

Ann-Christine Simke: »Uns schreckt nicht das Neue.« Überlegungen zur institutionellen Kritik im deutschen Theater am Beispiel der Volksbühnen-Debatte.

In: *Festivals als Innovationsmotor?* Hg. v. Alexandra Portmann, Beate Hochholdinger-Reiterer. Berlin: Alexander 2020 (itw : im dialog 4), S. 44–57.

Ann-Christine Simke (University of Glasgow,
Queen Margaret University Edinburgh)

»Uns schreckt nicht das Neue.«

Überlegungen zur institutionellen Kritik im deutschen Theater am Beispiel der Volksbühnen-Debatte

Die Volksbühne am Rosa-Luxemburg-Platz ist mit ihren künstlerischen und technischen Abteilungen eine Produktionsstätte für künstlerische Herausforderungen. Uns schreckt nicht das Neue. Die am 28. April [2017, Anm. A. S.] mit der zukünftigen Theaterleitung abgehaltene Vollversammlung lässt darauf schließen, dass es an der Volksbühne jedoch keine neuen Formen und künstlerischen Herausforderungen geben wird. [...] Vielmehr werden uns Tanz, Musiktheater, Medienkunst, digitale Kunst und Film, die ohnehin fester Spielplanbestandteil an der Volksbühne sind, als Novität vorge-
gesetzt. (Volksbühne am Rosa-Luxemburg-Platz 2016)

Bei dem obigen Zitat handelt es sich um einen Auszug aus dem von einem Teil der Mitarbeiter_innen der Volksbühne am Rosa-Luxemburg-Platz verfassten, offenen Brief an die Parteien des Abgeordnetenhaus von Berlin im Juni 2016 – gut ein Jahr vor dem offiziellen Antritt Chris Dercons als Intendanten und Marietta Piekenbrocks als Programmdirektorin des mit der Spielzeit 2017/18 in Volksbühne Berlin umbenannten Hauses. Die Mitarbeiter_innen drücken hierin ihre Sorge um die historisch gewachsene Identität und institutionelle Struktur des Theaters und ihr fehlendes Vertrauen in ein künstlerisch tragfähiges Konzept der neuen Intendanz aus. Rhetorisch auffällig ist im Brief nicht nur das Beharren auf der Relevanz der institutionellen Infrastruktur des Hauses, sondern vor allem das Insistieren auf der Unterscheidung zwischen einem künstlerischen Begriff des ›Neuen‹ und einem als ›Novität‹ kritisierten Konzept der künftigen Intendanz. Während der Begriff des Neuen durch die Assoziation mit Gefahr und Schrecken eine künstlerische Radikalität evoziert, wird in Gegenüberstellung

dazu der Begriff der Novität in seiner umgangssprachlichen Dimension der Modeerscheinung despektierlich abgetan. In dieser rhetorischen Gegenüberstellung kündigt sich ein Misstrauen gegenüber den Plänen der neuen Intendanz an, dem nicht nur in diesem Brief Ausdruck verliehen wird, sondern das seit Ankündigung der neuen Intendanz auch in der deutschsprachigen Presse lauter wird (vgl. Laudenbach 2015). Dabei werden die Begriffe wie »Originalität und Eigensinn« (Volksbühne am Rosa-Luxemburg-Platz 2016), die den Verfasser_innen zufolge die künstlerische Besonderheit der Volksbühne ausmachen, gegen eine »global verbreitete [...] Konsenskultur mit einheitlichen Darstellungs- und Verkaufsmustern« (ebd.) in Stellung gebracht. Im ersten, Ausblick gebenden Spielzeihteft noch vor Beginn der Spielzeit 2017/18 entgegnet Piekenbrock und Dercon mit der Frage: »FÜR WAS ÖFFNEN, VOR WAS VERSCHLIESSEN WIR UNS?« (Dercon/Piekenbrock 2017: 104) und erklären daraufhin mit Nachdruck: »Die Volksbühne ist ein STADTTHEATER OHNE GRENZEN: Vertraut mit historischen und ästhetischen Umbrüchen stellt es sich neuen Herausforderungen« (ebd.). Diese Bestimmung eines entgrenzten Stadttheaters sollte jedoch die Kritiker_innen nicht verstimmen lassen. Zu ungenau sei diese Behauptung, zu sehr klinge sie nach genau der neoliberalen Kunstvermarktung bei gleichzeitigem Abbau von wichtigen institutionellen Kontinuitäten (z. B. Dramaturgieabteilung), die man dem neuen Leitungsteam vorwerfe (vgl. Annuß 2018). Es folgten u. a. eine Online-Petition im Juli 2017 (vgl. Annuß 2017), die Besetzung des Hauses im September 2017 (vgl. Graw 2017) und eine lauwarm zur Kenntnis genommene Eröffnung der neuen Spielzeit (vgl. Pilz 2017).

Dercons weniger als eine Spielzeit währende Intendanz, die im April 2018 abrupt endete, ist mittlerweile Theatergeschichte. Die finanziellen, kulturpolitischen und kommunikativen Fehler, die zu diesem Intendanzabbruch führten, wurden von Kulturjournalisten in der *Süddeutschen Zeitung* aufschlussreich untersucht (vgl. Laudenbach/Goetz 2018). Darum soll es in diesem Beitrag nicht gehen. Im folgenden Text sollen vielmehr die in den obigen Zitaten anklingenden Ängste und Befürchtungen, die immer wieder in der Debatte um die institutionelle Erneuerung im deutschen Stadttheater¹ auftauchen, beleuchtet werden. Es soll der Versuch unternommen werden, diesen

Diskurs produktiv mit Ansätzen der institutionellen Kritik, wie sie in den bildenden Künsten seit den siebziger Jahren betrieben wird, zusammenzudenken. Dabei soll der Hoffnung Ausdruck gegeben werden, dass eine interdisziplinäre Kritik an neoliberalen Marktstrategien – anstatt eines gegeneinander Ausspielens von Kunstdisziplinen und deren assoziierten Vermarktungsstrategien – produktive Allianzen und damit Veränderungen schaffen kann.

Der Fall der Volksbühne und die sogenannte Causa Dercon sind hierbei eine produktive Fallstudie, da im Widerstand gegen diese Intendanzbesetzung interessante Argumente der Institutionskritik zusammenlaufen und somit zusammengedacht werden können. Chris Dercon fungiert in dieser Diskussion aufgrund seines für eine Theaterintendanz in Deutschland eher ungewöhnlichen, professionellen Werdegangs – u. a. vom Haus der Kunst München über die Tate Modern in London – als »transkontextuelle« Figur (Jackson 2014: 12), durch die sich die Diskurse um institutionelle Kritik und deren Reflexion der institutionalisierten, neoliberalen Marktlogik aus dem Bereich der bildenden Kunst mit der Kritik an Institutionen im Theaterbereich zusammenführen lassen. Shannon Jackson ist auf ästhetisch-künstlerische Interventionen fokussiert, wenn sie feststellt: »The joining and swapping of contexts across theater and visual art expose professional conventions and habits of thought« (Jackson 2014: 12). Ihr Konzept des Transkontextuellen lässt sich jedoch produktiv über Künstler_innen hinaus auf die Ebene von Kurator_innen und Intendant_innen anwenden. Die Ablehnung Dercons im für ihn neuen Kontext des deutschen Stadttheatersystems lässt sich besser verstehen, wenn man analysiert, welche Vorurteile seine transkontextuelle Bewegung aus der Museumsszene in die Theaterszene mit sich bringt und was sie über die letztere verrät.

Institutionelle Kritik und der_die Kurator_in als neoliberales Symptom

In seinem Aufsatz »Institutional Imagination – Instituting Contemporary Art Minus the ›Contemporary‹« (2013) reflektiert der Kultur-

soziologe Pascal Gielen die Herausforderungen einer sogenannten zweiten Welle der Institutionskritik. Hätten bildende Künstler der ersten Welle wie Daniel Buren, Hans Haacke, Michael Asher oder Marcel Broodthaers in den siebziger Jahren noch zum Ziel gehabt, den von ihnen als bürgerlich überkommen empfundenen, institutionalisierten Museumskontext durch ihre Arbeiten aufzusprennen, zu reflektieren, problematisieren und letztendlich zu demokratisieren, hätten die Künstler_innen der zweiten Welle sich seit den neunziger Jahren in der misslichen Lage befunden, dass ihre Kritik an der Institution von den Institutionen selber zunehmend vereinnahmt, mitformuliert und aktiv instrumentalisiert wurde. Auch Kunstkritikerin Isabelle Graw beschreibt eine zunehmende Aushöhlung des kritischen Potenzials einer von Institutionen in Auftrag gegebenen Kritik. Ihr zufolge identifizierten sich auf

internationalen Manifestas und Biennalen, wo in der Regel projektförmig und rechercheintensiv gearbeitet wird [...] viele Kurator/innen, Institutionen, Theoretiker/innen und Künstler/innen implizit oder explizit über Prämissen institutionskritischer Ansätze. (Graw 2005)

Allerdings neutralisiere sich diese Kritik angesichts der nahezu perfekten Übereinstimmung dieser Arbeitsweisen mit einer neoliberalen Marktlogik. Die Figur des_der unabhängigen Kurator_in sowie deren Rhetorik der Immaterialität, der Mobilität und des Netzwerks sieht auch Gielen als Symptom und Antrieb eines hochindividualisierten, flexiblen, neoliberalen Marktes. »The word ›network‹ is ubiquitous and the careers of curators and artists are treated like a succession of temporary projects« (Gielen 2013: 23–24). Die unabhängigen Kurator_innen werden somit zum Feindbild für eine institutionelle Struktur, die auf Langfristigkeit, Kontinuität und, wie Gielen es nennt, Vertikalität angelegt sei. Sie funktionierten auf dem zeitgenössischen Markt als flexible, dynamische Akteure, die auf Festivals, Biennalen und in temporären Projekten die Langsamkeit der Institutionen hervorheben und ihre Auflösung vorantrieben. Statt sich jedoch von einer neoliberalen Marktlogik vereinnahmen zu lassen, schlägt Gielen vor, eine dritte Welle der

Institutionskritik anzustoßen, die die Institutionen aktiv als Partner und Verbündete für sich gewinne und damit die weitere Auflösung der Institutionen als »value regime and keeper of an imagined ideal« (Gielen 2013: 29) verhindern könne. Dies sei nötig, um den Kräften des neoliberalen Marktes zu widerstehen. Politikwissenschaftlerin Chantal Mouffe spitzt die wichtige Bedeutung von Institutionen noch weiter zu, indem sie konstatiert

[W]ith the art world almost totally colonized by the markets, museums could become privileged places for escaping the dominance of the market. (Mouffe 2013: 70)

Anstatt sich aus dem institutionellen Feld zurückzuziehen, fordert sie von Künstler_innen eine verstärkte Auseinandersetzung mit Institutionen, um deren progressives Potenzial auszuschöpfen und sie in »sites of opposition to the neoliberal market hegemony« (Mouffe 2013: 71) zu verwandeln.

Die Volksbühne als historischer Ort des institutionalisierten Agons?

Vor dem Hintergrund dieser Überlegungen zu institutioneller Selbstreflexion und der als stark ambivalent wahrgenommenen Funktion der Kuratorin werden die zu Anfang beleuchteten Vorurteile gegenüber Chris Dercon transkontextuell lesbar. Die durch Gielen, Mouffe und Graw problematisierten Entwicklungen, die sich bereits seit den neunziger Jahren in den bildenden Künsten ankündigen, werden in dem oben zitierten offenen Brief und der weiteren Debatte um die Volksbühnenintendanz evoziert und die Volksbühne damit implizit in Stellung gebracht gegen eine von Dercon angeblich vertretene neoliberale Konsenskultur. Auch Theaterwissenschaftler Brandon Woolf attestiert Chris Dercon eine fehlende Distanz zur marktkonformen Rhetorik. Dessen Konzept des Stadttheaters ohne Grenzen liest Woolf stattdessen als Rhetorik des entgrenzten Marktes:

[T]he state-stage continues to encounter demands for ›flexibility‹, ›innovation‹, ›experimentation‹, and ›creativity‹ [...]. Chris Dercon's new Volksbühne Berlin makes productive use of just this kind of language. (Woolf 2018: 255)

Das Misstrauen gegenüber der kuratorischen Rhetorik Dercons kommt auch bei Holger Schott Syme zur Sprache, der Dercons fehlende Einlassung auf den Apparat eines Ensembletheaters als institutionelle Aushöhlung begreift:

The word [ensemble, Anm. A. S.], in Dercon's usage, severed from its institutional and professional meaning, is reduced to its etymology: a mere synonym for people working together. (Syme 2013: 267)

Diesen kritischen Betrachtungen, die der neuen Intendanz eine institutionelle Entleerung sowie rhetorische Konformität mit hegemonialen Marktstrukturen unterstellen, steht eine Wertschätzung von Castorfs Intendanzübernahme Anfang der neunziger Jahre in starkem Kontrast gegenüber. Am Beispiel der Inszenierung *Clockwork Orange* attestiert Amy Stebbins der Volksbühne unter Castorf ein agonistisches Verhältnis zu seinem Publikum, das sich konstituierend in seine institutionellen Prozesse eingeschrieben habe (vgl. Stebbins 2015: 380). Ähnlich bezeichnet Woolf Castorfs Ästhetik und Selbstbeschreibung als eine kontinuierliche Form der institutionellen Verleugnung und damit eine produktive Infragestellung und ein Weiterdenken der Institution des Stadttheaters. Woolf sieht in Castorfs ambivalenter Beziehung zur Institution einen Willen zur Umdeutung und Neustrukturierung der Institutionen aus einem antagonistischen Geist heraus. Dabei wird Castorfs Emphase auf Spaß in den Mittelpunkt seiner Arbeitsweise gestellt:

To have a good time is, for him, a deeply politicized and dutiful practice of determinate negation, a way of both engaging and undoing – or simultaneously undoing by engaging – the means and relations of production in which he has chosen to inevitably enmesh himself. (Woolf 2018: 259)

Hier sei auf die Parallelen zwischen den Ergebnissen einer theaterwissenschaftlichen Analyse Woolfs, Stebbins und Symes und den Argumenten des offenen Briefs der Mitarbeiter_innen der Volksbühne hingewiesen, die von Originalität und Eigensinn sprechen, wenn sie die positiven Aspekte der Arbeitsweise an ihrem Haus hervorzuheben und damit den antagonistischen Geist der frühen Volksbühnenjahre heraufbeschwören.

Bei aller zugegebenen Sympathie für die proaktive Einmischung der betroffenen Künstler_innen und Mitarbeiter_innen und für ihren Einsatz gegen einen Stellenabbau an ihrem und anderen Häusern sollte dennoch auch auf die historischen Zwischentöne geachtet werden, die bei dem Aufbau des Feindbildes ›neoliberaler Kurator gegen den ›widerständigen Künstler-Intendanten‹ drohen verloren zu gehen. Dies kann zu einer problematischen, weil vereinheitlichenden Fixierung in der Erzählung von institutioneller Geschichte führen. In Annika Krumps *Tagebuch einer Hospitantin* (2015) erlaubt die persönliche Reflexion der frühen neunziger Jahre an der Volksbühne aus der Perspektive einer Hospitantin durchaus ambivalente Momente. Die Verfasserin befindet sich in einem steten Widerstreit zwischen Vereinnahmung durch und bewusstem Rückzug vor der Übergriffigkeit der Institution. In seinem Nachwort stellt somit auch der ehemalige Volksbühnendramaturg Carl Hegemann lapidar fest:

Die freiwillige und selbstbestimmte Totalverausgabung, die die Mitarbeiter der Volksbühne sich antaten, hätte den nach der Wende entstehenden neoliberalen Managementstrategien zum Vorbild dienen können. (Hegemann 2015: 124)

Krumps bewusstes Ziehen von Grenzen wird von ihr dabei als eigene und individuelle Verantwortung gesehen. Ihr mögliches Scheitern vor der Vereinnahmung scheint auf als persönliches Scheitern, dem sie nur knapp entgehen kann (vgl. Krump 2015: 85; 93; 97). Demzufolge attestiert Hegemann der damals jungen Frau auch ein besonderes Talent für »Selbstoptimierungsstrategien« (Hegemann 2015: 133), die es ihr ermöglicht hätten, schon früh einen »neoliberalen Lebensstil« (ebd.) zu führen.² Diese Ambivalenzen im sogenannten Gründungsmythos

der Volksbühne Anfang der neunziger Jahre werden durchaus auch in der journalistischen Diskussion um die Castorf'sche Nachfolge ins Spiel gebracht (vgl. Müller 2015; 2018), weitaus beherrschender wahrzunehmen ist jedoch ein auf der Opposition subversiver Künstler versus konformer Kurator aufbauender Widerstand gegen Dercons Intendanz. Dies hat auch mit der zu diesem Zeitpunkt bereits seit mehreren Jahren zum Teil emotional und polemisch geführten Debatte um die Zukunft des Stadttheaters zu tun.

Die Stadttheaterdebatte und die Kritik in/an der Theaterinstitution

Die Debatte um die institutionelle Erneuerung beziehungsweise den institutionellen Abbau der Stadttheaterstruktur ist nicht erst seit Bekanntwerden der Castorf-Nachfolge ein brennendes Thema, dessen Entwicklung das Online-Feuilleton *Nachtkritik* seit 2007 dokumentiert sowie auch selbst an- und weitertreibt (vgl. Nachtkritik 2020). »Innovation kommt immer von der Peripherie«, schreiben Matthias von Hartz und Tom Stromberg dort 2009 in einem Beitrag zur Zukunft des Theaters und prägen damit die Anfänge einer sich über zehn Jahre hinziehenden, mal mehr, mal weniger erkenntnisreichen, aber oft heftig kommentierten Debatte über die Zukunft des (Stadt)Theaters. Wurde die Diskussion zur Zukunft des institutionalisierten Repertoirebetriebs zunächst noch unter der Fragestellung von neuen ästhetischen Formen und Formaten geführt und dem Stadttheater, im Gegensatz zur freien Szene, ein Innovationsmangel attestiert, wandelte sich die Debatte zunehmend in eine Reflexion über strukturelle Missstände des Betriebs und wie von der freien Szene gelernt werden könne, was neue Formen der kollektiven und flexiblen Zusammenarbeit angehe. Dabei entwickelte sich jedoch gleichzeitig ein Bewusstsein für die problematische Verstrickung der freien Szene in flexibilisierte und auf freiwilliger Selbstausbeutung basierende Arbeitsverhältnisse, die ebenfalls zunehmend in der Institution Stadttheater kritisiert wurden. Im Ansatz zwar sehr unterschiedliche Beiträge von Kritiker_innen, Regisseur_innen, Intendant_innen und Dramatiker_innen kamen

dabei jedoch häufig zu einem ähnlichen Schluss, dass es zu einer Erneuerung der institutionellen Strukturen kommen müsse unter Vermeidung von sich weiter ausbreitenden neoliberalen Arbeitsstrukturen, die freiwillige Selbstaubeutung als Selbstrealisierung des künstlerischen Prekariats darstellten (vgl. Lorey 2011, Kunst 2018). Es sind also eindeutige Parallelen zwischen der kritischen Selbstreflexion der deutschen Theaterschaffenden und der bereits Anfang des Jahrtausends in der bildenden Kunst von künstlerischer wie akademischer Seite reflektierten Komplizenschaft zwischen neuen, flexiblen Arbeitsformen und den Ausbeutungsstrukturen eines neoliberalen Marktes zu beobachten.

Eine Aufbereitung zeitgenössischer sowie historischer institutskritischer Praxis in der deutschsprachigen (und europäischen) Theaterlandschaft wird zudem von neueren theaterwissenschaftlichen Ansätzen verfolgt, die ein erneutes, aktives künstlerisches Auseinandersetzen mit Institutionen konstatieren (vgl. Van Campenhou/Mestre 2016) und die sowohl Arbeitsbedingungen von Schauspieler_innen (vgl. Voss 2013) in einen historisch-kritischen Kontext setzen als auch rassistuskritische und wichtige dekoloniale Perspektiven (vgl. Liepsch/Warner/Pees 2018) aufzeigen.

Anna Volkland (2020), die sich in ihrer Forschung mit institutskritischer Praxis im Theater der BRD seit 1968 auseinandersetzt, versteht unter einem institutskritischen Modus eine

kritische Praxis, die von einer beinahe paradoxen Innenposition ausgeht, indem sie mit Distanz auf die eigenen Verhältnisse blickt [...]; die eigene Involviertheit, Betroffenheit und ›Erregung‹ sind hier der Ausgangspunkt. (Volkland 2020: 101)

Interessant dabei ist, dass Volkland dezidiert das Publikum in institutskritische Aktionen miteinbezieht. Dabei stellt sie fest, dass bereits in der kritischen Theaterbewegung der sechziger Jahre das Ziel formuliert wurde, die durch künstlerische Texte und Aufführungen nach außen hin formulierten Werte (Demokratie, Freiheit, etc.) mit einer internen Arbeitspraxis in Übereinstimmung zu bringen. Dieser Wunsch nach Kongruenz von nach außen vermittelten Werten und

deren tatsächlicher Umsetzung in die künstlerische Praxis ist auch in der Diskussion um die neue institutionelle Identität der Volksbühne aufzufinden. In verschiedenen Aktionen, die laut Volkland als im, wenngleich präventiven, institutionskritischen Modus begriffen zu verstehen sind, schrieben, besetzten, petitionierten und applaudierten erregte, involvierte und betroffene Kritiker_innen, Künstler_innen, Aktivist_innen und Zuschauer_innen gegen Dercons Pläne an, die sie als Angriff auf die Institution Stadttheater im Generellen und die Volksbühne am Rosa-Luxemburg-Platz im Besonderen empfanden.

Schlussüberlegungen

Nun könnte man meinen, dass diese von vielen verschiedenen Seiten geführte Debatte also ganz im Sinne von Mouffes agonistischem Verständnis der verstärkten Auseinandersetzung mit Institutionen eine Stärkung der selbigen zum Ergebnis hätte. Allerdings stellt sich hier die berechtigte Frage, inwieweit eine tatsächliche Reflexion über institutionelle Erneuerungen und ein Versuch zum Neudenken einer Institution stattfinden konnte, wenn sich, wie in diesem Beitrag gezeigt, vor allem an einem Feindbild des neoliberalen Kurators abgearbeitet wurde und damit letztendlich die Institution Theater gegen feindliche Strukturen aus den bildenden Künsten verteidigt werden musste. Wie gezeigt, sind diese als fremd wahrgenommenen Strukturen jedoch längst in den Theatern und künstlerischen Arbeitsformen der darstellenden Künste angekommen und haben sogar konstitutiven Anteil an der Konstruktion des Gründungsmythos Volksbühne gehabt. Künstlerische und kunstwissenschaftliche Institutionskritik hat ebenso längst ihr Äquivalent in den darstellenden Künsten entwickelt. Arbeits- und künstlerische Formen sind längst interdisziplinär, warum sollen ihnen neue Konzeptionen von interdisziplinären Institutionen nicht folgen? Es ist wichtig zu betonen, dass es in diesem Text nicht darum geht, die von Mitarbeiter_innen der Volksbühne als existenzbedrohlich wahrgenommene Konzeptionierung Dercons unter wenig Berücksichtigung der Gewerke und der Ensemblestruktur herunterzuspielen oder gar nicht ernst zu nehmen. Diese Bedenken haben sich als richtig

herausgestellt, die Pläne waren tatsächlich Symptom einer strukturellen und finanziellen Fehlkalkulation und führten letztendlich zur Entlassung Dercons und zur Interimsintendanz Klaus Dörss. Ich sehe im Moment des Widerstands gegen Chris Dercon im Speziellen eher eine verschenkte Möglichkeit, die Voraussetzungen und Möglichkeiten eines Stadttheaters wie der Volksbühne radikal und aus interdisziplinärer Perspektive zu befragen.³ Mit Berechtigung insistiert Performancekünstlerin Andrea Fraser deshalb darauf, institutionelle Praktiken als nicht gesetzte, sondern durch Menschen selbst hervorbrachte und verkörperte Wertesysteme anzuerkennen:

It's a question of what kind of institution we are, what kind of values we institutionalize, what forms of practice we reward, and what kinds of rewards we aspire to. (Fraser 2005: 283)

Mit René Pollesch wurde im Juni 2019 die neue Intendanz für die Spielzeit 2021/22 bestimmt. Pollesch steht für eine Kontinuität der Volksbühnenidentität und eine kritische künstlerische Stimme, die schon früh die Verblendungszusammenhänge neoliberaler Arbeits- und Selbstoptimierungsprozesse in den Blick nahm. Vielleicht kann unter seiner Intendanz eine neue kritische Praxis am Theater Einzug halten, aus deren beständigen Prozessen die Volksbühne Veränderungen und Stärkungen ihrer institutionellen Freiräume ziehen kann. Dabei könnten Bojana Kunsts Gedanken zum kontinuierlichen Entwickeln des Möglichkeitsraumes Institution als Geleitwort gelten:

The institution exists as a potentiality and not as something already given. It should then never be celebrated as an achievement, but rather practised continuously as a temporal and imaginative rhythmic loop between acting as if and imagining what is not yet. (Kunst 2018: 94)

Verwendete Literatur

- Annuß, Evelyn (2018): »Evelyn Annuß über die Zukunft der Volksbühne – Scheitern als Chance«, auf: <https://www.textezurkunst.de/articles/zukunft-der-volksbuehne-scheitern-als-chance/#id25> (letzter Zugriff: 15. 6. 2020).
- Annuß, Evelyn (2017): »Zukunft der Volksbühne neu verhandeln«, auf: <https://www.change.org/p/zukunft-der-volksb%C3%BChne-neu-verhandeln> (letzter Zugriff: 15. 6. 2020).
- Dercon, Chris/Piekenbrock, Marietta (2017): »Partikel«, in: *Volksbühne Berlin* (Hg.): *Volksbühne Berlin 1*. Berlin: Volksbühne Berlin, S. 104–115.
- Fraser, Andrea (2005): »From the Critique of Institutions to an Institution of Critique«, in: *Artforum International* 44 (1), S. 278–283.
- Gielen, Pascal (2013): »Institutional Imagination. Instituting Contemporary Art Minus the ›Contemporary‹«, in: Pascal Gielen (Hg.): *Institutional Attitudes. Instituting Art in a Flat World*, Amsterdam: Valiz, S. 11–35.
- Hegemann, Carl (2015). »Die Volksbühne der Republik. Ein Nachwort« in: Krump, Annika: *Tagebuch einer Hospitantin*. Berlin: Alexander Verlag, S. 124–134.
- Graw, Isabelle (2005): »Jenseits der Institutionskritik – Ein Vortrag im Los Angeles County Museum of Art«, auf: <https://www.textezurkunst.de/59/jenseits-der-institutionskritik/> (letzter Zugriff: 13. 6. 2020).
- Graw, Isabelle (2017): »Die Revolution sind wir. Ein Gespräch über die Besetzung der Volksbühne mit Sarah Waterfeld (Staub zu Glitzer) und Anna-Sophie Friedmann (B61–12)«, auf: <https://www.textezurkunst.de/articles/die-revolution-sind-wir/> (letzter Zugriff 15. 6. 2020).
- Jackson, Shannon (2014): »Context as Critique: On Experiences that May or May not be Theatre«, in: *Forum Modernes Theater* 29 (1), S. 7–19.
- Krump, Annika (2015): *Tagebuch einer Hospitantin. Berlin, Volksbühne 1992/93*. Berlin: Alexander Verlag.
- Kunst, Bojana (2018): »On Institutions«, in: *Performance Research* 23 (4–5), S. 91–94.
- Laudenbach, Peter/Goetz, John (2018): »Chronologie eines Desasters«, auf: <https://projekte.sueddeutsche.de/artikel/kultur/intendant-der-volksbuehne-chris-dercons-scheitern-e608226/> (letzter Zugriff: 15. 6. 2020).
- Laudenbach, Peter (2015): »Berlins Kulturstaatssekretär Tim Renner will die Berliner Volksbühne ›neu denken‹ und macht sich dabei viele Feinde«, auf: <https://www.sueddeutsche.de/kultur/theater-debatte-neoliberales-eventangebot-1.2436530> (letzter Zugriff: 15. 6. 2020).
- Liesch, Elisa/Warner, Julian/Pees, Matthias (Hg.) (2016): *Allianzen. Kritische Praxis an weißen Institutionen*. Bielefeld: Transcript.

- Lorey, Isabell (2012): *Die Regierung der Prekären*. Wien/Berlin: Turia + Kant.
- Lorey, Isabell (2011): »Virtuosos of Freedom: On the Implosion of Political Virtuosity and Productive Labour«, in: Gerald Raunig/Gene Ray/Ulf Wuggenig (Hg.): *Critique of Creativity: Precarity, Subjectivity and Resistance in the ›Creative Industries‹*, London: MayFlyBooks, S. 79–90.
- Mouffe, Chantal (2013): »Institutions as Sites of Agonistic Intervention«, in: Pascal Gielen (Hg.): *Institutional Attitudes. Instituting Art in a Flat World*, Amsterdam: Valiz, S. 63–77.
- Müller, Tobi (2015): »Ultraharter Arbeitsort für Künstler«, auf: https://www.deutschlandfunkkultur.de/streit-ueber-berliner-volksbuehne-ultraharter-arbeitsort.1013.de.html?dram:article_id=317411 (letzter Zugriff 15. 6. 2020).
- Müller, Tobi (2018): »Wende ohne Ende«, auf: <https://www.woz.ch/-84c5> (letzter Zugriff 15. 6. 2020).
- Nachtkritik (2020): »Dossier zur Stadttheaterdebatte. Die Zukunft des Stadttheaters«, auf: https://www.nachtkritik.de/index.php?option=com_content&view=article&id=9735:dossier-zur-stadttheaterdebatte&catid=101&Itemid=84 (letzter Zugriff 15. 6. 2020).
- Pilz, Dirk (2017): »Chris Dercons Volksbühne: Große Gesten, wenig Gehalt«, auf: <https://www.berliner-zeitung.de/kultur-vergnuegen/chris-dercons-volksbuehne-grosse-gesten-wenig-gehalt-li.15864> (letzter Zugriff 15. 6. 2020).
- Stebbins, Amy (2015): »Eine Aufgekratzttheit im Theater: Acting the Agon at the Volksbühne am Rosa-Luxemburg-Platz«, in: *Seminar: A Journal of Germanic Studies*, 51 (4), S. 378–397.
- Syme, Holger Schott (2018): »A Theatre Without Actors«, in: *Theatre Survey* 59 (2), S. 265–275.
- Van Campenhout, Elke/Mestre, Lilia (Hg.) (2016): *Turn, Turtle! Reenacting the Institute, Performing Urgency #2*, Berlin: Alexander Verlag.
- Volkland, Anna (2020): »Brauchen Sie Kunst? Wenn ja: wozu? Institutionskritik im Stadttheater der BRD nach 1968«, in: *Forum Modernes Theater* 31 (1-2), S. 101–112.
- Volksbühne am Rosa-Luxemburg-Platz (2016): »Offener Brief«, auf: https://volksbuehne.adk.de/deutsch/offener_brief/index.html (letzter Zugriff: 13. 6. 2020).
- Von Hartz, Matthias/Stromberg, Tom (2009): »12 Versuche für die Zukunft des Theaters – 15 Impulse Festivals«, auf: https://nachtkritik.de/index.php?option=com_content&view=article&id=3531:das-festival-impulse-oder-wer-das-freie-theater-foerdert-investiert-in-die-zukunft-des-theaters&catid=101:debatte&Itemid=84 (letzter Zugriff: 13. 6. 2020).

Voss, Hanna (2013): »Autonome Kunst?«, in: *Forum Modernes Theater* 28 (2), S. 143–159.

Woolf, Brandon (2018): »Frank Castorf's Art of Institutional Dis/avowal: A Volksbühne Elegy«, in: *Theatre Survey* 59 (2), S. 249–264.

Anmerkungen

- 1 Unter dem Begriff des Stadttheaters werden hier alle Formen des im deutschsprachigen Raum verbreiteten Modells eines institutionellen, von öffentlichen Geldern geförderten Repertoire-Theaters mit festem Haus, Gewerken und Ensemble verstanden. Dazu werden auch Staatstheater und Landesbühnen gezählt.
- 2 In diesem Zusammenhang sei auf Isabell Loreys aufschlussreiche Arbeiten über neoliberale Prozesse der selbstgewählten Prekarisierung hingewiesen (vgl. Lorey 2012), die die Politologin vor allem auch innerhalb der ›creative class‹ verortet: »[C]reative workers, these voluntarily precarized virtuosos, are subjects so easily exploited; they seem able to tolerate their living and working conditions with infinite patience because of the belief in their own freedoms and autonomies, and because of the fantasies of self-realization« (Lorey 2011: 87).
- 3 Die Besetzung der Volksbühne im September 2017 durch die Aktivisten von Staub zu Glitzer (ab der Besetzung wurde die Gruppe zum Kollektiv B1162) kann als ein solcher Versuch gewertet werden. Leider wurde die Aktion nach sieben Tagen von der Polizei beendet, und es kam zu keinen inhaltlich langfristigen Auseinandersetzungen mit der Intendanz des Theaters (vgl. Graw 2017).

Redaktion und Druck wurden unterstützt durch die Schweizerische Akademie der Geistes- und Sozialwissenschaften, die Philosophisch-historische Fakultät der Universität Bern und das Institut für Theaterwissenschaft der Universität Bern.

Schweizerische Akademie der Geistes- und Sozialwissenschaften
Académie suisse des sciences humaines et sociales
Accademia svizzera di scienze umane e sociali
Accademia svizra da ciencias umanas e socialas
Swiss Academy of Humanities and Social Sciences



u^b

Philosophisch-historische Fakultät
Institut für Theaterwissenschaft

u^b
UNIVERSITÄT
BERN

© by Alexander Verlag Berlin 2020

Alexander Wewerka, Postfach 19 18 24, 14008 Berlin
info@alexander-verlag.com | www.alexander-verlag.com
Alle Rechte vorbehalten. Jede Form der Vervielfältigung, auch der aus-
zugsweisen, nur mit Genehmigung des Verlags.

Die vorliegende elektronische Version wurde auf Bern Open Publish-
ing (<http://bop.unibe.ch/itwid>) publiziert. Es gilt die Lizenz Creative
Commons Namensnennung – Weitergabe unter gleichen Bedingun-
gen, Version 4.0 (CC BY-SA 4.0). Der Lizenztext ist einsehbar unter:
<http://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/deed.de>

ISBN (Druckversion): 978-3-89581-535-5

ISBN (elektronische Version): 978-3-89581-556-0

DOI: 10.16905/itwid.2020.3