

Messen, Tauschen, Weitergeben

Äquivalenz- und Wertverhältnisse im Theater der Gegenwart

Das Thema Prekarität beherrscht seit einigen Jahren die Diskussion um den Wandel von Arbeitsverhältnissen in den westlichen Gesellschaften. Als Diagnose und Stigma zugleich ist der Begriff der Prekarität, oder auch des Prekariats, auf so unterschiedlichen Ebenen wie der soziologischen Interpretation auf der einen und einem hierarchischen Distinktionsmerkmal auf der anderen Seite in Gebrauch. Der Soziologe Luc Boltanski hat nicht nur die an diese Begriffe gebundenen Phänomene betrachtet und, wenn auch zugespitzt, erörtert. Er hat darüber hinaus einen performativen Widerspruch in Rhetorik und Denken der Prekarität ausgemacht. Diesen Widerspruch beschreibt er in dem Text »Leben als Projekt. Prekarität in der schönen neuen Netzwerkwelt« als Effekt einer projektbasierten Rechtfertigungsordnung, einer projektbasierten Polis (vgl. Boltanski 2007). Diese sei hochgradig flexibel, mobil und netzwerkartig strukturiert und entsprechend nach einem neoliberalen managerialen Prinzip organisiert. Diese Organisationsform, die Boltanski auch als »Kultur des Projekts« (ebd.) beschreibt, sei indes nicht allein das Resultat rein unternehmerischen Kalküls, sondern auch Anpassung und Erbe einer ganz bestimmten kulturellen Disposition: Unabhängigkeit, Selbstbestimmung und Selbstverwirklichung sind dabei interessanterweise jene Kriterien, denen nicht das Unternehmer-, sondern das Künstler-Credo der 1960er und 1970er Jahre verpflichtet war. Betroffen von einer derartigen projektbasierten Rechtfertigungsordnung seien heute ausgerechnet diejenigen, die nicht »fit genug« seien, in dieser Welt zu reüssieren, weil sie zu schwach, zu eigenwillig, zu altmodisch, kurz: nicht anpassungsfähig genug seien.

Im zweiten Teil seines Beitrags führt Boltanski aus, dass sich nun genau jene projektbasierte Rechtfertigungsordnung auch auf das Privatleben und damit die Lebensplanung und -gestaltung ausgeweitet

habe. Der von Boltanski diagnostizierte performative Widerspruch resultiert dabei aus einer unterschiedlichen Bewertung und Perspektivierung der ›Kultur des Projekts‹ innerhalb der linken Kulturkritik: Während diese von einer linken Kapitalismuskritik radikal zurückgewiesen würde, würde sie zugleich auf der biopolitischen Achse befürwortet. Bezogen etwa auf Themen wie Abtreibung, gleichgeschlechtliche Ehe, Geburtenregelung, Reproduktionsmedizin etc. würden durchaus ultraliberale Formen der Rechtfertigung praktiziert. Die Effekte derartiger Argumentations- und Handlungszusammenhänge passen letzten Endes auch nicht ins Bild einer projektbasierten Rechtfertigungsordnung. Die emotionalen Erfahrungen, die Boltanski anspricht, reichen von Einsamkeit, beziehungsweise Angst davor, bis hin zu Isolation.

Für den vorliegenden Beitrag ist nun aber nicht so sehr Boltanskis moralischer Impetus – bezogen auf die biopolitische Achse – von Interesse, als vielmehr die von ihm diagnostizierte und mit den ökonomischen Veränderungen in Verbindung gebrachte Kollision oder auch Umkehrung politischer Haltungen: Ehemals stabile Logiken von ›rechts‹ und ›links‹ würden zunehmend diffundieren und verlören ihren Geltungsanspruch. Diese Diffusion ergäbe aber überhaupt erst eine Schwächung der Kritik am Kapitalismus, was wiederum eine

Wiederherstellung eines Feldes entschlossener sozialer Kämpfe [verhindere], deren Ziel eine Neubestimmung der Formen der Produktion und der Konzeptionen der Produktivität, eine weniger ungleiche Verteilung des Zugangs zu elementaren sozialen Gütern und eine Verringerung der gegenwärtigen ökonomischen und sozialen Prekarität sein müsste. (Ebd.)

Was haben Boltanskis Ausführungen mit dem zeitgenössischen Theater zu tun?

Auch im zeitgenössischen Theater macht sich seit längerem ein ähnlich gelagerter zentraler performativer Widerspruch bemerkbar. Er ergibt sich hier nicht aus der Verschränkung und Überlagerung ökonomischer und biopolitischer, sondern ökonomischer und ästhetischer Handlungs- und Argumentationszusammenhänge.

Im Gegenwartstheater wird, was nicht erstaunlich ist, die oben beschriebene Ausweitung einer neoliberalen Rechtfertigungsordnung thematisiert und kritisiert. Zu nennen wären hier die sogenannten Wirtschaftsdramen wie Rolf Hochhuths *McKinsey kommt* (2003), Moritz Rinke's *Café Umberto* (2005) oder Andres Veiel's *Das Himbeerreich* (2012). Dasselbe gilt für das Projekttheater, das auf derlei Dynamiken reagiert hat, etwa mit dem 2008 von Barbara Gronau und Carena Schlewitt kuratierten Festival Palast der Projekte im Theater Hebbel am Ufer Berlin (HAU).¹ Dort ergaben sich nicht zuletzt aufgrund der als krisenhaft wahrgenommenen Finanzierungssituation von (freiem) Theater auch projektkritische Tendenzen bezogen auf den Theaterbetrieb selbst. Obwohl in etlichen Aufführungen und Projekten eine allzu schlichte Dichotomie von Ästhetik versus Ökonomie vermieden wurde, lässt sich eine stabile Denkfigur in den allermeisten Theaterproduktionen hierzu erkennen: Eine sich funktionalistischen Kriterien unterordnende projektbasierte Logik wird, ähnlich wie es Boltanski formuliert hat, als Effekt einer zunehmenden Ökonomisierung der Lebenswelt aufgefasst und kritisch zurückgewiesen. Nun aber ergibt sich, bezogen auf das Gegenwartstheater, auch hier ein performativer Widerspruch: Denn während eine projektbasierte Rechtfertigungsordnung auf der ökonomischen Achse als neoliberale Praxis enttarnt und zurückgewiesen wird, wird sie auf der theatral-ästhetischen Achse, sozusagen als Verlängerung des Künstler-Credos der 1960er und 1970er Jahre, durchaus befürwortet. Diese Haltung ist untrennbar verbunden mit einer Apologie des postdramatischen Theaters beziehungsweise der Performance Art als einer nichtrepräsentationalen Ästhetik sowie einer antiinstitutionalistischen Organisationsform, die sich gegen die Routinen einer standardisierten staatstheaterbetrieblichen Arbeitsform, mit ihren klaren Strukturierungen von Arbeitsprozessen und -hierarchien richtet. Zahlreiche Produktionen, die dieser Idee verpflichtet sind, entwickeln und präsentieren diese im Kontext internationaler Festivals oder in der Freien Szene. Dabei überlagern sich in der Regel zwei Argumentationslinien: Eine Argumentationslinie verläuft entlang der Verteidigung und Profilierung der Festival- beziehungsweise Festidee, welche auf die utopischen Konzepte Jean-Jacques Rousseaus und Richard Wagners zurückweist und dem

Gedanken verpflichtet ist, in einem begrenzten Zeitraum, außerhalb alltäglicher Zeit- und Raumgefüge, das Besondere, Außergewöhnliche erlebbar zu machen. Dazu gehört, dass ein Festival, anders als ein Staatstheaterbetrieb, es überhaupt erst ermöglicht, sich auf bestimmte Ästhetiken oder Inhalte zu konzentrieren. Die Organisationsform des Projekts ist hierbei die – auch für Künstler_innen positiv konnotierte – Basis für Selbstbestimmung und ästhetische Innovation, die sich wiederum auf hohe Flexibilität, Mobilität und vergleichsweise kurzfristige Planbarkeit im Verhältnis zu den eher trägen Organisationsstrukturen von Stadt- und Staatstheatern gründet (vgl. Elfert 2009; vgl. Koch 2014).

Die Idee einer Transzendierung von Alltagswelt im Fest trifft sich, und das wäre die zweite Argumentationslinie, durchaus mit einer ästhetischen Vorstellung von Theater, die jegliche Form von Referentialität, von einer festgelegten Subjekt-Objekt-Dichotomie unterläuft. Die Betonung im Postdramatischen Theater und in der Performance Art liegt auf dem Ereignishaften, der (vermeintlich unhintergehbaren) Präsenz des Dargestellten im Hier und Jetzt (vgl. Drewes 2010). Die Ausdrucksformen und Spielarten dieses Theaters sind durchaus vielfältig und haben in der Tat längst auch die Membran zum institutionalisierten Theaterbetrieb der stehenden Häuser durchdrungen. Dies widerspricht jedoch nicht dem Umstand, dass sie sich ideell und ästhetisch auf die historischen Avantgardebewegungen und die Neo-Avantgarde mit deren umfassender Repräsentationskritik, deren Kritik am Kunst- und Theaterbetrieb und der pädagogischen Implikation, jeglicher Illusionismus befördere die Manipulation der Zuschauer_innen, zurückbeziehen lassen. Eine derartige Vorstellung von Ästhetik und Organisationsform richtet sich auch gegen jede Form von leichter Zugänglichkeit, Konsumierbarkeit, Messbarkeit und damit Verwertbarkeit überhaupt. Jegliche autonome Kunst begreift sich demgemäß spätestens seit Ende des 18. Jahrhunderts, zumindest idealiter, als Residuum, als ein Außen utilitaristischer und damit auch ökonomischer Zwänge und Funktionalisierungen.

Festzuhalten bleibt, dass also auch im aktuellen Theaterdiskurs zwei Diskurs- und Handlungstopoi miteinander konkurrieren, die sich einerseits in einer Ablehnung der ökonomischen Achse, begriffen als

Ablehnung einer projektbasierten, weil neoliberal gefassten – oder darauf reduzierten – Rechtfertigungsordnung, artikulieren, während andererseits der Projektgedanke bezogen auf das Ethos des künstlerischen Schaffens, also der ästhetiko-politischen Achse, durchaus befürwortet wird.²

Die Analogie zu Boltanskis Ausführungen ist unverkennbar und mit ihrer Hilfe lässt sich nicht nur die Widersprüchlichkeit der beschriebenen Situation fassen, sondern auch der Wandel des ästhetischen und ökonomischen Gefüges im Feld der Kunstproduktion.

Denn während im 20. Jahrhundert im Gefolge der Kapitalismuskritik Bertolt Brechts, Theodor W. Adornos u. a. und der Ideologiekritik des Poststrukturalismus kategoriale Trennungen von Ästhetik und Ökonomie und damit von ›rechts‹ und ›links‹ überhaupt noch möglich schienen, ist eine identische Argumentation für die Gegenwart und damit auch für Praxis und Diskurs des Gegenwartstheaters nicht mehr in derselben Weise durchführbar. Die Diffusion ästhetischer und ökonomischer Zusammenhänge lässt es daher notwendig erscheinen, auch das ästhetiko-ökonomische Feld jenseits dichotomer Grenzziehungen zu betrachten.

Impulse hierzu finden sich in den zahlreichen soziologischen, kulturwissenschaftlichen und auch wissenschaftsgeschichtlichen Untersuchungen der letzten Jahre.³ Es handelt sich um Forschungen, die den kulturellen Gehalt des Ökonomischen untersuchen (vgl. Illouz 2007, vgl. Vogl 2010, vgl. Hörisch 2011, vgl. Klein/Windmüller 2014, vgl. Macho 2014) und umgekehrt, vorwiegend kulturwissenschaftlich erforschte Phänomene wie Unsicherheit und Unwägbarkeit auch für die wirtschaftswissenschaftliche Forschung fruchtbar machen (vgl. Tanner 2004).

Im Rahmen des vorliegenden Beitrags bedeutet dies, Formen des Messens, Tauschens und des Weitergebens nicht als auf monetäre Zirkulationszusammenhänge begrenzt aufzufassen, sondern als stets sich wandelnde Ausdrucksweisen spezifisch eingeübter Kulturtechniken⁴ mit ihren je damit in Verbindung stehenden Formen sozialer Interaktion und materieller Repräsentation.

Das Theater als ›Hypermedium‹ (Balme 2011) fungiert hier, wie so oft, als eine spezifische Beobachtungsanordnung: Es stellt aufgrund

seines spezifischen Zeige-Gestus und seiner besonderen Marktförderung überhaupt erst eine Situation her, die bestimmte ästhetische und ökonomische Zusammenhänge, sozusagen im Modus zweiter Beobachtung, kenntlich macht, und zwar über bloß abbildende und/oder inhaltliche Schwerpunktsetzungen hinaus auch über die Form einer spezifisch ausgewählten Organisationsweise.

An zwei Beispielen sollen derart spezifische Anordnungen und damit verbundene Überlagerungen, Schichtungen, aber auch wechselseitige Abgrenzungsweisen von Ästhetik und Ökonomie erörtert werden. Zum einen anhand der Produktion *X Minutes. Durational Comedy* (2014) von Schick/Gremaud/Pavillon,⁵ zum anderen anhand von *Performance Room*, einer Performancereihe, die seit 2012 von der Tate Modern in London in Kooperation mit der BMW AG produziert wird.

Die Produktion *X Minutes* der Performer_innen Martin Schick, François Gremaud und Viviane Pavillon greift Zusammenhänge und Wirkungsweisen des Ästhetischen wie Ökonomischen auf und thematisiert dabei auch theatrale Organisationsstrukturen, insbesondere die von Festivals. Denn diese können die Produktion *X Minutes* bei einer (Online-)Auktion erwerben. Im Gegenzug spielen die Performer_innen eine eigens entwickelte Fünf-Minuten-Sequenz in der Landessprache des jeweiligen Käuferlandes, das der Performance angefügt wird. Außerdem steuern alle Koproduzierenden ein Objekt zur Performance bei und werden so zu Akteur_innen der Performance. Sämtliche Aufführungen werden nur kurz geprobt, mitunter wird in der Aufführung improvisiert. Während der gesamten Aufführung zeigt eine mitlaufende Digitaluhr die verbleibende Zeit bis zu deren geplantem Ende an. Die Performance wird abrupt abgebrochen, sobald die Zeit abgelaufen ist. Wie die Performer_innen vorrechnen, befinden sie sich erst ab 90 Minuten Spielzeit in der Gewinnzone. Aufführungsorte waren bisher u. a. Ungarn, Polen, Belgien, Frankreich und die Schweiz.

Schicks Idee zu dieser Performance resultierte aus einem persönlichen Anliegen.⁶ Der unausgesprochenen, aber dennoch ebenso wirkungsvollen wie marktorientierten Wettbewerbssituation innerhalb der Festivalszene will Schick eine theatrale Offenlegung entgegensetzen. In der Tat spitzt *X Minutes* die Marktsituation des Theaters zu.

Die sich vom herkömmlichen Konsumgütermarkt unterscheidenden Marktmechanismen von theatralen Aufführungen – aufgrund der Unmöglichkeit einer objektbezogenen Inbesitznahme, aufgrund der staatlichen Intervention des Marktes mit Hilfe von Subventionen und schließlich aufgrund der Doppelcodierung einer Aufführung, die stets Kunst und Ware zugleich ist – werden mit dem spezifischen Organisationsprinzip von *X Minutes* aufgegriffen und ausgestellt. Die Unmöglichkeit einer Inbesitznahme von Aufführungen wird über die Form des offiziellen und damit für jeden Zuschauenden transparenten Kaufaktes als gleichsam transitorische, aber den diversen performativen Ordnungsverschiebungen unterliegende Aktion kenntlich gemacht. Was den Umstand der Subvention angeht, führt *X Minutes* vor, dass es auch in Subventionskontexten keineswegs allein darum geht, jene Produktionen und Künstler_innen zu unterstützen, die aufgrund ihrer sich gegen jegliche Warenförmigkeit sperrenden Ästhetik nicht überlebensfähig wären. Vielmehr zeigt *X Minutes*, dass auch im Kontext staatlicher Subvention – und nicht zuletzt im Kontext der, zumindest idealiter, antikapitalistischen Gepflogenheiten gehorchenden Festival- und Theaterszenen – Marktgängigkeit, Effizienzdenken und Wettbewerbsaffinität durchaus zentrale Funktionskriterien darstellen. Nicht zuletzt ist *X Minutes* eine Performance, welche die Überlagerung von Ästhetischem und Ökonomischem für das Theater überhaupt erst zur Verhandlung bringt.

Die Produktion *X Minutes* ist dabei so organisiert, dass jeder Kaufende der Performance jeweils fünf Minuten besitzt, ihm das Ergebnis dieser fünf Minuten zunächst aber unbekannt ist. Er kauft also die Katze im Sack. Diese Form der Unwissenheit und damit Ungewissheit und Unsicherheit hat für den Kaufakt zwei unterschiedliche, aber miteinander verbundene Konsequenzen, die das Messen und das Tauschen betreffen. Vor dem eigentlichen Tauschakt unterliegt der Vorgang der Produktion und Verwertung(splanung) stets unterschiedlichen Stadien des Messens. Gemessen wird die Zeit der Herstellung (Produktionszeit) in Relation zur Arbeitszeit, gemessen wird aber auch die Qualität des Produkts im Vergleich zu anderen Produkten (und Waren anbietenden) und schließlich messen, bei einer Theateraufführung häufig intuitiv und naturgemäß anders als bei einer herkömmlichen

Materialkontrolle, die Rezipierenden ihren Nutzen in Abstimmung mit möglichen und je nach Erfahrungs- und Bedürfnishorizont recht unterschiedlichen Erwartungshaltungen. Wie *X Minutes* vorführt, ist also stets von einer Überlagerung und nicht von einer scharfen Trennung beziehungsweise Trennbarkeit ökonomischer und ästhetischer Mechanismen auszugehen.

Darüber hinaus lassen sich diese unterschiedlichen Formen des Messens nicht von denen des Tauschens trennen. Dem eigentlichen Tauschakt – von Kaufenden und Verkaufenden, von Anbietenden und Nachfragenden, von Produzierenden und Rezipierenden – gehen die unterschiedlichen Varianten des Messens voraus, sie bestimmen ihn damit aber zugleich. *X Minutes* verweist darauf, dass gerade im Theaterkontext, insbesondere aber im Performancekontext, der Faktor Unsicherheit ein zentrales Kompositum darstellt. Das Äquivalent, der Gegenwert einer gezahlten Theaterkarte, ist nicht klar definiert. Damit profiliert *X Minutes* auch hier die Doppelcodierung von Kunst und Ware. Denn der Faktor Unsicherheit ist nicht nur Bestandteil einer unvorhersehbaren, weil einmaligen Theaterrückführungssituation, sondern auch Bestandteil jeder, im Kunstkontext aber verschärft von Volatilität gekennzeichneten Marktsituation. Dass die Kehrseite von Unsicherheit, nämlich Vertrauen, die entscheidende Basis »jedes« Kaufaktes ist, spiegelt *X Minutes* auch auf der Produktionsseite. Das Performancekollektiv weiß nicht, ob, und wenn ja, von wem *X Minutes* gekauft werden wird. Auch weiß es während der ersten Produktionsstapen nicht, ob es je in der Gewinnzone landen wird. *X Minutes* führt somit also nicht nur die Überlagerung von ökonomischen und ästhetischen Zusammenhängen und Funktionalisierungen vor, sondern legt damit zugleich im Detail die Doppelcodierung eines jeglichen Tauschaktes offen: als ein von Unsicherheit und Vertrauen geprägtes Wechselverhältnis gleichermaßen. Der festgesetzte Preis einer solchen Aufführung ist dabei nichts anderes als die Markierung eines über Vereinbarung zwar hergestellten, letztlich aber nur hypothetischen Äquivalents. Dies zeigt wiederum, dass die mit den unterschiedlichen Intentionen und Gesetzmäßigkeiten eines solchen Tauschaktes verbundenen Vorstellungen auf Überlagerungen stabiler bis träger, aber eben auch fragiler Wertekategorien basieren.⁷

X Minutes verdeutlicht also, dass es kein ›Außen‹ ökonomischer Gesetzmäßigkeiten gibt, wenn auch nur die geringste Form eines Tausches vorliegt. Und damit führt es die triviale, wenngleich auch aus ideologischen oder idealistischen Gründen beiseite geschobene Erkenntnis und Tatsache vor Augen, dass eine traditionell ökonomie-, wenn nicht kapitalismuskritische Perspektive immer schon Teil dieser Verflechtungen ist – und begreift dies auch als Chance.

Das zweite Beispiel, *Performance Room*, eine von der Tate Modern London mit der BMW AG seit 2012 koproduzierte Reihe, ist in ästhetischer, diskursiver und organisatorischer Hinsicht eine Provokation herkömmlicher (politischer) Theaterauffassungen. Dort, wo *X Minutes* noch selbstkritisch die Überlagerung von Ästhetik und Ökonomie ins Spiel bringt, werden bei der Idee von *Performance Room* ökonomische, in diesem Fall betriebswirtschaftliche Logiken scheinbar reibungslos ins Räderwerk der Kunstproduktion, -vermarktung und -vermittlung integriert.

Die jeweiligen Performances werden in einem Raum in der Tate Modern zu einer bestimmten Zeit nur einmal aufgeführt und dabei keinem kopräsenten Publikum zugänglich gemacht, sondern Zuschauenden, welche die Aufführung ›lediglich‹ via Livestream im Internet ansehen können. Dieser Stream lässt sich bis heute – und vermutlich solange es BMW AG und Tate Modern zulassen – immer wieder abrufen. Nur eine kleine Differenz entscheidet darüber, ob und wenn ja für wen wichtig ist, den Stream live oder, analog zum Verfahren der filmischen Projektion, als identische Reproduktion zu sehen. Entscheidend ist hier lediglich das Wissen darüber, wann und dass man live dem Stream zusieht, alle sonstigen herkömmlichen theatralen Gegebenheiten, etwa die Singularität einer jeden Aufführung, sind unerheblich, weil es eben keine klassisch theatrale Aufführungssituation gibt. Die Reihe *Performance Room* rüttelt also, trotz aller Vorbehalte gegen Wesensbestimmungen von Theater, an einer letzten scheinbar unverrückbaren Definition von Theater, nämlich der stets vorausgesetzten Kopräsenz von Darstellenden und Zuschauenden und dem damit verbundenen transitorischen Livecharakter. Zugleich aber ermöglicht *Performance Room* über die Präsentation im Internet überhaupt

erst, jede Produktion und somit die unterschiedlichsten gegenwärtigen Ausdrucksformen von Theater und Performance einem globalen Publikum zugänglich zu machen. Der repräsentative Querschnitt an gezeigten Produktionen im digitalen Raum suggeriert: Das, was Performance und aktuelle theatrale Darstellung heute ausmacht, wird weltweit über das Internet exportiert. Dazu gehört auch, dass die jeweiligen Performer_innen ihren theatral-digitalen Raum ganz individuell gestalten und bespielen.⁸

Ähnlich wie bei *X Minutes* werden hier nicht nur ästhetische und produktionsrelevante Kriterien und Gesetzmäßigkeiten miteinander verbunden. Diese Verbindung ist darüber hinaus ihrerseits nicht untrennbar von den ökonomischen Voraussetzungen zu betrachten, die sie bedingen. Allerdings ist die Kombination von Ökonomie und Ästhetik, mehr noch als die individuelle Herangehensweise von *X Minutes*, Ausdruck einer gezielten unternehmerischen Marketingstrategie.

Institutionell betrachtet, wird hier eine weitere Kontextualisierung relevant. Von großem marketingstrategischen Nutzen ist nämlich der Umstand, dass die Kunstform Performance seit jeher ein Hybrid zwischen bildender und theatraler Kunst darstellt und sich damit stets institutionellen Zugehörigkeitsvorstellungen entzieht. Performances sind daher auch, anders etwa als umfangreiche Sprechtheaterproduktionen, leichter verortbar sowohl im Museum wie im Theater oder aufgrund ihrer Flexibilität und Authentizitätsaffinität im öffentlichen Raum. Dank dieser theatralen und institutionellen Hybridität, welche die Tate Modern zusammen mit der BMW AG auf das Gestaltungsprinzip des digitalen Raums überträgt beziehungsweise in diesen hinein verlängert, kann sowohl die Institution Museum als auch der BMW-Konzern eine ökonomisch-betriebswirtschaftliche Strategie, nämlich das Markenmarketing, an die ästhetische Idee von *Performance Room* anbinden. Tate Modern London und BMW AG werden somit automatisch zu einem Hybrid – zu einem Markenhybrid –, das die Untrennbarkeit von Ästhetischem und Ökonomischem herstellt und zugleich dazu auffordert, sich bestimmte Grenzziehungen zu vergegenwärtigen. Künstler_innen, die sich in diese Produktionsstruktur hineinbegeben, sind also auch hier immer schon Teil der sich als untrennbar erweisenden Verflechtung des Ästhetischen mit dem Ökonomischen. Die

dem Markenhybrid eigene Marketingstrategie fungiert hier als eine Art Verstärker: Sie führt vor, dass die Produzierenden ganz gezielt nutzenorientiert handeln, wenn sie davon ausgehen, dass bei jedem Klick auf den Livestream auch das Image der Marke oder vielmehr des Markenhybrids (Tate/BMW) an Wert gewinnt. Zugleich vermarkten die Künstler_innen sich und ihre Produktionen und können mit diesen Produktionen gleichzeitig je individuell bestimmte ästhetische Genre-spielregeln und damit verbundene Erwartungshaltungen wenn nicht unterlaufen, so doch ausloten. Künstlerisches Experimentieren und ökonomisches Handeln schließen sich also keineswegs aus.

Bezogen auf das in ökonomischen Kontexten übliche Messen und Tauschen bestätigt und produziert diese spezifische Form der Präsentation und Verbreitung allerdings auch (neue) Gesetzmäßigkeiten, die sich vom herkömmlichen Kauf einer Museums- oder Theaterkarte unterscheiden. Relevant hierfür ist das Internet als Distributor: Trotz der nach wie vor weltweit ungleich verteilten Internetzugangsmöglichkeiten können die Performances, abgesehen vom zu bezahlenden Netzzugang, umsonst angesehen werden. Der Tauschakt ist gleichermaßen rentabel für beide Seiten, es handelt sich, einem betriebswirtschaftlichen Jargon entsprechend, um eine klassische Win-win-Situation.

Performance Room verweist damit nicht nur auf die Zirkularität ästhetischer und ökonomischer Praktiken wie Vorstellungen. Das Konzept der Reihe wagt die für weite Teile der Kunst- und Theaterwelt provokante These ihrer Gleichwertigkeit. Denn die ökonomische und ästhetische Achse werden als nicht mehr trennbare Kategorien ins Spiel gebracht. Folgt man Boltanski, dann heißt das jedoch nicht, dass derlei (intentionale) Vermengungen jegliches kritische Bewusstsein und Handeln grundsätzlich suspendieren.

Anmerkungen

- 1 Nach dem Festival Palast der Projekte entstand die Publikation *Ökonomie im Theater der Gegenwart* (vgl. Schößler/Bähr 2009), die einige Impulse der Veranstaltung aufgegriffen hat.
- 2 Eine – wohl mehrschichtige – Überlagerung von Ablehnung und Befürwortung einer neoliberalen Rechtfertigungsordnung kommt ins Spiel, bezieht

- man die Positionen von Festivalleiter_innen mit ein, die ihrerseits bestimmten kulturpolitischen Zwängen unterliegen. Sie haben ein gezieltes Interesse an ästhetischer Innovation, aber eben möglicherweise auch an effizienten Produktionsbedingungen. Ablesbar wäre diese Tendenz an der Zunahme von Häusern mit ausgeprägtem Gastspielbetrieb beziehungsweise Auftragsproduktionen wie die Berliner Festspiele, das Haus der Kulturen der Welt oder das Vidy in Lausanne.
- 3 Wichtige Zielsetzungen und Forschungsfelder, die an dieser Stelle nur skizziert werden können, sind die Begrenzung des Ökonomischen auf die Wirtschaftswissenschaften, der wechselseitige epistemologische Essentialismus von Wirtschaft(wissenschaft) einerseits und Kultur- und Kunst(wissenschaft) andererseits (vgl. Berghoff/Vogel 2004). Erwähnenswert sind außerdem ahistorische Modellbildungen und die Fokussierung auf rein kliometrische Methoden durch die Wirtschaftswissenschaften (vgl. Throsby 2001) sowie eine (traditionell) pejorative Einschätzung des Ökonomischen durch die Kultur- und Kunst(wissenschaften).
 - 4 Der Mathematiker und Kulturwissenschaftler Jochen Brüning verweist beispielsweise auf die Bedingung und den engen Zusammenhang für die Entstehung der Kulturtechniken des Zählens und Rechnens in ökonomischen Kontexten (vgl. Brüning 2008).
 - 5 Im Rahmen des AUAWIRLEBEN Theaterfestival Bern wurde die Vorstellung von *30 Minutes* vom 5. 5. 2015 im Tojo Theater in Bern besucht.
 - 6 Im Rahmen des Symposiums itw : im dialog »Spielwiesen des Globalen« führte Miriam Drewes am 6. 5. 2015 mit Martin Schick ein Künstlergespräch.
 - 7 Im wirtschaftlichen Kontext ist der Wert nicht nur Gegenstand zahlreicher Theorien, sondern eine ökonomische Kategorie, die voraussetzt, dass unterschiedliche Waren und Güter in ein Verhältnis gesetzt und mit einem Preis (Äquivalent) ausgedrückt werden können. Im Kontext von Kulturorganisationen, wo es um sogenannte weiche oder auch diffuse Wertvorstellungen geht, schlägt John Holden zur Analyse kultureller Organisationsformen die Differenzierung in folgende drei, sich überlagernde Kategorien vor: der institutionelle Wert, der instrumentelle Wert und der intrinsische Wert (vgl. Holden 2006).
 - 8 Vgl. u. a.: Bojana Cvejics Choreografie *Spatial Confessions* (2014) über die Institutionalisierung des Öffentlichen, Cally Spooners *He's in a Great Place* (2014), eines Film-Trailers ihres eigenen Musicals *And You Were Wonderful on Stage* (2014) oder die analog-digitale Installation von Nora Schultz namens *Terminal+* (2014) ausgehend von Steven Spielbergs Spielfilm *Terminal* (2004).

Verwendete Literatur

- Balme, Christopher (2011): »Die mediale Verfasstheit von Theater«, in: Anke Roeder/Klaus Zehelein (Hg.): *Die Kunst der Dramaturgie. Theorie – Praxis – Ausbildung*, Leipzig: Henschel, S. 139–149.
- Berghoff, Hartmut/Vogel, Jakob (Hg.) (2004): *Wirtschaftsgeschichte als Kulturgeschichte. Dimensionen eines Perspektivenwechsels*, Frankfurt am Main: Campus.
- Boltanski, Luc (2007): »Leben als Projekt. Prekarität in der schönen neuen Netzwerkwelt«, auf: www.polar-zeitschrift.de/polar_02.php?id=69 (letzter Zugriff: 30. 8. 2015).
- Brüning, Jochen (2008): »Mathematik und Modell«, in: Ulrich Dirks/Eberhard Knobloch (Hg.): *Modelle*, Frankfurt am Main u. a.: Peter Lang, S. 235–258.
- Drewes, Miriam (2010): *Theater als Ort der Utopie. Zur Ästhetik von Ereignis und Präsenz*, Bielefeld: transcript.
- Elfert, Jennifer (2009): *Theaterfestivals. Geschichte und Kritik eines kulturellen Organisationsmodells*, Bielefeld: transcript.
- Hörisch, Jochen (2011): *Tauschen, sprechen, begehren. Eine Kritik der unreinen Vernunft*, München: Hanser.
- Holden, John (2006): *Cultural Value and the Crisis of Legitimacy*, London: Demos.
- Illouz, Eva (2007): *Der Konsum der Romantik. Liebe und die kulturellen Widersprüche des Kapitalismus*, Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Klein, Inga/Windmüller, Sonja (Hg.) (2014): *Kultur der Ökonomie. Zur Materialität und Performanz des Wirtschaftlichen*, Bielefeld: transcript.
- Koch, Klaus Georg (2014): *Innovation in Kulturorganisationen. Die Entfaltung unternehmerischen Handelns und die Kunst des Überlebens*, Bielefeld: transcript.
- Macho, Thomas (2014): *Bonds. Schuld, Schulden und andere Verbindlichkeiten*, München: Wilhelm Fink.
- Schößler, Franziska/Bähr, Christine (Hg.) (2009): *Ökonomie im Theater der Gegenwart. Ästhetik, Produktion, Institution*, Bielefeld: transcript.
- Vogl, Joseph (2010): *Das Gespenst des Kapitals*, Zürich: diaphanes.
- Tanner, Jakob (2004): »Die ökonomische Handlungstheorie vor der ›kulturalistischen Wende‹? Perspektiven und Probleme einer interdisziplinären Diskussion«, in: Hartmut Berghoff/Jakob Vogel (Hg.): *Wirtschaftsgeschichte als Kulturgeschichte. Dimensionen eines Perspektivenwechsels*, Frankfurt am Main: Campus, S. 69–98.
- Throsby, David (2001): *Economics and Culture*, Cambridge: Cambridge University Press.

Zitiervorschlag und Hinweise

Drewes, Miriam (2016): »Messen, Tauschen, Weitergeben. Äquivalenz- und Wertverhältnisse im Theater der Gegenwart«, in: Beate Hochholdinger-Reiterer/Géraldine Boesch (Hg.): *Spielwiesen des Globalen*, Berlin: Alexander, S. 67–79 (itw : im dialog – Forschungen zum Gegenwartstheater, Bd. 2), <http://dx.doi.org/10.16905/itwid.2016.7>.

© by Alexander Verlag Berlin 2016

Alexander Wewerka, Postfach 18 18 24, 14008 Berlin

info@alexander-verlag.com | 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): 978-3-89581-411-2

ISBN (elektronische Version): 978-3-89581-432-7