

## Grenzen der Verflüssigung

**Einige Risiken und Nebenwirkungen von Allianzen zwischen Freier Szene und Stadttheater und was eine Alternative zu ihnen sein könnte**

Ich beginne diesen Artikel, der mitunter etwas polemisch anmuten wird, mit einem ebenso bekannten wie wichtigen und typischen Statement von Bertolt Brecht. In seinem Text »Das moderne Theater ist das epische Theater«, den er im Exil auf Fünen geschrieben hat, heißt es: »Jedes Kunstwerk wird auf seine Eignung für den Apparat hin überprüft, niemals aber der Apparat auf seine Eignung für das Kunstwerk« (Brecht 1957: 14). Brecht stellt in diesem Text fest, dass die für die zeitgenössische Kunst seiner Zeit so wichtigen Neuerungen<sup>1</sup> nur im Rahmen ihrer Kompatibilität mit dem Apparat möglich sind. Somit seien die Kunst und die Kunstschaffenden immer in irgendeiner Weise abhängig vom Apparat. Es gehöre darüber hinaus zu den gewieften Raffinessen des Apparats, dass er diese Abhängigkeit machtvoll zu verheimlichen weiß, oder, so würde man es heute vielleicht eher formulieren: geschickt kleinreden kann.

Ich möchte vorausschickend eine Warnung aussprechen: Es werden nachfolgend die Begriffe *Stadttheater* und *Krise* in einem Satz erwähnt. Also, Achtung: Im deutschsprachigen Raum stecken die Stadttheater in einer Krise. Jetzt kann man freilich sagen, das waren sie schon immer. Doch ich sage, so sehr in der Krise wie zur Zeit waren sie noch nie. Warum das so ist? Weil sich das Stadttheatersystem als zu behäbig herausstellt, um auf neue, flexiblere, ästhetisch anspruchsvolle Formen der darstellenden Künste zu reagieren. Weil es verstärkt damit anfängt, seine sozialen Dimensionen auszubauen – Vorträge zu veranstalten, Raum für gesellschaftliche Diskussionen zu öffnen –, und dabei mitunter vergisst, dass es Wagnisse in der *Kunst* sind, die es vor allem anderen auszeichnen könnte. Weil es sich also weniger mit

Volkshochschulen, Hochschulseminaren und TV-Diskussionsrunden verglichen sollte als mit dem künstlerischen Experiment.<sup>2</sup> Weil es ein altes und – im besten Sinne – bürgerliches und deutschsprachiges Publikum hat, das aus demografischen Gründen aber nicht mehr lange sein Publikum bleiben kann. Und weil es kaum in der Lage ist, auf diesen demografischen Wandel zu reagieren und neue, jüngere, postmigrantische, auch durch ihre kulturelle Historie traditionell eher theaterskeptische Zuschauerschichten für sich zu gewinnen. Wohlgemerkt, Theaterpublikum wird es meines Erachtens immer geben. Nur ist es eben längst nicht mehr so homogen und kulturbürgerlich, wie es das einmal war. Es existiert nicht mehr *das eine Theaterpublikum*, sondern es gibt deren *viele* mit ganz unterschiedlichen Geschmäckern und Sehgewohnheiten und aus ganz unterschiedlichen Kontexten. Das *Publikum* also wird fortbestehen, nur geht es eben nicht unbedingt als allererstes in das Bollwerk eines Stadttheaters, es geht an ganz viele unterschiedliche Orte und wird sich nicht mehr als einheitliche Gruppe verstehen wollen, deren Mitglieder einen je ganz ähnlichen ästhetischen Geschmack haben.

Nehmen wir z. B. das in der Spielzeit 2010/11 am Stadttheater Bremerhaven sehr ambitioniert organisierte, von der Bundeskulturstiftung geförderte Festival *Odyssee: Heimat*, das sich – eben in der Hafen- und Ein-, aber auch Auswanderungsstadt Bremerhaven – gezielt mit einem Theater für ein neues, internationales Publikum auseinandergesetzt hat. Ästhetisch hat das gut funktioniert – doch wenn man sich das Publikum angeschaut hat, so kamen dorthin wieder die üblichen Verdächtigen. Es gab meines Erachtens eine Ausnahme, nämlich die Arbeit *Herr Dağaçar und die goldene Tektonik des Mülls* (2010) des Regiekollektivs Rimini Protokoll. Als Experten des Alltags kamen kurdische Müllsammler auf die Bühne, die in ihrer Muttersprache aus ihrem Leben in Armut erzählten. Hier funktionierte etwas, was sonst nicht funktionierte: Mitglieder kurdischer Kulturvereine und Familien mit Kindern kamen in die steinerne europäische Trutzburg des Stadttheaters Bremerhaven – so lebendig und erfreulich waren wirklich nur wenige meiner Stadttheaterbesuche in den letzten Jahren.

Es gibt noch weitere Erfolgsmeldungen. Eine davon kommt, immer lauter hörbar, aus dem Theater Freiburg, das einen sehr guten

Weg gefunden hat, auf die eben skizzierten Krisenerscheinungen zu reagieren. Dieses Theater versteht es offenbar wie kaum ein anderes, Künstler\_innen aus der Freien Szene ins Haus zu holen und ihnen einigermaßen freie Produktionsbedingungen einzurichten. Es bietet – als Theater für eine ganze Stadt mit ihren verschiedenen Zuschauerkreisen – eine programmatische Mischkalkulation, in der immer wieder auch ambitionierte Stadtraumarbeiten wie z. B. das Vorzeigeprojekt *Bunnyhill* zum Zug kommen. Dieses Projekt darf auch als Anlass für den Heimspielfonds der Bundeskulturstiftung gelten, eine 2005 ins Leben gerufene Projektförderung für Theaterarbeiten, »die sich mit der urbanen und sozialen Realität der Stadt auseinandersetzen und ein neues Publikum für das (Stadt-)Theater gewinnen sollten« (Kulturstiftung des Bundes o. J.). Das Theater Freiburg zeigt aber auch zeitgenössische Performance Art, z. B. in Koproduktion mit dem Hebel am Ufer Berlin und der Gessnerallee Zürich, oder experimentelle Tanzproduktionen, z. B. von den Choreograf\_innen Sebastian Schulz und Verena Billinger, und vieles mehr, was man andernorts an vergleichbaren Häusern mitunter vermisst. In Freiburg scheint die Theaterwelt also ganz in Ordnung zu sein, keine Mesallianzen zwischen Stadttheater und Freier Szene fallen auf. Nicht von ungefähr steht der Heimspielfonds in enger Verbindung mit den Initiativen des dortigen Theaters. Dieses verfährt darüber hinaus auch in vielerlei Hinsicht offenbar ganz im Sinne eines weiteren Förderprogrammes der Bundeskulturstiftung. Die Rede ist von Doppelpass, einem Fonds, der eigens zur Förderung der Kooperationen zwischen sogenannten freien Gruppen und sogenannten festen Tanz- und Theaterhäusern eingerichtet wurde. Viele interessante Kollektive profitieren davon landauf, landab. In der Ausschreibung heißt es:

Mit diesem Programm möchte die Kulturstiftung des Bundes die freien Szenen und Theaterinstitutionen in Deutschland zum Erproben neuer Formen der Zusammenarbeit und künstlerischen Produktion anregen. Im Fonds Doppelpass wird Künstlerinnen und Künstlern beider Seiten der nötige Freiraum eröffnet, um ihre Strukturen und Arbeitsweisen künstlerisch produktiv zu verbinden. Eine solche Kooperation ermöglicht beiden Partnern wertvolle

neue Erfahrungen und Perspektiven: Die Theater können den freien Gruppen mehr Aufführungsmöglichkeiten und eine attraktive Infrastruktur mit hoher organisatorischer und künstlerischer Kompetenz bieten. Gleichzeitig eröffnet ihnen die Zusammenarbeit mit freien Gruppen die Chance auf neue inhaltliche Akzente zur Bereicherung ihrer bewährten Ausdrucksformen, Arbeitsmethoden und Themensetzungen. (Kulturstiftung des Bundes 2014)

Damit kein Missverständnis aufkommt: Es geht hier nicht darum, ein begrüßenswertes Programm wie die Doppelpass-Förderung grundlegend zu kritisieren, auch wenn man sicherlich noch einmal darüber reden müsste, wie zeitgemäß und angebracht die Idee der *Gruppe* oder des *Kollektivs* hier tatsächlich noch ist – in einer Zeit, in der viele freie Künstler\_innen, nicht zuletzt aufgrund jahrzehntealter ökonomischer Zwänge, ganz andere Formen des Zusammenarbeitens und Vernetzens praktizieren. Nein, dank Doppelpass wird möglich, was in Freiburg vielleicht seit Beginn der Intendanz von Barbara Mundel schon länger funktionierte: eine Allianz zwischen einem Stadttheater und der Freien Szene hinsichtlich gemeinsamer Produktionsweisen.

Dennoch geht es in diesem Text darum, ein Unbehagen zu formulieren. Es beruht auf Überlegungen und Beobachtungen, die man seit ein paar Jahren anstellen kann angesichts der Entwicklung, sogenannte freie Produktionen und Gruppen in das Stadttheatersystem zu integrieren. In diesem System würden die Gruppen meistens mit viel mehr Komfort und viel mehr Geld, so ein beliebtes Argument, ihre wahre Freiheit erst kennenlernen. Diese Behauptung halte ich einerseits für richtig, andererseits aber auch für höchst tückisch.

Vielleicht kann man den angerissenen Zwiespalt vereinfachend mit zwei Schlagworten verdeutlichen: *Verflüssigung* wäre das eine, das offenbar gerne von Vertreter\_innen des Stadttheaters verwendet wird; *Institutionsästhetik* das andere, mitunter als Vorwurf formuliert von freien Künstler\_innen und Vertreter\_innen bestimmter Ausbildungsinstitutionen. Das Bild der Verflüssigung steht für den Versuch seitens moderner Stadttheaterintendanzen, die gesetzten institutionellen Grenzen zu verflüssigen, die ästhetischen vielleicht gar aufzulösen, indem das Andere und Fremde in Form bislang freier Produktionen und freier Produzent\_innen ins Haus geholt wird. Einmal im Haus,

werden diese bestmöglich ausgestattet und im Rahmen des Eigenen präsentiert – was ja auch Ziel von beispielsweise Doppelpass ist. Die Gründe hierfür liegen auf der Hand, die Resultate haben ihren Reiz. Gegen eine solche Verflüssigung ist erst einmal gar nichts einzuwenden, doch hat sie ihre Grenzen. Diese lassen sich vielleicht unter dem zweiten Schlagwort, dem Begriff Institutionsästhetik, zusammenfassen. Hinter dieser Zuschreibung steckt die Beobachtung, dass die Schwerkraft der Institution, die ja zweifellos auch Vorzüge bietet wie Verlässlichkeit, soziale Absicherung oder so etwas wie eine zumindest unterstellte Seriosität,<sup>3</sup> eben auch nur ganz bestimmte ästhetische Ausdrucksweisen zulässt und viele andere, die aber künstlerisch möglicherweise viel interessanter sind, nicht. Der Apparat bleibt letztlich, um Apparat bleiben zu können, auf seine Eignung fürs Künstlerische hin unhinterfragt, um noch einmal Brecht zu bemühen (vgl. Brecht 1957: 14). Diese angekündigte und teilweise auch gut durchgeführte Verflüssigung institutioneller Grenzen ist letztlich auch ein Stück weit nichts anderes als die Hegemonialisierung alternativer Formen, die sich dem Apparat, wollen sie innerhalb desselben stattfinden, auf jeden Fall anpassen müssen und das manchmal vielleicht zu sehr tun. Das ist das Treffende an Brechts Metapher der Schwerkraft: Man kann – trotz ihrer unzweifelhaften Vorzüge – noch so viele Vorbehalte gegen sie haben, solange man auf dem Planeten Erde weilen möchte, ist man ihr unweigerlich ausgesetzt.

Dies ist also die im Grunde banale These dieses Textes: Es gibt künstlerische Formen, Experimente, Wagnisse, die es nur außerhalb des Apparats Stadttheater geben kann. Beispiele dafür sind Legion.

Vor ziemlich genau 60 Jahren suchte Roland Barthes den sogenannten Nullpunkt der Literatur (vgl. Barthes 2006). Diesem müsse die Ablehnung der apologetischen Funktion der bürgerlichen Literatur und der diese Funktion verdeckenden ästhetischen Wertekategorien der traditionellen Literaturwissenschaft vorausgehen. Barthes stritt um die Loslösung von Sprache und Literatur aus mythologischen Fixierungen, wie sie durch die Überfrachtung von Sinn und die Bedeutungsfestschreibung von sprachlichen Zeichen auszumachen waren. Der Nullpunkt der Literatur ist demnach der Punkt, an dem Literatur, indem sie nur sich selbst aussagt, indirekt auch etwas über die

Bedingungen ihrer Entstehung und damit auch etwas über ihr historisches Umfeld aussagt. Vielleicht ist das, was ich hier zu machen versuche, so etwas wie eine Arbeit am Nullpunkt des Theaters – und diese Arbeit ist *per definitionem* überall eher möglich als eben im bestehenden Theaterapparat selbst. Der Apparat ist das Gegenteil eines solchen Nullpunkts, von dem aus alles möglich ist: Der Apparat muss ein riesiges Ensemble von Schauspieler\_innen, Techniker\_innen und Verwaltung füttern und beschäftigt halten. Er muss ein Publikum bedienen, er muss schauen, dass die für ihn maßgeblichen Geldgeber\_innen nicht abgeschreckt werden. Mit Freiheit hat all das nicht mehr viel zu tun, es sind Verpflichtungen, die mit einem Einlassen auf die Institution unweigerlich einzugehen sind. Der Apparat nimmt eine bestimmte Perspektive ein, mit der er *bestenfalls* hegemonial auf alles blickt, was ihm zunächst fremd ist: das kulturell Andere ebenso wie das ästhetisch Andere; und *schlimmstenfalls* ignoriert er einfach, was er für inkompatibel hält, und verhilft diesem somit nicht zur Sichtbarkeit.

Doch kann es hier nicht darum gehen, institutionelles Arbeiten gegen ein Arbeiten in der sogenannten Freien Szene auszuspielen. Im Gegenteil, man darf nicht verschweigen, dass es auch etliche Beispiele einer höchst fruchtbaren Zusammenarbeit zwischen Künstler\_innen aus dem Bereich des freien Kunstschaffens und solchen aus Theaterinstitutionen gibt. Exemplarisch hierfür kann unter anderem das Regieduo Auftrag:Lorey genannt werden. Seit Jahren schon arbeiten Stefanie Lorey und Bjoern Auftrag *mit*-einander und *gegen* sie umgebende Stadttheaterstrukturen, zugleich arbeiten sie aber auch *in* diesen Strukturen. Die Frage ist berechtigt, ob ihr künstlerisches Schaffen nicht zu einem wichtigen Teil davon geprägt ist, dass ihnen der Apparat eine willkommene Reibungsfläche bietet und dass gerade die Auseinandersetzung mit ihm ihre Arbeiten zu formidablen Herausforderungen an das System Stadttheater macht – ästhetisch, ökonomisch und strukturell. Eine bemerkenswerte Arbeit, die 2012 am Schauspiel Frankfurt entstand, ist in diesem Zusammenhang *Bouncing in Bavaria*. Traute Hoess und Felix von Manteuffel, die aufs Brauereiseite mitbringen, was Profischauspieler\_innen nun mal so alles mitbringen, werden von Auftrag:Lorey als Performer\_innen mit all

ihren Erinnerungen, mit all ihren Kompetenzen auf der Bühne eingesetzt. Dabei entstehen auch immer wieder aufregende Momente, in denen Hoess und von Manteuffel so gar nicht auf ebendiese Kompetenzen zurückgreifen können. Nein: Eine Verflüssigung der Grenzen zwischen experimentellen Ansätzen und der Institution des Stadttheaters darf kein Tabu sein, denn unsere Zunft und Kunst wäre um viele Arbeiten wie diese ärmer. Mit der *schwerkräftigen* Institutionsästhetik kann, wie im Falle Auftrag:Lorey, produktiv umgegangen werden. Das Problem ist: Es sollte nicht alternativlos mit ihr umgegangen werden *müssen*. Der Nachteil dieser Verflüssigung, dieser Hybridisierung ist nicht unbedingt und prinzipiell ihre ästhetische Seite – es ist aber sehr wohl ihre ökonomische. Der Apparat, das Institutionelle, die Institutionsästhetik werden in einem hohen Maße gefördert – wer hingegen radikal den Nullpunkt sucht, geht oft fast leer aus.

Vor wenigen Jahren hat beispielsweise der Regisseur und Kurator Matthias von Hartz die Situation in wohlthuender Polemik treffend auf den Punkt gebracht. »Kunst oder Kerngeschäft?« ist die titelgebende Frage des entsprechenden Artikels (von Hartz 2011). Darin beschreibt er ebenfalls die unabdingbare Notwendigkeit von Impulsen, die von außerhalb des Stadttheaters kommen müssten; egal, ob diese nun auf das Stadttheater zurückwirken mögen oder einigermaßen autark ihr Dasein fristen. Auch von Hartz geht vom deutschen Theatermarkt aus, wenn er vermutet, dass »90 Prozent der öffentlichen Gelder für die darstellenden Künste in das Stadt- und Staatstheatersystem fließen« (ebd.: 30). Dieses Verhältnis komme einer Monopolstellung gleich, die historisch gewachsen, ästhetisch aber längst nicht mehr zu rechtfertigen sei:

Die Realität ist, dass in den letzten Jahren die wichtigen ästhetischen Impulse im Theater fast alle von außerhalb kamen. Außerhalb heißt, [...] von Künstlern oder Arbeitsweisen außerhalb des Systems oder aus dem Ausland (das im System praktisch nicht vorkommt). Das Stadttheater selbst interessiert sich nicht für die Zukunft des Theaters, sondern nur für die Zukunft des Stadttheaters, also das Überleben der Institution. (ebd.)

Von Hartz lamentiert aber nicht nur, er bietet auch Lösungsmöglichkeiten an. Diese sieht er zum einen in der Schweiz gegeben, nämlich am Théâtre Vidy in Lausanne, welches kein umfangreiches Ensemble beschäftigt, sondern ein *Team von Gastgebenden* hat, das verschiedene *Gästeteams* empfängt und so Produktionen möglich macht. Zum anderen verweist er auf das Toneelhuis Antwerpen. Hier wurde unter Guy Cassiers der Ensembledanke dahingehend geändert, dass das Ensemble nicht mehr nur oder vor allem aus Schauspieler\_innen besteht. Es versammelt Künstler\_innen ganz unterschiedlicher Sparten, die gemeinsam in der Stadt arbeiten.

Von Hartz' kluge Polemik endet mit drei praktischen Vorschlägen. Zunächst empfiehlt er pro Jahr einen Reisezwang für Kulturpolitiker\_innen und Theaterleiter\_innen in ein europäisches Land, »inklusive intensivem Kontakt nicht nur mit den Kulturpolitikern, sondern vor allem mit den Künstlern, die in dem anderen System arbeiten« (ebd.:35). Zweitens fordert er einen Kooperationszwang mit Projekten in der Stadt und internationalen Künstler\_innen, mindestens einmal pro Jahr. Und schließlich spricht er sich für ein Modellhaus in Deutschland aus,

das anders als die gängigen Theater funktioniert. Kein weiteres Stadttheater mit einer Nebenspielstätte für das Besondere, keine weitere freie Spielstätte mit zu wenig Geld, sondern ein starkes Haus irgendwo zwischen Antwerpen und Lausanne [was er nicht geographisch meint; Anm. Ph. Sch.], das das Potenzial hat, in der ersten Liganational und international zu produzieren. (ebd.)

Man kann sogar noch einen Schritt weiter in dieselbe Richtung gehen und eine Position vertreten, die etwas bescheidener und etwas anmaßender zugleich ist. Wie wäre es denn, würde man mindestens ein Landes-, Stadt- oder Staatstheater pro Bundesland, pro Kanton in ein Haus für die Freie Szene umwandeln – ohne eigenes Ensemble, aber mit einem mutigen Produktionsteam.<sup>4</sup> Kompetente Manager\_innen, Programmierer\_innen und Künstler\_innen werden genug dafür ausgebildet. Diese Häuser müssen auch nicht immer in den sieben größten Städten stehen, auch kleinere Orte sind hier durchaus attraktiv. Auf

diese Weise ließe sich einer ungerechten Verteilung der Mittel zumindest teilweise entgegenwirken – und das noch nicht einmal in einer allzu radikalen Höhe, wenn man das derzeit herrschende Finanzierungsungleichgewicht bedenkt. Häuser mit einer solchen schlankeren Produktionsstruktur gibt es ja bereits in einem gut kooperierenden Netzwerk, seien es die Dampfzentrale Bern, die Gessnerallee Zürich, brut Wien, Mousonturm in Frankfurt am Main, Hebbel am Ufer und Sophiensaele in Berlin, Kampnagel in Hamburg, Forum Freies Theater Düsseldorf etc. Doch sind die meisten hiervon, zumindest in Deutschland, nicht annähernd auf dem Niveau eines kleinen Landes- oder Stadttheaters finanziert – und das, obwohl die geforderten Impulse gerade hier entstehen bzw. von hier aus in den deutschsprachigen Raum ausstrahlen.

Seit mittlerweile über zehn Jahren treffen sich die deutschsprachigen Regieausbildungsstätten jährlich in Hamburg in der Gaußstraße, beim Körber Studio Junge Regie am Thalia Theater. Einiges kann man auch an dieser Initiative wie gewöhnlich kritisch sehen, so vielleicht vor allem den von Stiftungsseite forcierten Wettbewerbscharakter. Doch eines hat das Projekt wirklich erreicht: Nachdem das Format vor allem von Ausbildungsinstitutionen wie der Justus-Liebig-Universität Gießen und der Universität Hildesheim, die sich selber als avantgardistisch verstehen, gerade in den ersten Jahren überaus skeptisch betrachtet wurde und umgekehrt klassische Ausbildungseinrichtungen nicht so genau wussten, was denn dem Regiehandwerk eher distanziert gegenüberstehende Studierende im Wettbewerb zu suchen hätten, ist es in zehn Jahren Körber Studio tatsächlich gelungen, dass sich ganz unterschiedliche Vertreter\_innen des Regienachwuchses auf Augenhöhe begegnen und miteinander diskutieren: solche, die sich einem Apparat vor allem anpassen; solche, die sich *innerhalb* eines Apparates künstlerisch-kritisch mit ihm auseinandersetzen; sowie auch jene, deren Kunst ihre Kraft aus einer klaren Opposition zum Apparat schöpft. Ob Funktionär\_in, Reformier\_in oder Revolutionär\_in – wer von welcher Schule kommt, ist zwar immer wieder tendenziell, aber eben nie mit endgültiger Sicherheit wirklich feststellbar. Die erwähnte Augenhöhe, auf der man sich mittlerweile misst, ist sehr bemerkenswert. Und leider hat sie auch ein wenig utopischen Charakter. Denn wer von den Teilnehmenden institutionsästhetisch arbeitet, inszeniert

sich in ein einigermaßen solide finanziertes System hinein. Doch wie sieht es mit den anderen beiden Typen derzeit aus? Die gute Nachricht ist, dass es in der skizzierten Krise und infolge der daraus erwachsenden Flexibilität einiger Stadttheater auch jenen Reformier\_innen, die sich dem Apparat nur teilweise unterwerfen, um ihn vielleicht zu verändern, immer wieder und besser gelingen kann, Fuß zu fassen. Die schlechte Nachricht aber bleibt: Diejenigen, die sich dem Apparat verweigern wollen, werden kämpfen müssen – und zwar nicht nur auf ästhetischer Ebene, wie es sich gehört, sondern vor allem auf ökonomischer, und das weit mehr, als ihnen zumutbar ist und eine moderne Gesellschaft es sich leisten sollte. Was für spannende ästhetische Vorschläge sind durch dieses Ungleichgewicht bereits unserer Aufmerksamkeit entgangen; was haben wir da alles schon verpasst.

Auf ein beliebtes Gegenargument, nämlich die Behauptung, die Künstler\_innen könnten eben nur so gut sein, wie ihr Publikum es erlaube, und viele der hier propagierten nicht-institutionsästhetischen und experimentellen Tendenzen wolle ja im Grunde niemand sehen, sie seien schlichtweg nicht mehrheitsfähig, hat angeblich bereits jemand ganz anderes schon einmal eine sehr gute Antwort gefunden, nämlich kein Geringerer als Billy Wilder. Der soll, gefragt nach den möglicherweise enttäuschten Sehgewohnheiten des Publikums angesichts solch gewagter Kunst am Nullpunkt, lächelnd den Kopf geschüttelt und gelassen konstatiert haben: »Das Publikum? Das Publikum weiß so lange nicht, was es sehen will, bis es es gesehen hat.«

### Anmerkungen

- 1 Zum Stellenwert der Neuerung in der Kunst: vgl. ganz besonders Luhmann 1986.
- 2 Hier kann man wieder Luhmann als Gewährsmann bemühen. Er macht deutlich, dass auch das Kunstsystem eine ganz spezifische Funktion hat, die ganz anders ist und sein muss als die anderer gesellschaftlicher Systeme: vgl. ebd.
- 3 Wie weit es mit der Seriosität her ist, darf angesichts der aktuell bekannt gewordenen Vorgänge am Burgtheater Wien in Frage gestellt werden.
- 4 Dieser Vorschlag geht u. a. auf Heiner Goebbels zurück: vgl. Goebbels 2013.

### Verwendete Literatur

- Barthes, Roland (2006): *Am Nullpunkt der Literatur. Literatur oder Geschichte. Kritik und Wahrheit*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Brecht, Bertolt (1957): »Das moderne Theater ist das epische Theater. Anmerkungen zur Oper *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny*«, in: ders.: *Schriften zum Theater. Über eine nicht-aristotelische Dramatik*, zusammengestellt von Siegfried Unseld, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, S. 13–28.
- Goebbels, Heiner (2013): »Zeitgenössische Kunst als Institutionskritik«, auf: [www.nachtkritik.de/index.php?option=com\\_content&view=article&id=8198:heiner-goebbels-stuttgarter-rede-zur-zukunft-der-kultur&catid=101:debate&Itemid=84](http://www.nachtkritik.de/index.php?option=com_content&view=article&id=8198:heiner-goebbels-stuttgarter-rede-zur-zukunft-der-kultur&catid=101:debate&Itemid=84) (letzter Zugriff: 11. 7. 2014).
- Hartz, Matthias von (2011): »Kunst oder Kerngeschäft? Warum sich das System Stadttheater von innen erneuern muss – und dafür dringend Impulse von außen braucht«, in: Josef Mackert/Heiner Goebbels/Barbara Mundel (Hg.): *Heart of the City. Recherchen zum Stadttheater der Zukunft*, Berlin: Theater der Zeit, S. 30–35.
- Kulturstiftung des Bundes (2014): »Doppelpass«, auf: [www.kulturstiftung-des-bundes.de/cms/de/programme/doppelpass](http://www.kulturstiftung-des-bundes.de/cms/de/programme/doppelpass) (letzter Zugriff: 11. 7. 2014).
- Kulturstiftung des Bundes (o. J.): »Heimspiel. Der Fonds zur Förderung von Theaterprojekten im Überblick«, auf: [kulturstiftung-des-bundes.de/cms/de/programme/kunst\\_der\\_vermittlung/archiv/heimspiel\\_1056\\_91.html](http://kulturstiftung-des-bundes.de/cms/de/programme/kunst_der_vermittlung/archiv/heimspiel_1056_91.html) (letzter Zugriff: 11. 7. 2014).
- Luhmann, Niklas (1986): »Das Kunstwerk und die Selbstreproduktion der Kunst«, in: Hans Ulrich Gumbrecht/K. Ludwig Pfeiffer (Hg.): *Stil. Geschichten und Funktionen eines kulturwissenschaftlichen Diskurselements*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, S. 620–672.

Schulte, Philipp (2015): „Grenzen der Verflüssigung. Einige Risiken und Nebenwirkungen von Allianzen zwischen Freier Szene und Stadttheater und was eine Alternative zu ihnen sein könnte“, in: Beate Hochholdinger-Reiterer/Mathias Bremgartner/Christina Kleiser/Géraldine Boesch (Hg.): *Arbeitsweisen im Gegenwartstheater* (itw : im dialog – Forschungen zum Gegenwartstheater, Bd. 1), Berlin: Alexander, S. 89–99, <http://dx.doi.org/10.16905/itwid.2015.9>.

© by Alexander Verlag Berlin 2015

Alexander Wewerka, Postfach 18 18 24, 14008 Berlin  
[Info@alexander-verlag.com](mailto:Info@alexander-verlag.com) | [www.alexander-verlag.com](http://www.alexander-verlag.com)  
Alle Rechte vorbehalten. Jede Form der Vervielfältigung, auch der auszugsweisen, nur mit Genehmigung des Verlags.

Die vorliegende elektronische Version wurde auf Bern Open Publishing (<http://bop.unibe.ch/itwid>) publiziert. Es gilt die Lizenz Creative Commons Namensnennung - Weitergabe unter gleichen Bedingungen, 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): 978-3-89581-357-3

ISBN (elektronische Version): 978-3-89581-391-7