen, partnerschaftlich und

3 Auswärtiges Amt, „Deutsch als Fremdsprache weltweit. Datenerhebung 2015“, 2015, <http://www.dw.com/downloads/29827615/statistik-2015-deutschlerner-weltweit.pdf>. (Zugriff: 02.01.2018).

4 Siehe Kaitinnis und Schneider, „Auswärtige Kulturpolitik. Beiträge zu Theorie und Praxis binationaler Beziehungen“.

5 Patrick S. Föhl, Marc Gegenfurtner, und Gernot Wolfram, „Road Map für kulturelle Entwicklung in der Ukraine. Jenseits der Frontlinien“, *Kulturpolitische Mitteilungen* 156, Nr. I (2017): 82.

6 Vgl. Kaitinnis und Schneider, „Auswärtige Kulturpolitik. Beiträge zu Theorie und Praxis binationaler Beziehungen“, 10.

auf Augenhöhe mit lokalen Akteuren zusammenzuarbeiten. Demokratieförderungsmaßnahmen sind demgegenüber häufig mit einer belehrenden Haltung verbunden. Welchen Wissenstransfer ermöglichen die Projekte des Goethe-Instituts und wie wird der Wandel ohne Belehrung gefördert?

Die Euromaidan-Bewegung und die Forderung nach einer Reform der Kulturpolitik

Der Transformationsprozess in der Ukraine hat eine kulturpolitische Komponente. Die Präsenz von Kulturschaffenden auf dem Maidan bei den ersten Demonstrationen Ende 2013 ist nicht nur ein Beleg für das Engagement, die Vielfalt und Lebendigkeit der ukrainischen Kulturszene, die schon lange aktiv an der Auseinandersetzung mit der eigenen Kultur, Identität und Geschichte beteiligt ist, sondern auch ein Ausdruck des Willens, die Strukturen der Kulturpolitik in der Ukraine grundlegend zu reformieren.⁷

Circa 300 Künstler, Kuratoren und Aktivisten⁸ formierten sich im Februar 2014, als die Gewalt auf der Straße ihren Höhepunkt erreichte, zu einer sogenannten „Kulturversammlung“ auf dem Gelände des Kulturministeriums in Kiew. Ziel war es, über einen systemischen Wandel der öffentlichen Kulturpolitik nachzudenken, die bislang von Propaganda und Vereinnahmung gekennzeichnet war und neue, demokratischere Organisationsmodelle zu entwickeln. Ziel war es auch, Kultur nicht mehr länger im Sinne der Machthaber, sondern gemäß der Interessen der Öffentlichkeit zu gestalten.⁹

“The Assembly for Culture in Ukraine informs the people of Ukraine, Maidan participants, and the Parliament [...] about the initiation of an open working group for culture workers and Maidan activists, dedicated to developing the principles of systematic change within the area of culture.”¹⁰

Die Besonderheit der ukrainischen Kulturlandschaft lag in der tiefen Spaltung zwischen einer von Oligarchen geförderten Kunst auf der einen Seite

7 Siehe Matthew Whitley und Anastasiya Osipova, Hrsg., *Circling the Square: Maidan & Cultural Insurgency in Ukraine* (Cicada Press, 2014).

8 Um den Lesefluss zu erleichtern, wird innerhalb dieses Textes darauf verzichtet, jeweils auf die männliche und weibliche Form hinzuweisen, obwohl sowohl Frauen als Männer mit der übergeordneten Bezeichnung gemeint sind.

9 Vgl. Larisa Venediktova, „Cultural Maidan: Assembly for Culture in Ukraine to Replace the Ministry of Culture“, in *Circling the square: Maidan & cultural insurgency in Ukraine*, hg. von Matthew Whitley und Anastasiya Osipova (Cicada Press, 2014), 19.

10 Einleitende Bemerkung des „Manifesto“ der „Kulturversammlung“, zitiert in Venediktova, 19.

und staatlichen Institutionen auf der anderen Seite¹¹, die Kunst und Kultur als Instrument einer Informationspolitik und eines machtgerechten nationalen Diskurses nutzten. Als Gegenpol dazu existierte eine autonome, zugleich aber auch prekäre Kulturszene mit wenigen selbstorganisierten, unabhängigen Kollektiven. Im Zuge der Orangen Revolution 2004 hatten sich Kunstaktivisten zwar schon in autonomen Gruppen zusammengetan, aber der Weg zu ihrer Professionalisierung blieb Künstlern weiterhin nur in einigen wenigen, hauptsächlich in Kiew von Oligarchen finanzierten und kuratierten Kulturinstitutionen möglich. Daher formulierten die Aktivisten der „Kulturversammlung“ auch Anforderungen an ein zukünftiges Kulturministerium. Für erforderlich hielten sie eine Aufsicht über die Aktivitäten des Kulturministeriums, ein Ende der Instrumentalisierung der Kultur für politische oder ideologische Zwecke, eine Fokussierung auf den Ausbau von Infrastrukturen der Kulturproduktion und -vermittlung, die Formulierung einer an der Gesellschaft orientierten Kulturpolitik und vor allem eine grundsätzliche Umstrukturierung des Ministeriums selbst.¹²

Der Kampf um eine partizipatorische Kulturpolitik auf dem Maidan zeugt davon, dass die „Governance“ der Kultur einen Teil von Transformationsprozessen darstellt, bzw. dass die „Governance“ der Kulturpolitik als ein Spiegel der demokratischen „Governance“ der Gesellschaft fungiert.

Die Projekte des Goethe-Instituts zur Entwicklung kulturpolitischer Strukturen: ein Wandel in der Legitimierung von Kulturarbeit

Das Goethe-Institut in der Ukraine entwarf als Reaktion auf die zuvor erläuterten politischen Entwicklungen Projekte, die über die klassischen Aufgaben des Goethe-Instituts der Sprach- und Kulturförderung hinausgehen und von einem verstärkten Engagement in der Begleitung des kulturpolitischen Organisationswandels zeugen. Damit erweiterte es sein Aufgabenportfolio um eine weitere Dimension, die der „Kultur und Entwicklung“. Dies stellt auch einen Wandel in den Legitimierungsstrategien der Auswärtigen Kulturpolitik dar.

In den 1990er Jahren erfolgte die Legitimierung der deutschen Auswärtigen Kulturpolitik in Osteuropa hauptsächlich durch die Konzepte der Versöhnung, Wiedergutmachung und Arbeit am „Weltfrieden“.¹³ Aufgrund seiner 1945 erfolgten Neugründung als eine Mittlerorganisation, die nicht

11 Vgl. Anastasiya Osipova, „Black Squares“, in *Circling the square: Maidan & cultural insurgency in Ukraine*, hg. von Matthew Whitley und Anastasiya Osipova (Cicada Press, 2014), 3.

12 Osipova, 3.

13 Vgl. die Programme des Goethe-Instituts der Jahre 1993-1998, verfügbar in der ifa-Bibliothek in Stuttgart. Siehe Ute Gräfin Baudissin, „Goethe-Institut: 5 Jahre Goethe-Institut Kiew“, 1998, 3.

als Repräsentant des Staates operiert, konnte das Goethe-Institut sich „vom traditionellen Denken in Kulturrepräsentation zugunsten des Konzepts vom Kulturaustausch“ fortentwickeln und „damit ein dialogisch offenes Engagement mit den anderen Kulturen“¹⁴ anstreben.

In der Ukraine wurde aber auch die „zunehmende Einflussnahme von Politik, Wirtschaft und Gesellschaft“¹⁵ auf die Kulturarbeit spürbar, insbesondere ab dem Ende der 1990er Jahre. Die Konzepte der Demokratieförderung, der Liberalisierung der wirtschaftlichen Strukturen und der damit verbundenen Wertevermittlung und des Normentransfers wurden zu Themen des Kulturaustausches.¹⁶ Strukturelle Probleme der Gastgesellschaft wurden zum Objekt des Austausches gemacht – bspw. durch „Bestechend“, einem Projekt, das über Korruption in Ländern der östlichen Partnerschaft reflektiert.¹⁷ Die Legitimierung der Auswärtigen Kulturpolitik verschiebt sich damit vom universellen Geltungsanspruch dessen, was ausgetauscht wird (Kunst, Ausdrucksformen), hin zu einer Plattform der Reflektion über den Normenwandel in der Gastgesellschaft.

Diese Legitimierung der Auswärtigen Kulturpolitik als „Demokratieförderung“ im Namen des universellen Geltungsanspruchs demokratischer Werte ist manchmal schwer zu unterscheiden von den Strategien zur Förderung des Deutschlandbildes in der Ukraine. Die regelmäßige Veranstaltung von deutschen Kulturwochen oder Kulturtagen, zuletzt im Rahmen des deutsch-ukrainischen Sprachenjahres 2017-2018, dienen auch der Förderung des Ansehens Deutschlands in der Ukraine. Die Legitimität dieser Programme basiert allerdings auf dem Versprechen des „Kulturdialogs“ und der Reziprozität. Die Realisierung dieses Versprechens ist freilich schwer, weil in der Ukraine die dazu erforderlichen Strukturen in der (auswärtigen) Kulturpolitik fehlen und es infolgedessen an ukrainischen Partnern mangelt, die im Dialog mit Deutschland ihre Kultur und Werte vertreten könnten. Wie also sollen interkulturelle Kommunikation und

14 Frank Trommler, „Bilanzierende Betrachtungen eines Lernprozesses. Blicke von Außen auf Deutschlands Umgang mit der Vergangenheit“, in *Verständigung und Versöhnung nach dem „Zivilisationsbruch“? Deutschland in Europa nach 1945* (Brüssel: Peter Lang, 2016), 807.

15 Enzo Wetzl, „Interkulturalität und interkultureller Dialog am Goethe-Institut“, in *Interkulturalität und kulturelle Diversität*, hg. von Alois Moosmüller und Jana Möller-Kiero (Münster, New York: Waxmann, 2013), 339.

16 Vgl. Julia Sattler, *Nationalkultur oder Europäische Werte? Britische, Deutsche Und Französische Auswärtige Kulturpolitik Zwischen 1989 und 2003* (Deutscher Universitätsverlag, 2007), 288ff.

17 Goethe-Institut Ukraine, „Bestechend? Ein Projekt zum Phänomen Korruption“, Goethe-Institut, 2017, <https://www.goethe.de/ins/ua/de/kul/sup/pdn/kud/bst/int.html> (Zugriff: 02.01.2018).

Austausch stattfinden, wenn die Akteure des Gastlandes nicht die nötigen kulturpolitischen Infrastrukturen besitzen, um diesen Dialog zu führen?

Auf diese Frage gibt der jüngste Legitimierungsversuch der deutschen Auswärtigen Kulturpolitik, der Kulturarbeit auch als Entwicklungsarbeit versteht, eine Antwort: „Der Ansatz, dass im interkulturellen Raum die Partner einander stets gleichberechtigt gegenüberstehen, ist ehrenwert, aber die Gleichberechtigung ist durchaus nicht immer Realität. Deshalb wird das Goethe-Institut auch in der Kulturarbeit bei nicht ausbalancierten Machtverhältnissen, unter Bedingungen, wo dieser Dialog auf Augenhöhe noch nicht etabliert ist, ebenfalls als Fördereinrichtung aktiv.“¹⁸ Auf diese Entwicklung sei im Folgenden anhand zweier Beispiele in der Ukraine näher eingegangen.

Die Kultur- und Bildungsakademie

Die Kultur- und Bildungsakademie war von 2014 bis 2016 eine Initiative des Goethe-Instituts, die darauf abzielte, die Kompetenzen der Kulturakteure durch die Durchführung von Projekten auszubauen und auf diese Weise die kreative Energie der Euromaidan-Bewegung nachhaltig wirken zu lassen. Ziele dieses weitreichenden Programms waren „die Professionalisierung und Vernetzung sowie die gemeinsame Erarbeitung von nachhaltigen Strukturen und Strategien [...] für die zukünftige Kulturpolitik in den Regionen der Ukraine, die auch die Wünsche der Zivilgesellschaft einbeziehen.“¹⁹ Eine Impulskonferenz verdeutlichte 2014 erneut den Bedarf einer Transformation der Kulturpolitik. Der Beitrag des Goethe-Instituts bestand anschließend hauptsächlich in der Ausbildung von Kulturmanagern durch von deutschen Experten geleiteten Workshops und in der Begleitung ihrer – auch finanziell geförderten – Projekte.²⁰

Insgesamt wurden ca. 200 Teilnehmer erreicht, ca. 30 Projekte wurden in 20 Orten realisiert. 2015 entstand die Publikation „Road Map für kulturelle Entwicklung in der Ukraine“²¹, die aufgrund der Erfahrungen der ukrainischen Projektträger „best practices“ auflistet und als wegweisend für die Transformation der kulturpolitischen Strukturen in der Ukraine gelten soll. Doch nicht nur das Ergebnis, auch der Weg dorthin, insbesondere die part-

18 Wetzell, „Interkulturalität und interkultureller Dialog am Goethe-Institut“, 339.

19 Siehe Friederike Möschel, „Kultur- und Bildungsakademie 2014-2016“, Goethe-Institut, 2016, <https://www.goethe.de/ins/ua/de/kul/sup/pdn/kba/20878531.html> (Zugriff: 02.01.2018).

20 Siehe Möschel (Zugriff: 02.01.2018).

21 Patrick S. Föhl, Marc Gegenfurtner, und Gernot Wolfram, *Road Map für kulturelle Entwicklung in der Ukraine*, hg. von Goethe-Institut Ukraine (Kiew, 2015), https://www.goethe.de/resources/files/pdf85/Goethe_book_A4_PDF_version-page.pdf.

nerschaftliche Zusammenarbeit zwischen den Experten und den Teilnehmern und die damit erreichte Vermeidung eines „Wissenskolonialismus“, wird von den deutschen Experten gelobt: „Der [partizipative] Prozess war für uns alle sehr lehrreich und gegenseitig befruchtend.“²²

Zentrale Elemente dieses deutsch-ukrainischen Prozesses waren:

- das Zusammenkommen von freien Kulturschaffenden und Administratoren aus der Verwaltung in einem Kontext der „subjektiv wahrgenommenen Respektlosigkeit der staatlichen Kulturpolitik [...] den freien Akteuren gegenüber“²³;
- die kollaborative Gestaltung der Projekte „von unten nach oben“ und die Schaffung neuen Wissens anstatt der bloßen Übertragung bereits vorhandenen Wissens aus deutschen Erfahrungen;
- die Zusammenarbeit, die auf der Erkenntnis basierte, dass trotz lokaler Besonderheiten alle Akteure mit ähnlichen Herausforderungen konfrontiert sind und dass sich die grundsätzlichen Fragestellungen der Kulturpolitik (insbesondere für Kleinstädte und ländliche Gegenden) ähneln: Für „Plan Z“, ein Projekt zur Entwicklung der Kleinstadt Zhmerynka durch Kultur, wurden beispielweise Kulturakteure der Stadt Neuruppin einbezogen, was zu einem fruchtbaren Erfahrungsaustausch auf Augenhöhe führte.

Das Projekt Cultural Leadership Academy

Anknüpfend an die Erkenntnisse der Kultur- und Bildungsakademie wird 2018 ein weiteres Förderprogramm ins Leben gerufen, die „Cultural Leadership Academy: Dezentralisierung im Kulturbereich“. Im Rahmen einer Kooperation des Kulturministeriums, der ukrainischen NGO *Institute of Cultural Policy* und des Goethe-Instituts sollen Kulturschaffende auf lokaler Ebene unterstützt werden. Der Fokus liegt auf der Begleitung der Dezentralisierung, ein Prozess, der sowohl vom Staat, als auch von Kulturschaffenden der Ukraine erwünscht ist, allerdings vor zahlreichen Hürden steht.

Viele Entwicklungsprojekte, insbesondere „Cultural Mappings“, Vernetzungsprojekte und die Auflistung von „best practices“ wurden von vielen Entwicklungsakteuren bereits durchgeführt. Im Rahmen der ersten Treffen der „Cultural Academy“ 2014 wurde allerdings festgestellt, dass lokale Ent-

22 Patrick S. Föhl, Marc Gegenfurtner, und Gernot Wolfram, Patrick Föhl, Gernot Wolfram und Marc Gegenfurtner im Interview zum „Road Map“, 2016, <https://www.goethe.de/ins/ua/de/kul/sup/pdn/kba/rma.html> (Zugriff: 02.01.2018).

23 Föhl, Gegenfurtner, und Wolfram, „Road Map für kulturelle Entwicklung in der Ukraine. Jenseits der Frontlinien“, 83.

scheidungsträger von den Bemühungen um Vernetzung und Wissenstransfer nicht erreicht werden²⁴. Daher sollen im Programm des Goethe-Instituts nicht nur ein weiteres Entwicklungsprojekt angeboten, sondern auch Lücken gefüllt sowie Werkzeuge und Ressourcen zur Kulturplanung von bislang „unerreichten“ Akteuren zur Verfügung gestellt werden. Zusätzlich sollen Vernetzungsmöglichkeiten und Synergien mit lokalen Akteuren aus Kultur, Wirtschaft und der Tourismusbranche erforscht werden, um Lösungen zum Problem der nachhaltigen Finanzierung von Kulturprojekten zu finden.

Diese Programme dienen als Umsetzung des Konzepts „Kultur und Entwicklung“.²⁵ Damit agiert das Goethe-Institut nicht nur als Repräsentant der deutschen Kultur und Sprache, sondern auch als Kulturpartner in der Zivilgesellschaft des Gastlandes. Kern der Legitimierung dieser Projekte ist die Vorstellung, dass die „Good Governance“ der Kultur einen Meilenstein der „Good Governance“ der Gesellschaft darstellt.²⁶

Das Transformatorische an der Kulturarbeit in der Ukraine

Die vorstehend skizzierte Kulturarbeit des Goethe-Instituts in der Ukraine hat potenziell transformatorische Wirkung. Insbesondere wird für die an den Projekten beteiligten Akteure eine Möglichkeit geschaffen, darüber zu reflektieren, in welchem Verhältnis Staat, Kunst/Künstler und Zivilgesellschaft zueinanderstehen und stehen sollten. Das sind grundlegende Fragen, die auch für die „Good Governance“ der Gesellschaft relevant sind und deshalb auch im Euromaidan thematisiert wurden. Der Impuls zur Selbsthilfe kommt dabei von ukrainischen Akteuren. Die Fragen und Themen, mit denen sich das Goethe-Institut und die Projektteilnehmer auseinandersetzen mussten, sind nicht von außen bestimmt. Auch das besondere Profil des Goethe-Instituts als einerseits unabhängiger, andererseits aber institutioneller Kulturmittler ermöglicht, dass Freischaffende und Verwaltungsakteure sich zusammentun: damit wird eines der zentralen Probleme bei der Umsetzung der kulturpolitischen Ziele der neuen ukrainischen Regierung angegangen.

Das Transformatorische der Arbeit des Goethe-Instituts kann auch darin gesehen werden, dass lokale Kulturakteure überhaupt in die Lage versetzt werden, autonom Projekte zu initiieren, die weder Staatspropaganda noch „underground“ werden sollen. Kultur wird als Ressource wahrgenommen,

24 Föhl, Marc Gegenfurtner, und Gernot Wolfram, Patrick Föhl, Gernot Wolfram und Marc Gegenfurtner im Interview zum „Road Map“.

25 Siehe eine Erläuterung des Konzepts unter Andreas Ströhl und Enzo Wetzel, „Kultur und Entwicklung“, Goethe-Institut, zugegriffen 2. Januar 2018, <http://www.goethe.de/ges/prj/ken/uun/deindex.htm>.

26 Patrick Schreiner, „Staat, Nation und Kultur. Außenkulturpolitik zwischen Nationalstaatlichkeit und Universalismus“, *Kulturpolitische Mitteilungen* 137, Nr. II (2012): 31.

die weder das politische Regime unterstützen, noch sich dagegen positionieren muss, sondern bspw. Regionen attraktiver machen kann. Eine transformatorische Wirkung zeigt sich zudem insoweit, als ein Teil der Zivilgesellschaft erreicht wird, der zu einem wichtigen Multiplikator werden kann: die Projektträger werden durch den Austausch mit deutschen Akteuren mit der Erfahrung von Kultur als autonomen gesellschaftlichen Raum konfrontiert und können selbst ad hoc Lösungen entwickeln, um diesen Raum in der Ukraine mitzugestalten.

Durch die Begleitung einzelner konkreter Projekte im Rahmen eines „von unten nach oben“ geleiteten Prozesses rücken zudem neue, wichtige Themen und Probleme in den Fokus, z. B. die Hürden der Dezentralisierung, die Kluft zwischen Behörden und Kulturschaffenden, die im Kern „Governance“ Probleme sind. Dabei kann durch erste „gute“ Erfahrungen der Zusammenarbeit möglicherweise ein längerfristiger Lernprozess angestoßen werden.

Eine weitere Chance der deutsch-ukrainischen Zusammenarbeit liegt darin, dass eine der besonderen Herausforderungen der Transformation der ukrainischen Kulturpolitik in der Dezentralisierung liegt. In Deutschland ist Kultur hauptsächlich Ländersache, es herrschen Unterschiede zwischen Städten, Kleinstädten und ländlichen Regionen. Durch die Zusammenarbeit kann ein Wissenstransfer zwischen deutschen und ukrainischen Akteuren stattfinden, ohne in einen Wissenskolonialismus oder in Belehrungsmuster zu verfallen, weil aufgrund der dezentralen kulturpolitischen Landschaft ähnliche Schwierigkeiten in Deutschland wie in der Ukraine festgestellt werden können. Auch auf deutscher Seite kann also ein Lernprozess stattfinden, auch wenn aufgrund der geringen Zahl an involvierten deutschen Akteuren der Austausch begrenzt bleibt.

Die Konzentration auf die Herausforderungen der Dezentralisierung ermöglicht auch, sich auf eine „Weichenstellung“ des Transformationsprozesses zu fokussieren, statt durch das „Gießkannenprinzip“ in vielen Bereichen tätig zu werden und an Wirkungskraft zu verlieren.²⁷

Die Herausforderung der Transformation liegt jedoch in der tatsächlichen Verwirklichung eines Strukturwandels. Dafür muss eine kritische Masse an „Multiplikatoren“ erreicht werden (bottom-up), die nachhaltige Auswirkungen auf die institutionellen, kulturpolitischen Transformationsprozesse bewirken können. Zudem müssen die Institutionen (z. B. das Kulturministerium) die entscheidenden Impulse für den Wandel setzen (top-down). Die Anzahl der erreichten Kulturakteure bleibt derzeit allerdings

27 Vgl. Muriel Asseburg, Isabelle Werenfels, und Heiko Wimmen, „Transformationspartnerschaften neu ausrichten: Weichenstellungen statt Gießkannenprinzip“, in *Ausblick 2016: Begriffe und Realitäten internationaler Politik*, hg. von Volker Perthes (Berlin: Stiftung Wissenschaft und Politik, 2016), 37–40.

noch gering. Auch sind nicht alle bis 2016 geförderten Projekte erfolgreich verlaufen. Die ersten Evaluierungen der Transformationspartnerschaft²⁸ mit Tunesien deuten darauf hin, dass das vielfältige Engagement Deutschlands trotz vieler sinnvoller Projekte bisher nur einen geringen Einfluss auf den Transformationsprozess hatte. Kann das Goethe-Institut dazu beitragen, dass diese kritische Masse an Akteuren erreicht wird?

Letztendlich liegt vielleicht die größte Herausforderung in der Nachhaltigkeit der Finanzierung und der infolge der Projekte entstandenen Netzwerke. Projektmanagement, Ausbildung der Akteure und Vernetzung mit kulturpolitischen Akteuren können nur dauerhaft wirken, wenn weitere Projekte stattfinden zwischen deutschen und ukrainischen Partnern²⁹, aber auch unter ukrainischen Partnern. Das Goethe-Institut bietet einen Impuls und eine Arbeitsplattform an, kann sich aber nicht als Dauerförderer der ukrainischen Projektträger positionieren. Daher ist eine der strategischen Herausforderungen für die Kulturarbeit des Goethe-Instituts in der Ukraine weiterhin mit seinen ukrainischen Partnern die Nachhaltigkeit dieser neuen Netzwerke und Arbeitskonzepte zu sichern.

Literatur

- Auswärtiges Amt. „Deutsch als Fremdsprache weltweit. Datenerhebung 2015“, 2015. <http://www.dw.com/downloads/29827615/statistik-2015-deutschlerner-weltweit.pdf>.
- Föhl, Patrick S., Marc Gegenfurtner, und Gernot Wolfram. „Road Map für kulturelle Entwicklung in der Ukraine. Jenseits der Frontlinien“. *Kulturpolitische Mitteilungen* 156, Nr. I (2017): 82–84.
- . *Road Map für kulturelle Entwicklung in der Ukraine*. Herausgegeben von Goethe-Institut Ukraine. Kiew, 2015. https://www.goethe.de/resources/files/pdf85/Goethe_book_A4_PDF_version-page.pdf.
- . Patrick Föhl, Gernot Wolfram und Marc Gegenfurtner im Interview zum „Road Map“, 2016. <https://www.goethe.de/ins/ua/de/kul/sup/pdn/kba/rma.html>.
- Goethe-Institut Ukraine. „Bestechend? Ein Projekt zum Phänomen Korruption“. Goethe-Institut, 2017. <https://www.goethe.de/ins/ua/de/kul/sup/pdn/kud/bst/int.html>.
- Gräfin Baudissin, Ute. „Goethe-Institut: 5 Jahre Goethe-Institut Kiew“, 1998.
- Kaitinnis, Anna, und Wolfgang Schneider. „Auswärtige Kulturpolitik. Beiträge zu Theorie und Praxis binationaler Beziehungen“. In *Kulturarbeit in Transformationsprozessen: Innenansichten zur Außenpolitik des Goethe-Instituts*, herausgegeben von Wolfgang Schneider und Anna Kaitinnis, 9–17. Auswärtige Kulturpolitik. Wiesbaden: Springer VS, 2016.

28 Vgl. Muriel Asseburg, Werenfels, und Wimmen.

29 Föhl, Gegenfurtner, und Wolfram, „Road Map für kulturelle Entwicklung in der Ukraine. Jenseits der Frontlinien“, 84.

- Möschel, Friederike. „Kultur- und Bildungsakademie 2014-2016“. Goethe-Institut, 2016. <https://www.goethe.de/ins/ua/de/kul/sup/pdn/kba/20878531.html>.
- Muriel Asseburg, Isabelle Werenfels, und Heiko Wimmen. „Transformationspartnerschaften neu ausgerichtet: Weichenstellungen statt Gießkannenprinzip“. In *Ausblick 2016: Begriffe und Realitäten internationaler Politik*, herausgegeben von Volker Perthes, 37–40. Berlin: Stiftung Wissenschaft und Politik, 2016.
- Osipova, Anastasiya. „Black Squares“. In *Circling the square: Maidan & cultural insurgency in Ukraine*, herausgegeben von Matthew Whitley und Anastasiya Osipova, 2–3. Cicada Press, 2014.
- Sattler, Julia. *Nationalkultur oder Europäische Werte? Britische, Deutsche Und Französische Auswärtige Kulturpolitik Zwischen 1989 Und 2003*. Deutscher Universitätsverlag, 2007.
- Schreiner, Patrick. „Staat, Nation und Kultur. Außenkulturpolitik zwischen Nationalstaatlichkeit und Universalismus“. *Kulturpolitische Mitteilungen* 137, Nr. II (2012): 30–33.
- Ströhl, Andreas, und Enzo Wetzl. „Kultur und Entwicklung“. Goethe-Institut. Zugriffen 2. Januar 2018. <http://www.goethe.de/ges/prj/ken/uun/deindex.htm>.
- Trommler, Frank. „Bilanzierende Betrachtungen eines Lernprozesses. Blicke von Außen auf Deutschlands Umgang mit der Vergangenheit“. In *Verständigung und Versöhnung nach dem „Zivilisationsbruch“? Deutschland in Europa nach 1945*, 793–810. Brüssel: Peter Lang, 2016.
- Venediktova, Larisa. „Cultural Maidan: Assembly for Culture in Ukraine to Replace the Ministry of Culture“. In *Circling the square: Maidan & cultural insurgency in Ukraine*, herausgegeben von Matthew Whitley und Anastasiya Osipova, 19. Cicada Press, 2014.
- Wetzl, Enzo. „Interkulturalität und interkultureller Dialog am Goethe-Institut“. In *Interkulturalität und kulturelle Diversität*, herausgegeben von Alois Moosmüller und Jana Möller-Kiero, 339–46. Münster, New York: Waxmann, 2013.
- Whitley, Matthew, und Anastasiya Osipova, Hrsg. *Circling the Square: Maidan & Cultural Insurgency in Ukraine*. Cicada Press, 2014.

Die “Kulturhauptstadt Europas” Marseille-Provence 2013.

Ein Erfolgsmodell transformatorischer Kulturpolitik?

KRISTINA JACOBSEN

Résumé

Marseille-Provence 2013 “Capitale de la culture européenne” – Un modèle de politique culturelle transformative ?

Toutes les villes candidates à l’initiative „Capitale européenne de la culture“ ont l’ambition de voir s’amorcer un processus de transformation de grande ampleur, économiquement profitable, stimulant divers effets positifs.

De fait, depuis plus de trente ans qu’elle existe, l’initiative des « capitales européennes de la culture » (à la suite : European Capital of Culture, abrégé ECoC) est devenue un moteur important du développement urbain par la culture.

Les questions que posent cet article sont les suivantes : Dans quelle mesure l’objectif de la décision du Parlement Européen et du Conseil de 2014 de « favoriser la contribution de la culture au développement à long terme des villes conformément à leurs stratégies et priorités respectives »¹ a-t-il déjà été réalisé à l’occasion de Marseille Provence 2013 capitale de la culture (à la suite : MP 2013) ? Quelles conceptions de politique culturelle ont primé ? Quelles perspectives en ont été dégagées pour la politique culturelle ?

Dans les dernières années, les publications traitant du potentiel de la politique culturelle à initier des processus de transformation se sont multipliées. Ces réflexions sont basées sur une conception de la transformation comme un processus impliquant des mutations de grande ampleur ainsi qu’une réorganisation structurelle. Qu’est-ce qui doit changer, et dans quel but ? A quoi vont servir les mutations ? Pourquoi la transformation est-elle nécessaire et qui va la structurer ?

La rénovation du Vieux Port par des architectes de renom est l’exemple le plus visible des transformations qui ont accompagné le programme MP 2013. Cette rénovation a été marquée par l’ouverture du MuCEM en 2013, devenu un emblème de la ville. Outre le réaménagement urbain, la scène culturelle et artistique a aussi le vent en poupe depuis 2013. L’ancienne fabrique de tabac « La Friche la Belle de Mai » est devenue depuis un grand

1 Pour toutes les références, se reporter à la version originale allemande de cet article.

centre culturel et de loisirs public, fréquenté par des curieux venus de tous les quartiers de Marseille, voire de bien plus loin.

Même si au niveau municipal, la ville de Marseille souhaite continuer à soigner sa nouvelle image de capitale de la culture, des voix se font entendre qui interrogent les mutations en cours. Ainsi, une partie de la population se sent marginalisée, voire exclue, et critique la commercialisation et la gentrification de zones traditionnellement résidentielles. En outre, le fait que l'offre culturelle cible essentiellement les touristes des bateaux de croisière plutôt que les habitants a plus d'une fois fait l'objet de vives critiques.

Il faut en outre interroger de manière critique le label « site de tourisme culturel » ainsi que son réel bien-fondé pour la ville de Marseille. Certes, le marketing touristique a depuis découvert que le MuCEM est l'un des trois sites attirant le plus de visiteurs à Marseille. Cependant, on peut se demander si la multitude de touristes (en croisière) qui se rendent au MuCEM y viennent vraiment en raison de ses expositions successives ou plutôt pour faire des selfies depuis le jardin de son toit-terrasse avec le panorama du Vieux-Port en arrière-plan.

De plus, globalement, il est difficile de ne pas reconnaître dans les mutations en cours la marque de la stratégie socio-économique Euroméditerranée. Il ne semble pas qu'une politique culturelle municipale ou communale ait eu une quelconque influence sur le réaménagement du quartier de la Joliette.

De nombreuses villes qui envisagent actuellement de poser leur candidature pour le programme ECoC se sont déjà rendues à Marseille afin d'examiner les coulisses d'une capitale européenne de la culture. Quels formats d'échange, rassemblant divers acteurs, ont émergé dans le cadre de la capitale de la culture ? Comment mettre en place et maintenir des synergies entre politique, administration, société, culture et économie de manière à atteindre des objectifs communs ? Trouver des réponses concrètes et durables à ces questions si fondamentales pour une politique culturelle municipale et régionale est le point de départ du pilotage de la transformation dans les villes participant à l'initiative ECoC. Il faut espérer que l'échange d'informations entre les ECoCs (ainsi qu'avec les villes potentiellement candidates) s'intensifiera dans le futur afin d'engager le dialogue, à l'aune d'exemples concrets, sur les possibilités et défis d'une politique culturelle transformative.

Die "Kulturhauptstadt Europas" Marseille-Provence 2013. Ein Erfolgsmodell transformatorischer Kulturpolitik?

Von einer umfangreichen, gewinnbringenden und vielfältige positive Effekte stimulierenden Transformation schwärmen all diejenigen, die für die Initiative "Kulturhauptstadt Europas" werben – sei es in der Phase der Bewerbung einer Stadt um den begehrten Titel, oder sei es auch nach der

Auszeichnung einer Stadt, die ein Jahr lang das Label tragen darf. Die "Kulturhauptstadt Europas" (im Folgenden: European Capital of Culture, kurz ECoC) ist mittlerweile zu einem starken Motor für kulturgeprägte Stadtentwicklung geworden. Das zeigt die Erfolgsgeschichte dieses Instruments der EU-Kulturförderung, das 1985 seinen Anfang nahm. Hatte die Initiative zunächst eher einen bunten Festivalcharakter, so entwickelte sie sich im Laufe der Jahre zu einer weitreichenden Reihe, mit der es den teilnehmenden Städten gelang, ihren individuellen Herausforderungen durch eine kulturpolitische und interdisziplinäre Strategie neu zu begegnen. Tatsächlich übertrifft die ECoC-Initiative damit sogar die Erwartungen der Europäischen Kommission, die anerkennt, dass sich die Initiative auch ohne ihr Zutun weiter entwickelte, als sie es vorher für möglich gehalten hatte.²

Die Forschungsfragen dieses Beitrags lauten: Inwiefern wurde das in dem aktuellen EU-Beschluss formulierte Ziel über „die Förderung des Beitrags der Kultur zur langfristigen Entwicklung der Städte entsprechend ihrer jeweiligen Strategien und Prioritäten“³ schon bei der Kulturhauptstadt Marseille-Provence 2013 realisiert? Welche kulturpolitischen Konzeptionen standen dabei im Vordergrund? Welche kulturpolitischen Perspektiven wurden daraus abgeleitet?

Was ist transformatorische Kulturpolitik?

In den letzten Jahren wurde vermehrt über das transformatorische Potential von Kulturpolitik publiziert.⁴ Den Reflexionen liegt dabei ein Verständnis einer Transformation zugrunde, die umfassende Veränderungen und Neuausrichtungen von Strukturen bewirkt. Die Definition des Soziologen Raj Kollmorgen von „Transformation“ als „sachliche und zeitliche Gesamtheit der spezifischen und relativ zielgerichteten sozialen Wandlungsprozesse“⁵ kann dabei durchaus auch auf den Kulturbereich angewendet werden. Allgemein gibt es in den letzten Jahren in den meisten Städten u.a. folgende

2 Vgl. Kristina Jacobsen, „Aufbruchstimmung“, hg. von Olaf Zimmermann und Theo Geißler, *Politik & Kultur*, Nr. 6 (November/Dezember 2017): 14.

3 Amtsblatt der Europäischen Union, „Beschluss Nr. 445/2014/EU des Europäischen Parlaments und des Rates vom 16. April 2014 zur Einrichtung einer Aktion der Europäischen Union für die ‚Kulturhauptstädte Europas‘ im Zeitraum 2020 bis 2033 und zur Aufhebung des Beschlusses Nr. 1622/2006/EG“, L 132/1 § (2014), <https://eur-lex.europa.eu/legal-content/de/TXT/PDF/?uri=CELEX:32014D0445&from=EN>.

4 Siehe ausgewählte Beispiele im Literaturverzeichnis.

5 Raj Kollmorgen, „Schöne Aussichten? Eine Kritik integrativer Transformationstheorien“, in *Sozialer Wandel und Akteure in Ostdeutschland. Empirische Befunde und theoretische Ansätze*, hg. von Raj Kollmorgen, Rolf Reißig, und Johannes Weiß (Opladen: Leske + Budrich, 1996), 283.

kulturpolitische Herausforderungen, die eine transformatorische Kulturpolitik erfordern:

- Demografischer Wandel, Diversität und Pluralisierung der Gesellschaft
- Digitalisierung und Globalisierung
- verändertes Kommunikations- und Partizipationsverhalten von Kulturrezipienten
- stagnierende finanzielle Ressourcen bei gleichzeitig wachsenden Ausgaben
- zuweilen parallel existierende (Über-)Angebote ähnlichen Inhalts
- neue, häufige nicht sichtbare Kulturakteure
- fehlende Netzwerkstrukturen
- ein Mangel an kultureller Bildung⁶

Über diese allgemeinen Kriterien hinaus sahen die Projektverantwortlichen von Marseille-Provence 2013 (im Folgenden: MP 2013) vorrangig standortspezifische Defizite und Möglichkeiten, die einen Transformationsprozess nötig machten. Denn wird eine Transformation nicht durch einen scheinbar verselbstständigten Prozess wie z. B. die Globalisierung in Gang gesetzt, sondern politisch a priori und auf begrenztem Territorium intendiert, so stellen sich vorab die Fragen: Was soll mit welchem Ziel verändert werden? Wozu wird die Veränderung benötigt? Warum ist sie notwendig und wer wird sie gestalten?⁷

Seit die ECoC-Initiative im 21. Jahrhundert so ambitioniert ausgestaltet wurde, begeben sich mittlerweile zahlreiche Städte in einen jahrelangen Bewerbungsprozess, um den Titel zu erhalten. Mit großem Ehrgeiz wird eine Vielzahl der jeweiligen kommunalen Handlungsfelder angegangen (Kultur, Wirtschaft, Soziales, Bildung, Tourismus u.v.m.). Hierbei stehen die Fragen nach dem Transformationsbedarf an vorderster Stelle, sie sind bereits bei der Erstellung einer Bewerbung zu beantworten. Mit Ausnahme der Stadt Donostia - San Sebastián (ECoC 2016), deren ganzes Kulturhauptstadtprogramm auf das Thema Frieden ausgerichtet war und die laut dem Generaldirektor Pablo Berástegui die Generierung eines kreativwirtschaftlichen

6 Vgl. Patrick S. Föhl und Gernot Wolfram, „Transformation im Kulturbereich. Begriffe und Beispiele“, *Kultur und Management im Dialog*, September 2016, 32. Modifiziert durch die Autorin.

7 Vgl. Patrick S. Föhl und Norbert Sievers, „Kulturentwicklungsplanung. Zur Renaissance eines alten Themas in der Neuen Kulturpolitik“, in *Jahrbuch für Kulturpolitik 2013. Thema: Kulturpolitik und Planung*, hg. von Norbert Sievers (Essen: Klartext Verlag, 2013), 63ff.

Wachstums gerade nicht im Fokus hatte⁸, entschieden sich die anderen Städte vor allem für das Programm, um einen generellen Aufschwung anzustoßen, der weit über das hinausging, was man vorher mit „Kulturförderung“ verbessern wollte.

Dabei wurde zumeist die kulturgeprägte Transformation ganz im Sinne der *Cultural Governance* angegangen, die eine Kooperation unterschiedlicher Akteure aus Zivilgesellschaft, öffentlichem Sektor und Privatwirtschaft voraussetzt – und zwar nicht nur bei der Durchführung, sondern im ganzen Prozess, von der Anfangsplanung bis zur Abschlussevaluierung. Die weitreichende Transformation einer Stadt, wie der Marseilles als Kulturtourismusstandort, hätte nie eine Chance gehabt, wenn sie nur von den kulturellen Institutionen allein versucht worden wäre:

„Der Grund dafür ist keinesfalls Beliebigkeit, sondern eine spezifische Form von kultureller Komplexität, bei der erst durch das unterschiedliche Verständnis von Kunst und Kultur in verschiedenen gesellschaftlichen Teilbereichen ein Blick auf das Ganze und neue Partnerschaften möglich beziehungsweise neue Synergien geschaffen werden.“⁹

Nachhaltige Entwicklung durch Cultural Governance?

Die langfristige Entwicklung des Kulturhauptstadt-Programms von MP 2013 zu untersuchen heißt, sich mit ihrer Nachhaltigkeit auseinanderzusetzen. Nachhaltigkeit wird dabei verstanden als dauerhafte Entwicklung, „die die Bedürfnisse der Gegenwart befriedigt, ohne zu riskieren, dass künftige Generationen ihre eigenen Bedürfnisse nicht befriedigen können“¹⁰. Es ist mittlerweile wissenschaftlicher Konsens geworden, dass der in den 1970er Jahren begonnene Diskurs über nachhaltige Entwicklung auch das Politikfeld der Kulturpolitik umfassen muss.¹¹ „A debate on sustainability with reference to the arts and the integration of cultural policy actions remains a

8 Kristina Jacobsen, „Kultur für ein friedliches Miteinander. Über die diesjährige Kulturhauptstadt Europas Donostia-San Sebastián“, *Kulturpolitische Mitteilungen* 153, Nr. II (2016): 18.

9 Föhl und Wolfram, „Transformation im Kulturbereich. Begriffe und Beispiele“, 33.

10 United Nations, „Report of the World Commission on Environment and Development. General Assembly Resolution 42/187“, 11. Dezember 1987.

11 Vgl. u.a. Olaf Schwencke, „Die Kunst, in die Zukunft zu handeln. Nachhaltigkeit als kulturpolitisches Prinzip“, *Kulturpolitische Mitteilungen* 100, Nr. I (2003): 41–44; Deutscher Bundestag, *Kultur in Deutschland: Schlussbericht der Enquete-Kommission des Deutschen Bundestages* (Regensburg: ConBrio, 2008); Edda Rydzy und Monika Griefahn, *Natürlich wachsen. Erkundungen über Mensch, Natur und Wachstum aus kulturpolitischem Anlass* (Wiesbaden: Springer VS, 2014).

major challenge for the 21st century.“¹² Nur ein Umdenken in allen Lebensbereichen kann eine erfolgreiche nachhaltige Entwicklung in Gang setzen, und kulturelle Ansätze können diesen Perspektivenwechsel befördern.

“Current debates show that people are only able to tackle problems of sustainability when there is a change of cultural attitudes, because sustainability demands a massive rethinking of all areas of our lives, our established ways of thinking and behaving. Indeed it goes to the root of all our basic values.”¹³

Demzufolge lautet der Appell: „Das Thema Nachhaltigkeit muss kulturell bearbeitet werden.“¹⁴

Um eine solide nachhaltige Planung zu gewährleisten, braucht es stabile Governance-Strukturen. Die Theorie der *Cultural Governance* ist für die vorliegende Untersuchung unerlässlich und bildet neben dem Ansatz der transformatorischen Kulturpolitik den theoretischen Rahmen der Studie. Sie geht davon aus, dass vielfältige gesellschaftliche Gruppen für die Umsetzung von Politiken wichtige Rollen einnehmen. Vorausgesetzt wird dabei, dass die Art der Beziehungen zwischen verschiedenen politischen Akteuren Einfluss auf den Output politischer Entscheidungen hat. „The key concept of sustainability can only prove successful if it is built on a global, interdependent foundation, based on partnership. It must therefore also include cultural policies, which in turns requires a new governance: a good governance for cultural policy.”¹⁵ „Good Governance“ (für das es im Deutschen keine überzeugende Übersetzung gibt) ist also die Voraussetzung für eine nachhaltige Entwicklung, die erkennt, dass die eigene Gesellschaft nur noch im globalen Rahmen zu betrachten ist und - auch kulturell! - nicht mehr isoliert behandelt werden kann.

In der Theorie der *Cultural Governance* wird ferner dargelegt, dass ein aus institutionellen wie aus politisch handelnden privaten Akteuren zusammengesetzter Verbund entsteht, der zur Selbststeuerung tendiert – denn seine Akteure, in deren Bereichen Veränderungen stattfinden, sind unmittelbar an den Wandlungsprozessen beteiligt. Der Standort der Kulturhauptstadt MP 2013 ist ein geeignetes Beispiel dafür, um aufzuzeigen, dass der Output der Policies ein komplexes Gebilde von Kooperationen und Ver-

12 Wolfgang Schneider, „Arts and Development. Parameters for a Future International Cultural Policy“, in *Good Governance for Cultural Policy. An African-European Research about Arts and Development*, hg. von Wolfgang Schneider und Daniel Gad (Frankfurt am Main: Peter Lang Edition, 2014), 22.

13 Schneider, 20.

14 Olaf Zimmermann, „Die Perspektive wechseln. Zur kulturellen Dimension der Nachhaltigkeitsdebatte“, hg. von Olaf Zimmermann und Theo Geißler, *Politik & Kultur*, Nr. 1 (Januar/Februar 2018): 17.

15 Schneider, „Arts and Development“, 22.

handlungslösungen ist und es keine alleinige politische Steuerung von oben nach unten gibt.

Was die methodische Herangehensweise der Analyse betrifft, so setzt der gewählte Untersuchungsgegenstand eine Mischung verschiedener Zugänge voraus. Interdisziplinäre Fachliteratur sowie die Medienberichterstattung zum Thema wurden durch eine Diskursanalyse untersucht. Als Ergänzung und gleichzeitig neu zu veröffentlichendes Material wurden qualitative, leitfadengestützte Experteninterviews mit Programmverantwortlichen und Prozessbegleitern¹⁶ geführt.

Was bewirkte die Kulturhauptstadt Europas Marseille-Provence 2013?

In der Geschichte der ECoC-Initiative gilt MP 2013 allgemein als besonders vielfältig ausgearbeitetes und erfolgreiches Beispiel. Marseille setzte zusammen mit seiner Umgebung viele der EU-Anforderungen zur Kulturhauptstadt während des Programmjahrs in vielfältiger Weise mustergültig um und nutzte die Initiative der Union als Katalysator für Weiterentwicklung und Veränderung. Als sichtbarstes Beispiel ist dafür die Neugestaltung des Alten Hafens durch namenhafte Architekten zu nennen, zu der auch das 2013 eröffnete MuCEM (Museum der Zivilisationen Europas und des Mittelmeers) gehört, das zum Wahrzeichen Marseilles geworden ist.

Neben den städtebaulichen Neuerungen, zu denen ebenso der umgestaltete Stadtteil „La Joliette“ zählt, hat auch die Kunst- und Kulturszene seit 2013 einen Aufwind erfahren. Ein prominentes Beispiel: Die ehemalige Tabakfabrik „La Friche La Belle de Mai“ wurde für die Kulturhauptstadt zu einem großen offenen Kultur- und Freizeitzentrum umgebaut und entwickelt. Zum Beginn des Kulturhauptstadtjahres gab es dort eine große, öffentlichkeitswirksame Ausstellung namhafter Künstler. Zur Vernissage erschienen dann zahlreiche Kuratoren, Galeristen und Kritiker aus Paris – ein Novum in Marseille, wäre man doch zuvor nie in die Peripherie gefahren, um international renommierte Kunst zu erleben. Alles Große, so die gängige Überzeugung bis dato, finde doch sonst immer in Paris statt. Als Standort für Künstler aus dem Mittelmeerraum hat Marseille tatsächlich durch das Kulturhauptstadtjahr eine neue Relevanz bekommen. Neben ihren Programmhighlights wird die „Friche“ seit dem Ausbau des Areals und des inhaltlichen Angebots nunmehr auch im Alltagsbetrieb von Interessierten aus dem ganzen Stadtgebiet frequentiert.

Auch wenn die Marseiller Kommunalpolitik daran interessiert ist, das neue Image als Kultur(-haupt-)stadt weiter zu pflegen, z. B. durch die 2020 in Marseille stattfindende MANIFESTA 13 (Europäische Biennale Zeitge-

16 Um den Lesefluss zu erleichtern, wird innerhalb dieses Textes darauf verzichtet, jeweils auf die männliche und weibliche Form hinzuweisen, obwohl sowohl Frauen als Männer mit der übergeordneten Bezeichnung gemeint sind.

nössischer Kunst), ist gleichzeitig die Kritik an den raschen Veränderungen hörbar. So fühlen sich Teile der Bevölkerung ausgegrenzt oder sogar abgehängt und kritisieren die Kommerzialisierung und Gentrifizierung von traditionellen Wohngebieten. Darüber hinaus wurde vielfach moniert, dass das Kulturangebot primär auf die Kreuzfahrt-Touristen anstatt auf die Einwohner ausgerichtet sei.

Das Kriterium der „Förderung des Beitrags der Kultur zur langfristigen Entwicklung der Städte entsprechend ihrer jeweiligen Strategien und Prioritäten“¹⁷, das erst 2014 Eingang in den der Reihe „Kulturhauptstadt Europas“ zugrundeliegenden Beschluss gefunden hat, wurde bereits in der Kulturhauptstadt MP 2013 einbezogen. Evaluationen wie die der Europäischen Kommission attestieren MP 2013 einen Schub in der Stadtentwicklung mit Auswirkungen auf Akteure der *Cultural Governance* und auf den Tourismus: „For Marseille-Provence, the main legacy effects were increased recognition as a cultural and tourism destination and strengthened networking between cultural operators and policymakers across the territory and internationally.“¹⁸

Allerdings ist fragwürdig, wie fundiert das Label „Kulturtourismusstandort“ in Bezug auf Marseille tatsächlich ist. Zwar hat das Tourismusmarketing mittlerweile herausgefunden, dass Besucher in Marseille das MuCEM als eine der drei wichtigsten Touristenmagneten frequentieren (neben dem Alten Hafen und dem Stade Vélodrome, dem Heimatstadion des Fußballclubs *Olympique Marseille*). Doch fraglich ist, ob das MuCEM von der Vielzahl der (Kreuzfahrt-)Touristen tatsächlich wegen seiner wechselnden Ausstellungen besucht wird oder um auf dem Dachgarten Selfies vor dem fantastischen Hafenpanorama aufzunehmen. Eine Untersuchung darüber, wie viel Zeit die Besucher des MuCEM bei ihrem Museumsbesuch auf der Dachterrasse und wie viel Zeit sie in den Ausstellungsräumen verbringen, steht noch aus.

Die kulturpolitische Konzeption der Kulturhauptstadtbewerbung, wonach ein Programm für die ganze Bevölkerung entwickelt werden sollte, ist zumindest teilweise aufgegangen. Tatsächlich beschreiben die Verantwortlichen der für das Kulturhauptstadtjahr neu errichteten oder erweiterten Kulturstätten ihr Publikum als erfreulich heterogen.¹⁹ Offenbar ist es gelun-

17 Amtsblatt der Europäischen Union, Beschluss Nr. 445/2014/EU des Europäischen Parlaments und des Rates vom 16. April 2014 zur Einrichtung einer Aktion der Europäischen Union für die „Kulturhauptstädte Europas“ im Zeitraum 2020 bis 2033 und zur Aufhebung des Beschlusses Nr. 1622/2006/EG.

18 Europäische Kommission, „Ex post Evaluation of the 2013 European Capitals of Culture“, 2014, 3, https://ec.europa.eu/programmes/creative-europe/sites/creative-europe/files/european-capitals-culture-evaluation-2014-qa_en.pdf.

19 U.a. im Interview mit der Autorin Jean-François Chougnat (MuCEM) oder Alain Arnaudet (La Friche La Belle de Mai) (Marseille, Oktober 2016; bislang noch unveröffentlicht).

gen, Angebote niederschwellig zu gestalten, wozu in einigen Fällen auch die Lage der Kulturinstitutionen am Hafen beiträgt.

Gleichzeitig ist der Anstrich der sozioökonomischen Euroméditerranée-Strategie nicht zu verkennen. Dieses bereits 1989 begonnene Stadtentwicklungsprojekt hatte das Ziel, den Entwicklungsrückstand von Marseille gegenüber anderen französischen Städten und Metropolregionen aufzuholen. Dabei wurden vorrangig die Politikbereiche Verkehr (hauptsächlich ÖPNV), Soziales (u.a. sozialer Wohnungsbau), Tourismus und Regionalentwicklung fokussiert, die zuvor der zweitgrößten Stadt Frankreichs nicht angemessen waren.

Der Wandel Marseilles zu Beginn dieses Jahrtausends bis zur Gegenwart ist also keinesfalls (nur) als kulturgeprägt zu bezeichnen. Der sichtbarste Konfliktpunkt der Veränderungen ist dabei die Rue de la République, die den Kreuzfahrthafen mit dem Alten Hafen verbindet. Sie sollte einerseits ein Business-Quartier repräsentieren, in dem tausende Quadratmeter Bürofläche entstehen sollten. Andererseits wurde sie als „Konsummeile“ geplant, durch die die Touristen, die vom Kreuzfahrthafen kommen, direkt zum Alten Hafen geschleust werden können. Der Einfluss einer kommunalen Kulturpolitik auf dieses neugestaltete Stadtviertel ist hier nicht erkennbar.

Auch die Ambitionen, die Situation in den sozial schwachen Stadtvierteln im Norden (*quartiers nord*) durch das Kulturhauptstadtprogramm grundsätzlich zu verbessern, waren ein deutlich zu hoch gestecktes Ziel. Hier gab es zwar einzelne Highlights, aber ohne eine solide ausgearbeitete Nachhaltigkeitsstrategie konnte aus ihnen nichts Weiterführendes erwachsen. Wiederum ein Beispiel: In dem Projekt „J’habite chez moi“ („Ich wohne bei mir/zu Hause“) wurden verschiedene Künstler aus Europa (u.a. *Raumlabor* aus Deutschland) eingeladen mit Anwohnern der *quartiers nord* über ihr Viertel zu reflektieren. Sie bauten eine Art Kaffeetafel an einem *Rond Point* auf und sprachen – als Ausländer – mit den Quartiersbewohnern bei Keksen und Getränken darüber, was diese sich von ihrem Viertel wünschen, was sie gut finden und wie sie den öffentlichen Platz nutzen. Es wurde dort später sogar ein kleines Camp errichtet, das einen Monat lang jeden Tag ein Programm für alle anbot: vom Nachbarschaftskochen mit muslimischen Frauen über vielfältige Veranstaltungen für Kinder und Jugendliche. Die Aktion war so erfolgreich, dass sie sogar Interessierte aus dem Stadtzentrum anlockte, was es in dieser Form noch nicht gegeben hatte. Zuvor fuhren nach 18 Uhr keine Busse mehr in die Gegend, aber für das Kulturhauptstadtprogramm wurde der Fahrplan erweitert. In den bunten Veranstaltungen wurde das Thema des Projekts „J’habite chez moi“ problematisiert: Was ist das „chez moi“? Was bedeutet mir meine Stadt? Woher komme ich, und wo fühle ich mich zu Hause?

Aus der Auseinandersetzung mit der eigenen Identität innerhalb der immer pluraler werdenden Identität europäischer Städte kann ein weitreichender Gewinn gezogen werden – von denen, die die Kulturhauptstadt Europas geschickt als Zukunftslaboratorium nutzen. Dass dieser Ansatzpunkt für MP 2013 gewählt wurde, ist besonders hervorzuheben. Denn mit vielen Fragestellungen und Problemen, die in Europa zunehmend eine Rolle spielen (werden), geht man in Marseille schon seit Jahrzehnten um.

Das Projekt „J’habite chez moi“ war punktuell erfolgreich, aber es wurde nicht fortgesetzt. Auch infrastrukturell veränderte sich nach dem Kulturhauptstadtjahr in den quartiers nord so gut wie nichts. Die Busse fahren jetzt wieder wie früher.

Ausblick: Hat die Initiative „Kulturhauptstadt Europas“ Zukunft?

Die Reihe der Kulturhauptstädte Europas hat in ihrer bisherigen Entwicklungsgeschichte und an ihren unterschiedlichen Standorten das Potential offenbart, Transformationsprozesse einer Stadt zu stimulieren und voranzutreiben. RUHR.2010, der deutsche Kulturhauptstadt-Standort drei Jahre vor MP 2013, machte dies sogar zu seinem Slogan: „Kultur durch Wandel – Wandel durch Kultur“. Längst wurde die „Kulturhauptstadt Europas“ als *Movens* erkannt, eine crossdisziplinäre Transformation anzuregen – nicht zuletzt auch, um sich mit grundsätzlichen Fragen wie der Identität der Stadt auseinanderzusetzen. In dieser Hinsicht ist bereits der Bewerbungsprozess von Städten gewinnbringend, die den Titel der Kulturhauptstadt anstreben, selbst wenn sie ihn am Ende nicht erringen.²⁰

Die Frage der Identität ist verbunden mit einer Selbst-Verortung der teilnehmenden Städte in Europa. „Wenn Europa als das verbindende Gemeinsame zum Gegenstand der Politik werden soll, dann genügen schon lange nicht mehr die additiven Präsentationen.“²¹ Für die „Europäische Dimension“, ein wichtiges Kriterium der Bewerbungsanforderungen für ECoCs, reicht es demnach nicht, verschiedene europäische Künstler in das Kulturhauptstadtprogramm einzubinden. Sondern es müssen Bezüge zur Geschichte, zur aktuellen und zukünftigen Situation der Stadt hergestellt werden, die nicht an den nationalen Grenzen Halt machen. Ein bildliches Beispiel dafür ist die Gestaltung des Programmheftes von MP 2013, das die

20 Vgl. Kristina Jacobsen, „Von einer Stadt in Europa zur Europäischen Stadt – Status Quo der Bewerberstädte für den Titel »Kulturhauptstadt Europas«, *Kulturpolitische Mitteilungen* 160, Nr. 1 (2018): 26–27.

21 Wolfgang Schneider, „Vom Export zum Netzwerk, vom Event zur Intervention. Zum Wandel Auswärtiger Kulturpolitik“, in *Auswärtige Kulturpolitik: Dialog als Auftrag - Partnerschaft als Prinzip*, hg. von Wolfgang Schneider (Essen: Klartext, 2008), 24.

Landkarte der Umgebung auf den Kopf stellte und somit die Nähe Marseilles zu Nordafrika verdeutlicht – nicht nur geographisch.

Viele Städte, die sich gegenwärtig damit auseinandersetzen, sich als ECoC zu bewerben, sind bereits nach Marseille gefahren, um hinter die Kulissen der Kulturhauptstadt zu gucken. Auch wenn die kulturpolitischen Verwaltungsstrukturen in Frankreich deutlich anders sind als in Deutschland, geben Beispiele der *Cultural Governance* Orientierung und Inspiration. Welche Austauschformate sind im Zuge der Kulturhauptstadt entstanden, die die verschiedenen Akteure zusammenbringen? Wie können Synergien zwischen Politik, Verwaltung, Gesellschaft, Kultur und Wirtschaft aufgebaut und erhalten werden, um gemeinsame Ziele zu erreichen? Konkrete und nachhaltige Antworten auf derart grundlegende Fragen einer kommunalen und regionalen Kulturpolitik zu finden, ist der Ausgangspunkt für einen gesteuerten Transformationsprozess in den teilnehmenden Städten der Kulturhauptstadt-Initiative. Es ist zu hoffen, dass der Informationsaustausch zwischen den ECoCs (und anderen interessierten Städten) zukünftig intensiviert wird, um die Möglichkeiten und Herausforderungen transformatorischer Kulturpolitik anhand konkreter Beispiele zu diskutieren.

Die gesamte Studie wird als Dissertation voraussichtlich 2019 veröffentlicht.

Literatur

- Amtsblatt der Europäischen Union. Beschluss Nr. 445/2014/EU des Europäischen Parlaments und des Rates vom 16. April 2014 zur Einrichtung einer Aktion der Europäischen Union für die „Kulturhauptstädte Europas“ im Zeitraum 2020 bis 2033 und zur Aufhebung des Beschlusses Nr. 1622/2006/EG, L 132/1 § (2014). <https://eur-lex.europa.eu/legal-content/de/TXT/PDF/?uri=CELEX:32014D0445&from=EN>.
- Deutscher Bundestag. *Kultur in Deutschland: Schlussbericht der Enquete-Kommission des Deutschen Bundestages*. Regensburg: ConBrio, 2008.
- Europäische Kommission. „Ex post Evaluation of the 2013 European Capitals of Culture“, 2014. https://ec.europa.eu/programmes/creative-europe/sites/creative-europe/files/european-capitals-culture-evaluation-2014-qa_en.pdf.
- Föhl, Patrick S., und Norbert Sievers. „Kulturentwicklungsplanung. Zur Renaissance eines alten Themas in der Neuen Kulturpolitik“. In *Jahrbuch für Kulturpolitik 2013. Thema: Kulturpolitik und Planung*, herausgegeben von Norbert Sievers, 63–82. Essen: Klartext Verlag, 2013.
- Föhl, Patrick S., und Gernot Wolfram. „Transformation im Kulturbereich. Begriffe und Beispiele“. *Kultur und Management im Dialog*, September 2016.
- Jacobsen, Kristina. „Aufbruchstimmung“. Herausgegeben von Olaf Zimmermann und Theo Geißler. *Politik & Kultur*, Nr. 6 (November/Dezember 2017): 14.

- . „Kultur für ein friedliches Miteinander. Über die diesjährige Kulturhauptstadt Europas Donostia-San Sebastián“. *Kulturpolitische Mitteilungen* 153, Nr. II (2016): 18–19.
- . „Von einer Stadt in Europa zur Europäischen Stadt – Status Quo der Bewerberstädte für den Titel »Kulturhauptstadt Europas«“. *Kulturpolitische Mitteilungen* 160, Nr. I (2018): 26–27.
- Kollmorgen, Raj. „Schöne Aussichten? Eine Kritik integrativer Transformationstheorien“. In *Sozialer Wandel und Akteure in Ostdeutschland. Empirische Befunde und theoretische Ansätze*, herausgegeben von Raj Kollmorgen, Rolf Reißig, und Johannes Weiß, 281–332. Opladen: Leske + Budrich, 1996.
- Rydz, Edda, und Monika Griefahn. *Natürlich wachsen. Erkundungen über Mensch, Natur und Wachstum aus kulturpolitischem Anlass*. Wiesbaden: Springer VS, 2014.
- Schneider, Wolfgang. „Arts and Development. Parameters for a Future International Cultural Policy“. In *Good Governance for Cultural Policy. An African-European Research about Arts and Development*, herausgegeben von Wolfgang Schneider und Daniel Gad, 15–27. Frankfurt am Main: Peter Lang Edition, 2014.
- . „Vom Export zum Netzwerk, vom Event zur Intervention. Zum Wandel Auswärtiger Kulturpolitik“. In *Auswärtige Kulturpolitik: Dialog als Auftrag - Partnerschaft als Prinzip*, herausgegeben von Wolfgang Schneider, 13–31. Essen: Klartext, 2008.
- Schwencke, Olaf. „Die Kunst, in die Zukunft zu handeln. Nachhaltigkeit als kulturpolitisches Prinzip“. *Kulturpolitische Mitteilungen* 100, Nr. I (2003): 41–44.
- United Nations. „Report of the World Commission on Environment and Development. General Assembly Resolution 42/187“, 11. Dezember 1987.
- Zimmermann, Olaf. „Die Perspektive wechseln. Zur kulturellen Dimension der Nachhaltigkeitsdebatte“. Herausgegeben von Olaf Zimmermann und Theo Geißler. *Politik & Kultur*, Nr. 1 (Januar/Februar 2018): 17.

Transforming the Performing Arts Landscape

The example of the Workspace / arts laboratory in Brussels

CARLOTTA SCIOLDO

Abstract

The creative economy is often characterized by a “bifurcated structure composed, on one hand, of main official institutions and, on the other, of a large number of independent organizations and freelancers. This highlights the condition of the performing arts sector in different contexts. In fact, the field is commonly characterized by a consistent gap between institutionalized theatres and mainstream arts spaces on the one side, and a fragmented independent scene of small non-profit organizations and freelancers on the other. This paper aims to question the role played by artist-run spaces in tackling this gap, in reinforcing the development of the performing arts field, and in connecting artistic disciplines with educational and social realms and with the wider framework of “creative place-making”. What are the impacts of artist-run spaces in the development of the performing arts sector? And in creative place making? Within this framework, the paper analyzes the role and impact of “workspace/arts lab/werkplaats”, a specific typology of artist-run space developed in Flanders and the Brussels Capital Region from 1980 onwards.

According to Pratt, the creative economy is often characterized by a “bifurcated structure”¹ composed, on one hand, by main official institutions and, on the other, by a large number of independent organizations and freelancers. The “bifurcated structure” highlights the state of the performing arts field in different contexts. In fact, the field is commonly characterized by a consistent gap between institutionalized theatres and mainstream arts spaces on the one side, and a fragmented independent scene of small non-profit organizations and freelancers on the other.

This paper aims to question the role played by artist-run spaces in tackling this gap, in reinforcing the development of the performing arts field, and in connecting artistic disciplines with educational and social realms and with the wider framework of “creative place making”².

-
- 1 Andy C. Pratt and Thomas A. Hutton, ‘Reconceptualising the Relationship between the Creative Economy and the City: Learning from the Financial Crisis’, *Cities* 33 (August 2013): 88.
 - 2 Anne Gadwa Nicodemus, ‘Fuzzy Vibrancy: Creative Placemaking as Ascendant US Cultural Policy’, *Cultural Trends* 22, no. 3–4 (2013): 213–22.

What are the impacts of artist-run spaces in the development of the performing arts sector? And in creative place-making? Within this framework, what was the role of “workspace/arts lab/werkplaats”, a specific typology of artist-run space developed in Flanders and the Brussels Capital Region from 1980 onwards?

In order to approach these questions, the development of artist-run spaces in Belgium, mainly in Brussels, from the 1980s until today is proposed as relevant case study for several reasons. First, these practices, even acknowledging their heterogeneity, can be generally summarized under the label of “workspaces/arts lab/werk-plaats”; this label makes it possible to bring together similar features and functions belonging to these places and to outline their impacts on the field. In fact, the “workspaces” have contributed to transforming the performing arts landscape in the Flemish context, (both in term of aesthetics and employment conditions). Second, the performing arts field developed in Belgium is commonly known as “the Flemish miracle. This points not only to the density of artistic quality, but also the specific architecture of the landscape [policy] in which it originates”³.

To sum up, this paper proposes to highlight the key role of a specific type of artist-run space: the “workspace” as a strategic hub and an intermediary between the institutional arts centres and freelance creative workers. In order to do that, it is proposed to analyse the strategic interests of the different actors involved in the formation of workspaces, and then question the function of the network of workspaces in building up the “Flemish miracle” of the performing arts and Brussels as the “capital of dance”.

Workspace: Between experimental artist-run spaces and strategic hubs

This paper highlights the heterogeneous experience of workspaces, which to date has received very little attention in academic literature, as a relevant issue in cultural development strategies for both cultural policy and urban studies. The output of the research will be theoretical directions and empirical evaluations. Because of the neglect of these phenomena in academic literature, this article has to largely rely on publications and statements by the actors involved, which are read with a critical eye to their strategic bias. If on a content level, workspaces are conceived as places for experimentation and research in the arts then, when considered in a wider framework of territorial development studies, the workspace functions as a strategy of intervention between the institutionalized and the informal sector and serves to implement the creative attraction of a place. In this sense, the analysis includes cultural policy discourse and local, regional development studies.

3 Joris Janssens, ed., *Transformers: Landscape Sketch for the Performing Arts from Flanders and Beyond*. (Brussel: Vlaams theater instituut, 2014), 25.

Therefore, I propose to devise a framework that looks at the attention given to artist-run spaces and “research in the arts”⁴, and more specifically to workspaces, through discourse analysis of policy documents and structural funding programmes devised in Flanders from the 1980s. I will then conclude with an EU policy perspective. I will then focus on different workspaces developed in Flanders, specifically in Brussels, as evidence for this issue.

Acknowledging the objectives of the workspace as, on the one hand, the implementation of knowledge production in the artistic field through research, and on the other hand, as connecting freelancers with major actors in the scene, I will question whether the implementation of knowledge production has been instrumentalized within the enhancement of the creative atmosphere of the city of Brussels.

Cultural Policy: Framework and new challenges from the field

In order to establish an “integrated or mainstreamed policy”⁵ in the fields of arts, cultural heritage and socio-cultural activities, the Flanders Region drew up a new cultural policy strategy and increased the budget for culture in the decade 1999-2009. In particular, a comprehensive legal framework was set up to implement a “more streamlined system for creation, dissemination, preservation and support structures for culture and replaces individual, sector-based policies”⁶. The Flemish Parliament Act on the Arts, the Flemish Parliament Act on Cultural Heritage and a flanking Participation Flemish Parliament Act, as well as “audience development and audience participation”⁷, were the outcome of this agenda.

Generally, most of the Brussels art organizations receive direct support from the Flemish Community or the Federation Wallonia-Brussels through their Arts Decrees. Specific actors in the Brussels Capital Region are the Community Commission (VGC for the Flemish side, COCOF for the French side)⁸. In this paper, the artistic landscape mainly funded by the VGC will be taken into consideration; the community commission VGC

4 Kathrin Busch, ‘Generating Knowledge in the Arts. A Philosophical Daydream’, *Texte zur Kunst*, no. 82 (June 2011): 70–79.

5 Joris Janssens et al., ‘Cultural Policy Profile Belgium. Historical Perspective: Cultural Policies and Instruments’, *Compendium. Cultural Policies and Trends in Europe*, accessed 1 March 2018, <https://www.culturalpolicies.net/web/belgium.php>.

6 Janssens et al.

7 Janssens et al.

8 See Ingrid Vranken and Sylvia Botella, ‘Contemporary Performing Arts in Belgium: An Overview (English-French Edition)’ (IETM, November 2017), 6, https://www.ietm.org/en/system/files/publications/ietm-mapping_belgium2017_1.pdf.

offers both structural funding to Brussels-based organizations and projects for artists, focusing “on artistic innovation and in supporting artists’ trajectories”⁹. Drawing from the analysis of the performing arts field, it is relevant to notice the variety of agencies involved within their different functions: producers, management bureaux, residencies, arts laboratories, art centres, festivals, cultural centres, training courses and platforms.

A relevant date for the sector was 1993, when the Performing Arts Decree was passed: “an important factor in the success of this decree is that it not only made multi-annual funding possible, but also highlighted and celebrated the bottom-up spirit of the field”¹⁰. A significant factor in this development throughout the 1990s was the integration of trends already present in the cultural scene into Flemish cultural policy by the Culture Ministers Bert Anciaux and Paul Van Gremberg. “Beside art centres, art laboratories would now also receive a structural support, laboratories whose mission it was to accompany the artist’s creative process without any obligation of result for the organization”¹¹.

In this context, art laboratories/workspaces that had been set up a few years earlier as sporadic and informal experiences, and frequently as artist-run residencies, had the opportunity to plan their activities on a longer temporal and wider cultural framework thanks to receiving the structural financial support. They also consolidated their mission in the cultural arena, both as individual actors and as a network.

Moreover, due to the fact that the organizations were not bound to any obligation in presenting a result to the institutions, these places became hotspots where experimentation, hybridization of genres, and artistic research were possible and, more recently, strongly advocated.

In this framework, arts laboratory/workspace/werkplaats played a role in supporting the artistic development of the professionals (consequently empowering the field), and acted as intermediaries between mainstream arts centres, theatres, festivals and smaller organizations and freelance artists.

“By introducing the ‘workspace’ category in addition to those of arts centre within the new ‘schottenloze [neat-less]’ art decree of April 2004, the art landscape in Flanders and Brussels was formally rearranged: fourteen workspace were recognized and structurally subsidized for the period 2006-2007: [...] Air

9 Vranken and Botella, 6.

10 Vranken and Botella, 9.

11 Geert Cochez, Leen De Spiegelaere, and Veerle Vanderleen, ‘The Cultural Sector Facing Urban Challenges’, in *The Brussels Reader: A Small World City to Become the Capital of Europe*, ed. Eric Corijn and Jessica van de Ven, Urban Notebooks - Stadsschriften - Cahiers Urbains (Bruxelles: VUBPress, 2013), 305.

Antwerpen, wp Zimmer, nadine, QO2, the Piano factory, Bains ::Connective, cargo, artline, Constant, flacc, Jette dance center, foAM and Nicc”¹².

Even if these laboratories have different organizational structures, specific missions and target groups, it is relevant to note that their common overall objectives consist of supporting the creative process (not only bound to forms of production) and the career development of artists.

These two objectives mirror the priorities set by the community commission VGC and they represent an important factor that triggered such a development of the performing arts sector in Belgium.

Workspaces beyond the art field

Content-wise, these experiences opened up the terrain for research-led practices and artistic research while focusing on research-driven processes and acknowledging artistic research as a form of knowledge production, not only strictly related to the artistic realm¹³. They unlocked the potential within the social and educational sphere, drawing attention to the “urban environment surrounding the artists and arts organization”¹⁴.

Meanwhile artistic research started to receive recognition from university departments (such as St. Lucas Brussels, KASK Conservatorium/School of Arts University of Ghent, DocARTES) and independent research centres (a.pass advanced performance studies); these institutions were offering research clusters and artistic practice-based PhDs in support of this framework.

In self-descriptions of workspaces, such as Les Bains Connective, it is possible to underline statements that reinforce this policy framework, on an empirical base:

“As a workspace we consider it is important to create an environment where different artistic practices can question their relation to contemporary art and society by bringing people together to discuss and confront their ideas and the application of those practices.

12 Translated by the author. Original version: ‘Door de categorie “werkplaatsen” naast die van kunstencentra te introduceren binnen het nieuwe “schottenloze” kunstendecreet van april 2004, werd het kunstenederland in Vlaanderen en Brussel formeel herschikt: veertien werkplaatsen werden voor de periode 2006-2007 erkend en structureel gesubsidieerd. [...] AIR Antwerpen, wp Zimmer, nadine, Q -O2, de Pianofabriek, Bains::Connective, cargo, kunstonline, Constant, flacc, Danscentrum Jette, foAM en Firefly.’ Anne Dekerk and Sally De Kunst, ‘Landschapsschets werkplaatsen,’ *Etcetera* 24, no. 104 (December 2006): 5, http://theater.ua.ac.be/etc_pdf/2006-12_jg24_nr104_04-15.pdf.

13 See Busch, ‘Generating Knowledge in the Arts. A Philosophical Daydream.’

14 Cochez, De Spiegelaere, and Vanderleen, ‘The Cultural Sector Facing Urban Challenges’, 2013, 301.

We bring space, artists, theoreticians and other concern[ed] practitioners together and we favour collaborations between artists and other institutions in order to open up our network and facilitate connections that enrich and broaden the parameters of the artists, works and concerns.”¹⁵

In this context, research practices are explored, exchanged and advocated.

The following diagram (fig.: 1) illustrates the shifting paradigm of art as art forms to artistic research meant as knowledge-based practice. To consider artistic research and creative processes as the base of “knowledge production” makes it possible to extend their externalities, opening up different possibilities in generating new services and products by engaging stakeholders from beyond the artistic field in the process.

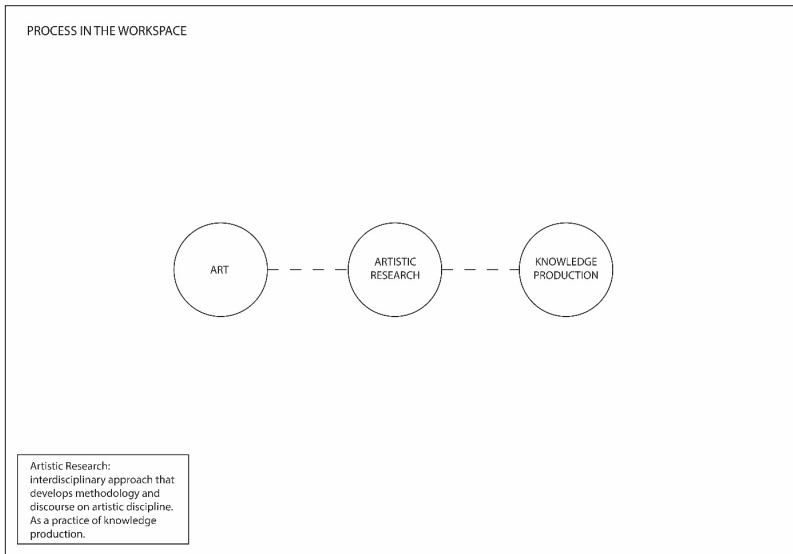


Figure 1

The following diagram (fig.: 2) illustrates the possible impacts that the process of “knowledge production”, devised within the artistic field, could have in other related sectors such as academia and research clusters, other creative industries and start-up actors in the cultural field (theatres, museum, art galleries), urban policy, and externalities related to improving the quality of life.

15 ‘Mission Statement’, Bains Connective, accessed 1 January 2018, <http://www.bains.be/mission-statement/>.

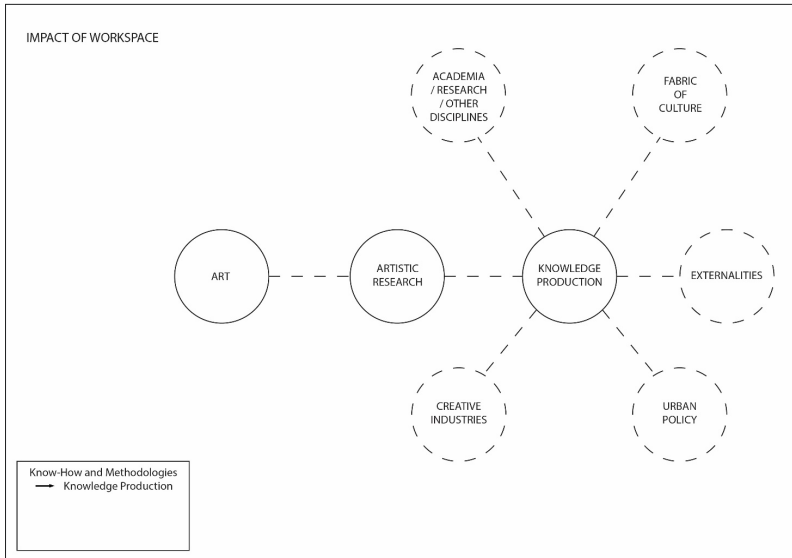


Figure 2

In the early 2000s, a number of workspaces arose in Brussels with the aim of creating spaces where research, experimentation and exchange within the artistic field could take place. All of them shared the focus of offering to practitioners a platform where specific art forms could be deeply explored, skills and practices could be exchanged with peers and potentially be brought to a wider audience.

Moving on from these objectives, these artist-run spaces, formally and informally, started to make connections with other actors present in the field, such as other creative industries, university research institutes, the field of urban policy and other workspaces (fig.: 3).

Workspaces such as Les Bains Connective, Workspacebrussels and PianoFabriek are examples of unexplored interactions between stakeholders. The key priority of these workspaces is to sustain performing arts professionals, and they started to build up connections and collaborations with other arts centres, workspaces and theatre spaces.

In this paper, I will look in more detail at Workspacebrussels as a relevant case study in the scope of this research, as it can be used to highlight some of the above-mentioned workspace characteristics, even if it differs from other workspaces in term of policy, mission and stakeholders. In fact, although Workspacebrussels shares the aim of supporting artists' career paths and creating a space for experimentation within the arts, more than other workspaces it focuses on connecting artists with a network of

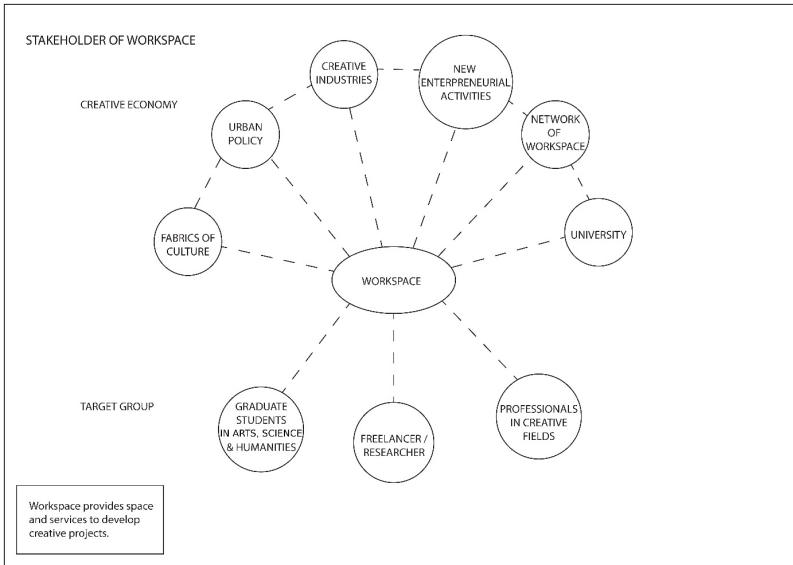


Figure 3

mainstreamed theatre and arts spaces. Therefore, its focus is on connecting artists with the arts market. In fact, Workspacebrussels does not focus specifically on research phases (like other workspaces such as Les Bains Connective and PianoFabriek), but rather it supports all different phases of the artistic process, depending on the specific needs of each supported artist. Workspacebrussels works, formally and informally, as an incubator connecting independent artists with the performing arts and visual arts scene in Brussels. This function occurs because of the engagement and sponsorship in kind of the selected stakeholders.

In fact, some of the major cultural players in Brussels, such as Kaaithater, Les Brigittines, Beursschouwburg, Rosas, and Ultima Vez are supporters (in terms of services and resources) and stakeholders of this workspace. Workspacebrussels describes itself as follows:

“So first and foremost, we are a creative breeding ground that – thanks to our collaborations with Kaaithater, Rosas, Les Brigittines, Ultima Vez, Beurschouwburg, ParckFarm and Recyclart – connects with very different parts of Brussels.

Joining forces generates a creative and open community in which over 50 artists a year develop their skills through a variety of projects. Some of them pass by to use the studios or to meet in our co-working space. Others share their experience through various workshops or coaching projects.

And with 10 artists a year we produce a prototype or a new creation, ranging from interactive installations to all kinds of performances. We test run these productions with different audiences in different contexts such as arts festivals, galleries and museums, schools and universities, and neighbourhood initiatives. During our biannual festival, The Working Title Situation, we invite you to discover some of the most intriguing projects independent artists are developing in Brussels!”¹⁶

This is a good example of a workspace becoming a strategy of intervention between the institutionalized level and the informal sector. This means both supporting freelancers in the creative fields and not wasting the resources of “intense workforces”, but rather connecting them with a wider network of agencies operating in the same or a related field. It designs a “cluster model”¹⁷.

Therefore, this case shows a possible diverse configuration of the field: rather than a “bifurcated structure”¹⁸ (based on the dichotomy between the mainstream and free/independent scene), the co-existence of heterogeneous agencies such as producers, management bureaux, residencies, art centres, festivals, cultural centres, training courses, platforms and the role played by workspaces in connecting these actors, produces a different configuration, based on a network and designing a cluster model. An important role in creating this network is played by the physical proximity between the different actors involved; indeed the proximity, knowledge and services exchange facilitate the formation of a “cultural district”¹⁹.

In fact, the objectives of the art laboratories/workspaces lead them to try to increase cooperation among actors, and exchange tacit knowledge between professionals by designing the field as a network of ‘cultural districts’.

Towards where?

To sum up, the common aspects of workspaces are to act as a physical hub where investment in creativity and research occurs, with a view to fostering creative processes and innovation. These hubs are designed in a network in order to exchange services and implement knowledge. Introducing the

16 workspacebrussels, ed., ‘Field Notes – June 2016’, 2016, 5, http://www.workspacebrussels.be/data/files/FieldNotes_june_2016_web.pdf.

17 Andre Torre and Alain Rallet, ‘Proximity and Localization’, *Regional Studies* 39, no. 1 (February 2005): 50.

18 Pratt and Hutton, ‘Reconceptualising the Relationship between the Creative Economy and the City’, 88.

19 Translated by the author. Original version: ‘distretto culturale’. Enrico Bertacchini and Walter Santagata, *Atmosfera creativa: un modello di sviluppo sostenibile per il Piemonte fondato su cultura e creatività* (Bologna: Il mulino, 2012), 3.

strategy of workspace into artistic disciplines makes it possible to widen the realm of arts and its impact on related fields. The role of creativity is therefore seen as the basis of innovation, framed as a set of skills, which are not exclusive to the arts but rather to the realm of knowledge. Creative processes are the basis of 'knowledge production', generating new services while interconnecting with the development of a "site of entrepreneurial behaviour, new firm formation"²⁰ and "creative atmosphere"²¹.

Looking at the case of the Brussels Capital Region as a magnet for creative workers, specifically in the performing arts and contemporary dance fields, brings evidence of these experiences as "initiatives that have surpassed their status of traditional cultural events to assume a position as informal strategic planning project for regional development"²².

To conclude, analysing current trends in the field, artistic practices are themselves looking for new territories, outside of the box, diffused within the urban landscape, enhancing "cross-pollination"²³ among social, artistic, entrepreneurial and innovation sectors. These trends are discussed in: "Brussels, new territories of urban creation"²⁴, commissioned by the Flanders Arts Institute.

Such practices also enhance "creative place making" strategies and mirror the EU's policy framework on the cultural and creative sector. Indeed, the European Agenda for Culture, one of the four priorities of the Work Plan for Culture 2014-2018, a major tool for European cooperation in cultural policymaking, looks at the cultural and creative sectors of the creative economy and innovation.

This priority highlights the:

"role of public policies in developing entrepreneurial and innovation potential of cultural and creative sectors:

20 Allen J. Scott, 'Entrepreneurship, Innovation and Industrial Development: Geography and the Creative Field Revisited', *Small Business Economics* 26, no. 1 (February 2006): 1.

21 Translated by the author. Original version: 'atmosfera creativa'. Bertacchini and Santagata, *Atmosfera creativa*, 3.

22 Laura Pierantoni, 'Governing Regional Development Through Culture and Creativity: The Case of the Veneto Region', *European Planning Studies* 23, no. 5 (May 2015): 975.

23 Chris Keulemans, 'Brussels. In Search of Territories of New-Urban Creation' (Kunstenpunt/Flanders Arts Institute, November 2017), 32, http://flandersartsinstitute.f.mrhenry.be.s3.amazonaws.com/2018/01/Op-zoek-naar-territoria-van-nieuwstedelijke-creatie_HP_NLENG-edit.pdf.

24 Keulemans, 'Brussels. In Search of Territories of New-Urban Creation'.

a) Cultural and creative cross-overs to stimulate innovation, economic sustainability and social inclusion. To examine and promote synergies between the cultural and creative sectors, on one hand, and other relevant sectors, on the other hand.

b) To identify innovative measures to promote entrepreneurship and new business models in the cultural and creative sectors. The participation of economy and enterprise experts will be encouraged.²⁵

From these perspectives, having considered the historical development of the workspaces, the question arises of how such workspaces and artistic residencies can still “offer safe spaces and escape routes as temporary retreats from political tensions and market forces”²⁶, stress the role of the artists as beneficiaries, and, at the same time, contribute to a sustainable policy framework for the cultural and creative sector. This last element in particular requires broader attention from the different stakeholders involved in the sector and should be stressed in the recommendations for public authorities and guidelines for policymakers, and be considered carefully during grant processes.

Bibliography

- Bertacchini, Enrico, and Walter Santagata. *Atmosfera creativa: un modello di sviluppo sostenibile per il Piemonte fondato su cultura e creatività*. Bologna: Il mulino, 2012.
- Busch, Kathrin. ‘Generating Knowledge in the Arts. A Philosophical Daydream.’ *Texte zur Kunst*, no. 82 (June 2011): 70–79.
- Cochez, Geert, Leen De Spiegelaere, and Veerle Vanderleen. ‘The Cultural Sector Facing Urban Challenges’. In *The Brussels Reader: A Small World City to Become the Capital of Europe*, edited by Eric Corijn and Jessica van de Ven, 292–315. Urban Notebooks - Stadsschriften - Cahiers Urbains. Bruxelles: VUBPress, 2013.
- Dekerck, Anne, and Sally De Kunst. ‘Landschapsschets werkplaatsen.’ *Etcetera* 24, no. 104 (December 2006). http://theater.ua.ac.be/etc_pdf/2006-12_jg24_nr104_04-15.pdf.

25 ‘Information and Notices: Conclusions of the Council and of the Representatives of the Governments of the Member States, Meeting within the Council, on a Work Plan for Culture (2015-2018)’, *Official Journal of the European Union*, no. 57 (23 December 2014): 10, <https://eur-lex.europa.eu/legal-content/EN/TXT/PDF/?uri=OJ:C:2014:463:FULL&from=EN>.

26 Taru Elfving, ‘Residencies and Future Cosmopolitics’, Flanders Arts Institute, accessed 1 January 2018, <https://www.flandersartsinstitute.be/specials/residencies/3579-residencies-and-future-cosmopolitics>.

- Elfving, Taru. 'Residencies and Future Cosmopolitics.' Flanders Arts Institute. Accessed 1 January 2018. <https://www.flandersartsinstitute.be/specials/residencies/3579-residencies-and-future-cosmopolitics>.
- 'Information and Notices: Conclusions of the Council and of the Representatives of the Governments of the Member States, Meeting within the Council, on a Work Plan for Culture (2015-2018)'. Official Journal of the European Union, no. 57 (23 December 2014). <https://eur-lex.europa.eu/legal-content/EN/TXT/PDF/?uri=OJ:C:2014:463:FULL&from=EN>.
- Janssens, Joris, ed. *Transformers: Landscape Sketch for the Performing Arts from Flanders and Beyond*. Brussel: Vlaams theater instituut, 2014.
- Janssens, Joris, Delphine Hesters, Isabelle De Vriendt, and France Lebon. 'Cultural Policy Profile Belgium. Historical Perspective: Cultural Policies and Instruments'. Compendium. *Cultural Policies and Trends in Europe*. Accessed 1 March 2018. <https://www.culturalpolicies.net/web/belgium.php>.
- Keulemans, Chris. 'Brussels. In Search of Territories of New-Urban Creation'. *Kunstenpunt/Flanders Arts Institute*, November 2017. http://flandersartsinstitute.f.mrhenry.be.s3.amazonaws.com/2018/01/Op-zoek-naar-territoria-van-nieuwstedelijke-creatie_HP_NLENG-edit.pdf.
- 'Mission Statement'. Bains Connective. Accessed 1 January 2018. <http://www.bains.be/mission-statement/>.
- Nicodemus, Anne Gadwa. 'Fuzzy Vibrancy: Creative Placemaking as Ascendant US Cultural Policy'. *Cultural Trends* 22, no. 3-4 (2013): 213-22.
- Pierantoni, Laura. 'Governing Regional Development Through Culture and Creativity: The Case of the Veneto Region'. *European Planning Studies* 23, no. 5 (May 2015): 963-78.
- Pratt, Andy C., and Thomas A. Hutton. 'Reconceptualising the Relationship between the Creative Economy and the City: Learning from the Financial Crisis'. *Cities* 33 (August 2013): 86-95.
- Scott, Allen J. 'Entrepreneurship, Innovation and Industrial Development: Geography and the Creative Field Revisited'. *Small Business Economics* 26, no. 1 (February 2006): 1-24.
- Torre, Andre, and Alain Rallet. 'Proximity and Localization'. *Regional Studies* 39, no. 1 (February 2005): 47-59.
- Vranken, Ingrid, and Sylvia Botella. 'Contemporary Performing Arts in Belgium: An Overview (English-French Edition)'. IETM, November 2017. https://www.ietm.org/en/system/files/publications/ietm-mapping_belgium2017_1.pdf.
- workspacebrussels, ed. 'Field Notes - June 2016', 2016. http://www.workspacebrussels.be/data/files/FieldNotes_june_2016_web.pdf.

Artist for Change? Art for Transformation

Les impulsions artistiques pour la transformation
contemporaine du théâtre musical

DOROTHEA LÜBBE

Resümee

Die gegenwärtige Transformation im Musiktheater durch die neuen Macher¹. Eine Studie zum zeitgenössischen Musiktheater in Deutschland und Frankreich

In Europa lassen sich seit Ende des 20. Jahrhunderts Entwicklungen vielfältiger neuer musikalischer Bühnenformen und theatraler Musikformen beobachten: das zeitgenössische Musiktheater. Dieses bringt Neuerungen und Formen hervor, die sich gegensätzlich zu der Kritik an den tradierten Produktionsbedingungen und -verhältnissen von öffentlichen Musiktheaterbetrieben sowie am Regietheater und dem Genre selbst verhalten und dennoch vor großen Herausforderungen stehen. Hauptverantwortlich für diese Versuche sind die ‚neuen Macher‘, die bestehende Konventionen aufbrechen. Diese Erkenntnis resultiert aus der Forschungsstudie „Europera. Künstlerische Innovation und Kulturpolitik von zeitgenössischem Musiktheater in Deutschland und Frankreich“, die das Kriterium ‚Innovation‘ an Fallbeispielen des zeitgenössischen Musiktheaters zu den Aspekten der relevanten kulturpolitischen, soziologischen und ästhetischen Parameter in Deutschland und Frankreich untersucht hat: Zwei Länder, die im Hinblick auf die vorhandene Musiktheaterlandschaft für Europa bedeutend sind und eine Vielzahl an Opernhäusern, Kollektivstrukturen, unzähligen Festivals und Akteuren der freien Szene aufweisen.

Die Auswahl der Beispiele für die vorliegende Untersuchung deckt sowohl den Bereich der öffentlichen Institutionen (z. B. *Oper Halle* oder *Nouveau Théâtre de Montreuil*, Paris) als auch den der freien Kollektivstrukturen (*Hauen und Stechen*, *La Cage*) im gewählten Territorium ab.

Musiktheater: wovon ist die Rede?

Der gegenwärtige Sprachgebrauch in der deutschen und französischen Sprache gibt keinen Konsens in der Betrachtung des Gattungsbegriffes zum Musiktheater. In Frankreich befindet sich der Diskurs um das ‚théâtre mu-

1 Um den Lesefluss zu erleichtern, wird darauf verzichtet, jeweils auf die männliche und weibliche Form hinzuweisen, obwohl sowohl Frauen als Männer mit der übergeordneten Bezeichnung gemeint sind.

sical' noch in den Anfängen und hat sich noch nicht durchgesetzt. Dahingegen ist im deutschen Sprachgebrauch ‚Musiktheater‘ breit verankert, jedoch in seiner Verwendung nicht eindeutig. Historisch die Entwicklungen ab 1945 in Komposition, Bühnennutzung und der Darstellungsform skizzierend, wird sich ausgewählten Beispielen ab 2015 gewidmet. Ausgehend von der statistisch belegten Konstatierung über die Stagnation des Repertoires wird dargestellt, wie und unter welchen Bedingungen die ‚neuen Macher‘ neue Formen hervorbringen.

Die neuen Macher

Es sind die neuen Macher, die für die Musiktheaterlandschaft die künstlerischen Neuerungen und Entwicklungen des Genres Musiktheater maßgeblich voranbringen und neue Strömungen sichtbar werden lassen: Zusammenschlüsse wie Kollektive (z. B. *Hauen und Stechen*), Ensembles (z. B. *La Cage*) und Netzwerke (z. B. *Zeitgenössisches Musiktheater Berlin*) und einzelne Entscheidungsträger an Institutionen (z. B. *Oper Halle*, *Nouveau Théâtre de Montreuil*). Neukompositionen, projektförmiges Arbeiten aber vor allem auch ein neues Materialarrangement (wie z. B. der Komponist Johannes Kreidler in seiner Uraufführung 2018 von ‚Mein Staat als Freund und Geliebte‘ an der *Oper Halle* zeigt), bestimmen das künstlerische Schaffen.

Der Raum für Neuschöpfungen

Ebenso sind die Orte, an denen Neuschöpfungen entstehen, von hoher Bedeutung. Die hier beschriebenen Entwicklungen finden nahezu ausschließlich abseits der herkömmlichen Bühnen statt. Finden sich in Deutschland noch vereinzelt Opernhäuser, die Räume für Entwicklungen und Experimente des zeitgenössischen Musiktheaters zur Verfügung stellen (z. B. die *Tischlerei* der *Deutschen Oper Berlin*) und eigenständige Reihen veranstalten (z. B. *Oper Halle* mit ihrem performativen Diskurs ‚Das Kunstwerk der Zukunft‘), ist es in Frankreich nahezu nur die freie Szene, in der die Entwicklungen zu verzeichnen sind.

Transformation braucht Reform

Obwohl in den letzten Jahren beachtliche künstlerische Formen entstanden sind, bleiben die existenziellen Schwierigkeiten der ‚neuen Macher‘ weiterhin bestehen und zeigen die Notwendigkeit für kulturpolitische Veränderungen sowie die Dringlichkeit nach Kooperationen zwischen den Institutionen und den Akteuren selbst.

Comment les artistes influencent-ils la transformation d'un genre artistique ? Une étude sur le théâtre musical contemporain en Allemagne et en France

Lorsque des personnes non adeptes de l'opéra en tant qu'institution parlent de « l'opéra », on observe très vite une attitude de rejet. Les inhibitions collent à l'opéra comme une seconde peau et imprègnent son image. Mais d'où vient cette critique tenace et infondée ?

Aujourd'hui, l'institution de l'opéra - ou théâtre musical - se voit confrontée, un peu comme dans les années 1920, à diverses critiques. Ces critiques se limitent essentiellement à l'absence de rentabilité économique de ces établissements fortement subventionnés, ainsi qu'à la stagnation du programme, cantonné à un répertoire standardisé, ce qui revient pratiquement à faire de cette institution un musée.² Un peu partout en Europe, on observe le développement de nouvelles formes ayant recours à diverses formes de représentation musicale et de musique théâtrale : il s'agit du théâtre musical contemporain. Ce développement est toutefois en contradiction avec la critique des conditions et rapports de production hérités qui sont propres au milieu du théâtre musical public.

Dans le débat autour de la crise de l'opéra a émergé l'usage du terme *innovation* par les protagonistes du théâtre musical, terme qui fait référence à des formats spéciaux. L'innovation est devenue un terme clé lorsqu'il s'agit de tenter de briser les conventions.

Le présent article vise à étudier les rouages du théâtre musical depuis le processus d'innovation artistique, depuis la conception jusqu'à la réalisation pratique à l'aide de divers exemples.

L'Allemagne et la France

Le présent travail de recherche a pour objet le paysage du théâtre musical en Allemagne et en France, qui revêtent tous deux une importance toute particulière pour le théâtre musical en général. L'Allemagne possède le plus grand maillage au monde (83 opéras ou branches opéra entièrement professionnels)³. La France compte plus de 30 opéras auxquels s'ajoutent, dans les deux pays, d'innombrables festivals, collectifs, compagnies et autres initiatives. D'un point de vue historique, le théâtre musical, né en Italie, s'est rapidement répandu dans une grande partie de l'Europe pour s'établir durablement en tant qu'élément du paysage culturel et finalement devenir

2 Cf. Dorothea Lübbecke, « Oper in der Sackgasse » (Universität Hildesheim, 2013), 6.

3 Wulf Konold, « Die Musik in Geschichte und Gegenwart: allgemeine Enzyklopädie der Musik », éd. par Friedrich Blume (Kassel/Stuttgart: Bärenreiter/J.B. Metzler, 1997), col. 1703f.

un symbole de la culture européenne par excellence. Il est particulièrement pertinent d'en faire l'examen, en l'Allemagne comme en France, du fait de l'existence de politiques culturelles spécifiques dans ce domaine, ce qui permet d'observer cette forme artistique depuis deux perspectives de politique culturelle totalement différentes.

Depuis de nombreuses années, les efforts de réforme du théâtre musical se limitent plus ou moins à la résolution de la crise des créateurs (metteurs en scènes, compositeurs, etc.) et à la réforme du modèle de subvention des établissements publics. Au regard d'une Europe qui se déstabilise de plus en plus, aussi bien au niveau politique qu'économique, l'importance d'une politique culturelle européenne semble plus évidente que jamais. Analyser les contours spécifiques des innovations artistiques dans le théâtre musical en Allemagne et en France peut permettre de comprendre s'il existe des phénomènes artistiques communs des deux côtés du Rhin. Ces phénomènes communs pourraient permettre, dans le cadre d'un projet de recherche ultérieur, de déterminer s'il existe une tendance générale à la transformation artistique du théâtre musical en Europe.

Les exemples choisis recouvrent aussi bien le domaine des théâtres traditionnels institutionnels (*Oper Halle* ou le *Nouveau Théâtre de Montreuil*) que celui de la structure des collectifs (*HAUEN UND STECHEN*). Etudes de cas à l'appui, il convient de se demander s'il existe un lien entre les libertés que la politique culturelle rend possibles et les innovations esthétiques, si l'on peut discerner des recoupements franco-allemands. Enfin, il faudra demander si une réforme pourrait avoir un intérêt d'un point de vue pan-européen.

Le théâtre musical : de quoi parle-t-on ?

Dans le débat au sujet du genre regroupant les développements de nouvelles formes de représentations musicales, de nombreux experts, en Allemagne, sont d'avis qu'il est impossible de fixer cette forme artistique en un terme unique. La question du genre commence avec le débat apparemment sans fin sur les différences entre les termes «opéra» et «théâtre musical».

Dans les années 1960, l'opéra est confronté à la question immédiate de son avenir. Il commence à être remis en question. Le genre connaît un certain renouveau en Allemagne grâce à l'introduction du théâtre musical réaliste, avant de devoir à nouveau faire face à une stagnation des programmes similaire à celle que connaît la France. Dans les années 1950, le *Regietheater* avait fait évoluer la dimension de la représentation par le travail de mise en scène, bien que cela soit la seule dimension à se développer. Après 1945, le nombre de premières d'œuvres programmées est plus faible que jamais et se limite à une œuvre nouvelle par saison et par établissement.

Des voix critiques ne tardent pas à se faire entendre. En 1967, le compositeur et chef d'orchestre Pierre Boulez⁴ accorde une interview à l'hebdomadaire *Der Spiegel*:

« Il faut toutefois admettre que la gestion actuelle de l'opéra exclut que qu'un jour ce soit puisse tenter une performance de mise en scène hors du commun. J'ai l'impression que pour les directeurs artistiques des opéras, un metteur en scène petit-bourgeois est déjà trop rocambolesque. »⁵

Les approches théoriques de Boulez, comme par exemple sa vision de la «salle modulable», ont impulsé des idées importantes, mises en œuvre ultérieurement, notamment lors de la construction de l'Opéra Bastille. Lors de l'interview de 1967, il va même plus loin en proposant une solution radicale au problème de la situation embourbée de l'opéra :

« Dans un théâtre jouant principalement du répertoire, il est pratiquement impossible de faire de l'opéra moderne, ce n'est pas crédible. La solution la plus coûteuse serait de faire sauter les opéras. Mais ne croyez-vous pas que ce serait de loin la plus élégante ? »⁶

La comparaison de 25 programmes d'opéras publics allemands de la saison 2010/2011⁷ a montré le manque flagrant de pièces contemporaines. L'opéra classique souffre de toute évidence de la durée nécessaire à la planification qui ne lui confère pas suffisamment de flexibilité pour réagir aux besoins spontanés des formats artistiques. Le système «opéra» implique de longs délais de préparation avant que le vrai travail de répétition ne débute. Cela ne laisse aucune flexibilité pour réagir rapidement à quelque courant social, politique ou esthétique que ce soit.

4 Pierre Boulez, compositeur et chef d'orchestre français (1925-2016).

5 Pierre Boulez, « Sprengt die Opernhäuser in die Luft! », *Der Spiegel*, n° 40/1967 (25 septembre 1967): 166-74 Traduit par nous.

6 Boulez Traduit par nous.

7 Cf. programmes : Badisches Staatstheater Karlsruhe, Bayerische Staatsoper München, Deutsche Oper Berlin, Komische Oper Berlin, Landestheater Coburg, Landestheater Niederbayern, Nationaltheater Mannheim, Nationaltheater Weimar, Oper Frankfurt, Oper Köln, Oper Leipzig, Semperoper Dresden, Stadttheater Aachen, Staatstheater Braunschweig, Staatstheater Darmstadt, Staatsoper Hannover, Staatsoper Hamburg, Staatstheater Oldenburg, Staatstheater Mainz, Staatsoper Stuttgart, Staatstheater Wiesbaden, Theater Bremen, Theater Chemnitz, Theater Kiel, Theater Magdeburg.

L'opéra est mort, vive l'opéra !?

Une nouvelle perception des espaces s'est établie dans la composition depuis le milieu du XX^{ème} siècle. La plupart des dispositifs scéniques d'aujourd'hui ont abandonné la disposition frontale rigide de l'opéra. Ces nouvelles « compositions spatiales » « s'échappent de la salle de concert traditionnelle. »⁸ Ceci explique pourquoi, en Allemagne comme en France, les innovations dans le théâtre musical ont eu lieu, ces dernières décennies, presque uniquement en-dehors des opéras. Ces développements ne sont pas liés à des lieux précis ou à des institutions, mais sont « plutôt fragmentés en scènes individuelles »⁹. En utilisant d'autres espaces et structures, ces nouvelles formes de théâtre musical ont réussi à « s'affranchir des contraintes spatiales qui étaient ressenties comme autant de lourds boulets ».¹⁰ Le succès de la *Ruhr-triennale* en est un bon exemple. Depuis plusieurs décennies, de nouveaux moyens, des salles multifonctions ou des lieux inhabituels pour l'opéra permettent de mettre en œuvre de nouvelles formes de théâtre musical qui sont très bien accueillies, autant par le public que par les critiques.

Si l'on considère les développements actuels, un regard suffit pour voir que les structures permettant de soutenir de nouvelles formes artistiques existent déjà, que leur pratique est déjà épaulée par quelques établissements.

Et la programmation sur les grands plateaux ?

Les statistiques des œuvres jouées montrent qu'un répertoire s'est établi, mais que malgré un plus grand nombre de premières des œuvres existantes dans les opéras depuis les années 2000, le nombre de nouvelles œuvres ne croît plus. Detlef Brandenburg, rédacteur en chef de la revue *Die Deutsche Bühne* constatait en 2016 :

« Le ravitaillement en nouvelles œuvres stagne ; le répertoire s'essouffle sous les efforts de l'actualisation avec les moyens de la mise en scène. Comment, dans de telles circonstances, l'opéra doit-il certifier son caractère contemporain ? »¹¹

8 Pierre Boulez, « Sprengt die Opernhäuser in die Luft! », *Der Spiegel*, n° 40/1967 (25 septembre 1967) : 166-74. Traduit par nous.

9 Matthias Rebstock, « Hildesheimer Thesen XII – Für einen Dialog zwischen Opernhäusern und freier Musiktheaterszene. Spielräume schaffen! », *nachtkritik*, 23 janvier 2013, https://nachtkritik.de/index.php?option=com_content&view=article&id=7673&catid=101&Itemid=84 (consulté le 07.02.2013). Traduit par nous.

10 Cf. Helga de la Motte-Haber, éd., *Handbuch der Musik im 20. Jahrhundert: 1975-2000*, vol. 4 (Laaber: Laaber-Verlag, 2000), 104. Traduit par nous.

11 Detlef Brandenburg, « Ins Offene! Neue Musiktheaterwerke sind rar. Aber muss es immer das große Werk sein? », *Die Deutsche Bühne*, *Oper öffnen!*, n° 12/2016 (décembre 2016) : 49. Traduit par nous.

Il s'appuie sur les statistiques actuelles des œuvres programmées et fait référence au nombre de premières, seulement 3,36 % des représentations de théâtre musical dans l'espace germanophone¹², ce qu'il qualifie « d'exception dans l'histoire du genre ».

Les nouveaux faiseurs – une libération des chaînes

Pourtant il existe un jeune mouvement qui, depuis l'intérieur de la scène, émet de nouvelles impulsions. On les nomme les nouveaux « faiseurs » au sein du champ des créateurs de théâtre musical. Il s'agit d'acteurs individuels, mais aussi d'associations au sein de nouvelles structures comme des troupes fixes, des collectifs, des réseaux. L'impulsion nécessaire est venue d'Allemagne et des écoles de mise en scène. De jeunes gens s'y sont rencontrés, y ont échangé, se sont organisés en réseaux. Il convient ici d'évoquer la jeune scène du théâtre musical de Berlin depuis les années 2000 jusqu'à aujourd'hui : le *Neuköllner Oper Berlin*, *Opera Lab Berlin*, *HAUEN UND STECHEN*, ainsi que la constitution récente du réseau de théâtre musical contemporain *Netzwerk Zeitgenössisches Musiktheater Berlin*. Les travaux de ces acteurs et collectifs assurent une meilleure visibilité aux nouveaux courants, intérêts et talents.

Quelle innovation et quelle liberté artistique incarnent « les nouveaux faiseurs » ?

Des lieux inhabituels voient naître de nouvelles créations et attirent un public jeune : C'est le cas de la *Galerina Steiner*, galerie berlinoise disposant d'un sous-sol accueillant régulièrement le collectif de théâtre musical *HAUEN UND STECHEN* et ses productions. C'est également le cas des établissements indépendants tels que le *Ballhaus Ost* ou les *Sophiensäle*.

De nombreux opéras ont réagi à ces impulsions en ouvrant et mettant à disposition de nouveaux studios, de nouvelles scènes et de nouveaux formats. Le festival « *Infektion!* » au Staatsoper Berlin et la série « *Das Kunstwerk der Zukunft* » de l'Opéra de Halle ne sont que quelques exemples des nombreuses plateformes proposées. Jan Dvořák, co-fondateur du collectif *Kommando Himmelfahrt*, déclarait récemment : « Un fantôme erre en Allemagne – le fantôme d'une réforme de l'opéra. »¹³

Brandenburg est du même avis et plaide pour un nouvel « arrangement matériel et un travail sous forme de projets » permettant de créer de nouvelles formes, également en lien avec l'actualité.¹⁴ Sur ce point il semble

12 Cf. Brandenburg, 49.

13 Jan Dvořák, « Die Relativitätstheorie der Oper », *Die Deutsche Bühne*, Oper öffnen!, n° 12/2016 (décembre 2016): 53. Traduit par nous.

14 Cf. Brandenburg, « Ins Offene! Neue Musiktheaterwerke sind rar. Aber muss es immer das große Werk sein? », 51. Traduit par nous.

qu'il y ait un terrain d'entente avec Heiner Goebbels,¹⁵ qui appelle à plus de liberté dans le processus de production du théâtre musical. Goebbels considère que cette possibilité ne sera pas donnée tant qu'il y aura autant «d'asynchronités» qui bloquent la création et tant qu'aucune liberté ne sera accordée pour développer un laboratoire du théâtre musical.¹⁶

Seuls quelques rares exemples pratiques démontrent combien il est difficile – bien que cela en vaille la peine – d'emprunter le chemin de la création de nouvelles perspectives artistiques et de nouveaux processus créatifs à long terme.

L'Opéra de Halle

L'Opéra de Halle, sous la direction d'un trio autour de Florian Lutz, est un bon exemple d'introduction d'éléments structurels et artistiques permettant de libérer cette institution de l'état de désolation dans lequel elle se trouvait. Leur concept a consisté dans la transformation de cet opéra en un lieu vivant, un lieu d'utopie grâce aux critères de l'innovation et du contemporain. Cette tentative a pour objectif de permettre une expérience commune du théâtre et de permettre un discours sur de nouvelles formes de théâtre musical.¹⁷

Vision :

- **Pertinence sociale** : un programme rigoureux et un travail de communication sur les nouveaux formats et discours sur le théâtre musical contemporain tout comme sur son enracinement dans la ville.
- **Rapport au présent dans les contenus artistiques** : mise en avant de la musique grâce à de véritables premières représentations et des réarrangements, mise en place de formes interdisciplinaires («Kunstwerk der Zukunft» – une série de lectures-performances avec divers artistes)
- **Restructuration du personnel** : Des structures plus flexibles pour mettre en place de nouveaux processus de travail artistique de long terme.

À la demande de l'auteure, l'Opéra de Halle a fourni des informations sur les réactions au terme de la première saison : L'objectif médiatique d'obtenir un écho dans les médias régionaux, nationaux et internationaux a été atteint.

15 Heiner Goebbels, metteur en scène et compositeur allemand (*1952).

16 Cf. Heiner Goebbels, « Die Utopie der Form. Frank M. Raddatz im Gespräch mit Heiner Goebbels », *Lettre International - Europas Kulturzeitung* 106 (Herbst 2014): 72. Traduit par nous.

17 Sebastian Hannak, « THEATER FINDET STADT », *Opernzeitung Oper Halle*, saison 2016-2017, 2.

Les voix des médias et celles des spectateurs sont néanmoins en grand décalage (une mise en scène a fait l'objet d'un article dans le *New York Times*¹⁸ alors que le public local a été fortement déconcerté).

L'exemple de l'Opéra de Halle démontre clairement qu'il est tout à fait possible de procéder à plusieurs restructurations simultanées comme la mise en œuvre d'une méthode de travail artistique axée sur le contemporain, mais aussi la réorientation de la direction sous forme d'une équipe dont les membres ont des droits égaux. Mais c'est un exemple unique. L'Opéra de Halle donne le cap pour l'avenir : obtenir transparence, droit de regard et décisions communes. Cela a conduit à une ligne directrice différenciée («*Alles brennt!*») ainsi qu'à un programme remarquable, combinaison de formats contemporains et de nouvelles œuvres de théâtre musical.

Nouveau Théâtre de Montreuil

L'exemple du Nouveau Théâtre de Montreuil (NTM) a été sélectionné pour cette étude car depuis 2011, sous la direction de Mathieu Bauer, le théâtre axe son programme autour du théâtre musical. Il s'agit d'une caractéristique unique en France et celle-ci contribue considérablement à la discussion autour du théâtre musical aux niveaux national et européen. Ici, se démarquant des autres opéras français, on trouve à l'affiche des compositeurs expérimentaux, le festival «*Mesure pour mesure*» ainsi que des créations propres ainsi que du théâtre musical.

Vision :

- Pertinence sociale : S'interroger sur les développements politiques et artistiques du présent et permettre à des discussions d'avoir lieu.
- Établir un lien avec le présent dans les contenus artistiques.
- Offrir au genre du théâtre musical un lieu fixe de production et de représentation.

La mission du NTM consiste à créer de nouvelles œuvres et à faire découvrir des formes contemporaines d'art vivant. Ces actions se sont intensifiées en se concentrant sur des formes mêlant théâtre, musique, cinéma et littérature, théâtre musical, mais également en insistant sur l'hybridité et la multidisciplinarité des œuvres. Ainsi, le NTM aspire à offrir un lieu de représentation à des formes artistiques variées et à dépasser les limites tra-

18 Joshua Barone, « Kurt Weill: How Germany Finally Unearthed a National Treasure », *The New York Times*, 9 mars 2017, sect. Arts, <https://www.nytimes.com/2017/03/09/arts/music/kurt-weill-composer-of-the-threepenny-opera-how-germany-finally-unearthed-a-national-treasure.html> (consulté le 13.08.2017).

ditionnelles du genre. Le résultat de ces orientations est obtenu alternativement dans l'échange entre les concepts des productions invitées au NTM et les tournées que le NTM effectue avec ses propres productions dans d'autres lieux de représentation en France et à l'étranger. En mettant l'accent sur le théâtre musical, le NTM fait preuve d'un remarquable engagement lorsqu'il s'agit de cultiver le dialogue avec d'autres artistes européens sur les formes expérimentales du théâtre musical contemporain.

S'établir en tant qu'élément autonome du théâtre musical, comme le NTM cherche à le faire, représente un risque pour le genre en soi. Jusqu'à présent, l'attachement au théâtre musical est lié à la conviction du directeur actuel, Mathieu Bauer. Ceci rend le théâtre musical vulnérable si son successeur décide de mettre en avant d'autres priorités. Le lien constant entre travaux artistiques et thèmes d'actualité est un marqueur du travail contemporain, alternant avec la discussion autour de la perpétuation de l'histoire du théâtre musical.

Ce qui est nouveau, c'est que la pratique artistique du NTM permet d'axer son travail sur le théâtre musical hors du cadre de l'opéra. La consolidation du théâtre musical en tant que genre est nouvelle pour l'institution du CDN, si bien qu'elle suscite un vif intérêt en France. L'innovation commence à partir du moment où le théâtre musical est défini comme l'axe central de la programmation du NTM. Elle se termine lorsque les moyens financiers sont épuisés. En France, la diffusion et l'établissement de nouvelles formes de théâtre musical ne peuvent espérer s'imposer à moyen terme que si de nouveaux directeurs artistiques de théâtres estiment nécessaire de soutenir ce genre.

De plus, il est nécessaire que l'amorce que représentent les rencontres internationales de théâtre musical (RITM), qui ont déjà eu lieu à trois reprises, soient pérennisées afin d'établir à terme un discours du théâtre musical sous forme de discours artistique global et d'aboutir à sa consolidation au niveau national.

Le collectif de théâtre musical : *HAUEN UND STECHEN*

Cet exemple a été sélectionné car le collectif allemand des metteuses en scène d'opéra Julia Lwowski et Franziska Kronfoth était le premier du genre pour le théâtre musical de Berlin, il est dirigé par deux femmes qui ont développé une signature artistique unique.

Créé en 2012 sous le nom *LWOWSKI•KRONFOTH•MUSIKTHEATER-KOLLEKTIV*, ses œuvres artistiques se caractérisent par une technique de collage qui associe de manière innovante des éléments d'opéra, du texte, de la vidéo et des moyens de performance. Le noyau dur du collectif est composé de onze artistes qui appartiennent aux domaines de la musique, du théâtre, de l'art vidéo, du décor et des costumes ainsi que de la mise en

scène. Les travaux artistiques du collectif se distinguent par leur agencement dans l'espace qui fait que le spectateur se déplace à travers un parcours.

Vision :

- Libérer le spectateur de l'immobilité du quatrième mur et de sa position assise dans l'espace réservé aux spectateurs.
- Transcender les formes traditionnelles grâce à une approche du sujet par le biais de l'art de la performance.
- Mettre en œuvre ses propres œuvres artistiques avec des personnes qui partagent les mêmes motivations.
- En tant que femme jeune, créer soi-même ses propres conditions de travail qui offrent de meilleures opportunités que l'assistance ou les commandes de mise en scène qui comportent de nombreuses limitations.

Lwowski s'est alors associée à sa collègue Franziska Kronfoth qui venait de terminer ses études et avait du mal à s'établir dans le métier. Ensemble, elles ont initié un cycle de performance avec des artistes intéressés et engagés, qui étaient en règle générale encore étudiants. Ce cycle, elles l'ont nommé «*Hauen und Stechen*». L'idée de ce cycle était d'aborder un thème par la performance et la musique et de le traiter en peu de temps. Le rythme a été défini de manière à élaborer une performance nouvelle par semaine et de la présenter devant un public. Malgré l'absence de rémunération, un noyau dur de participants s'est formé.

« Peu à peu, ça s'est développé et de plus en plus de gens ont demandé s'ils pouvaient participer et ont commencé à y investir de plus en plus de temps. À un moment, ça a commencé à prendre vie. »¹⁹

Pour tenir compte de l'absence de rémunération et pour éviter le surmenage, la période de répétition a été limitée à cinq jours. Durant cette période, ils travaillaient toutefois jour et nuit. Ainsi, il a été possible de développer une signature artistique et une méthode de travail propres tout en improvisant. La possibilité de travailler à plein temps a permis aux deux jeunes artistes de développer une infrastructure. Celle-ci se compose des deux aspects importants, la méthode de travail et le collectif fixe. Ces deux aspects se sont développés au cours des premières productions et se sont consolidés pour finir par faire partie intégrante de la signature artistique.

19 J'ai réalisé des entretiens avec Julia Lwowski et Franziska Kronfoth du Musiktheaterkollektiv Hauen und Stechen le 24 septembre 2016 à Berlin. Traduit par nous.

« Nous nous sommes organisé un petit théâtre, de la manière la plus absurde qui soit, vraiment... Mais si en tant que femme, surtout en tant que jeune femme, tu n'arrives pas à imposer tes idées, ton art, tes talents, tes visions face à ce mur masculin incommensurable, incroyable... »²⁰

Le caractère contemporain est assuré par l'utilisation de moyens classiques de la performance tels que le temps et l'espace, une certaine synergie entre les acteurs, les spectateurs et un langage ancré dans le présent. Aussi bien l'histoire de l'opéra que le comportement des spectateurs sont rendus visibles, sont illustrés, puis sont étudiés avec des moyens et approches d'aujourd'hui.

La méthode de travail collective se caractérise par l'étude du matériau historique d'une œuvre dans toutes ses dimensions. Cette manière de travailler ainsi que le fait de se produire en tant que collectif sont des facteurs de nouveauté encore inhabituels dans les opéras. L'innovation commence dès la création du collectif et dans la volonté de faire du théâtre musical sans avoir le cadre nécessaire. La soif de création reste le moteur des concepts artistiques. L'exemple de ce collectif a déjà servi de modèle à la création d'autres structures similaires à Berlin.

Cet exemple illustre plusieurs éléments typiques de la situation des jeunes créateurs de théâtre musical en général :

1. Pas ou peu de moyens financiers font de la création artistique une activité précaire.
2. Sans le soutien de structures ou institutions établies, il n'est pas possible de réaliser les œuvres artistiques.
3. L'audace est payante car après un début périlleux, on obtient l'acceptation et la reconnaissance des institutions, si bien que le collectif est invité à travailler dans d'autres établissements.

Conclusion

Ces difficultés ne sont pas uniquement dues au fait que la structure opérative freine ce processus de développement de formes artistiques. Il faut plutôt se poser la question de savoir comment se positionnent les décideurs et les responsables de la programmation. Existe-t-il réellement une volonté de remettre la forme en question, ou les programmeurs sont-ils plus à l'aise dans leur zone de confort et n'éprouvent pas le besoin de changer quoi que ce soit ?

« Il est difficile de parler de l'avenir du théâtre musical tant qu'il n'existe pas au sein du public éclairé en matière d'esthétique de discours concernant la situa-

20 Entretiens Lwowski et Kronfoth. Traduit par nous.

tion dans laquelle se trouvent les arts vivants aujourd'hui et ce que la notion du contemporain pourrait vouloir dire pour le théâtre musical. »²¹

Tels sont les mots de Heiner Goebbels. Et ils indiquent exactement le cap à suivre : la notion du contemporain et de l'innovation au théâtre musical.

Michael von zur Mühlen, dramaturge en chef et membre de la direction de l'Opéra de Halle constate « qu'une forme d'art dont le répertoire ne comporte que 15 % d'œuvres contemporaines a perdu sa vitalité »²².

Il est beaucoup question du théâtre musical contemporain ces derniers temps. La mise en scène s'abîme-t-elle dans le répertoire ? La mise en scène est-elle la seule dimension qui atteste du caractère contemporain des productions ? Que peut être le théâtre musical contemporain ? La notion de contemporain existe-t-elle d'ailleurs encore dans l'opéra ?

Thomas Schmidt est conscient que la « force innovatrice » engendre une « qualité artistique nouvelle et croissante » non seulement pour faire face à la concurrence des autres théâtres, mais aussi pour « traiter de nouvelles thématiques et développer de nouveaux formats et groupes cibles face aux défis sociétaux grandissants (migration, diversité, genre et inclusion, etc.). »²³ Il rappelle ainsi le fait que ces innovations artistiques sont nécessaires afin que la conséquence de la crise actuelle du système du théâtre ne soit plus le décrochage du théâtre public par rapport au rythme de développement imposé par le théâtre indépendant.²⁴

L'avenir du théâtre musical est (aussi) conditionné par son contenu. Wolfgang Schneider exprime cette idée dans son plaidoyer pour une réforme du théâtre :

« La condition préalable est toutefois que le théâtre soit assez intéressant, qu'il rende peut-être même curieux, mais surtout qu'il ait quelque chose de significatif à offrir. Il a besoin d'un motif pour susciter l'attention qui ne doit pas rester superficielle mais doit émouvoir le spectateur, l'agiter, le tracasser. Il a besoin de motivation, d'interdépendance, comme la définit la psychologie. Il a besoin de substance, d'explosivité et de pertinence, pour se sentir interpellé et pour réfléchir. C'est tout cela que le théâtre pourrait être – quand la politique culturelle entamera enfin la réforme du paysage théâtral. »²⁵

21 Goebbels, « Die Utopie der Form. Frank M. Raddatz im Gespräch mit Heiner Goebbels », 67. Traduit par nous.

22 Cf. Michael von zur Mühlen, « Free Oper! », *Theater der Zeit*, n° 05/2017 (mai 2017): 27. Traduit par nous.

23 Cf. Thomas Schmidt, *Theater, Krise und Reform. Eine Kritik des deutschen Theatersystems* (Wiesbaden: Springer VS, 2017), 214. Traduit par nous.

24 Schmidt, 214.

25 Wolfgang Schneider, « Auf dem Weg zu einer Theaterlandschaft. Kulturpolitische Überlegungen zur Förderung der darstellenden Künste », in *Das Freie Theater im Europa der Gegenwart: Strukturen - Ästhetik - Kulturpolitik*, éd.

La transformation d'un genre comme le théâtre musical dépend de ses « nouveaux faiseurs », des conditions de production et des contenus pour garder le contemporain de théâtre musical.

« On ne doit pas juger le théâtre en se demandant s'il satisfait les habitudes de son public, mais plutôt en cherchant à savoir s'il parvient à les faire changer. »²⁶

Bibliographie

- Barone, Joshua. « Kurt Weill: How Germany Finally Unearthed a National Treasure ». *The New York Times*, 9 mars 2017, sect. Arts. <https://www.nytimes.com/2017/03/09/arts/music/kurt-weill-composer-of-the-threepenny-opera-how-germany-finally-unearthed-a-national-treasure.html>.
- Boulez, Pierre. « Sprengt die Opernhäuser in die Luft! » *Der Spiegel*, n° 40/1967 (25 septembre 1967): 166-74.
- Brandenburg, Detlef. « Ins Offene! Neue Musiktheaterwerke sind rar. Aber muss es immer das große Werk sein? » *Die Deutsche Bühne*, Oper öffnen!, n° 12/2016 (décembre 2016).
- Brecht, Berthold. « Sammlung von Theaterzitaten ». Deutscher Bühnenverein. Consulté le 7 février 2013. <http://buehnenverein.de/de/netzwerke-und-projekte/theaterzitate.html>.
- Dvořák, Jan. « Die Relativitätstheorie der Oper ». *Die Deutsche Bühne*, Oper öffnen!, n° 12/2016 (décembre 2016).
- Goebbels, Heiner. « Die Utopie der Form. Frank M. Raddatz im Gespräch mit Heiner Goebbels ». *Lettre Internationale - Europas Kulturzeitung*, n° 106/2014 (Herbst 2014): 66.
- Hannak, Sebastian. « THEATER FINDET STADT ». *Operzeitung Oper Halle*, Spielzeit 2016-2017.
- Konold, Wulf. « Die Musik in Geschichte und Gegenwart: allgemeine Enzyklopädie der Musik ». Édité par Friedrich Blume. Kassel/Stuttgart: Bärenreiter/J.B. Metzler, 1997.
- Lübbe, Dorothea. « Oper in der Sackgasse ». Unveröffentlichte Diplomarbeit, Universität Hildesheim, 2013.
- Motte-Haber, Helga de la, éd. *Handbuch der Musik im 20. Jahrhundert: 1975-2000*. Vol. 4. 12 vol. Laaber: Laaber-Verlag, 2000.
- Mühlen, Michael von zur. « Free Oper! » *Theater der Zeit*, n° 05/2017 (mai 2017): 26-28.

par Manfred Brauneck et ITI Zentrum Deutschland (Bielefeld: transcript Verlag, 2016), 638. Traduit par nous.

26 Berthold Brecht, « Sammlung von Theaterzitaten », Deutscher Bühnenverein, consulté le 7 février 2013, <http://buehnenverein.de/de/netzwerke-und-projekte/theaterzitate.html>.

- Rebstock, Matthias. « Hildesheimer Thesen XII – Für einen Dialog zwischen Opernhäusern und freier Musiktheaterszene. Spielräume schaffen! » nachtkritik, 23 janvier 2013. https://nachtkritik.de/index.php?option=com_content&view=article&id=7673&catid=101&Itemid=84.
- Schmidt, Thomas. *Theater, Krise und Reform. Eine Kritik des deutschen Theatersystems*. Wiesbaden: Springer VS, 2017.
- Schneider, Wolfgang. « Auf dem Weg zu einer Theaterlandschaft. Kulturpolitische Überlegungen zur Förderung der darstellenden Künste ». In *Das Freie Theater im Europa der Gegenwart: Strukturen - Ästhetik - Kulturpolitik*, édité par Manfred Brauneck et ITI Zentrum Deutschland, 613-41. Bielefeld: transcript Verlag, 2016.

Poétiques anthropophagiques ou Transdévotions

Evelise Mendes

Resümee

Anthropophagische Poetik oder Trans-Kannibalismus. Von einem postkolonialen Grundgedanken

Schon immer hat das Imaginäre des Dschungels, seine Mysterien und seine Bewohner¹ Dichtern und Denkern als unerschöpfliche Quelle der Reflexion über ihre jeweils zeitgenössischen Herausforderungen gedient. Vielleicht, weil diese Lebensweise im Dschungel, indem ihr die Qualität des *Authentischen* bzw. des *Wahren* beigemessen wird, die elementaren und *primitiven* Aspekte einer Sache zu erfassen vermag. Es ist kein reiner Zufall, dass sich die abendländische Tradition des Denkens unaufhörlich auf die Suche nach dem Sinn des *Wahren* begeben hat...

Derzeit gibt es zahlreiche eher linksorientierte Denker, die derzeit auf den Dschungel Bezug nehmen, um das wirtschaftspolitische System als *Kapitalismus* oder *raubtierhaften Neoliberalismus* zu beschreiben. Vielleicht (und es handelt sich weiterhin um Hypothesen) handelt es sich hierbei weniger darum einen leicht zugänglichen Vergleich heranzuziehen als vielmehr aufzuzeigen, dass unsere Kultur, die sich für so fortschrittlich hält, gar nicht so fortschrittlich ist...

Möglicherweise soll auf diese Weise auch aufgezeigt werden, inwieweit das Prinzip des derzeit herrschenden Systems, das außer Stande ist einen anderen Geltungsbereich als den Kapitalistischen zu produzieren, sich zum Ziel gesetzt hat alles zu verschlingen, die Unterschiede von Zeit und Raum, indem es die Natur und den natürlichen Lauf der Zeit zerstört, miteingeschlossen. Betrachtet man das Geschehen genauer und folgt dem Soziologen Henri Lefebvre², so handelt es sich um ein Machtsystem, das auf grenzenloser Konkurrenz basiert und dessen kapitalistische Initiatoren die Zeichen vervielfachen bis sie deren ursprüngliche Bedeutung – die der Rentabilität – zerstört haben. Dieses System stimuliert wiederum den Instinkt des Raubtiers, der den meisten Menschen erhalten gebliebenen ist.

-
- 1 Um den Lesefluss zu erleichtern, wird darauf verzichtet, jeweils auf die männliche und weibliche Form hinzuweisen, obwohl sowohl Frauen als Männer mit der übergeordneten Bezeichnung gemeint sind.
 - 2 Verweise, Quellen und Literaturangaben sind der französischen Originalversion dieses Textes zu entnehmen.

Dieser *Raubtierinstinkt* hat nichts mit der Notwendigkeit der Selektion innerhalb indigener Gemeinschaften, wie sie der Anthropologe Viveiros de Castro beschreibt, zu tun. Für letzteren erfolgt die Wahrnehmung der indigenen Welten durch eine amazonische Metaphysik, der des Raubes, in der die Tiere und Geister den Menschen ähneln.

Im Grunde genommen ist es eine unwiderlegbare Tatsache, dass jeder Akt des *Verdauens* unweigerlich in einem chemischen und mechanischen Transformationsprozess mündet: Die Metamorphose ist das Prinzip der Natur. Der entscheidende Unterschied zwischen der metaphysischen räuberischen Macht indigener Völker und dem Prozess des Raubes, auf den sich Augusto Boal bezieht, liegt darin, dass letzterer sich durch den Akt des Fressens bis hin zur Zerstörung und zum vollständigen Verschwinden des Anderen kennzeichnet sowie durch ein eher irrationales Verhalten ohne Zeremonie, ohne Metaphysik, das durch nichts anderes als die Einverleibung aller Teilnehmenden in den globalen Markt geprägt ist.

Anders gesagt übernimmt die Gewalt durch den Kapitalismus und den Weltmarkt eine ökonomische Rolle, deren Ziel das Auslöschen des Anderen ist.

Mit Blick auf die noch heute bestehende Gegenwärtigkeit kolonialer Vergangenheit, die – wie Boaventura Santos und auch Samir Amin es aufzeigen – ihren Anfang in Europa oder vielmehr im Mittelmeerraum zur Zeit der großen Seefahrten nahm und den Norden dadurch zum Vermittler aller globalen Beziehungen und insbesondere der Vertreter des Südens machte, sah Adorno (Vgl. Theodor W. Adorno, *Minima Moralia*. Reflexionen aus dem beschädigten Leben) für eine künstlerische Praxis, die die Transformation des *raubtierhaften Systems* zum Ziel hat, nur noch einen Ausweg: barbarische Askese gegen die herrschende Massenkultur und Absage an den falschen Reichtum und die erstklassige Produktion zur Wiederherstellung des Unbarbarischen.

Poétiques anthropophagiques ou Transdévotions

« L'enjeu du ou des siècles à venir paraît défini : réorganiser les dispositifs de canalisation des forces, lever les inhibitions, [...] Il faudra détruire ce qui reste des cultures non capitalistes, considérées inévitablement comme des "théories infantiles" et des pratiques sauvages ou barbares, et incorporer les peuples déshérités dans le marché mondial. »³

« La relation entre le nord et le sud ne concerne pas uniquement l'enjeu capitaliste, puisqu'elle vient d'un héritage de supériorité coloniale et raciale qui

3 Jean-François Lyotard, *Des dispositifs pulsionnels* (Paris: Editions Galilée, 1994), 13.

tantôt le nord entretient par rapport au sud. [...] C'est-à-dire il y a un mépris pour d'autres expériences du monde. »⁴

« L'anthropophagie culturelle est un devoir citoyen. Au Brésil, il s'agissait d'une proposition d'Oswald de Andrade [...] nommée «anthropophagie» à partir du célèbre tableau de Tarsila do Amaral, *Abaporu* – lequel signifie en certaines langues indigènes «l'homme qui mange d'autres hommes» ! Nous pouvons manger la culture d'autrui, la dévorer ainsi que certains peuples indigènes qui, pour se fortifier, dévoraient les chairs et sang de leurs ennemis. »⁵

« Anthropophagie. Absorption de l'ennemi sacré. Pour le transformer en totem. L'humaine aventure. »⁶

D'un principe post-colonial

En tant que source métaphorique inépuisable, l'imaginaire de la jungle, ses mystères et ses habitants ont toujours inspiré les poètes et penseurs à réfléchir sur leurs enjeux contemporains. Peut-être c'est parce que cette condition de vie comprend des tâches plus élémentaires ou *primitives* d'un sujet, en l'attachant à une condition d'*authenticité*, c'est-à-dire à une sorte de *vérité*. Ce n'est pas une simple coïncidence que la tradition de la pensée occidentale s'est mise perpétuellement à chercher le sens du *vrai*...

À propos, il y a de nombreux penseurs plutôt *gauchistes* qui, actuellement, font référence à la jungle pour désigner le système politico-économique comme *capitalisme* ou néolibéralisme prédateur. Peut-être (c'est toujours des hypothèses), plus que le fait d'employer une comparaison facilement accessible aux gens, qu'il s'agit plutôt d'un moyen de mettre en évidence que notre civilisation qui se prend pour *avancée* n'est pas tellement avancée... Peut-être que c'est également une façon de montrer que le principe du système en vigueur, incapable de « produire un espace autre que l'espace capitaliste »⁷, a pour but de *bouffer* tout, y compris « les différences dans l'espace et le temps, en détruisant la nature et les temps naturels »⁸. Plus précisément, à travers « les promoteurs capitalistes [qui] multiplient les

4 Boaventura de Sousa Santos, *Prosperidade não é sinônimo de crescimento econômico.*, entretien réalisé par Marcelo Lins, août 2012, <http://www.conjur.com.br/2012-ago-31/ideias-milenio-boaventura-sousa-santos-cientista-politico> (consulté le 22 juin 2017). Traduit par nous.

5 Augusto Boal, *A Estética do Oprimido* (Rio de Janeiro: Garamond, 2009), 36-37. Traduit par nous.

6 Oswald de Andrade, « Manifeste Anthropophage », trad. par Michel Riaudel, 2010, http://www.revues-silene.com/images/30/extrait_143.pdf (consulté le 22 juin 2017) (Orig.: Oswald de Andrade, « Manifesto Antropófago », *Revista de Antropofagia*, Ano 1, n° 1, mai 1928).

7 Henri Lefebvre, *La production de l'espace*, 4e édition (Paris: Economica, 2000), 186.

8 Lefebvre, 375.

signes [...] jusqu'à effacer la signification première, celle de la rentabilité »⁹, il s'agit d'un régime établi sur la concurrence sans limite qui stimule « l'instinct prédateur animal subsistent dans la majorité des gens »¹⁰.

Cet *instinct prédateur* n'a rien à voir avec la « puissance prédatrice » traitée par l'anthropologue Viveiros de Castro, pour qui la perception de mondes indigènes passerait par toute une « métaphysique amazonienne de la prédation »¹¹, là où les animaux et les esprits s'apparentent à des humains.

En fait, c'est indiscutable que tout acte de *digérer* aboutit forcément à une tâche de transformation chimique et mécanique : la métamorphose est le principe de la nature... La différence principale entre la « puissance prédatrice » métaphysique tribale et le processus de prédation auquel Boal se référerait concerne le fait que ce dernier – lié à un comportement plutôt irrationnel, sans cérémonie, sans métaphysique, sans rien d'autre que l'incorporation de tous dans le marché mondial tel quel signalait Lyotard dans l'épigraphe de cet article – se caractérise comme un acte de *bouffer* jusqu'à la *destruction*, jusqu'à la *disparition complète* de l'autre. Autrement dit, à travers « le capitalisme et le marché mondial, la violence prend un rôle économique dans l'accumulation »¹² dont le but est l'*extinction* de l'autre.

Eu égard au passé colonial présent encore aujourd'hui, lequel a démarré en Europe ou plus précisément en Méditerranée par les grandes navigations – enjeu indiqué par Boaventura Santos¹³ ainsi que par Samir Amin¹⁴ –, en faisant du Nord le médiateur de toutes les relations mondiales – notamment les agents du Sud –, Adorno ne voyait qu'une issue pour les pratiques artistiques qui visaient à la transformation du *système prédatrice* :

9 Lefebvre, 186-87.

10 Boal, *A Estética do Oprimido*, 20.

11 Eduardo Viveiros de Castro, *Métaphysiques cannibales* (Paris: Presses Universitaires de France, 2009), 22.

12 Lefebvre, *La production de l'espace*, 318.

13 « Selon Hegel, la Méditerranée était [...] le centre de l'histoire mondiale, alors que pour Braudel elle était le berceau du capitalisme. Tous les deux ont mis en valeur la Méditerranée à partir [...] de ce qu'ils ont compris par une sorte de supériorité de l'Europe. Je vois la Méditerranée comme un pressentiment d'un monde différent [...] mais l'Europe imaginée par ces auteurs sera un passé de moins en moins lointain pour les peuples de plus en plus vastes du monde. » Traduit par nous. Boaventura de Sousa Santos, « O Mediterrâneo em chamas », *Jornal Visão*, 4 avril 2013, http://visao.sapo.pt/opiniao/opiniao_boaventurasousasantos/o-mediterraneo-em-chamas=f721852 (consulté le 23 juin 2017).

14 « Le fondement de la supériorité des Européens, qui ont effectivement conquis le monde, résidait dans le mode capitaliste d'organisation de leur société. » Samir Amin, *Modernité, religion et démocratie. Critique de l'eurocentrisme et critique des culturalismes* (Lyon: Parangon, 2008), 142.

« Seule une ascèse barbare à l'encontre de cette culture de masse et du progrès dans les moyens qu'elle met en œuvre permettrait de revenir à ce qu'il y avait avant la barbarie. Aucune œuvre d'art et aucune pensée n'ont une chance de survie s'il n'y a pas en elles un refus de la fausse richesse et de la production de grande classe, du film en couleurs et de la télévision, des magazines à grand tirage. »¹⁵

C'est vraisemblablement la pensée d'Adorno qui permettra au poète brésilien Oswald de Andrade, dans les années 1920, de faire écho à ses propres préoccupations critiques « Contre les élites végétales. [...] Contre les scléroses urbaines. Contre les Conservatoires, et l'ennui spéculatif »¹⁶.

Du retour à un primitivisme idéologique

Résultat des troubles et de la situation politico-économique brésilienne liée à l'intensification du processus d'industrialisation, au surgissement des grandes métropoles, à l'arrivée de nombreux immigrants qui fuient la Première Guerre mondiale, à l'éclosion de mouvements séparatistes, aux insurrections politiques régionales, ainsi qu'au contact avec les courants d'avant-garde européens et leur prémisses de liberté créative, le mouvement moderniste brésilien surgit dans le premier tiers du XXe siècle et peut être perçu, certainement, comme un des grands responsables du tremblement de la vie culturelle du pays. Exerçant un regard critique sur le passé colonial, les artistes modernistes avaient pour but à la fois la redécouverte et la mise en valeur des éléments de la culture brésilienne, et la rupture avec la tradition érudite européenne¹⁷.

Parmi eux, on compte la figure de proue Oswald de Andrade, agitateur principal de ce mouvement, qui rallia entre autres Mario de Andrade et Tarsila do Amaral. Oswald de Andrade était le fils unique d'une famille très bourgeoise de Sao Paulo, ce qui lui a permis de voyager en Europe à plusieurs reprises. Engagé dans le milieu artistique et intellectuel de l'époque, actif dans la presse culturelle, homme public d'innombrables polémiques, son contact avec les courants d'avant-garde européens lui ont inspirés la conception de la Semaine d'Art Moderne de 1922, un événement pluridisciplinaire qui s'est passé au Théâtre Municipal de Sao Paulo, et dont le but était d'établir « l'indépendance esthétique du Brésil après un siècle d'in-

15 Theodor W. Adorno, *Minima Moralia : Réflexions sur la vie mutilée* (Paris: Payot, 2003), 65.

16 de Andrade, « Manifeste Anthropophage ».

17 Cf. Rita de Cássia Martins Oliveira, « Breve panorama do modernismo – Revisitando Mario e Oswald de Andrade », *Literatura, História e Memória*, Dossier 90 anos da Semana de Arte Moderna no Brasil, 8, n° 11 (2012): 84.

dépendance politique »¹⁸. Même si l'Europe, et notamment la vie parisienne, le fascinait puisque toutes les références intellectuelles et les modèles de comportement, d'art, de mode venaient de là-bas, son rapport critique au monde l'a conduit à découvrir le Brésil à Paris¹⁹, un fait qui peut être compris comme

« un processus à peine successif de dé- et reterritorialisation, celui d'un « Esprit Nouveau » tropicalisé ou d'un Brésil réinventé sous le signe des modernités européennes, comme l'on voudra, mais toujours dans le mouvement, le décentrement critique [...]. Tel fut bien pourtant l'esprit du projet d'Oswald, et il choisit la poésie pour l'afficher : renverser symboliquement le rapport entre le centre et la périphérie. »²⁰

Ainsi, le regard critique qu'Oswald de Andrade portait à l'histoire – basé sur l'expérience du sujet primitif²¹ – l'a fait réfléchir à une procédure d'abord esthétique où tout mériterait d'être transformé/dévoré/déconstruit/déclassé, surtout les cultures *du Nord*. Cette procédure toutefois ne relevait pas uniquement d'une affaire artistico-culturelle. Elle correspondait aussi à une position politique par rapport au monde « où la nature est perçue comme un espace de multiplicité, de contact, en contraposition à l'idée de civilisation »²².

Recourant à un langage poétique plein de jeux de mots, usant de la parodie, on trouve son utopie sous une forme radicale dans son *Manifesto Antropófago* publié en 1928. En jouant « l'Europe contre elle-même »²³, Andrade retrouvait le Brésil en convoquant le rejet de son passé – le passé correspondant à l'Europe. A partir de là, le rite anthropophagique indigène en Amérique Latine serait la forme métaphorique servant idéalement son objectif²⁴: celui de remettre en question l'héritage eurocentrique et celui de promouvoir l'idée de la formation du peuple brésilien.

18 Oswald de Andrade, *Bois Brésil : Poésie et manifeste*, trad. et préf. par Antoine Chareyre (Paris: Editions de La Différence, 2010), 23.

19 Cf. Anderson Pires da Silva, *Mário e Oswald. Uma História Privada do Modernismo* (Rio de Janeiro: 7 Letras, 2009), 38.

20 Andrade, *Bois Brésil : Poésie et manifeste*, 12.

21 Cette idée de primitif vient des premières expéditions arrivées en Amérique. En trouvant « des peuples qui vivaient tout nus, qui n'avaient à peu près aucune industrie, qui ne connaissaient pas la Révélation chrétienne », les colons ont imaginé que ces peuples-là « étaient le dernier témoignage de cet âge d'or légendaire. » Claude Lévi-Strauss, *De Montaigne à Montaigne* (Paris: Editions de l'Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales, 2016), 41.

22 Alexandre Nodari, « A transformação do Tabu em totem: notas sobre (um) a fórmula antropofágica », *Das Questões*, n° 2 (2015): 36. Traduit par nous.

23 Andrade, *Bois Brésil : Poésie et manifeste*, 27.

24 Il faut souligner d'autres influences importantes pour l'entreprise anthropophagique d'Andrade, comme celle de Michel de Montaigne, notamment le

Du grec *anthropos* (homme) et *phagein* (manger), l'anthropophagie était une pratique d'innombrables espèces humaines depuis la période préhistorique²⁵. En règle générale, l'anthropophagie a deux causes possibles : soit l'absence alimentaire, soit les croyances rituelles et surnaturelles. Les tribus indigènes brésiliennes telles que *Tupinambas* et *Tupi-guaranis* du XVe au XVIIIe siècles croyaient à la deuxième option, puisqu'ils considéraient possible d'assimiler les forces de leurs ennemis, leurs qualités et leurs savoirs via leur dévoration. Ce n'est pas une coïncidence si les descriptions de chroniqueurs de cette époque-là racontaient également que les indigènes adoptaient parfois les noms de leurs ennemis après les avoir mangés. Manière de les assimiler totalement.

Conformément à ce que pense l'anthropologue Carlos Fausto²⁶, à travers le fait de manger quelqu'un, la question de l'identité et de l'intimité est en jeu ; soit parce qu'on *mange avec et comme quelqu'un* pour s'identifier à la personne (mangée) ; soit parce qu'on *mange quelqu'un* pour en retenir quelque chose. L'anthropologue insiste alors sur le caractère de cette commensalité qu'il nomme « commensalité familiale ». Mise en pratique chez les indigènes anthropophages, il montre que cette commensalité repose sur la reconnaissance simultanée des nécessités pour soi-même et sur les qualités de l'être mangé, dans un rapport d'altérité rituel²⁷ où la régénérescence de soi-même repose sur l'incorporation de l'autre.

Ce « savoir sensible cannibal »²⁸ n'a pour autant rien à voir avec une affaire métaphysique où seraient en jeu une ontologie de l'être. Il s'agit plutôt d'une recherche qui porte sur le caractère relationnel entre les choses. Selon Alexandre Nodari, c'est la raison pour laquelle le mot « *contact* » est si essentiel chez Andrade, de même qu'est fondamentale la métaphore de l'indigène nu connecté à la terre – une façon pour le poète de rejeter tous les ornements pour trouver une singularité sauvage, barbare, combative ou, plus précisément, un moyen d'accéder à « un esprit de lutte réveillé par la mémoire »²⁹.

chapitre *Des Cannibales des Essais*, voire aussi l'œuvre de Blaise Cendrars. Par ailleurs, il fait référence aussi au fait historique de la déglutition (Le mot est d'Andrade et s'entend comme « dévoration ») du premier évêque du Brésil, Dom Pero Fernando Sardinha, par les indigènes *Caetés* vers 1556.

25 Florence Burgat, *L'humanité carnivore* (Paris: Le Seuil, 2017), 297.

26 Carlos Fausto, « Banquete de gente: comensalidade e canibalismo na Amazônia », *Mana* 8, n° 2 (octobre 2002): 7-44.

27 Suely Rolnik, cité dans Oliveira, « Breve panorama do modernismo – Revisitando Mario e Oswald de Andrade », 87.

28 Nodari, « A transformação do Tabu em totem », 22.

29 Oswald De Andrade, *Os Dentes Do Dragão*, organisé, préfacé et annoté par Maria Eugênia Boaventura (São Paulo: Globo, 2009), 80.

« Notre race n'a rien à voir avec l'Occident ni avec l'Orient. Ils sont loin de nous. Nous sommes soumis aux influences équatoriales. [...] Qu'est-ce que l'anthropophagie ? Le fait de dévorer l'ennemi vaincu pour que ses vertus passent en nous. Une communion. Nous absorbons le *Tabou* pour le transformer en *Totem* : l'ennemi sacré qu'il faut **transformer** en ami. [...] Bien entendu je ne repousse pas les belles choses que vous nous avez apportées [...]. Mais je veux que le Brésil d'autrefois renaisse. »³⁰

On comprend dès lors que l'Anthropophagie d'Oswald de Andrade correspond à un dispositif d'abord critique qui cherche à développer et à promouvoir la transformation vers un nouvel ordre et une nouvelle morale, à travers un *esprit de lutte sauvage* qui permettrait de résister-réexister³¹ parmi les cultures de masse prédatrices. Malheureusement, les contemporains d'Andrade n'ont pas compris tout de suite sa proposition de « décoloniser complètement le Brésil de l'Hémisphère Nord »³², et sa pensée n'a été redécouverte que dans les années 1960 par la *contracultura* brésilienne.

Poétiques anthropophagiques ou *Transdévotions*

« L'Anthropophagie ne dévore pas des corps ; au contraire, elle produit des corps. C'est le cannibalisme qui dévore la chair. »³³

Il y a d'innombrables compagnies, groupes et collectifs de théâtre brésiliens qui entreprennent leur travail à la fois artistique, politique, social pour faire *résister-réexister* leur projet artistique parmi toute cette jungle hostile à l'artiste. On peut les considérer comme des gestes anthropophagiques dans le sens qu'ils « dévorent », « s'approprient » quelque chose pour le transformer en matière esthétique.

Notre propos souhaiterait alors pointer quelques exemples pris au panorama théâtral contemporain du Brésil.

Par exemple, José Celso Martinez Corrêa est un important metteur en scène brésilien qui a dirigé en 1967, avec son groupe *Teatro Oficina*, la pièce

30 Oswald de Andrade, entrevue à Nino Frank en juin 1928, cité dans Andrade, *Bois Brésil : Poésie et manifeste*, 51.

31 José Celso Martinez Corrêa, entrevue au documentaire de Tadeu Jungle et Elaine César, *Evoé - Retrato de um Antropófago*, documentaire, 2011. Traduit par nous.

32 Silvia Fernandes et Yannick Butel, éd., « L'Animal humain... le Teatro Oficina de José Celso Corrêa. Entretien Marcos Bulhões », in *Théâtres brésiliens : Manifestes, mises en scène, dispositifs* (Aix-en-Provence: Publications de l'Université de Provence, 2015), 235.

33 Raúl Antelo, *Transgressão & modernidade*. (Ponta Grossa: Universidade Estadual de Ponta Grossa, 2001), 237. Traduit par nous.

d'Oswald de Andrade *O Rei da Vela*³⁴. Occupant jusqu'à aujourd'hui le territoire de Bixiga à São Paulo – quartier où habitait le poète –, José Celso a été sans doute le premier artiste à mettre en œuvre la métaphysique d'Andrade.

« Il s'agissait bien de se « suicider » dans l'instant de la représentation, et de ressusciter comme corps vivants, ici et maintenant. Il s'agissait donc de sentir la présence du public, d'être avec lui, [...] de partager une énergie, dans l'instant. Si nous étions encore colonisés par toute une histoire du théâtre, si nous étions des dévorateurs de Stanislavski, nous nous rapprochions déjà de la Macumba africaine. [...] Ce qui est essentiel, c'est que notre pratique artistique offre sur scène de sens multiples. Que ça fonctionne comme une Babel qui est un foyer d'énergie créatrice puissante. »³⁵

Dans son spectacle *Bacantes : Opéra Elektrocandomblaika de Carnaval do Bixiga : Uma tragikomédiorgia* mis en scène en 2010, par exemple, sa proposition d'après *Les Bacchantes* d'Euripide était de transformer la tragédie grecque en une grande *orgie théâtrale carnavalesque* via la fusion du mythe Dionysos au carnaval et des rituels de candomblé. Plus qu'*anthropophager*, c'est-à-dire mettre en spectacle les éléments de la culture rituelle grecque et brésilienne ainsi que les clichés de la culture de masse, José Celso proposait plutôt une *dévoration* au sens occidental de ce qu'on comprend par *théâtre* – lieu pour voir et regarder. La dévoration se donnait ici par un contact visuel-tactile-auditif-olfactif-gustatif avec le public qui était intégré poétiquement à l'expérience rituelle-orgiastique proposée. Mais, et précisons-le, selon José Celso, il ne s'agissait pas simplement d'un théâtre participatif (classification refusée par le metteur en scène qui évite de reprendre un concept à la mode superficiel) ; il s'agissait plutôt de mettre en question la place définie des choses – c'est-à-dire l'artiste d'un côté et le spectateur de l'autre –, notamment dans l'héritage de la pensée occidentale traditionnelle.

Cette configuration, chez José Celso, était rendue possible via l'architecture de son théâtre, le *Teatro Oficina Uzyna Uzona*. Construit comme une grande rue ou un lieu de passage par l'architecte Lina Bo Bardi dans les années 1980, ce théâtre n'a rien à voir avec un modèle à l'italienne. Au

34 Ecrite dans les années 1930, elle n'était jamais mise en scène à cette époque-là parce qu'elle était considérée comme irréalisable. Cette pièce satirique (en français *Le roi de la cierge*) divisée en 3 actes, les personnages centraux Héloïse et Abelard font parties de la bourgeoisie hypocrite de l'oligarchie rurale décadente. Abelardo I est considéré comme le « roi de la cierge » parce qu'il est fabricant et commerçant de cierge. En plus, c'est un créancier et il profite de la grande crise économique du pays pour augmenter les taux d'intérêt, et ainsi s'enrichir.

35 Fernandes et Butel, « L'Animal humain... le Teatro Oficina de José Celso Corréa. Entretien Marcos Bulhões », 238-40.

contraire, c'est un grand couloir de 30 mètres de long, 6 mètres de largeur et 11 mètres environ de hauteur. Un de ses murs est en verre et donne sur la ville de Sao Paulo que l'on peut regarder et qui permet ainsi d'être en contact avec le quotidien. Les comédiens jouent dans ce couloir – et parfois sur les gradins et les mezzanines –, ce qui donne à la scène l'allure d'une grande passerelle de défilé carnavalesque. Bref, c'est un espace où les comédiens, le public et les techniciens sont en contact direct. En cela, c'est un « art qui enlace le spectateur »³⁶ et qui correspond à l'idéal esthétique de José Celso.

Ailleurs, dans un processus similaire à celui de José Celso concernant l'inversion de la hiérarchie des dispositifs théâtraux classiques, mais de façon peut-être plus radical, on peut citer la performance *Ilha dos Amores – Um dialogo sensual com a cidade* en 2013 réalisé par le groupe *Falos & Stercus*. Pendant 50 minutes, 26 performeurs mis en scène par Marcelo Restori ont mobilisé les passants et tout le trafic routier autour d'un canal pollué de la ville de Porto Alegre appelé *Arroio Diluvio*, situé juste à côté d'un grand centre commercial. Sans narration au sens traditionnel, mais juste par leurs gestes, leurs nudités, leurs déplacements, leur contact avec le public, la proposition performative développait une érotisation³⁷ de l'espace urbain, plus précisément elle mettait en œuvre un espace de plaisir parmi le concret et la pollution de la ville. Le titre de la performance *Île des Amours* se réfère à un passage de l'oeuvre *Les Lusitades* du poète portugais Luís Camões, où les héros compensent leur effort par les plaisirs divins. Comme le souligne le metteur en scène Restori,

« on veut donner une autre connotation à cet espace qui est délaissé. Et alors qu'actuellement on néglige le rassemblement, les relations, l'unité... notre proposition, c'est de travailler à mettre à nu tout ça. De se mettre réellement à nu afin de produire une expérience vécue. Et si la sexualité est présente dans le

36 Evelyn Furquim Werneck Lima, « Espaços Teatrais de Lina Bo Bardi. Entre o Teatro Oficina e o Teatro Sesc Fábrica da Pompéia », in *Espaço e Teatro. Do edifício teatral à cidade como palco*, par Evelyn Furquim Werneck Lima (7Letras, 2008), 16. Traduit par nous. Lima souligne que « Le *Teatro Oficina* a été projeté par Lina, qui a suivi la direction de Brecht par rapport à son projet de révéler tous les dispositifs techniques de la mise en scène au public, notamment une esthétique d'anti-illusion. [...] En encourageant le spectateur à parcourir les différents points de l'espace théâtral pour qu'il en ait ainsi différents points de vue, sa proposition architecturale suggère une réception de scène qui diffère de la forme traditionnelle [...], permet la liberté de choix du spectateur pendant les spectacles [...] », 19.

37 On rappelle la définition de José Celso, pour qui le théâtre peut être « un 'concentreur' de présences humaines érotiques dans la cité. » Fernandes et Butel, « L'Animal humain... le Teatro Oficina de José Celso Corrêa. Entretien Marcos Bulhões », 233.

travail, cette sexualité vaut pour un constituant de la mise en scène. Elle ne relève pas d'une exposition privée et personnelle. »³⁸

Les performeurs effectivement *anthropophagent* toute une culture capitaliste contemporaine présente dans l'espace urbain, comme ses équipements, les passants, les voitures, le temps rationnel... *Digestion* qui se transforme en un geste poétique-sensuel qui revendique une autre façon d'user de la rue. Soit, d'une certaine manière, quelque chose qui nous rappelle la définition de Lévi-Strauss du mot *culture*. Lévi Strauss a ainsi pris l'exemple de la société française moderne et de ses habitudes récurrentes telles qu'aller au cinéma, fumer des cigarettes, entretenir la prédominance de la religion monothéiste, l'idée de démocratie, etc., pour expliquer que la culture est

« un ensemble extrêmement vaste d'idées philosophiques et religieuses, de procédés techniques et d'habitudes. C'est tout cela qui constitue la culture. Pourquoi en faire une unité ? Précisément parce que tous ces *phénomènes, toutes ces manifestations de la vie des sociétés humaines ont un certain mode particulier de comportements que je voudrais rapidement définir.* »³⁹

Dès lors, on comprendra l'anthropophagie comme un enjeu essentiellement d'« absorption de l'ambient »⁴⁰, une perspective critique reposant sur le principe de la dévoration qui vise à la transformation de notre condition en tant qu'héritiers coloniaux.

En profitant de la diversité de la nature, l'anthropophagie amalgame tout pour produire de nouveaux corps, de nouvelles mentalités, de nouveaux comportements, et c'est pour cette raison qu'on peut la penser comme une *transdévoration* : une transformation qui vient de l'acte de dévorer. Bref, il s'agit d'une tactique qui ne relève pas uniquement du théorique mais bien d'une mise en pratique concrète perceptible dans le changement effectif, non « dans l'ordre du discours », non dans des « idées neuves », non dans « l'invention et la créativité, une mentalité autre, mais dans des transformations dans une pratique, éventuellement dans celles qui l'avoisinent et dans leur articulation commune »⁴¹.

38 Marcelo Restori, entrevue à Fábio Prikladnicki, « Falos & Stercus Propõe Diálogo Sensual Com Urbe », Teatrojornal - Leituras de Cena, 19 septembre 2013, <http://teatrojornal.com.br/2013/09/falos-stercus-propoe-dialogo-sensual-com-urbe/> (consulté le 23 juin 2017). Traduit par nous.

39 Lévi-Strauss, *De Montaigne à Montaigne*, 59.

40 Oswald de Andrade, cité dans Alexandre Nodari, « O perjúrio absoluto (Sobre a universalidade da Antropofagia) », *Confluente. Revista de Studi Iberoamericani* 1, n° 1 (2009) : 126. Traduit par nous.

41 Michel Foucault, *L'archéologie du savoir* (Paris: Gallimard, 1992), 272.

Bibliographie

- Adorno, Theodor W. *Minima Moralia : Réflexions sur la vie mutilée*. Paris: Payot, 2003.
- Amin, Samir. *Modernité, religion et démocratie. Critique de l'eurocentrisme et critique des culturalismes*. Lyon: Parangon, 2008.
- Andrade, Oswald de. *Bois Brésil : Poésie et manifeste*. Traduit et préfacé par Antoine Chareyre. Paris: Editions de La Différence, 2010.
- . « Manifeste Anthropophage ». Traduit par Michel Riaudel, 2010. (Orig.: Andrade, Oswald de. « Manifesto Antropófago ». *Revista de Antropofagia*. Ano 1, n° 1, mai 1928.) http://www.revue-silene.com/images/30/extrait_143.pdf.
- . *Os Dentes Do Dragão*. Organisé, préfacé et annoté par Maria Eugênia Boaventura. São Paulo: Globo, 2009.
- Antelo, Raúl. *Transgressão & modernidade*. Ponta Grossa: Universidade Estadual de Ponta Grossa, 2001.
- Boal, Augusto. *A Estética do Oprimido*. Rio de Janeiro: Garamond, 2009.
- Burgat, Florence. *L'humanité carnivore*. Paris: Le Seuil, 2017.
- Castro, Eduardo Viveiros de. *Métaphysiques cannibales*. Paris: Presses Universitaires de France, 2009.
- Fausto, Carlos. « Banquete de gente: comensalidade e canibalismo na Amazônia ». *Mana* 8, n° 2 (octobre 2002): 7-44.
- Fernandes, Sílvia, et Yannick Butel, éd. « L'Animal humain... le Teatro Oficina de José Celso Corrêa. Entretien Marcos Bulhões ». In *Théâtres brésiliens : Manifestes, mises en scène, dispositifs*, 233-42. Aix-en-Provence: Publications de l'Université de Provence, 2015.
- Foucault, Michel. *L'archéologie du savoir*. Paris: Gallimard, 1992.
- Jungle, Tadeu, et Elaine César. *Evoé - Retrato de um Antropófago*. Documentaire, 2011.
- Lefebvre, Henri. *La production de l'espace*. 4e édition. Paris: Economica, 2000.
- Lévi-Strauss, Claude. *De Montaigne à Montaigne*. Paris: Editions de l'École des Hautes Etudes en Sciences Sociales, 2016.
- Lima, Evelyn Furquim Werneck. « Espaços Teatrais de Lina Bo Bardi. Entre o Teatro Oficina e o Teatro Sesc Fábrica da Pompéia ». In *Espaço e Teatro. Do edifício teatral à cidade como palco*, par Evelyn Furquim Werneck Lima, 12-29. 7Letras, 2008.
- Liotard, Jean-François. *Des dispositifs pulsionnels*. Paris: Editions Galilée, 1994.
- Nodari, Alexandre. « A transformação do Tabu em totem: notas sobre (um)a fórmula antropofágica ». *Das Questões*, n° 2 (2015): 8-44.
- . « O perjúrio absoluto (Sobre a universalidade da Antropofagia) ». *Confluente. Rivista di Studi Iberoamericani* 1, n° 1 (2009): 114-35.
- Oliveira, Rita de Cássia Martins. « Breve panorama do modernismo – Revisitando Mario e Oswald de Andrade ». *Literatura, História e Memória*, Dossiê 90 anos da Semana de Arte Moderna no Brasil, 8, n° 11 (2012): 82-95.
- Prikladnicki, Fábio. « Falos & Stercus Propõe Diálogo Sensual Com Urbe ». *Teatrojornal - Leituras de Cena*, 19 septembre 2013. <http://teatrojornal.com.br/2013/09/falos-stercus-propoe-dialogo-sensual-com-urbe/>.
- Silva, Anderson Pires da. *Mário e Oswald. Uma História Privada do Modernismo*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2009.

Sousa Santos, Boaventura de. « O Mediterrâneo em chamas ». *Jornal Visão*, 4 avril 2013. http://visao.sapo.pt/opiniao/opiniao_boaventurasousasantos/o-mediterraneo-em-chamas=f721852.

———. Prosperidade não é sinônimo de crescimento econômico. Entretien réalisé par Marcelo Lins, août 2012. <http://www.conjur.com.br/2012-ago-31/ideias-milenio-boaventura-sousa-santos-cientista-politico>.

Métamorphoses de l'art et théâtralités du vivant

YVAN TINA

Resümee

Metamorphosen der Kunst und Theatralität(en) des Lebendigen

Das Präfix des Wortes „Transformation“ - „trans“ - steht in einem verwandtschaftlichen und zugleich lexikalischen Verhältnis zu den Begriffen „formen, performen, transformieren“: einer Sache eine neue Form geben, über diese hinausgehen oder sie in gewisser Weise durchdringen. Dem lateinischen Ursprung entsprechend tritt „trans“ mit bestimmten Worten in Kombination, um deren Bedeutung mit der Idee eines *darüber hinaus* oder *mitten durch* (dem Wörterbuch nach ähnlich wie das Griechische „dia-“) zu ergänzen. Es drückt die Idee eines Übergangs, einer Veränderung aus. Schlussendlich lässt sich das Präfix „trans“ innerhalb des Paradigmas der Konvergenz verordnen, das Kontinuität zwischen der Kunst, den Wissenschaften und der Technik (Nanotechnik, Biotechnik, kognitive Wissenschaften und Informationswissenschaften) schafft. Indem es – das „trans“ – sich auf so vielseitige Bereiche wie die Kunst, die Technik, die Wissenschaften, die Kultur, die Politik oder auch die Wirtschaft auswirkt, bietet das Konzept der Transformation vielerlei Lesarten.

In diesem Artikel soll sich damit beschäftigt werden, in welcher Weise das Motiv der Performance in den Kunstwissenschaften sowie als repräsentatives Ordnungsprinzip eine Transformation der Ästhetik und möglicherweise sogar neue Ästhetiken erzeugt. Es soll vor allem um die Einführung lebendiger Stoffe in das künstlerische Schaffen durch Technologien des künstlichen Lebens (insbesondere durch künstliche und biotechnologische Intelligenz) gehen. Performance soll dabei ausgehend von den Begriffen der Veränderung und der Intensität betrachtet werden und weniger unter Gesichtspunkten der Berechnung oder der Bewertung, wie es in transgenen [transgénique] und kybernetischen Künsten geläufig sein mag.

Es wird sich damit zeigen lassen, dass diese Diskurse Transformationen im Bereich der Sprache [langage] herbeiführen, die mit der Theatralität von Kunstwerken gleichzusetzen sind. Das heißt, es handelt sich um Prozesse der Semantisierung sowie De-Semantisierung, sowohl auf Seiten der Produktion, als auch auf Seiten der Rezeption von Kunst.

Transmedial, transgen, transhuman, transästhetisch, transpolitisch, transdisziplinär, Überläufer [transfuge], Transposition...die Vervielfachung

der „Trans“-Gegenstände äußert sich im Diskurs über die technologische Kunst und die Zukunft des Menschen und somit in einem Ensemble von Praktiken, die die Biowissenschaften und die Technologien in ihrem Schaffensprozess hervorbringen: Wissenschaftlich-technische Künste, die sich den Bio- und Nanotechnologien, künstlicher Intelligenz, oder der synthetischen Biologie bedienen und die man einerseits auf Grund ihrer Beteiligung an der wissenschaftlichen Forschung und andererseits hinsichtlich ihrer natürlichen Verbindung mit den Wissenschaften und den Technologien als „metakritische Künste“¹ bezeichnet. Diese Meta-Künste produzieren laut Maciej Ozog „Meta-Diskurse“ bzw. kritische Kommentare zu wissenschaftlichen und technologischen Entwicklungen. Auf diese Weise wird das „trans“ ebenso wie „meta“, „post“, „multi“ oder auch „inter“ zum konzeptionellen Werkzeug künstlerischer Werke, die die Transformation von Sprache [langage] oder vielmehr ihre formale Grenzenlosigkeit und damit Veränderungen, Formen räumlicher Gestaltung, Verschiebungen sowie den ästhetischen Diskurs innerhalb der wissenschaftlich-technischen Praktiken mitgestalten.

Ziel ist es, auf die Existenz einer gewissen Anzahl szenischer, installativer und performativer Dispositive hinzuweisen, die die Bewegung selbst zum Kunstwerk erklärt haben ohne jeglichen Zwischenschritt. Es gilt, die Bewegung als grenzenlose Geste der (darstellenden) Kunst in ihrer Geschichte, ihrer Entwicklung und ihren Formen zu verstehen. Die Frage nach der Grenze und nach dem Lebendigen in der zeitgenössischen Kunst neu formulierend, erinnert Roberto Barbanti daran, dass sich in den letzten Jahren des 20. Jahrhunderts eine bisher unbekannte Bewegung durchgesetzt habe, die künstlerische Werke durch die Verwendung tierischer und pflanzlicher Stoffe erzeugt habe. Die Neuheit, die Spezifität und auch die Problematik dieser Bewegung bestehe in der bis dahin unbekanntenen Verwendung der modernen Gentechnik in der Kunst.

Métamorphoses de l'art et théâtralités du vivant

Dans le mot « transformation », le préfixe « trans » entretient une parenté en même temps qu'une proximité lexicale avec la notion de forme : « former, performer, transformer ». Donner une forme nouvelle, aller au-delà ou à travers la forme en quelque sorte. D'origine latine, le « trans » entre dans la composition de certains mots pour ajouter à leur signification l'idée d'un au-delà, ou à travers (similaire au « dia- » grec, dit le dictionnaire). Il exprime l'idée d'un passage, d'un changement. Enfin, le préfixe « trans » nous situe dans le paradigme de la convergence, celui des continuums entre les arts, les sciences, et les technologies (nanotechnologies, biotechnologies, sciences de la cognition et technologies de l'information). Affectant des

1 Verweise, Quellen und Literaturangaben sind der französischen Originalversion dieses Textes zu entnehmen.

domaines aussi variés que l'art, la technique, les sciences, la culture, la politique ou encore l'économie, le concept de transformation se donne à lire de façon plurielle. La question que nous posons est de savoir dans quelles mesures le motif de la performance dans l'étude des arts et comme régime de représentation induit-il une transformation de l'esthétique, et potentiellement la génération de nouvelles esthétiques. Notre article s'appuie en particulier sur l'introduction de matériaux vivants dans le paysage artistique par le biais des technologies de la vie artificielle (intelligence artificielle et biotechnologies notamment). Nous interrogeons la performance à partir des notions de déplacement et d'intensité au lieu de l'envisager sous les traits du calcul ou de l'évaluation comme il peut être courant de le voir dans les arts transgéniques et cybernétiques. Nous verrons que ces discours induisent des transformations sur le plan du langage que l'on assimile à la théâtralité des œuvres. C'est-à-dire des processus de sémantisation et de dé-sémantisation, du côté de la production comme de la réception de l'art.

Transmédial, transgénique, transhumain, transesthétique, transpolitique, transdisciplinaire, transfuge, transposition... la multiplication des objets « trans » se vérifie dans les discours sur l'art technologique et le devenir de l'humain. C'est-à-dire dans tout un ensemble de pratiques qui convoquent les sciences du vivant et les technologies dans leur création. Arts technoscientifiques usant des bio et des nanotechnologies, de l'intelligence artificielle ou de la biologie de synthèse, que l'on qualifie d'« arts métacritiques »² en raison de leur implication dans la recherche scientifique d'une part, et de leur conjonction naturelle avec les sciences et les technologies, d'autre part. Ces méta-arts produisent selon Maciej Ozog des « méta-discours », c'est-à-dire des commentaires critiques sur le développement des sciences et des technologies. Ainsi, aux côtés du « méta », du « post », du « multi », ou encore de « l'inter », le « trans » s'ajoute aux outils de conceptualisation des œuvres qui participent de la transformation du langage, nous disons son *illimitation* à travers les formes. Soit des déplacements, des formes de spatialisation, de glissements, du discours³ esthétique dans les pratiques technoscientifiques.

Transgression des frontières

Nous voulons par-là signaler l'existence d'un certain nombre de dispositifs scéniques, installatifs et performatifs qui ont inscrit le « mouvement lui-même

2 Maciej Ozog, « Art Investigating Science: Critical Art as a Meta-Discourse of Science », in *Proceedings of the Digital Arts and Culture Conference* (University of California, Irvine, 2009), <https://escholarship.org/uc/item/4k9509qj>.

3 Nous utilisons le mot discours au sens où Michel Foucault le donne : « éléments textuels et non-textuels », ou encore « ensemble de pratiques ».

me comme une œuvre, sans interposition »⁴. Il faut entendre le mouvement comme le geste illimité de l'art (vivant) dans son histoire, son évolution, et ses formes⁵. Reformulant la question de la limite et du vivant dans l'art contemporain, Roberto Barbanti rappelle que

« les dernières années du siècle dernier ont vu l'affirmation d'un mouvement inédit qui a produit des œuvres en employant, comme matériaux, des êtres vivants animaux et végétaux. La nouveauté, la spécificité et aussi le caractère problématique de ce mouvement [consistant] dans l'usage jusque-là inédit de la science génétique moderne. »⁶

C'est donc, à l'évocation de l'hybridité des formes, par la question des frontières, c'est-à-dire des limites (à reconnaître, à déplacer, à transgresser), que l'on peut appréhender les motifs de la performance comme appareillages conceptuels et vecteurs d'une transformation du champ de l'art, avec notamment les apports récents de l'art biotechnologique et de la vie artificielle. La performance et l'installation sont des facteurs de la transformation du paradigme de l'art constatée par de nombreux théoriciens. Rappelons qu'en principe celle-ci (la performance) échappe à l'illusion de la représentation et qu'en cela elle s'oppose au théâtre puisqu'elle « présente mais ne représente pas »⁷; mieux, elle « re-présente ». Dans le cas d'œuvres vivantes en particulier, leur exposition coïncide avec le mouvement même de la vie. Le passage du représenter au présenter s'annonce comme *un déplacement de l'attention de l'action vers le mouvement* : un mouvement qui dans l'œuvre produit « des vibrations, des rotations, des tournolements, des gravitations, des danses ou des sauts qui atteignent directement l'esprit »⁸. C'est l'effet que peut par exemple provoquer l'exposition du *Mécanisme de la vie, après Stéphane Leduc* des artistes de Symbiotica qui témoigne du franchissement d'un seuil dans l'artificialisation du vivant, dans l'atteinte de nouveaux « do-

4 Gilles Deleuze, cité par Jean-Frédéric Chevallier, « Le geste théâtral contemporain : entre présentation et symboles », *L'Annuaire théâtral : Revue québécoise d'études théâtrales*, n° 36 (automne 2004) : 27.

5 Citons, parmi tant d'autres : les performances robotiques et mécatroniques du Survival Research Lab, de Marcel-Li Antunez Roca, de Stelarc ; celles, transgéniques, du duo français Art Orienté Objet, d'ORLAN ou d'Adam Zaretsky ; les installations biotechnologiques de Joe Davis, de Paul Vanouse, ou d'Eduardo Kac ; les environnements évolutifs de Karl Sims, Tom Ray, Ken Rinaldo, etc.

6 Roberto Barbanti, « La question de la limite et du vivant dans l'art contemporain », in *Les limites du vivant*, textes réunis et présentés par Roberto Barbanti et Lorraine Verner (Bellevaux: Dehors, 2016), 57.

7 Chantal Pontbriand, « The eye finds no fixed point on which to rest », *Modern Drama* 25, n° 1 (Spring 1982) : 155.

8 Gilles Deleuze, cité par Chevallier, « Le geste théâtral contemporain », 27.

maines de gradients » avec l'utilisation combinée de la culture de tissus (biologie de synthèse) et de l'impression tridimensionnelle (technologie informatique) pour la création d'œuvres d'art vivantes⁹. Ivan Illich et Jacques Ellul ont remarqué qu'à partir d'un certain « effet de seuil » se produit une bascule de la technique et celui-ci pourrait être assimilé à la limite qui nous occupe ici¹⁰. Dans ce qu'il a de transgressif, le « trans » touche par conséquent à la question de l'éthique dans les sciences et dans l'art.

À titre d'exemple, car elle s'inscrit dans la généalogie des arts corporels qui ont notamment repoussé les limites du corps jusque dans leur extrême, l'on évoquera simplement la performance *Taste of Flesh* (2015) de Martin O'Brien dont l'élément central (la morsure) entendait porter l'attention sur « la peur de la contamination associée au corps malade » tout en mettant en lumière l'angoisse aigue ressentie à propos des risques d'infection dans la société. La mucoviscidose dont est atteint l'artiste anglais est explicitement constitutive de ses performances. « Mordre devenait, symboliquement, franchir la barrière de la peau de l'Autre », écrit la critique et commissaire d'art Annick Bureau¹¹.

9 Oron Catts, Ionat Zurr, et Corrie van Sice, « The Mechanism of Life — after Stéphane Leduc », 2013. Le Tissue Culture and Art Project développe depuis leur début une esthétique de la déception basée sur la production de formes intermédiaires, entre le vivant et le non-vivant : le quasi-vivant (ou « semi-life »).

10 À ce propos, Michel Foucault écrit : « La transgression est un geste qui concerne la limite ; c'est là, en cette minceur de la ligne, que se manifeste l'éclair de son passage, mais peut-être aussi sa trajectoire en sa totalité, son origine même. Le trait qu'elle croise pourrait bien être tout son espace. Le jeu des limites et de la transgression semble être régi par une obstination simple : la transgression franchit et ne cesse de recommencer à franchir une ligne qui, derrière elle, aussitôt se referme en une vague de peu de mémoire, reculant ainsi à nouveau jusqu'à l'horizon de l'infranchissable [...] La transgression n'oppose rien à rien, ne fait rien glisser dans le jeu de la dérision [...] ; elle ne fait pas resplendir l'autre côté du miroir par-delà la ligne invisible et infranchissable. [...] elle prend, au cœur de la limite, la mesure démesurée de la distance qui s'ouvre en celle-ci et dessine le trait fulgurant qui la fait être ». Michel Foucault, *Dits et Ecrits, tome 1 : 1954-1975* (Paris: Gallimard, 2001), 264-66.

11 L'association française Leonardo/OLATS que dirige Annick Bureau est membre du projet européen « Trust Me I Am An Artist » lequel a pour objet, à travers la présentation d'une série d'œuvres et de performances, d'explorer les questions éthiques soulevées par la création artistique avec les biotechnologies et dans le champ de la biomédecine. Voir le journal de bord qu'a tenu Annick Bureau pendant toute la durée du projet à cette adresse : Annick Bureau, « Trust Me, I'm an Artist - Journal de bord », consulté le 8 janvier 2018, <https://www.olats.org/trustme/journal.php>.

Transversalités

Moistmedia¹², ultramédia, transmédia, intermedia, hypermédia... l'on assiste à une multiplication des objets d'expériences artistiques qui cherchent à transformer le rapport que l'on entretient aux œuvres notamment en termes de présence, de regard, et de participation. Entre esthétique, esthésique et éthique... comment est-ce que ces œuvres-là affectent elles le spectateur, parfois devenu partie intégrante de l'œuvre comme le note Gilles Suzanne dans son article sur les transversalités ultramédiales¹³ ? Le régime de l'expérience est, nous semble-t-il, un moyen de réintroduire la question du sens, au sens premier du terme, comme ce qui renvoie au percept et à l'affect. Ces formes témoignent d'une augmentation des régimes de sensation ou de perception (vue, ouïe, toucher, olfaction, audition) ainsi que du développement d'une « sensibilité technoïde »¹⁴ et synesthétique (prothèse, implant, immersion, téléprésence, etc.). Dans les médias interactifs, l'on parle du *transmédia* comme d'un dispositif d'expérimentation ou « expérientiel ». Il faudrait, au regard de cette nouvelle taxinomie, établir un lexique qui rende compte à la fois des mutations en cours et de la place de l'œuvre et de celui ou celle qui en fait l'expérience.

Car des conflits existent en effet entre l'expérience de l'œuvre et la constitution de l'expérience comme œuvre. Qu'est-ce que l'expérience et l'expérimentation sinon le fait d'aller au-delà de la forme de ce qui est ? Est-ce qu'à faire de l'expérience une œuvre, l'on ne transforme pas celle-ci en un moyen (matériau, matériel, média) ? N'est-ce pas là une instrumentalisation de l'œuvre ? C'est le problème que posent les artistes et théoriciennes de l'art génétique Ellen K. Levy et Suzanne Anker sur la question de la transformation des organismes vivants en « matériel », de leur commercialisation et de

12 Le *moistmedia*, ou « média humide », est un terme forgé par l'artiste et enseignant Roy Ascott. L'adjectif « humide » désigne tout ce qui concerne la vie, en opposition à ce qui est « sec », c'est-à-dire non vivant. Il sert à désigner dans les arts médiatiques la confluence de procédés biologiques (*wet*) et de systèmes informatiques (*dry*).

13 « Mais avec les œuvres post-médiales, nous sommes confrontés à des pratiques dont les transversalités dépassent délibérément les médiums artistiques pour faire de la vie elle-même ou encore de la vie sociale elle-même un médium à hybrider avec d'autres médiums, entre autres issus des sciences [...] les artistes assimilables au mouvement transhumain n'ont pas supprimé les médiums ; ils ont fait de l'humain le médium même de leurs pratiques artistiques. » Gilles Suzanne, « Le spectateur à l'épreuve des pratiques transversales », in *Arts, transversalités et questions politiques*, dir. par Sylvie Coëllier et Louis Dieuzayde (Aix-en-Provence: Publications de l'Université de Provence, 2011), 244-45.

14 Énoncé pris à Pascal Krajewski, *L'art au risque de la technologie: Le glaçage du sensible*, vol. 2 (L'Harmattan, 2013), 10.

leur contrôle¹⁵. De ce point de vue, il nous semble que le « trans » est tout aussi proche du « dispositif de contrôle » (Deleuze, Foucault) quand il s'agit de limiter, que des « dispositifs conceptuels » (Ortel et.al) lorsqu'il s'agit de s'illimenter.

C'est ainsi que, à l'ère du post et du transhumain, l'on envisage la transmigraton du corps et de la conscience sur des morceaux de silicium et que la production d'un nouveau type d'œuvres se mesure à la création de chimères biotechnologiques. Dans ce contexte, Jens Hauser a raison, s'agissant d'arts transgéniques, de se servir du concept de « biomedica » introduit par Eugene Thacker¹⁶ et de parler d'arts biomédiatiques dans lesquels le biologique joue le rôle de médium mais où le « trans » opère comme concept. À côté des œuvres « post », « inter » ou « trans » médiales, Roberto Barbanti a proposé la notion d'ultramédialité pour « désigner un processus dynamique, processus qui a lieu aussi bien au niveau physique qu'au niveau psychique, dans lequel le *medium*, c'est-à-dire la matérialisation du phénomène technique, tend à disparaître tout en se généralisant au monde »¹⁷. Nous sommes « confrontés à la mise hors-jeu de notre *sensorium* qui, face à cette production technique microscopique, énergétique, immatérielle, informationnelle, génétique, moléculaire, atomique, n'est plus capable de détecter, en réalité, quoi que ce soit », poursuit-il. À travers la transmigraton et le transcodage génique nous atteignons, souligne Roberto Barbanti, un nouveau stade de l'*ultramédialité*. Prolongeant le concept de Roberto Barbanti, Gilles Suzanne préfère parler de « transversalités post ou ultra-médiums » porteuses « d'hétérogénéisation de l'art qui se trouvent être le lieu d'effondrement des médiums artistiques sur eux-mêmes, voire de leur annihilation »¹⁸. Selon ce dernier, les œuvres postmédiales n'ont pas supprimé le médium : elles ont fait de l'humain un médium en soi¹⁹.

15 Questions soulevées à l'occasion du colloque « Art & Biotechnologie », organisé au Musée d'art contemporain de Montréal, du 5 au 8 octobre 2004. Mentionnées par Barbanti, « La question de la limite et du vivant dans l'art contemporain », 78.

16 Jens Hauser, « Observations on Art of Growing Interest: Toward a Phenomenological Approach to Art Involving Biotechnology », in *Tactical biopolitics: art, activism, and technoscience*, éd. par Beatriz Da Costa et Kavita Philip, Leonardo (Cambridge, Massachusetts, London: MIT Press, 2008), 83-103; lire Eugene Thacker, *Biomedica* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 2004).

17 Roberto Barbanti, « Ultramédialité et question éthique », Leonardo/Olats, janvier 2003, https://www.olats.org/projetpart/artmedia/2002/t_rBarbanti.html (consulté le 8 janvier 2018).

18 Suzanne, « Le spectateur à l'épreuve des pratiques transversales », 235.

19 « À ce programme qui consiste à fabriquer le réel tel que l'individu souhaite qu'il soit (on parle alors de réalité augmentée) correspond l'ambition de

Or, si la transgression s'exerçait déjà sur le corps humain et entre les genres artistiques dans les proto- et néo-avant gardes, elle s'est progressivement déplacée, à la faveur du développement des technosciences (sciences de la cognition, robotique, intelligence artificielle, biologies de synthèse, etc.), à celle de la transformation du vivant dans son ensemble (clonage, transplantation, mutation, etc.) drainant avec elle son lot de questions éthiques. En témoignent les débats actuels sur les enjeux de la bio- et de la cyber-éthique ou encore la résurgence d'essais spéculatifs sur l'anthropocène, l'holocène, la transhumanité, l'exobiologie, la transpermie, et ainsi de suite. En somme, la production d'un certain nombre d'utopies et de dystopies, c'est-à-dire de discours « esthético-éthiques » sur le devenir de l'humain. L'art ayant pour certains basculé de l'esthétique dans l'éthique, d'aucuns y trouvent le moyen de proposer de nouvelles épistémologies. Mais il nous fallait, s'agissant de transformation, et dans le cadre d'une publication franco-allemande, rappeler la contribution majeure de l'École de Francfort et insister une dernière fois sur le rôle que joue la technologie dans la performance comme « ressource d'une métamorphose décisive, face aux esthétiques surannées et à la puissance idéologique de la culture »²⁰.

Complexisme et est-éthisme

Nous assistons donc à « l'émergence d'un nouveau paradigme épistémique – celui de l'organique, du qualitatif, du complexe – qu'on a nommé paradigme du vivant »²¹. L'art et le vivant présentent de telles similitudes sur le plan de la complexité et de son vocabulaire (entropie, chaos, émergence...) qu'une école de pensée s'est développée autour de cette notion²². Dans le domaine des arts génératifs ou évolutionnaires, le chercheur américain Philip Galanter en a fait l'objet d'une théorie qu'il définit ainsi : *le complexisme* est l'ap-

faire migrer l'objet dans le sujet ; de fusionner non plus les médiums mais le sujet et l'objet. Mais si tel est le cas, comment le sujet peut-il encore percevoir le réel puisqu'il l'intègre, mais également s'en distancier, puisqu'il en fait organiquement partie ? Il reste alors à espérer que de ces pratiques et de ces formes postmédiums n'émerge pas seulement un émerveillement vis à vis de notre capacité, à certains égards illimitée, à se transformer soi aussi bien que le réel. Car la puissance vitale de l'humain tient à son épanouissement sensible et cognitif, à son expérience critique de soi et du monde, plus qu'à l'augmentation de sa supériorité, c'est-à-dire son accomplissement plus qu'à son dépassement » Suzanne, 246.

20 Theodor W. Adorno, *L'Art et les arts* (Paris: Desclée de Brouwer, 2002), 20.

21 Roberto Barbanti et Lorraine Verner, « Introduction », in *Les limites du vivant*, par Roberto Barbanti et Lorraine Verner (Bellevaux: Dehors, 2016), 15.

22 Edgar Morin, *Introduction à la pensée complexe* (Paris: Seuil, 1990); Zoï Kapoula et Louis-José Lestocart, dir., *Esthétique et complexité. Création, expérimentations et neurosciences* (Paris: CNRS éditions, 2011).

plication de l'analyse scientifique des systèmes complexes à l'étude des arts et des sciences humaines²³. En d'autres mots, l'utilisation des théories de la complexité dans l'esthétique. L'on devine peut-être à sa graphie la lézarde de la formule qui aura été traitée dans un article auquel nous nous permettons de renvoyer à la lecture²⁴. Le peu de place accordé dans cette théorie aux gestes poétiques qui font pourtant usage de corps et de matériaux vivants, c'est-à-dire de systèmes complexes précisément, de même que l'examen de la « performance » avec des critères de comptabilité, de mesure et d'évaluation ne permettent pas, nous semble-t-il, de rendre compte de la complexité des œuvres en question. Que dire alors des installations-performances des artistes de l'art transgénique et de la vie artificielle lorsque ceux-ci font parfois se rencontrer une partition textuelle (livre, programme informatique, code génétique) avec une donnée biologique ? Peut-on considérer que la complexité d'un être vivant, quand l'être et l'œuvre ne font qu'un, puisse faire l'objet d'un calcul ou d'une mesure ?

Le même critère d'évaluation se retrouve chez Roberto Barbanti lorsque, s'exprimant sur la dimension éthique des arts transgéniques, ce chercheur propose de conjuguer à la matrice sociologique de l'art un « appareil d'évaluation »²⁵. Pour cet appareil d'évaluation « esthétique-éthico-épistémique »²⁶, Barbanti a forgé un néologisme : l'*est-éthique*²⁷. Aussi, après la bio- et la cyber-, voici qu'apparaît l'*est-éthique*. Cette nouvelle esthétique qui s'applique notamment aux arts transgéniques repose sur la prise en considération de la « question de l'instrumentalisation dans l'œuvre d'art » et la « valeur intrinsèque »²⁸ des êtres créés ou manipulés. Nous intéressant aux motifs de transformation dans le discours esthétique, force est de constater que la question éthique se pose avec d'autant plus de vigueur dans le cadre de pratiques biotechnologiques²⁹. Mais au lieu de voir dans l'instrumentalisation une position d'asservissement du vivant vis-à-vis de l'art, l'on préférera y voir la mise en œuvre d'un principe de jeu, similaire à celui

23 « Complexism is the application of a scientific understanding of complex systems to the subject matter of the arts and the humanities. » Philip Galanter, « Complexism and the Role of Evolutionary Art », in *The Art of Artificial Evolution: A Handbook on Evolutionary Art and Music*, éd. par Juan J. Romero et Penousal Machado (New York: Springer Books, 2007), 311.

24 Yvan Tina, « On Complexism: Pulsion and Computation », *Technoetic Arts: A Journal of Speculative Research* 14, n° 1-2 (juin 2016): 61-70.

25 Barbanti, « La question de la limite et du vivant dans l'art contemporain », 73.

26 Barbanti, 72.

27 Barbanti, 73.

28 Barbanti, 73.

29 Annick Bureau, Roger F. Malina, et Louise Whiteley, éd., *Meta-Life: Biotechnologies, Synthetic Biology, ALife and the Arts* (Leonardo/ISAST and MIT Press, 2014).

qu'on trouve au théâtre, c'est-à-dire des stratégies de déplacement ou de contournements de l'esthétique par l'éthique³⁰. Nous disons que l'esthétique ne saurait être réductible à l'éthique et que ces opérations s'élaborent sur le plan du langage. Cette position nous situe dans le paradigme de l'« intensité »³¹ car ce que nous visons dans le signe n'est pas le sens (définitif) mais le procès de signification lui-même (transitoire et incertain). C'est l'objet même de l'esthétique que de déplacer les frontières et de confondre les domaines, note Elie During dans une revue du *Malaise dans l'esthétique* de Jacques Rancière³². À l'image de l'art, l'esthétique est par nature liée à la possibilité de créer du *dissensus*. L'éthique en revanche a pour fonction de créer du *consensus* et d'arbitrer les manières d'être. De sorte qu'en définitive il apparaît que art et éthique sont antagonistes. Par opposition à la convergence, contenue dans l'idée de transformation, nous conviendrons que l'art produit du divergent, c'est-à-dire du *différend*. En somme que l'art est dans son essence politique et qu'à l'esthétisation du politique il faut peut-être répondre par une politisation de l'esthétique comme l'avait suggéré Walter Benjamin.

Est-ce que ce n'est pas parce qu'elles génèrent du dissensus (sur l'utilisation du vivant, leur statut d'œuvres, etc.) que ces pratiques relèvent de l'esthétique plus que de l'éthique, précisément ? N'est-il pas dans la visée de ces arts d'aller à l'encontre (c'est à dire aussi à la rencontre, en lui empruntant parfois ses méthodes, son vocabulaire, son discours) de l'éthique plutôt que de s'y conformer ? L'éthique offre-t-elle à l'art un espace possible de transformation ?

Intensités

Par conséquent, plutôt que de parler éthique, nous préférons placer la question du vivant dans l'art sous l'auspice du langage, c'est-à-dire nous resituer du côté des pratiques, et poser la question du récit. Quels types de « nouveaux récits » s'inventent à l'ère du « post » voire du « transhumain » ? Nous

30 Il semble en effet que les « règles » que se donnent les artistes participent le plus souvent de critères esthétiques qu'éthiques. Lorsque, par exemple, le Tissue Culture and Art Project se réclame d'une « esthétique de la cruauté » ; que l'artiste Suisse Yann Marussich décrit ses performances comme des « danses immobiles » ; que l'artiste-chercheur québécois François-Joseph Lapointe parle de son travail sur le microbiome en termes de « choréogénétique » ; qu'ORLAN se sert du Manteau d'Arlequin comme leitmotiv pour la création d'une de ses « pièces », etc.

31 Nous nous appuyons sur ce point sur l'ouvrage de Jean-François Lyotard, *Des dispositifs pulsionnels* (Paris: Editions Galilée, 1994).

32 Elie During, « Jacques Rancière. Malaise dans l'esthétique », *Art Press*, n° 306 (novembre 2004): 58-59.

faisons le constat de l'apparition de nouveaux énoncés, domaines lexicaux, ou champs de batailles³³. Il faut analyser les opérations de glissement qui se déroulent sur le plan du langage. Par les transports de la métaphore³⁴, de l'analogie, ou de la paralogie, les concepts épaississent le sens, produisent des dilatations, des enchevêtrements, des intensités... dans le discours esthétique et scientifique. Ce que l'on appelle théâtralité a à voir non seulement avec le déplacement des matériaux ou la rencontre des gestes, mais également avec le jeu social qui s'effectue du côté de la réception.

« Jeu » qui implique nécessairement un regard. S'agissant donc de « théâtres » (théâtres de signifiants, artificiels, énergétiques, pulsionnels), puisque le *theatron* est le lieu depuis lequel l'on observe et qu'on y fait l'expérience de l'informe, du difforme comme du conforme, l'occasion nous est offerte de dire la complexité de ce qui se passe « à l'intérieur de la vue »³⁵ (Max Ernst) : « a priori, le sujet agit sur l'œuvre et/ou l'œuvre agit sur le sujet » écrit Yannick Butel³⁶. Yannick Butel explique notamment que, selon Rancière, la mise à mal du tryptique visible/lisible/intelligible dans le découpage du sensible constitue « un véritable tournant esthétique, lequel ouvrirait sur un espace chaotique où le recul du langage s'avérait être la victime principale de nouvelles pratiques ». La transformation, dans le sens d'une convergence de ces aspects du sensible permet d'envisager l'exploration de régions sous-corticales, des sens élargis, du cosmétique, de l'haptique, de l'olfactif... en somme des régimes d'expériences qui nous obligent à réfléchir en termes de durées, de densités, d'intensités et de sensations. Le philosophe français Jean-François Lyotard nous enjoint par exemple à « alle[r] chercher du côté du parfum, de la saveur, du tact, domaines où le langage est en difficulté,

33 « De nouveaux langages viennent s'ajouter aux anciens, formant les faubourgs de la vieille ville, "le symbolisme chimique, la notation infinitésimale". On peut y ajouter les langages machines, les matrices de théories des jeux, les nouvelles notations musicales, le langage du code génétique... », Ludwig Joseph Wittgenstein, *Investigations philosophiques*, paragraphe 18, cité par Yannick Butel, « Le Post-Acteur Ou Le Désarroi de Narcisse », in *Corps, Prothèses, Hybridation*, éd. par Amos Fergombe (Fernelmont: EME éditions, 2014), 107.

34 Métaphore : du grec « meta » (avec, après, près de) et « fero » (apporter, transporter, transmettre).

35 Yannick Butel, « Préface », in *De l'Informe, du Difforme, du Conforme au théâtre. Sur la scène européenne, en Italie et en France*, éd. par Yannick Butel (Bern: Peter Lang, 2011), XIV.

36 Yannick Butel, « "Les Limites du regard" à l'œuvre : éloge de la modestie », in *Actes du colloque « Le Regard à l'œuvre - Lecteurs de l'image, spectateurs du texte »* (Université de Caen-Basse Normandie, 2011), 69, <http://www.unicaen.fr/recherche/mrsh/sites/default/files/public/node/docs/5%20-%20BUTEL.pdf> (consulté le 8 janvier 2018).

sens « inférieurs » pour cette raison. Sous-corticaux. Ils donnent accès à une présence sans forme, non bâtie, irréférenciée »³⁷.

En physique, une transition de phase est une transformation du système provoquée par la variation d'un paramètre extérieur particulier (ici le vivant technologique). Notre objet était de faire apparaître l'émergence de nouveaux discours tout en pointant leurs « limites ». C'est le déplacement sur ces lignes de fuite que l'on conçoit en termes de théâtralité. Le « complexisme » et l'« est-éthique » sont deux propositions parmi d'autres qui nous semblent symptomatiques de la transformation de l'esthétique à travers les arts et les sciences. Esthétique qui se trouve *limiter* (ou illimiter) d'un côté par la production de théories portant sur le calcul³⁸ des œuvres, et de l'autre, des réflexions épistémiques sur l'éthique de l'art³⁹.

Pour ce qui nous concerne, le seul objet de « mesure » dont nous disposons se trouve dans le constat d'un foisonnement de discours et de pratiques, d'une véritable pléthore du langage, révélatrice de l'hétérogénéité des œuvres. En guise d'exemple, la « neuroesthétique » de Zoï Kapoula laquelle désigne l'activité cérébrale qui se réalise pendant l'observation d'une œuvre d'art. La chercheuse convoque aussi la neurophysiologie et la sensorimotricité à l'œuvre dans l'expérience esthétique. L'artiste « zoosystémicien » Louis Bec, fameux pour avoir introduit le *skenabiotope*⁴⁰, élabore depuis près de trente ans des épistémologies fabulatoires sur l'art vivant. Le caractère spéculatif du langage s'est affirmé et il n'est pas rare de voir des œuvres de la vie artificielle décrites en termes de « biofiction » ou de « biodesign »⁴¹.

Les arts de la vie artificielle en particulier – ceux qui font intervenir les biotechnologies et l'intelligence artificielle – sont le lieu de réflexions épistémologiques sur un art du potentiel qui anticipe sur les découvertes et les recherches scientifiques. L'irruption de ces formes expérimentales et « transesthétiques »⁴² donne lieu à une multiplication de métaphores scientifiques qui expriment cette profusion conquérante, marquée d'expressions

37 Jean-François Lyotard, *Que Peindre ? Adami, Arakawa, Buren* (Paris: Hermann, 2008), 52.

38 L'ordinateur est une *machine à calculer* (de l'anglais « to compute »).

39 Le message subliminal se trouve dans l'idée que l'éthique EST esthétique. Roberto Barbanti parle même de « transcendance opératoire ».

40 De *skène*, la scène, et biotope, milieu capable d'accueillir la vie.

41 En 2014, l'exposition « Grow Your Own » de la Science Gallery à Dublin présentait des œuvres telles que *Designing for the sixth extinction* (2013) d'Alexandra Daisy Ginsberg ou *New Mumbai* (2012) de Tobias Reveil qui peuvent être qualifiées de la sorte.

42 Lire Jean Baudrillard, *La Transparence du mal: Essai sur les phénomènes extrêmes* (Paris: Galilée, 1990).

« résurgentes, vitales et fondamentales »⁴³. Cette puissance de vie du langage se reflète dans les polémiques suscitées par les enjeux éthiques sous-jacents, dans les « conversations » issues de pratiques transdisciplinaires, dans la résurgence de récits postmodernes, utopiques ou dystopiques, etc. qui procèdent d'une forme de *pneumatisation* de la langue. C'est-à-dire d'un souffle de vie. Il nous semble donc que le vivant est dans l'art l'objet d'une transformation des œuvres et du discours. C'est celle-ci, du fait de ses « opérations » et des « déplacements » qu'elle induit, que nous assimilons à la théâtralité.

Bibliographie

- Adorno, Theodor W. *L'Art et les arts*. Paris: Desclée de Brouwer, 2002.
- Annick Bureaud. « Trust Me, I'm an Artist - Journal de bord ». Consulté le 8 janvier 2018. <https://www.olats.org/trustme/journal.php>.
- Annick Bureaud, Roger F. Malina, et Louise Whiteley, éd. *Meta-Life: Biotechnologies, Synthetic Biology, ALife and the Arts*. Leonardo/ISAST and MIT Press, 2014.
- Barbanti, Roberto. « La question de la limite et du vivant dans l'art contemporain ». In *Les limites du vivant*, par Roberto Barbanti et Lorraine Verner, 57-82. Bellevaux: Dehors, 2016.
- . « Ultramédialité et question éthique ». Leonardo/Olats, janvier 2003. https://www.olats.org/projetpart/artmedia/2002/t_rBarbanti.html.
- Barbanti, Roberto, et Lorraine Verner. « Introduction ». In *Les limites du vivant*, par Roberto Barbanti et Lorraine Verner, 11-34. Bellevaux: Dehors, 2016.
- Baudrillard, Jean. *La Transparence du mal: Essai sur les phénomènes extrêmes*. Paris: Galilée, 1990.
- Butel, Yannick. « Le Post-Acteur Ou Le Désarroi de Narcisse ». In *Corps, Prothèses, Hybridation*, édité par Amos Fergombe, 97-111. Fernelmont: EME éditions, 2014.
- . « “Les Limites du regard” à l'œuvre : éloge de la modestie ». In *Actes du colloque « Le Regard à l'œuvre - Lecteurs de l'image, spectateurs du texte »*, 69-78. Université de Caen-Basse Normandie, 2011. <http://www.unicaen.fr/recherche/mrsh/sites/default/files/public/node/docs/5%20-%20BUTEL.pdf>.
- . « Préface ». In *De l'Informe, du Difforme, du Conforme au théâtre. Sur la scène européenne, en Italie et en France*, édité par Yannick Butel, IX-XVIII. Bern: Peter Lang, 2011.
- Chevallier, Jean-Frédéric. « Le geste théâtral contemporain : entre présentation et symboles ». *L'Annuaire théâtral : Revue québécoise d'études théâtrales*, n° 36 (automne 2004): 27-43.
- During, Elie. « Jacques Rancière. Malaise dans l'esthétique ». *Art Press*, n° 306 (novembre 2004): 58-59.
- Foucault, Michel. *Dits et Ecrits, tome 1 : 1954-1975*. Paris: Gallimard, 2001.
- Galanter, Philip. « Complexism and the Role of Evolutionary Art ». In *The Art of Artificial Evolution: A Handbook on Evolutionary Art and Music*, édité par Juan J. Romero et Penousal Machado, 311-32. New York: Springer Books, 2007.

43 Marie Renou et Louis Bec (entretien), « La vie artificielle du zoosystémicien Louis Bec », *Interfaces numériques* 2, n° 2 (2013): 186.

- Hauser, Jens. « Observations on Art of Growing Interest: Toward a Phenomenological Approach to Art Involving Biotechnology ». In *Tactical biopolitics: art, activism, and technoscience*, édité par Beatriz Da Costa et Kavita Philip, 83-103. Leonardo. Cambridge, Massachusetts, London: MIT Press, 2008.
- Kapoula, Zoï, et Louis-José Lestocart, dir. *Esthétique et complexité. Création, expérimentations et neurosciences*. Paris: CNRS éditions, 2011.
- Krajewski, Pascal. *L'art au risque de la technologie: Le glaçage du sensible*. Vol. 2. L'Harmattan, 2013.
- Liotard, Jean-François. *Des dispositifs pulsionnels*. Paris: Editions Galilée, 1994.
- . *Que Peindre ? Adami, Arakawa, Buren*. Paris: Hermann, 2008.
- Marie Renoue, et Louis Bec. « La vie artificielle du zoosystémicien Louis Bec ». *Interfaces numériques* 2, n° 2 (2013): 183-208.
- Morin, Edgar. *Introduction à la pensée complexe*. Paris: Seuil, 1990.
- Oron Catts, Ionat Zurr, et Corrie van Sice. « The Mechanism of Life — after Stéphane Leduc », 2013.
- Ozog, Maciej. « Art Investigating Science: Critical Art as a Meta-Discourse of Science ». In *Proceedings of the Digital Arts and Culture Conference*. University of California, Irvine, 2009. <https://escholarship.org/uc/item/4k9509qj>.
- Pontbriand, Chantal. « The Eye Finds No Fixed Point on Which to Rest ». *Modern Drama* 25, n° 1 (Spring 1982): 154-62.
- Suzanne, Gilles. « Le spectateur à l'épreuve des pratiques transversales ». In *Arts, transversalités et questions politiques*, dirigé par Sylvie Coëllier et Louis Dieuzayde, 229-46. Aix-en-Provence: Publications de l'Université de Provence, 2011.
- Thacker, Eugene. *Biomedica*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2004.
- Tina, Yvan. « On Complexism: Pulsion and Computation ». *Technoetic Arts: A Journal of Speculative Research* 14, n° 1-2 (juin 2016): 61-70.

Postface/Nachwort

YANNICK BUTEL ET/UND WOLFGANG SCHNEIDER

Die gemeinsame Conclusio setzt sich zusammen aus einem Nachwort von Yannick Butel auf Französisch, gefolgt von einer Fortsetzung von Wolfgang Schneider auf Deutsch. Daran schließt sich die Übersetzung des Nachwortes von Yannick Butel auf Deutsch und von Wolfgang Schneider auf Französisch an.

La conclusion commune se compose d'une postface de Yannick Butel en français, suivie d'un prolongement de Wolfgang Schneider en allemand. S'ensuivra une traduction de la postface de Yannick Butel en allemand et de Wolfgang Schneider en français.

Avenir ou impasse esthétique ?

Yannick Butel

Au tournant du XIX-XXème siècle, les pratiques artistiques ont cessé pour partie d'être observables au seul prisme des genres et d'une technique spécifique. Ce que Jean-François Lyotard, parlant de la production et la réception des œuvres d'art, soulignait en écrivant de celles-ci qu'elles étaient construites sur des « intrigues plastiques moins monnayables, racontables, significables »¹.

Outre Rhin, Theodor Adorno, le 23 juillet 1966, à l'Académie des arts de Berlin, s'était également inquiété de cet état de l'art. Dans sa conférence « Die Kunst und die Künste »², aux premières lignes de son discours, il remarquait que « dans l'évolution la plus récente, les frontières entre les divers arts se fluidifient et s'interpénètrent, ou, pour dire mieux, leurs lignes de démarcation se dissolvent et s'effilochent, leurs limites se disloquent ». Enfin, il ajoutait : « Si possible, il nous faut interpréter le processus de dislocation des frontières entre les arts ». Il s'interrogeait alors sur ce qu'il nommerait également « l'éclectisme du brisé »³. Il avança alors le concept « défrange-

1 Jean-François Lyotard, *Que peindre ?* (Paris: Hermann, 2008), 54. Énoncé qui appelle un commentaire, lequel montrera que Lyotard pose à travers ces trois adjectifs la configuration d'une œuvre qui échappe désormais au modèle libéral (« monnayable »), au modèle sémiotique (« racontable »), au modèle mimético-linguistique (« significable »).

2 « Die Kunst und die Künste » traduit : L'art et les arts.

3 Theodor W. Adorno, *Philosophie de la nouvelle musique*, coll. « Tel » (Paris: Gallimard, 1962), 17.

ment des arts », manière, en définitive, de saisir ce qui correspondait à un « tournant esthétique ». Ces transformations et ces mutations conduiront à de nouvelles formes de perception et de réception qui, comme Walter Benjamin le souligne quand il parle du théâtre de Brecht, faisaient que dorénavant l'art « consiste à provoquer l'étonnement plutôt que l'identification »⁴.

D'aucuns ont relevé cette « réalité » comme un passage de la modernité à la postmodernité, ou, disons-le autrement pour le figurer d'une manière temporelle, passage d'un avant à un après.

Ce clivage, s'il est pertinent, ne suffit toutefois pas à pointer les porosités entre les deux « époques » dont les modes relationnels ne s'inscrivent pas exclusivement dans l'opposition et la rupture.

D'un usage courant au XIX^{ème} siècle et sans emploi autre que linguistique, le préfixe « trans » apparaît comme l'un des marqueurs du XX-XXI^{ème} siècle, au point qu'il pourrait avoir un impact conceptuel à même de nous aider à réfléchir la complexité aussi bien en arts que dans les relations que le monde entretient à l'œuvre d'art.

Ainsi, plus personne ne s'étonne de voir apparaître des mots formés et composés à partir du préfixe « trans », mots qui ont un rapport plus ou moins direct avec l'art. On parle ainsi de transpœtique, de transesthétique, de translinguistique, de transémotique, de transgenre, de transculturel, de transmédial... et l'art n'étant pas étranger aux mouvements des sociétés, on voit se développer les idées de transculturel, de transnational, de transpolitique, de transcommunication, de transvirtuel, de transsubjectivité, de transfiguration, de transmigration, de transhumanisme...

Comme une contagion, comme une pandémie, le « monde est en passe d'assumer de ne plus être autre que trans ».

Et chacun de ces substantifs recomposés et augmentés semble désigner une nouvelle forme, un nouvel état. C'est-à-dire, en définitive, une histoire en mouvement où un modèle historique se décompose et/ou se recompose en un modèle dérivé.

Par-là, la notion de « trans » induit l'idée d'un passage, d'un mouvement qui permet de penser un prolongement, une variation ou une mutation, une dérivation, une continuité sous une forme différente, un glissement sémiotique autant qu'une nouveauté sémantique...

Soit la représentation d'un nouveau modèle d'évolution où les figures de centre et de périphérie seraient concurrencées par des configurations qui privilégient la déportation, la translation, l'écart... à la rupture.

Éminemment politique in fine, l'usage du « Trans » dans la langue induit une approche renouvelée des modes de production et des modes de perception/réception des activités humaines (et donc des pratiques

4 Walter Benjamin, *Œuvres III* (Paris: Gallimard, 2000), 322.

et réalisations artistiques), à même les espaces et les territoires où ils s'inscrivent.

Ergo, et de la même manière que le philosophe Etienne Balibar explore localement la transcitoyenneté et la transeuropéanité dans un monde bouleversé, il faut sans doute envisager de re-questionner l'espace de l'art à l'aune du « trans ».

Que désignent ces mots recomposés à partir du préfixe « trans » ? Que signifie cette inflation du « trans » en toutes choses ?...

D'évidence, si dans un premier temps l'optimisme a pu gagner certains en présupposant un développement, une mutation, un passage ; dans un second temps, il est peut-être nécessaire d'adopter un point de vue plus critique.

Et si le « trans » était le marqueur d'une incapacité à rompre avec l'ancien, avec le passé, avec les héritages ? Dit autrement, ce que laisse entendre une société qui ne se manifeste qu'à travers le « trans » n'est peut-être qu'une société mutilée d'un « devenir différentiel » pour reprendre le concept à Felix Guattari.

Dit plus précisément, un monde qui ne se décline plus que sous ses formes « trans » n'est peut-être qu'un monde, en définitive, sans actualité, sans imagination... sans souffle, ni Geist ? Et si le « trans », donc, n'était qu'un cosmétique fardant à peine l'incapacité de trouver d'autres voies à l'esthétique ? Une sorte de béquille, en quelque sorte, qui soulignerait la difficulté du nouveau à paraître...

Du goût du vintage, de l'engouement pour le commémoratif, de la célébration, du reenactment qui sont prisés par les pratiques artistiques et qui reviennent hanter la « création », on ne peut exclure que le concept de « Trans » ne souligne, in fine, un monde en panne, une Histoire qui bégaie.

De ces aspects, de ces pistes à explorer, les chercheurs d'Hildesheim et d'Aix-Marseille ont entrepris de les questionner. Conçu en étroite partenariat avec le monde universitaire, institutionnel et culturel, en France, au Brésil, au Liban, en Allemagne...

Bibliographie

Adorno, Theodor W. *Philosophie de la nouvelle musique*. coll. « Tel ». Paris: Gallimard, 1962.

Benjamin, Walter. *Œuvres III*. Paris: Gallimard, 2000.

Liotard, Jean-François. *Que peindre ?* Paris: Hermann, 2008.

Avenir ou impasse esthétique ? Transformation als Gegenstand von Forschung und Lehre in den Kulturwissenschaften

Wolfgang Schneider

Mit Transformation werden aber nicht nur ästhetische Entwicklungen definiert, Transformation dient auch der Beschreibung von gesellschaftlichen Prozessen – insbesondere im Verhältnis zu Werk und Wirken von Künstlern⁵¹.

In Frankreich und Deutschland sind es auch die nationalen Kulturinstitute, die Transformationsprozesse mit Projekten und Programmen begleiten. Neben den klassischen Aufgaben der Repräsentation von Institut Français und dem Goethe-Institut, und trotz aller Unterschiedlichkeit in Konstitution und Konzeption, in Sachen Konfliktprävention und Friedenssicherung sowie Nation Building und Cultural Diplomacy, gibt es sowohl gemeinsame europäische Perspektiven auf Auswärtige Kulturpolitik als auch ein Zusammendenken von Kultur und Entwicklung.

„Transformationspartnerschaft“ heißt ein außenpolitisches Leitmotiv, das seit dem „Arabischen Frühling“ in Ländern wie Tunesien, Marokko und Ägypten in der Kulturarbeit eine wichtige Rolle spielt.

Neben der Transformation in Politik, Wirtschaft und Gesellschaft hat sich der Kultur- und Bildungssektor als ein ganz wesentlicher Bestandteil des Wandels herauskristallisiert: kulturelle Ausdrucksformen reflektieren und kommentieren nicht nur gesellschaftliche und politische Veränderungsprozesse, sie tragen auch selbst zu Veränderung, zu einer Öffnung des gesellschaftlichen Diskurses bei. Kultur und Entwicklung bzw. Transformation scheinen in einem dialektischen Verhältnis zueinander zu stehen und bedingen einander, genauso wie der Ausbau von kultureller Infrastruktur mit der Stärkung des Bildungssektors einhergeht.

Die sogenannten Mittlerorganisationen der Außenpolitik begleiten durch kulturspezifische Maßnahmen den Transformationsprozess in Ländern der arabischen Revolution. Denn Kultur und Bildung sind offensichtlich Schlüsselbereiche für den gesellschaftlichen Wandel. Dem Aufbau einer gut (aus-) gebildeten Zivilgesellschaft mit einem gestärkten Selbstbewusstsein und -verständnis kommt eine hohe Bedeutung zu. Bildung scheint der Schlüssel für die Zukunftsgestaltung und die aktive Partizipation der Bürger.

Welchen Einfluss haben Künstler auf die Entwicklung von Gesellschaften? Welche Rolle spielt die Kultur in den Konzepten zur Zukunftssicherung? Welche Kulturpolitik schafft nachhaltige Strukturen? Kultur ist in

5 Um den Lesefluss zu erleichtern, wird innerhalb dieses Textes darauf verzichtet, jeweils auf die männliche und weibliche Form hinzuweisen, obwohl sowohl Frauen als Männer mit der übergeordneten Bezeichnung gemeint sind.

den Entwicklungszielen der Vereinten Nationen nicht aufgeführt. Dies ist ein großer Fehler. Andererseits wird Kultur oft im Zusammenhang mit politischen Strategien erwähnt. Diese ganz oft neo-liberaler Politik verpflichtet, soll in erster Linie ökonomischen Interessen dienen: Auswärtige Kulturpolitik soll den nationalen Einfluss in der Welt sichern und Bildung, Austausch und Dialog zu dem Zweck nutzen, Menschen dazu zu bringen, das jeweilige Land in einem positiven Licht zu sehen und deren Werte und Ideen übernehmen.

Dies ist offensichtlich ein falscher Ansatz, denn er kann nicht im Interesse der Künstler sein. Künstlerische Prozesse sind keine politischen Instrumente. Auf einer Konferenz des Goethe-Instituts vor einigen Jahren, die unter dem Motto stand „Wer braucht kulturellen Austausch?“, sagte der Islamforscher Navid Kermani, dass Kunst nicht deshalb gefördert werden solle, weil sie dem Frieden dienen könnte; Kunst solle um ihrer selbst willen gefördert werden. Es solle überhaupt nicht auf der Grundlage irgendwelcher politischer Kriterien und Einmaleffekte gefördert werden, sondern auf der Grundlage von Qualität und Nachhaltigkeit. Dann könne sie über einen Umweg in der Tat auch dem Frieden dienen, sogar und insbesondere in Regionen, die von Konflikten zerrissen werden.

Die Macht der Kunst besteht in ihrer ästhetischen Komplexität – in der Tatsache, dass sie mit den menschlichen Empfindsamkeiten spielt, die Wirklichkeit widerspiegelt und Fragen zu unserem gesellschaftlichen Leben diskutiert. Um dies leisten zu können, muss der Kunst in der internationalen Politik Vorrang eingeräumt werden. Kulturpolitik gehört also auf die politische Agenda.

„Nachhaltige Entwicklung ist Entwicklung, die die Bedürfnisse der Gegenwart befriedigt, ohne die Fähigkeit künftiger Generationen zu beeinträchtigen, ihre Bedürfnisse zu befriedigen.“ Dieses Zitat stammt aus dem UNO-Bericht der Weltkommission für Umwelt und Entwicklung von 1987. Es enthält zwei Schlüsselbegriffe: die Grundbedürfnisse der Armen dieser Welt, die absolute Priorität haben sollten; und die Vorstellung, dass der Umwelt in ihrer Fähigkeit, gegenwärtige und zukünftige Bedürfnisse zu befriedigen, durch den Stand der Technologie und die gesellschaftliche Organisation klare Grenzen gesetzt sind. Wir warten immer noch darauf, dass diese Konzepte politisch umgesetzt werden. Wir müssen eine Debatte darüber anstrengen, wie dies mit Kulturpolitik zusammenhängt, und Nachhaltigkeit auf globaler Ebene definieren. Die Definition muss den dualen Charakter von Nachhaltigkeit, ökologische Entwicklung und Kultur, integrieren. Diese beiden Aspekte zusammenzubringen ist ein weiteres Forschungsthema. Hier geht es um Rahmenbedingungen, Kapazitätsentwicklung und Unterstützung für das System der Kunst.

Was für eine Infrastruktur brauchen Künstler? In den regelmäßigen Berichten des Arterial Network, einer zivilgesellschaftlichen Kulturorganisation in Afrika, wird Kapazitätsentwicklung als ein wichtiges Werkzeug angesehen, um effektive Politik und effizientes Management sicherzustellen. Maßnahmen zur Kapazitätsentwicklung, die Workshops, Feld- und Forschungsprojekte beinhalten können, stellen die nachhaltige Umsetzung der Konvention zum Schutz und zur Förderung der Vielfalt kultureller Ausdrucksformen der UNESCO sicher. Zum Programm gehören Forschung, regionale Ausbildungsworkshops, Feldprojekte und Praktika. Wenngleich sämtliche Maßnahmen wesentlich zur Entwicklung von Fähigkeiten beitragen, bieten Praktika am ehesten eine grundlegende Ausbildung und mehr praktische Erfahrung; so ergibt sich auch eine Möglichkeit zum Erhalt von Welterbestätten. Netzwerken ist das neue Prinzip in der Welt der Kultur. Künstler brauchen Platz für ihre Arbeit, Labore für Experimente und ständige Diskussionen untereinander und mit ihrem Publikum. Dies ist ein weiteres komplexes System, das es zu erforschen gilt, um mehr über die Bedingungen zu erfahren, die für eine gedeihliche künstlerische Entwicklung nötig sind, und herauszufinden, was es mit der inspirierenden Rolle der Mobilität in Bezug auf die Arbeit der Künstler auf sich hat und wie Kunst erfolgreich auf das Alltagsleben übertragen werden kann.

Über kulturelle Bildung wird viel geredet. Aber kaum etwas davon wird wirklich umgesetzt! Wir warten immer noch darauf, dass die Kunst im Bildungssystem implementiert wird. Wir sind in den Prozess eines Kulturmanagements als Kunstvermittlung involviert und wir arbeiten als Wissenschaftler für Kunst im Bereich der Entwicklung. Ein Modell der Kulturellen Bildung wurde unter anderem von dem deutschen Schriftsteller mit türkischen Wurzeln Feridun Zaimoglu in der Zeitschrift „Kulturaustausch“ vorgestellt: Die Kultur erlaube es ihm, aus den Verhältnissen, in denen er stecke, herauszukommen. Nicht jeder habe die Möglichkeit, in eine reiche Familie hineingeboren zu werden. Kultur aber gebe ihm die Möglichkeit, anders zu werden.

Dies ist und bleibt eines der zentralen Themen in der europäischen Kulturlandschaft. Es geht um künstlerische Forschung, nämlich darum, wie wir uns mit künstlerischen Mitteln die spezifischen Kenntnisse aneignen können, die es uns ermöglichen, die Welt auf eine andere Art und Weise zu sehen und zu erleben. Es gilt herauszufinden, worin die grundlegende Legitimation für eine Kulturpolitik bestehen könnte, welche die Motivationen der Künstler in den Mittelpunkt stellt. Deren Suche könnte unsere Forschung sein und umgekehrt. Künstlerische Angelegenheiten sind politische Angelegenheiten; das Thema ist die Rolle der Kunst, den Rahmen bilden die Ideen, die einer zukünftigen Gesellschaftsordnung zugrunde liegen.

Mit der Entschließung des Europäischen Parlaments vom 5. Juli 2017 zur künftigen Strategie der EU für internationale Kulturbeziehungen werden 82 Forderungen benannt, die allesamt auch beim Wechsel von einer nationalstaatlichen Auswärtigen Kulturpolitik hin zu einem europäischen Programm zu berücksichtigen wären. Die Forschungen über kulturelle Praktiken und künstlerische Prozesse im Dispositiv der Transformation sind deshalb von großer gesellschaftlicher Relevanz.

Zukunft oder ästhetische Sackgasse?

Yannick Butel

Mit dem Übergang vom 19. zum 20. Jahrhundert sind künstlerische Praktiken aufgekommen, die zu Teilen nicht mehr unter einem einzigen Genrebegriff und einer spezifischen Technik zu betrachten waren. Jean-François Lyotard unterstrich dies in seinen Überlegungen zur Produktion und Rezeption von Kunstwerken, indem er über sie schrieb, sie seien aus Handlungsarrangements konstruiert, die sich einem liberalen (Geld einbringenden), semiotischen (erzählbaren) und Bedeutung generierendem (Gesellschafts-)Model entziehen würden.

Auf der anderen Seite des Rheins sorgte sich Theodor Adorno am 23. Juli 1966 in der Akademie der Künste in Berlin ebenfalls um diesen Zustand der Kunst. In den ersten Zeilen seines Vortrags im Rahmen der Konferenz „Die Kunst und die Künste“ verwies er darauf, dass im Zuge der aktuellen Entwicklung die Grenzen zwischen den verschiedenen Künsten verschwimmen und sie sich gegenseitig durchdrängen. Die klaren Trennungslinien zwischen den Künsten seien aufgelöst und zerfasert. Er fügte hinzu, dass dieser Prozess interpretiert werden müsse und untersuchte fortan was er auch den „Eklektizismus des Zerbrochenen“⁶¹ nannte. Er entwickelte das Konzept der „Verfransung der Künste“, das einen ästhetischen Wandel beschreibt und diesen zu erfassen ermöglicht. Diese Transformationen und Mutationen führen zu neuen Formen der Wahrnehmung, die wie Walter Benjamin betont, wenn er vom Brecht’schen Theater spricht, dafür sorgen, dass die Kunst von da an darin bestehe vielmehr Erstaunen als Identifikation zu provozieren. Von vielen wurde diese Realität als Übergang von der Moderne zur Postmoderne wahrgenommen oder – anders gesagt und ohne epochale Zuordnung – als Übergang von einem Davor zu einem Danach.

Diese Spaltung, sofern sie zutreffend ist, genügt dennoch nicht, um die Durchlässigkeit zwischen den beiden „Epochen“ zu beschreiben, deren Beziehungsverhältnisse sich nicht ausschließlich durch Gegensätzlichkeit und Brüche kennzeichnen.

6 Verweise, Quellen und Literaturangaben sind der französischen Originalversion dieses Textes zu entnehmen.

Dem geläufigen sprachlichen Gebrauch im 19. Jahrhundert, erscheint das Präfix „trans“ wie eine Wegmarke des 20. und 21. Jahrhunderts und kann dabei helfen, über die Komplexität innerhalb der Künste, als auch über die Beziehungen, die die Welt zu den Kunstwerken unterhält, nachzudenken.

So wundert niemanden das Aufkommen von Wörtern, die ausgehend vom Präfix „trans“ gebildet sind. Es handelt sich dabei um Wörter, die in mehr oder weniger direktem Zusammenhang mit der Kunst stehen.

Man spricht dementsprechend von Transpoetik, Transästhetik, Translinguistik, Transsemiotik, von Transgender, dem Transkulturellen, Transmedialen... Und durch die Kunst, die sozial-gesellschaftlichen Bewegungen nicht fremd ist, sieht man transkulturelle, transnationale, transpolitische, transkommunikative, transvirtuelle, transsubjektive Ideen entstehen, Ideen von Transfiguration, Transmigration, Transhumanismus...

Wie eine Infektion, eine Pandemie breitet sich in der Welt ein Bewusstsein aus, dass sie nichts anderes als „trans“ ist.

Jeder dieser zusammengesetzten und erweiterten Substantive scheint eine neue Form, einen neuen Zustand zu beschreiben. Das heißt schlussendlich eine Geschichte in Bewegung oder ein historisches Modell, das in einer abgeleiteten Form auseinandergenommen und/oder wieder zusammengesetzt wird.

Auf diese Weise beschreibt der Begriff „trans“ die Idee eines Übergangs, einer Bewegung, die es erlaubt eine Übertragung zu denken, eine Variation, oder eine Mutation, eine Umleitung, ein Fortbestand in anderer Form, eine semiotische Verschiebung, ebenso wie eine semantische Neuheit.

Es handelt sich um die Darbietung eines neuen Modells der Entwicklung, in dem die Formen des Zentrums und der Peripherie Konfigurationen gegenüberstehen, die die Verbannung, die Übertragung, die Abweichung bis zum Bruch bevorzugen.

Letzten Endes und auf höchst politische Weise führt der sprachliche Gebrauch von „trans“ zu einer aktualisierten Annäherung an Formen der Produktion, der Wahrnehmung und der Rezeption menschlichen Handelns (und somit von künstlerischen Praktiken und Darbietungen) sowie der Orte und Gebiete, in denen sie stattfinden.

Somit und in gleichem Maße wie der Philosoph Etienne Balibar in einer ins Wanken geratenen Welt an gewissen Orten *Transcitoyenneté* und das *Trans-Europäische* ergründet, muss zweifelsohne eine erneute Auseinandersetzung mit dem Raum der Kunst angesichts des „trans“ stattfinden.

Was bedeuten diese Worte, die ausgehend vom Präfix „trans“ geformt werden? Was bedeutet dieses Übermaß des „trans“ in allen Dingen?

Es ist offensichtlich, dass wenn auf einen ersten Blick einige vom Optimismus überzeugt werden konnten, der in der Annahme einer Entwick-

lung, einer Mutation, eines Übergangs begründet liegt, es eventuell auf den zweiten Blick eines kritischeren Standpunktes bedarf.

Und wenn nun das „trans“ der Ausdruck eines Unvermögens wäre mit dem Alten zu brechen, mit der Vergangenheit, dem Geerbten? Anders formuliert, ist eine Gesellschaft, die sich nur durch das „trans“ zum Ausdruck bringt, nicht vielleicht eine versehrte Gesellschaft angelehnt an das Konzept des „differenziellen Werdens“ von Felix Guattari?

Genauer gefragt, ist eine Welt, die sich nur noch durch ihre Formen des „trans“ dekliniert, vielleicht am Ende eine Welt ohne Gegenwärtigkeit, ohne Vorstellungskraft... ohne Puste, oder Geist? Und wenn das „trans“ nun einmal nichts weiter als ein Kosmetikprodukt ist, das kaum die eigene Unfähigkeit andere Wege zum Ästhetischen zu finden, zu kaschieren vermag? Eine Art Krücke, die deutlich macht, wie schwierig es ist Neues hervorzu-bringen...

Ausgehend von der Begeisterung für das Vergangene und das Denkwürdige, die Feier und das Reenactment, die von der künstlerischen Praxis beansprucht werden und von denen sich der Schaffensprozess nicht zu lösen vermag, ist es nicht auszuschließen, dass das Konzept des „trans“ letzten Endes auf eine Welt in Trümmern, eine ins Wanken geratene Geschichtsschreibung verweist.

Wissenschaftlerinnen und Wissenschaftler aus Hildesheim und Marseille haben es sich – konzipiert in enger Partnerschaft mit der universitären, institutionellen und kulturellen Welt in Frankreich, Brasilien, im Libanon und in Deutschland – zu ihrer Aufgabe gemacht diese Erscheinungsformen und Spuren zu befragen.

Avenir ou impasse esthétique ? La transformation comme objet de recherche et d'enseignement dans les sciences culturelles

Wolfgang Schneider

Le terme de transformation ne définit pas uniquement des développements esthétiques, il sert aussi à décrire des processus sociaux – tout particulièrement en lien avec l'œuvre et l'activité des artistes.

En France comme en Allemagne, les instituts culturels nationaux accompagnent également les processus de transformation par divers projets et programmes. L'Institut français et l'Institut Goethe ont classiquement en charge des missions de représentation. Outre ce rôle, et malgré les différences importantes de constitution comme de conception entre ces deux structures, émergent non seulement des perspectives européennes communes de politique culturelle à l'étranger – par exemple en matière de prévention des conflits, de garantie de la paix, de 'Nation-Building' ou de

diplomatie culturelle -, mais également une volonté commune de penser conjointement culture et développement.

Depuis le « Printemps Arabe », on nomme « Partenariat pour la transformation » l'un des principes directeurs de la politique étrangère. Il joue un rôle important pour l'action culturelle dans des pays tels que la Tunisie, le Maroc ou l'Égypte.

Outre les processus de transformation dans les domaines politique, économique et social, le secteur culturel et éducatif apparaît comme une composante tout à fait essentielle du changement : les formes d'expression culturelles non seulement reflètent et commentent les processus de changement politiques et sociaux, mais elles contribuent également par elles-mêmes au changement, à une ouverture du débat public. La culture et le développement, ou plutôt la transformation, semblent entretenir un rapport dialectique et se conditionner mutuellement, de la même manière que la construction d'infrastructures culturelles va de pair avec le renforcement du secteur éducatif.

Celles que l'on appelle les structures de médiation culturelle de la politique étrangère accompagnent les processus de transformation dans les pays de la révolution arabe par des mesures adaptées à chaque culture. En effet, la culture et l'éducation sont manifestement des secteurs clés du changement social. L'émergence d'une société civile éduquée et bien formée, plus sûre d'elle et consciente d'elle-même, est d'une grande importance. L'éducation semble être la clé de la construction de l'avenir et de la participation active des citoyens.

Quelle influence les artistes ont-ils sur le développement des sociétés ? Quel rôle la culture joue-t-elle dans les stratégies pour assurer leur avenir ? Quelle politique culturelle permet l'émergence de structures durables ? La culture ne figure pas parmi les objectifs pour le développement des Nations Unies. C'est une grossière erreur. À l'inverse, on évoque fréquemment la culture dans le contexte de politiques stratégiques. Bien souvent les obligées du néo-libéralisme, ces dernières sont là avant tout pour servir les intérêts économiques : la politique culturelle à l'étranger doit garantir l'influence nationale dans le monde. L'éducation, les échanges et le dialogue interculturels ont pour but d'amener les gens à voir le pays en question sous un jour positif, voire à adopter ses valeurs et ses idées.

C'est une approche clairement erronée car elle ne peut être dans l'intérêt de l'artiste. Les processus artistiques ne sont pas des instruments politiques. Il y a quelques années, à l'occasion d'une conférence du Goethe-Institut sur le thème « Qui a besoin d'échanges culturels ? », le chercheur islamologue Navid Kermani déclarait que l'on ne doit pas faire la promotion des arts parce qu'ils peuvent servir la paix ; on doit en faire la promotion pour ce qu'ils sont. Selon Kermani, le soutien aux arts ne doit pas être fondé sur des critères

politiques, viser un impact ponctuel, mais doit se baser sur la qualité et la durabilité des projets. C'est ainsi, indirectement, que les arts peuvent effectivement servir la paix, en particulier dans des régions déchirées par les conflits.

Le pouvoir des arts réside dans leur complexité esthétique – dans le fait qu'ils jouent avec les sensibilités humaines, se font le reflet de la réalité et ouvrent à la discussion les thèmes de notre vie en société. Pour y parvenir, la politique internationale doit donner une place prioritaire aux arts. La politique culturelle doit donc être inscrite à l'agenda politique.

« Le développement durable est un développement qui répond aux besoins du présent sans compromettre la possibilité, pour les générations à venir, de pouvoir répondre à leur propres besoins ». Cette citation est tirée du rapport de la commission mondiale pour l'environnement et le développement de l'ONU, datant de 1987. Elle comporte deux notions clés : les besoins fondamentaux des plus pauvres de ce monde, auxquels il faut accorder une priorité absolue ; et l'idée que les avancées technologiques et les organisations sociales humaines posent des limites claires à la capacité de l'environnement de satisfaire nos besoins actuels et futurs. Nous attendons toujours que ces notions soient appliquées en politique. Nous devons provoquer un débat qui pose la question de leur lien avec la politique culturelle et définisse la notion de développement durable à l'échelle globale. Cette définition doit intégrer le double caractère de la durabilité, le développement écologique et la culture. Réunir ces deux aspects est un nouveau thème de recherche. Ici il est question des conditions, du développement de capacités, de soutien au système des arts.

De quelle infrastructure les artistes ont-ils besoin ? Les rapports réguliers du réseau Arterial, une organisation culturelle africaine issue de la société civile, soulignent l'importance du développement de capacités comme outil garantissant la mise en œuvre des politiques et une gestion efficiente. Les mesures de développement de capacités, qui peuvent prendre la forme d'ateliers, de projets de recherche ou de terrain, garantissent la mise en œuvre de la Convention de l'UNESCO sur la protection et la promotion de la diversité des expressions culturelles. Travaux de recherche, ateliers régionaux de formation, projets de terrain et stages font partie du programme. Bien que l'ensemble de ces mesures contribuent de manière essentielle au développement de capacités, ce sont les stages qui offrent la formation la plus approfondie et le plus d'expérience pratique ; c'est une opportunité pour la conservation de sites du patrimoine mondial. Travailler en réseau est le nouveau principe du monde de la culture. Les artistes ont besoin de place pour travailler, de laboratoires pour expérimenter et de discussions permanentes entre eux ainsi qu'avec leur public. Voilà un autre système complexe qu'il convient d'explorer afin d'approfondir ce que nous savons des conditions nécessaires à l'épanouissement artistique, de découvrir quel

lien le travail des artistes et la mobilité, ainsi que la manière dont les arts peuvent être intégrés à la vie quotidienne.

On parle beaucoup d'éducation artistique et culturelle ; mais quasiment rien n'en est mis en pratique dans la réalité ! Nous attendons toujours que l'éducation artistique soit mise en œuvre dans le système scolaire. Nous sommes engagés dans un processus de management culturel en tant que médiation culturelle et nous travaillons comme chercheurs pour les arts dans le contexte du développement. L'un des modèles de l'éducation artistique et culturelle est présenté par Feridun Zaimoglu, auteur allemand d'origine turque, dans le magazine « Kulturaustausch » [échanges culturels, ndlt] : C'est la culture qui lui permet de sortir de la situation sociale dans laquelle il se trouvait. Tout le monde n'a pas la chance de naître dans une famille riche. C'est la culture qui lui donna la possibilité de devenir autre.

Ceci est et reste l'un des thèmes centraux du paysage culturel européen. Il s'agit de recherche artistique, c'est-à-dire de la manière dont, par des moyens artistiques, nous nous approprions les connaissances spécifiques nous permettant de voir et de vivre le monde de manière différente. Il convient de découvrir en quoi pourrait consister le fondement de la légitimité d'une politique culturelle qui placerait les motivations des artistes au centre de ses préoccupations. Leur recherche pourrait être la nôtre et réciproquement. Les affaires artistiques sont des affaires politiques ; le thème de cette recherche est le rôle des arts, son cadre est constitué par les idées sur lesquelles s'établira l'ordre social à venir.

La résolution du parlement européen du 5 juillet 2017 sur la future stratégie de l'UE dans le domaine des relations culturelles internationales formule 82 objectifs, dont il faudrait en tenir compte dans leur intégralité en cas de transfert de la politique culturelle à l'étranger des Etats-membres à un programme européen. C'est pour cette raison que les recherches prenant pour objet les pratiques culturelles et processus artistiques dans les dispositifs de transformation ont une si grande importance sociale.

Autorinnen und Autoren / Les contributeurs

Theresa Bärwolff, Studium der Kultur- und Europawissenschaften an den Universitäten Halle-Wittenberg, Paris Nanterre, Deusto Bilbao, Groningen und Pune. Seit 2015 wissenschaftliche Mitarbeiterin am Institut für Kulturpolitik/UNESCO Lehrstuhl ‚Cultural Policy for the Arts in Development‘, Programmkoordination und Konzeption der Studienvariante ‚Bachelor Plus – Kulturpolitik im internationalen Vergleich‘ sowie Programmbeauftragte des deutsch-französischen Masterstudiengangs ‚Kulturvermittlung / Médiation culturelle des arts‘ und des daran angeschlossenen deutsch-französischen Promotionskollegs in Kooperation mit der Aix-Marseille Université.

Antonia Blau, Studium der Nordamerikastudien, Politikwissenschaften und Neuere deutsche Literatur an der Freien Universität Berlin. Seit 2014 Cotuelle-de-thèse Doktorandin im Rahmen des deutsch-französischen Promotionskollegs ‚Kulturvermittlung/Médiation culturelle de l’art‘ an den Universitäten Hildesheim und Aix-Marseille zu deutscher und französischer Auswärtiger Kulturpolitik in Palästina. Seit 2011 Arbeit beim Goethe-Institut in verschiedenen Positionen. Aufbau einer Antenne des Goethe-Instituts in Marseille im Rahmen der Europäischen Kulturhauptstadt 2013, seit 2015 Leitung des Bereichs für Europäische Projekte am Goethe-Institut Brüssel.

Yannick Butel, Professeur des universités en Arts de la scène et Esthétique à l’université d’Aix-Marseille, membre du Laboratoire d’études en sciences des arts (EA 3274). Responsable du master Arts. Responsable du PhD Track franco-allemand, médiation culturelle de l’art/Kulturvermittlung. Directeur de la série « Scènes », collection Arts, aux Presses Universitaires de Provence où il dirige également la revue *Incertains Regards*, il est aussi co-fondateur de *l’Insensé* (plateforme numérique de critique en ligne sur les arts vivants).

Melika Gothe, Studium der Filmwissenschaften und Romanistik in Mainz und Dijon. Abschluss des binationalen Masters deutsch-französische Kulturvermittlung in Hildesheim und Marseille mit einer Arbeit zum internationalen Filmfestival als Form von Kulturvermittlung. Seit 2017 Doktorandin am Institut für Kulturpolitik der Universität Hildesheim im deutsch-französischen Promotionskollegs ‚Kulturvermittlung/Médiation culturelle de l’art‘ zu Vermittlungsformen europäischen Kinos in Deutschland und Frankreich. Arbeit für die Internationalen Filmfestspiele Berlin in der der Sektion „Generation“, Vermittlung von internationalem Gegenwartskino auf Augenhöhe junger Menschen. Arbeit für verschiedene Festivals (goEast - Festival des mittel- und osteuropäischen Films, DOK Leipzig).

Célia Hassani, Doctorante contractuelle inter-ED à l'Université d'Aix-Marseille. Elle est rattachée à l'Institut de Recherches et d'Etudes sur les Mondes Arabes et Musulmans (IREMAM) et le Laboratoire d'Etudes en Sciences des Arts (LESA). Célia Hassani prépare une thèse sous la direction de Catherine Miller et de Gilles Suzanne. Sa recherche interroge les scènes artistiques libanaises et les enjeux sociétaux que signale et soulève la demande de politiques culturelles qui s'y formule.

Kristina Jacobsen, Studium der Europawissenschaften, Musik, Germanistik und Erziehungswissenschaften in Heidelberg-Mannheim, Hamburg und Berlin. Geschäftsführerin des Postgraduierten-Programms Europawissenschaften der Freien Universität Berlin und der Technischen Universität Berlin. Seit 2015 Doktorandin am Institut für Kulturpolitik der Universität Hildesheim im deutsch-französischen Promotionskolleg ‚Kulturvermittlung/Médiation culturelle de l'art‘. Mitbegründerin des ECoC LAB am Institut für Kulturpolitik der Universität Hildesheim.

Meike Lettau, Studium der Kulturvermittlung an der Universität Hildesheim. Seit 2011 Doktorandin am Institut für Kulturpolitik im deutsch-französischen Promotionskolleg ‚Kulturvermittlung/Médiation culturelle de l'art‘ zur Rolle von Künstlern und Kulturaktivisten als ‚Agents of Change‘ im Kontext der arabischen Transformationsprozesse. Momentan (2016-2020) Koordinatorin des DAAD-Graduiertenkollegs ‚Performing Sustainability. Cultures and Development in West-Africa‘ in Kooperation mit der Universität Hildesheim, der University of Maiduguri (Nigeria) und der University of Cape Coast (Ghana). Ehemals Research Fellow im deutsch-tunesischen Forschungsprojekt ‚Tunisia in Transition‘, Engagement für verschiedene Kulturinstitutionen im In- und Ausland (Goethe-Institut/Max Mueller Bhavan Pune, KHOJ International Artists' Association, ARThinkSouthAsia, Cultural Innovators Network, Institut für Auslandsbeziehungen, Internationale Gesellschaft der Bildenden Künste).

Dorothea Lübbe, promovierte Kulturwissenschaftlerin, Regisseurin und Autorin. Nach dem Studium der ‚Kulturwissenschaften & ästhetischen Praxis‘ (Universität Hildesheim) und ‚Médiation culturelle de l'art‘ (Université d'Aix-Marseille) absolvierte sie eine Cotutelle-de-thèse zum Thema ‚Künstlerische Innovation und Kulturpolitik im zeitgenössischen Musiktheater in Deutschland und Frankreich‘. Darüber hinaus ist sie freischaffende Regisseurin für Musiktheater. In eigenen Inszenierungen kreuzen sich Musiktheater und Vermittlung, die die bestehenden Konventionen und Formen in Theorie und Praxis künstlerisch befragen, wie u.a. ihre Arbeiten mit dem Kollektiv projekt doritzki - für darstellende Kunst und

Meer (www.esperantos.eu) zeigen. Seit 2017 ist sie Mitglied im Zukunfts-Lab des Heidelberger Frühlings und seit 2018 Stipendiatin als post-doc fellow an der Graduate School for Performance and Sustainability am Center for World Music, Hildesheim.

Evelise Mendes, Metteuse en scène et comédienne des pratiques scéniques de la rue. Doctorante en cotutelle en Arts du Spectacle (études théâtrales) à l'Université d'Aix-Marseille et l'Universidade Federal Do Rio Grande do Sul (UFRGS), rattachée au Laboratoire d'Études en Sciences des Arts (LESA, EA3274). Prépare une thèse sous la direction du professeur Yannick Butel et Marta Isaacsson sur « Anthropophagisation de l'espace urbain : caractère transgressif et enjeu du désordre dans les mises en scène de rue ».

Claire Saillour, Studium der Politik- und Sozialwissenschaften im deutsch-französischen Studiengang der Universität Stuttgart und des Institut d'Études Politiques in Bordeaux. Studium der Philosophie an der Universität Paris IV-Sorbonne. Von 2013 bis 2015 Kulturbeauftragte des Institut Français in Stuttgart. Von 2016 bis 2017 Research Fellow an der Smithsonian Institution in Washington D.C. Seit 2017 Doktorandin am Institut für Kulturpolitik der Universität Hildesheim im deutsch-französischen Promotionskolleg ‚Kulturvermittlung/Médiation culturelle de l'art‘. Seit 2018 Mitarbeiterin des Thinktanks Polis180 für Außen- und Europapolitik.

Prof. Dr. Wolfgang Schneider, Studium der Germanistik und der Politikwissenschaften an den Universitäten Mainz und Frankfurt am Main, Gründungsdirektor des Instituts für Kulturpolitik der Universität Hildesheim, Sachverständiges Mitglied der Enquête-Kommission ‚Kultur in Deutschland‘ des Deutschen Bundestages (2003-2007), Inhaber des UNESCO-Lehrstuhls ‚Cultural Policy for the Arts in Development‘ (seit 2012), zahlreiche Veröffentlichungen zur Kulturpolitik, Herausgeber der Reihen ‚Studien zur Kulturpolitik‘ (Frankfurt am Main) und ‚Auswärtige Kulturpolitik‘ (Wiesbaden), Leiter der internationalen Studienvariante ‚Bachelor Plus – Kulturpolitik im internationalen Vergleich‘, des deutsch-französischen Masterstudiengangs ‚Kulturvermittlung / Médiation culturelle des arts‘ und des daran angeschlossenen deutsch-französischen Promotionskollegs in Kooperation mit der Aix-Marseille Université.

Carlotta Scioldo studied Architecture, Art and Theatre Studies at the University of Turin (BA) and at the University of Architecture in Venice (MA). She was a research fellow in the Department of Arts and Art Profession at New York University. She also conducted research at a.pass (Advanced Performing Arts & Scenography School) at DeSingel in Antwerp and holds

a specialist master's qualification in World Heritage and Cultural Projects for Development from ITC-ILO, UNESCO. The main focus of her research is on the intersection of cultural and creative industries and urban and regional development strategies. She has worked as a freelance dramaturg in the performing arts. In 2017 she began work on her PhD in cultural policy at the University of Hildesheim.

Gilles Suzanne, chercheur au LESA (EA 3274) et Mcf en esthétique et sciences des arts, est responsable du secteur Médiation culturelle des arts (Lp Métiers de la médiation par l'artistique et le culturel, master en Médiation culturelle des arts, master binational Ufa AMU-Universität Hildesheim). Ses recherches portent sur les pratiques de la médiation (arts et sciences) ; les scènes artistiques contemporaines dans l'espace méditerranéen ; les pratiques d'avant-garde de la poésie contemporaine.

Yvan Tina, Docteur de l'Université d'Aix-Marseille et de l'Université du Texas à Dallas (soutenance courant 2018) où il effectue un séjour de recherche, dans le cadre de sa cotutelle, pour étudier les possibles convergences des arts de la vie artificielle et des biotechnologies avec les arts de la performance. Yvan Tina est rattaché au Laboratoire d'Études en Sciences des Arts (LESA) de l'École Doctorale ED 354 et au Laboratoire Arts-Sciences du programme d'Art et Technologie (ATEC) de UT Dallas.

Marie Urban, en cotutelle de thèse et en PhD Track dans le cadre de l'Université Franco-Allemande entre les universités d'Aix-Marseille et d'Hildesheim. Sa recherche se concentre sur la dramaturgie, les procédés et les aspects politiques dans les pratiques contemporaines documentaires du théâtre indépendant germanophone. Parallèlement, elle travaille comme dramaturge pour la scène indépendante pour des projets de théâtre en prison (Aufbruch), mais aussi pour différentes performances, en particulier avec David Weber-Krebs, et collabore avec l'artiste visuel Alexander Schellow depuis 2009.

In der Reihe «Hildesheimer Universitätschriften» (ISSN 1861-4698)
erschieden bisher folgende Titel:

Band 1

Das Dritte Reich im Gespräch. Zeitzeugen berichten, Studierende fragen, hrsg. von Philipp Heine, Stefan Oyen, Manfred Overesch und Marcus Thom
Hildesheim: Universitätsbibliothek,
1997. – 108 S.
ISBN 3-9805754-0-3

Band 2

Begriff und Wirklichkeit der kleinen Universität. Positionen und Reflexionen. Ein Kolloquium des Instituts für Philosophie der Universität Hildesheim, hrsg. von Tilman Borsche, Christian Strub, Hans-Friedrich Bartig und Johannes Köhler
Hildesheim: Universitätsbibliothek,
1998. – 194 S.
ISBN 3-9805754-3-8

Band 3

Zeitenumbruch in Ostafrika. Sansibar, Kenia und Uganda (1894–1913). Erinnerungen des Kaufmanns R. F. Paul Huebner, hrsg. von Herward Sieberg
Hildesheim: Universitätsbibliothek,
1998. – 315 S.
ISBN 3-9805754-1-1

Band 4

Reiner Arntz: Das vielsprachige Europa. Eine Herausforderung für Sprachpolitik und Sprachplanung
Hildesheim: Universitätsbibliothek,
1998. – 188 S.
ISBN 3-9805754-4-6

Band 5

Francis Jarman: The perception of Asia. Japan and the West
Hildesheim: Universitätsbibliothek,
1998. – 240 S.
ISBN 3-9805754-5-4

Band 6

Anke Eberwein: Konzertpädagogik. Konzeptionen von Konzerten für Kinder und Jugendliche
Hildesheim: Universitätsbibliothek,
1998. – 148 S.
ISBN 3-9805754-6-2

Band 7

«Ich bin völlig Africaner und hier wie zu Hause ...». F. K. Hornemann (1772–1801). Begegnungen mit West- und Zentralafrika im Wandel der Zeit. Hildesheimer Symposium, 25.–26.9.1998, hrsg. von Herward Sieberg und Jos Schnurer
Hildesheim: Universitätsbibliothek,
1999. – 204 S.
ISBN 3-9805754-7-0

Band 8

Mechthild Raabe: Hans Egon Holthusen. Bibliographie 1931–1997 (zugleich Veröffentlichungen aus dem Nachlass Holthusen, Bd. 1)
Hildesheim: Universitätsbibliothek,
2000. – 225 S.
ISBN 3-9805754-8-9

Band 9

Bildung als engagierte Aufklärung.
Ernst Cloer zum 60. Geburtstag,
hrsg. von Dorle Klika, Hubertus Kunert
und Volker Schubert

Hildesheim: Universitätsbibliothek,
2000. – 227 S.
ISBN 3-9805754-9-7

Band 10

Reiner Arntz und Jos Wilmots: Kont-
rastrsprache Niederländisch. Ein neuer
Weg zum Leseverstehen

Hildesheim: Universitätsbibliothek,
2002. – 171 S.
ISBN 3-934105-01-7

Band 11

Friedrich Konrad Hornemann in Siwa.
200 Jahre Afrikaforschung, hrsg. von
Gerhard Meier-Hilbert und Jos Schnurer

Hildesheim: Universitätsbibliothek,
2002. – 212 S.
ISBN 3-934105-02-5

Band 12

Schulen im Hildesheimer Land. Ein
historisches Portrait zur Eröffnung des
Schulmuseums an der Universität Hil-
desheim, hrsg. von Rudolf W. Keck und
Hartmut Schröder

Hildesheim: Universitätsbibliothek,
2003. – 102 S.
ISBN 3-934105-03-3

Band 13

Begegnungen im Tschad – Gestern und
Heute. Drittes Hildesheimer Horne-
mann-Symposium, hrsg. von Gerhard
Meier-Hilbert und Jos Schnurer

Hildesheim: Universitätsbibliothek,
2003. – 182 S.
ISBN 3-934105-04-1

Band 14

Schul- und Hochschulmanagement: 100
aktuelle Begriffe. Ein vergleichendes
Wörterbuch in deutscher und russischer
Sprache, hrsg. von Olga Graumann, Ru-
dolf W. Keck, Michail Pewsner, Anatoli
Rakhkockhine und Alexander Schirin

Hildesheim: Universitätsverlag, 2004. –
246 S.
ISBN 3-934105-07-6

Band 15

Interkulturalität in Wissenschaft und
Praxis, hrsg. von Jürgen Beneke und
Francis Jarman

Hildesheim: Universitätsverlag, 2005. –
273 S.
ISBN 3-934105-08-4

Band 16

Literarische Orte – Orte der Literatur,
hrsg. von Hans Herbert Wintgens und
Gerard Oppermann

Hildesheim: Universitätsverlag, 2005. –
270 S.
ISBN 3-934105-09-2

Band 17

1933. Verbrannte Bücher – Verbannte
Autoren, hrsg. von Hans Herbert Wint-
gens und Gerard Oppermann

Hildesheim: Universitätsverlag, 2006. –
274 S.
ISBN 3-934105-12-2

Band 18

In der Werkstatt der Lektoren. 10 Ge-
spräche, hrsg. von Martin Bruch und Jo-
hannes Schneider. Mit einem Nachwort
von Hanns-Josef Ortheil

Hildesheim: Universitätsverlag, 2007. –
203 S.
ISBN 978-934105-15-7

Band 19

Literarische Figuren. Spiegelungen des Lebens, hrsg. von Hans-Herbert Wintgens und Gerard Oppermann. Mit einem Nachwort von Hanns-Josef Ortheil

Hildesheim: Universitätsverlag, 2007. – 291 S.

ISBN 978-934105-16-4

Band 20

Weltliteratur I: Von Homer bis Dante, hrsg. von Hanns-Josef Ortheil, Paul Brodowsky und Thomas Klupp

Hildesheim: Universitätsverlag, 2008. – 279 S.

ISBN 978-3-934105-27-0

Band 21

Weltliteratur II: Vom Mittelalter zur Aufklärung, hrsg. von Hanns-Josef Ortheil, Paul Brodowsky und Thomas Klupp

Hildesheim: Universitätsverlag, 2009. – 293 S.

ISBN 978-3-934105-51-5

Band 22

Weltliteratur III: Von Goethe bis Fontane, hrsg. von Hanns-Josef Ortheil, Thomas Klupp und Alina Herbing

Hildesheim: Universitätsverlag, 2010. – 309 S.

ISBN 978-3-934105-34-8

Band 23

Kulturelle Bildung braucht Kulturpolitik. Hilmar Hoffmanns «Kultur für alle» reloaded, hrsg. von Wolfgang Schneider

Hildesheim: Universitätsverlag, 2010. – 282 S.

ISBN 978-3-934105-35-5

Band 24

Weltliteratur IV: Das zwanzigste Jahrhundert, hrsg. von Hanns-Josef Ortheil, Thomas Klupp und Alina Herbing

Hildesheim: Universitätsverlag, 2011. – 304 S.

ISBN 978-3-934105-37-9

Band 25

Literatur und Religion, hrsg. von Toni Tholen, Burkhard Moennighoff und Wiebke von Bernstorff

Hildesheim: Universitätsverlag, 2012. – 293 S.

ISBN 978-3-934105-39-3

Band 26

Gender- und Diversity-Kompetenzen in Hochschullehre und Beratung. Institutionelle, konzeptionelle und praktische Perspektiven, hrsg. von Corinna Tomberger

Hildesheim: Universitätsverlag, 2013. – 109 S.

ISBN 978-3-934105-40-9

Band 27

Aspekte von Bildung aus osteuropäischer Sicht. Beiträge von Nachwuchswissenschaftlern und Absolventen osteuropäischer Universitäten, verfasst im Rahmen des EU-Projektes Tempus IV, hrsg. von Olga Graumann, Irena Diel und Ecaterina Barancic

Hildesheim: Universitätsverlag, 2013. – 197 S.

ISBN 978-3-934105-41-6

Band 28

Literatur und Reise, hrsg. von Burkhard Moennighoff, Wiebke von Bernstorff und Toni Tholen

Hildesheim: Universitätsverlag, 2013. – 267 S.

ISBN 978-3-934105-42-3

Band 29

Weißbuch Breitenkultur. Kulturpolitische Kartografie eines gesellschaftlichen Phänomens am Beispiel des Landes Niedersachsen, hrsg. von Wolfgang Schneider

Hildesheim: Universitätsverlag, 2014. – 213 S.

ISBN 978-3-934105-43-0

Band 30

Literatur und die anderen Künste, hrsg. von Wiebke von Bernstorff, Toni Tholen und Burkhard Moennighoff

Hildesheim: Universitätsverlag, 2014. – 271 S.

ISBN 978-3-934105-45-4

Band 31

Welthistorische Zäsuren. 1989 – 2011 – 2011, hrsg. von Michael Corsten, Michael Gehler und Marianne Kneuer

Hildesheim: Universitätsverlag; Hildesheim, Zürich, New York: Georg Olms Verlag, 2016. – 266 S.

ISBN 978-3-487-15379-7

Band 32

Große Gefühle – in der Literatur, hrsg. von Toni Tholen, Burkhard Moennighoff und Wiebke von Bernstorff

Hildesheim: Universitätsverlag; Hildesheim, Zürich, New York: Georg Olms Verlag, 2017. – 238 S.

ISBN 978-3-487-15526-5

Band 33

Mario Müller: Verletzende Worte. Beleidigung und Verleumdung in Rechtstexten aus dem Mittelalter und dem 16. Jahrhundert.

Hildesheim: Universitätsverlag; Hildesheim, Zürich, New York: Georg Olms Verlag, 2017. – 410 S.

ISBN 978-3-487-15627-9

Band 34

Performing the Archive, hrsg. von Wolfgang Schneider, Christine Henniger und Henning Fülle, unter Mitarbeit von Anne John

Hildesheim: Universitätsverlag; Hildesheim, Zürich, New York: Georg Olms Verlag, 2018. – 392 S.

ISBN 978-3-487-15535-7

Band 35

Werner Greve und Tamara Thomsen: Zwanzig Leben

Hildesheim: Universitätsverlag; Hildesheim, Zürich, New York: Georg Olms Verlag, 2017. – 204 S.

ISBN 978-3-487-08594-4

In Zeiten von Globalisierung und Digitalisierung ist die Auseinandersetzung mit Prozessen der Transformation in den Künsten von besonderer Relevanz; denn ihre kreativen Köpfe avancieren zu entscheidenden Akteuren des Wandels. Die Herausgeber und Beiträger dieser Publikation beschäftigen sich sowohl theoretisch als auch anhand konkreter Fallbeispiele mit dem Gegenstand der Transformation am Beispiel kultureller Praktiken und künstlerischer Prozesse. Es geht um Europa, Deutschland und Frankreich, es geht um Theater und Film, um Kulturinnen- und Kulturaußenpolitik, vor allem geht es um Entwicklungen einer zivilgesellschaftlichen Selbstverständigung über kulturelle Vielfalt.

Die Universität Hildesheim und die Aix-Marseille Université kooperieren dank der Förderung durch die Deutsch-Französische Hochschule seit 2001 mit der Einrichtung eines gemeinsamen deutsch-französischen Studiengangs in „Kulturvermittlung / Médiation culturelle des arts“, der seit 2013 durch die Einrichtung eines deutsch-französischen Promotionskollegs ergänzt wird.

*

A l'heure de la mondialisation et de la digitalisation, la prise en compte des processus de transformation dans les arts est d'une pertinence toute particulière, les créatifs assumant le rôle d'acteur décisif du changement. Les contributeurs et éditeurs de cette publication se penchent, à la fois dans la théorie et par des cas d'étude concrets, sur l'objet que constitue la transformation en s'appuyant sur l'exemple des pratiques culturelles et des processus artistiques. Il s'agit de l'Europe, de l'Allemagne et de la France, il s'agit de théâtre et de film, de politiques culturelles intérieures et étrangères, et il s'agit avant tout du développement d'une connaissance de la société civile sur elle-même dans le domaine de la diversité culturelle.

L'Université d'Hildesheim et l'Aix-Marseille Université coopèrent depuis la création d'une filière universitaire franco-allemande de « Kulturvermittlung / Médiation culturelle des arts » et grâce au soutien de l'Université franco-allemande depuis 2001. En 2013, cette formation a été complétée par la création d'une école doctorale.