



Paper Nr. 7/2019

Ästhetik, Institution, Innovation.

Prof. Dr. Gerald Siegmund, Justus-Liebig-Universität, Gießen

Abstract

Der folgende Text unternimmt den Versuch, über Institutionen aus dem Feld der Ästhetik heraus nachzudenken. Welche Konsequenzen hat das Nachdenken über Ästhetik und Kunst für die Frage der Institution? Damit wird die Fragestellung, die sich im Spannungsverhältnis von Ästhetik und Institution artikuliert, in diesem Vortrag probeweise umgedreht. Aus der Logik des ästhetischen Denkens und Handelns heraus entstehen bestimmte Institutionen. Zu diesem Zweck stelle ich zunächst zwei unterschiedliche Traditionslinien philosophischer Ästhetik vor, jene der Autonomieästhetik und jene der Zweckmäßigkeit von Kunst. Danach stelle ich mit Michel Foucaults Begriff des Dispositivs eine Fragerichtung vor, die es methodisch auf eine andere Weise erlaubt, ästhetische Belange mit Fragen nach der Institution zu verbinden.

Gefördert durch

DFG Deutsche
Forschungsgemeinschaft

Problem

Ästhetik und Institutionsanalyse zusammen zu denken, scheint ein Ding der Unmöglichkeit. Wenn Ronald J. Jepperson Institutionen als „*an organized, established procedure*“ beschreibt, dessen Regeln „*as external to the consciousness of individuals*“ analysierbar sind, bringt er das Problem auf den Punkt (Jepperson 1991, 143). Operiert Institutionsanalyse auf einer strukturellen Ebene, die unabhängig von einer „*rational choice*“ (ibid., 157) individueller Agenten funktioniert, thematisiert die Ästhetik das subjektive Urteil und die subjektive Konstruktion von Bedeutung. Wird das Subjekt sich durch ästhetische Akte seiner Freiheit bewusst, fokussiert die Institutionstheorie dagegen auf strukturelle Bedingtheiten von Entscheidungen und damit auf die prinzipielle Unfreiheit des Subjekts. Hierbei muss fairerweise gesagt werden, dass Jepperson die Freiheit des Handelns auf der Grundlage des institutionellen Rahmens nicht infrage stellt (ibid., 146). Geht es der Kunst ums Besondere, geht es der Institution ums große Ganze. Was ich im Folgenden versuchen werde, ist über Institutionen aus dem Feld der Ästhetik heraus nachzudenken. Welche Konsequenzen hat das Nachdenken über Ästhetik und Kunst für die Frage der Institution? Welche künstlerisch-ästhetischen Entwicklungen bedingen welche Institutionen? Ich werde also die Fragestellung, die sich im Spannungsverhältnis von Ästhetik und Institution artikuliert, in diesem Bei-

trag probeweise umdrehen. Nicht die Institution bestimmt die Ästhetik, was hier nicht infrage gestellt werden soll, sondern aus der Logik des ästhetischen Denkens und Handelns heraus entstehen bestimmte Institutionen. Die These lautet also folgendermaßen: Institutionelle Transformationsprozesse folgen der Eigenlogik des Ästhetischen, einmal gefundene Formen erneut infrage zu stellen und aufs Spiel zu setzen. Zu diesem Zweck stelle ich zunächst zwei unterschiedliche Traditionslinien philosophischer Ästhetik vor, die sich zum einen an autonomieästhetischen Fragen und zum anderen an Fragen der Zweckmäßigkeit von Kunst orientieren. Danach stelle ich mit Michel Foucaults Begriff des Dispositivs eine Fragerichtung vor, die es methodisch auf eine andere Weise erlaubt, ästhetische Belange mit Fragen nach der Institution zu verbinden.

Autonomieästhetik

Worum geht es der Ästhetik? Der Begründer der philosophischen Ästhetik Alexander Gottlieb Baumgarten (1714-1762) unternimmt 1750 in seinem Hauptwerk *Aesthetica* den Versuch, das sinnliche Erkenntnisvermögen des Menschen aufzuwerten, es gleichberechtigt neben das Erkenntnisvermögen des Verstandes und der Vernunft zu stellen. Das sinnliche Erkenntnisvermögen ist neben Verstand und Vernunft ein eigenes Erkenntnisvermögen. Die Sinne haben also ein Erkenntnispotenzial. Ziel der Ästhetik ist es, die menschliche

Sinnlichkeit zu bilden, damit der Mensch die Vollkommenheit der Dinge erkennen und beurteilen kann. Dies geschieht auf besondere Weise in der Beschäftigung mit den schönen Dingen der Kunst. Sinnliche Erkenntnisfähigkeit zielt mithin auf ein Doppeltes: Ästhetik hat es mit der sinnlichen Wahrnehmung zu tun und diese ist zugleich ein Erkenntnisvermögen, das der Reflexion zugänglich ist. Von hier aus ergeben sich zwei Stränge im Nachdenken über Ästhetik, die nicht unbedingt deckungsgleich sind: Ästhetik ist eine besondere Form der Wahrnehmung von Gegenständen. Ästhetik ist eine Form der Reflexion über ästhetische Urteile wie ‚schön‘ oder ‚häßlich‘.

Über das Konzept der Autonomie der Kunst ist viel gestritten worden. Es steht gerade heute erneut unter heftigem Beschuss, wenn sich Künstler*innen selbst als gesellschaftlich Handelnde verstehen und ihre Kunst als Intervention in und Beitrag zu gesellschaftlichen Debatten begreifen. Die Kritik an autonomieästhetischen Vorstellungen lässt sich grob mit folgenden Stichworten umreißen: Bei autonomer Kunst handele es sich um ein bloßes *l'art pour l'art*, mit dem der Welt abgewandte Künstler ihren Geniekult feiern. Autonome Kunst fördere die Wahrnehmung eines Kunstwerks, das ohne auf Kontexte zu rekurrieren aus sich heraus spricht, um dabei die gesellschaftlichen Bedingungen in denen sowohl Künstler*innen, Werk als auch die Rezipient*innen

stehen, in einer utopischen Geste zu transzendieren und ideologisch zu verklären. Autonome Kunst diene der Verfeinerung des Geschmacks von Subjekten, die durch die Aneignung von kulturellem Kapital und Distinktionsmerkmalen ihre privilegierte, elitäre gesellschaftlichen Stellung sichern. Ich glaube jedoch, dass diese Formen der Kritik, denen selbst bereits je unterschiedliche Begriffe von Ästhetik zugrundeliegen, am Kern einer aktuellen Autonomieästhetik vorbeigehen. Ästhetik ist ein Differenzverhältnis zum Nicht-Ästhetischen (Lebensweltlichen, Gesellschaftlichen), das diese Grenze immer wieder neu bearbeitet und bearbeiten muss, weil sich diese Grenze selbst immer wieder verschiebt (Stichwort: Ästhetisierung der Lebenswelt). Als ästhetisches Moment in dieser Arbeit an der Grenze ist dabei die Setzung und Ent-Setzung von Formen und Inhalten auszumachen, die ins Spiel gebracht werden. Sie ins Spiel bringen heißt, mit ihnen zu spielen, sie zu diskutieren und zu reflektieren, ohne sie als richtig oder falsch bewerten zu müssen. Autonomieästhetik beharrt also auf einem gewissen Abstand – einer Distanz zum alltäglichen Geschehen –, der es der Kunst ermöglicht, Formen zu finden für etwas, das anders nicht sagbar wäre.

Ich möchte mich zur Herleitung dieser Problematik zunächst Immanuel Kant zuwenden, von dessen *Kritik der Urteilskraft* (1790) auch heute noch die meisten Argumente für und gegen eine Form der Autonomieästhetik ausgehen. Immanuel Kant

hat in seiner *Kritik der Urteilskraft* die Frage gestellt, wie Erfahrung beschaffen sein muss, damit das Subjekt das Urteil ‚schön‘ überhaupt fällen kann. Er geht dieser Frage zunächst an Gegenständen und Erscheinungen der Natur nach, bevor er sich den schönen Gegenständen der Kunst zuwendet. Bei der reflektierenden Urteilskraft, die dem Menschen Orientierung in der Welt ermöglicht, geht der Mensch von den konkreten Anschauungen aus, denen aber zunächst das Allgemeine, der Begriff fehlt. Man weiß sie noch nicht einzuordnen, bis der Verstand die Situation bewältigt hat. Das Urteil ‚schön‘ resultiert nun daraus, dass beim Anblick eines Gegenstands der Begriff immer nur mehr oder weniger zu passen scheint. Daraus resultiert nun ein „freies Spiel“ zwischen jenen beiden Erkenntnisvermögen, die die Urteilskraft vermitteln soll (Rebentisch 2013, 47). Juliane Rebentisch fasst diese Bewegung wie folgt zusammen:

„Statt in einem bestimmten Urteil zur Ruhe zu kommen, wendet sich die Urteilskraft vielmehr reflexiv auf sich zurück und betrachtet die beiden von ihr vermittelten Erkenntnisvermögen – das ist nach Kant einerseits die Einbildungskraft als das Vermögen der Anschauung, das eine in der Wahrnehmung gegebene Mannigfaltigkeit in ein subjektives Bild transformiert, und andererseits der Verstand als das Vermögen, das eine Anschauung unter einen Begriff subsumiert – in einem ‚freien Spiel‘“ (ibid).

Dieses freie Spiel zwischen Einbildungskraft und Verstand erzeugt ein Gefühl der Lust im Betrachter, womit das Gefühl gleichzeitig als eine Art „Reflexionslust“, wie sie Rebentisch (ebd., 48) bezeichnet, zum integralen Bestandteil des Urteils wird. Das Urteil ist zweckfrei, weil es aus freien Stücken vollzogen wird, und es ist zweckfrei, weil es im Subjekt keiner Absicht folgt. Gehen Urteile wie „angenehm“ oder „nützlich“ vom Gegenstand aus, verbleibt das Urteil „schön“ im Subjektiven und damit beim Akt des Urteilens selbst, der sich im Urteilen lustvoll selbst erfährt. Diese Freiheit von einem Zweck bedeutet, dass „keine bindende Bestimmtheit vorliegt“, wie es Rüdiger Bubner formuliert (Bubner 1989, 37). Das Urteilen ist daher eine Art Lust, in der sich Verstand und Gefühl verbinden. Wir verweilen beim Schönen, weil es die Erkenntniskräfte belebt. Die begriffliche Bestimmung des schönen Gegenstands kann nie zur Ruhe kommen. „In Kunst“, schreibt Bubner weiter, „scheint etwas zu sein, das verstanden werden will, hingegen keinem Zugriff letztlich standhält“ (ebd., 41). Im Ästhetischen liegt also auch eine gewisse Widerständigkeit des Materials, das sich einer letztgültigen Interpretation verweigert. Das Material zeigt sich und zieht sich im Zeigen gleichzeitig in sich zurück. Auch in diesem Moment der Unverfügbarkeit des Kunstwerks liegt ein wesentliches Moment seiner Autonomie.

Als Beispiel kann an dieser Stelle die übergroße Skulptur des Schauspielers Benny

Claessens dienen, die in Ersan Mondtags Inszenierung nach Oscar Wildes Stück *Salome* am Maxim Gorki Theater Berlin die Bühne dominiert. Weil Montag in seiner Inszenierung die Hauptrolle der Salome mit einem (schwulen) Schauspieler, Claessens, gegenbesetzt, dessen Körper nicht der gesellschaftlichen Norm entspricht, kann die Skulptur jeder Zeit als Symbol einer bestimmten Körperpolitik gelesen werden, die Kritik übt an normativen Geschlechterrollen und Körperbildern. Gleichzeitig scheint die Skulptur aufgrund ihrer Größe den Raum zu sprengen und alles Geschehen an den Rand zu drängen. Sie behauptet eine Art stummer Präsenz, die verschiedene auch affektive Reaktionen auszulösen vermag, ohne das jeweils Eine sein zu müssen. Die Skulptur fällt damit immer wieder hinter ihre Interpretation zurück.

Der französische Philosoph Jacques Rancière, der in seinen Überlegungen zur Ästhetik ganz stark dem deutschen Idealismus und damit einer Autonomieästhetik verpflichtet bleibt, definiert die Zweckfreiheit als Freiheit der Wirkung und der Bedeutung. Im Zuge seiner Überlegungen zum Verhältnis von Ästhetik und Politik unterscheidet er drei Wirkungsweisen der Kunst, die er „Regime“ der Kunst nennt. Zielt die Kunst im ethischen Regime auf eine unmittelbare Wirkung ab, die sich wie bei einem Ritual durch Teilnahme heilend-transformierend einstellt, erzeugt die Kunst im Regime der Mimesis und der Re-

präsentation ihre Wirkung durch Vermittlung. Die Kunst wirkt vermittelt durch rhetorischer Figuren oder dramaturgischer Handlungsgestaltung, deren korrekte Ausführung die gewünschte Wirkung beim Zuschauer auslöst. Wirkung bleibt damit rückgebunden an pädagogische Absichten der Sittenschule. Im eigentlichen ästhetischen Regime der Kunst, das mit der Aufklärung beginnt, wird diese Verbindung zwischen Ursache und Wirkung gekappt. Die Wahl des Sujets ist ebenso frei wie dessen Gestaltung, weshalb auch die Wirkung auf die Rezipient*innen nicht mehr länger vorhersehbar ist.

„Die ästhetische Wirksamkeit bedeutet eigentlich die Wirksamkeit der Aufhebung jedes direkten Verhältnisses zwischen der Erschaffung von Kunstformen und der Erzeugung einer bestimmten Wirkung auf ein bestimmtes Publikum“ (Rancière 2009b, 71).

Kunst ist damit einerseits nicht mehr rückführbar auf eine Autorenintention, die es aus dem Werk herauszulesen gelte. Damit entgrenzt sich die Bedeutung. Andererseits ist aber auch das Publikum entgrenzt, es ist nicht mehr ein bestimmtes Publikum, an das sich die Kunst richtet, sondern an jedermann. Kunst ermöglicht es dem Subjekt, sich mit Hilfe des autonomen Kunstwerks anhand der eigenen Erfahrungen, des eigenen Wissens und des eigenen Gedächtnisses eigene Gedanken zu machen. Sich als ein ander zu erfahren, eine Per-

spektive einzunehmen, die einem im Leben verwehrt bleibt; als Freiheit anders zu sehen und zu urteilen – das ermöglicht Kunst im Modus des Ästhetischen. Kunst ermöglicht diese Freiheit, weil sie das sinnliche und intelligible Feld, in das wir und unsere Wahrnehmung eingelassen sind, auf unvorhergesehene Art und Weise jeweils neu gestaltet, das Sinnliche also neu aufteilt, um uns anders sehen und hören zu machen.

Für Kant wie für Rancière ist das Urteilen respektive das Herstellen von Bedeutung mithin eine subjektive, individuelle Tätigkeit. Da jedes Subjekt, so es seinen Verstand bemüht, die Fähigkeit besitzt, eigene Urteile zu fällen, können die Urteile miteinander kommunizieren, d.h. weil jeder urteilen kann, sind die je einzelnen Urteile oder Bedeutungen miteinander vergleichbar und diskutierbar. Wir können den anderen, wie Kant es formuliert, unser Urteil „ansinnen“ (KdU, A 26, 130), weil diese wie wir erkennende Subjekte sind. Rancière beschreibt diesen Austausch individueller Sichtweisen, der auf der Gleichheit der Intelligenzen basiert, folgendermaßen:

„Es ist die Macht, die jeder oder jede hat, das, was er/sie wahrnimmt, auf seine/ihre Weise mit dem besonderen intellektuellen Abenteuer zu verbinden, die sie jedem anderen ähnlich macht, insofern dieses Abenteuer keinem anderen gleicht“ (Rancière 2009a, 27).

Mit Hilfe des *sensus communis*, den der Urteilende besitzt, verhandelt eine Urteilsgemeinschaft ihre eigenen Urteile und Werte. Dies ist die soziale oder gesellschaftliche Dimension von Kunst: Sie stiftet Sozialität. Im ästhetischen Urteil erfährt sich das Subjekt „in transzendentaler Perspektive“ (Rebentisch 2019, 48) als erkennendes Selbst. Es erfährt sich als urteilendes, vernünftiges Subjekt, weil die Kunst ihm die Mechanismen des Urteilens spielerisch vorführt. Weil jeder es kann, und die Kunst ihm oder ihr zeigt, dass er oder sie es kann, produziert sie im Sinne Rancières emanzipierte Zuschauer*innen, die frei sind, die eigene Bedeutung zu produzieren und sich auszutauschen.

Juliane Rebentisch radikalisiert Rancières Verständnis des Ästhetischen als ein aktives Interpretieren und Urteilen dahingehend, dass sie auf der besonderen Verfasstheit des ästhetischen Gegenstands beharrt. Die ästhetische Distanz unterbricht nämlich nicht nur die Intentionalität des Werkes und ermöglicht freie Interpretationen, wie es Rancière vorschlägt. Sie bewirkt vor allem auch eine Unterbrechung der selbstverständlichen Verbindung zwischen dem Gesehenen und der eigenen Erfahrung (Rebentisch 2013, 88). D.h. die Erfahrung, die wir machen, wird sich durch Form und Inhalt der Darstellung selbst fremd. Wir rücken zu unserer eigenen Erfahrung auf Distanz, die uns reflexiv zurückführt auf unsere „empirische Situiertheit“ (ibid., 83). Subjektivität wird demnach nicht mehr wie bei Kant transzendiert

in allgemeinen Fähigkeiten des Erkennens, sondern sie erfährt sich als gesellschaftlich bedingte und situierte Subjektivität. Aus ihrer konkreten Perspektive heraus können sowohl die Künstler*innen als auch die Zuschauer*innen über den institutionellen Rahmen nachdenken, in dem sie agieren. Die Figur des Hofnarren (Orit Nahmias) in Ersan Mondtags *Salome* Inszenierung mag diesen Gedanken verdeutlichen. Der Monolog stellt eine Art Metakommentar zu aktuellen identitätspolitischen Fragen dar, die einerseits als ‚Gebrauchsanweisung‘ für die Rezeption der Inszenierung herhalten kann. Weil der Text den Zuschauer*innen vorgibt, wie sie die identitätspolitischen Fragen, die die Inszenierung allein schon durch die Besetzung der Titelfigur aufwirft, schränkt sie die Freiheit der Rezeption gehörig ein. Darin ist dann auch kein ästhetisches Moment im oben skizzierten Sinne auszumachen. Der Text, der von Thomaspeter Goergen und Orit Nahmias selbst stammt, verfährt aber geschickter, weil er zugleich auf eine fast zynisch zugespitzte Weise Aporien des identitäts- und klimapolitischen Diskurses hervorkehrt und ausstellt. Wenn Orit Nahmias etwa den Selbstmord aller Menschen als neue ‚Endlösung‘ des Klimaproblems in den Raum stellt, gerät unser Urteil darüber, was richtig und falsch, was zu tun und was zu lassen wäre, doch ins Wanken, werden totalitäre Tendenzen des aktivistischen Diskurses nahtlos neben deren berechtigte Anliegen gestellt, ohne dass uns gezeigt oder

gesagt würde, wie wir uns dazu zu positionieren hätten. Genau darin läge also ein ästhetisches Moment der Inszenierung, das die Möglichkeitsbedingungen und Kategorien unseres Urteilens und Wertens selbst reflektiert.

Kunst lässt offen, wie wir sie zu verstehen und zu erfahren haben. Sie kann dies tun, weil sie ihre eigene Form zum Inhalt macht und damit zur Disposition stellt. Kunst im Modus des Ästhetischen verfährt selbstreferentiell. Auch daran erinnert uns der Monolog des Hofnarren: Die Inszenierung macht sich selbst zum Thema und weist sich noch im Moment ihrer Durchbrechung als ‚Schein‘ oder ‚Illusion‘ aus, die sich aber dabei zugleich zur Diskussion stellen. Die Referenz des Inhalts, also das, auf was er verweist, ist nicht in erster Linie eine lebensweltlich wiedererkennbare Situation, sondern es ist die Form, in der der Inhalt gegeben ist. Umgekehrt ist die Referenz der Form der Inhalt. Selbstreferenz der Kunst bedeutet mithin also nicht *l'art pour l'art*. Im Gegenteil. Insofern jedes Kunstwerk sein Material aus lebensweltlichen Kontexten heraus bezieht, steht auch das autonome Kunstwerk mit einem Bein immer in der sogenannten Wirklichkeit. Es geht also auch in einer zeitgenössischen Autonomieästhetik nicht um ein Ausblenden des Sozialen, sondern um die Frage, wie dieses ins Spiel gebracht wird. Sonst wäre das Kunstwerk schlicht unverständlich. Indem es die Formung und Gestaltung dieses Materials nun aber selbst zum Thema macht, wird die Form der Inhalt,

der sich als Hypothese, als Vorschlag über die Wirklichkeit zu erkennen gibt.

Zusammenfassend können wir sagen: Es gehört zur Eigenlogik des Ästhetischen, sich gegen einmal gefundene Formen, die sich zu Gattungsbezeichnungen und -beschreibungen verfestigt haben, zu wenden, diese zu überschreiten, um das Spiel zwischen der setzenden und auflösenden Seite der Einbildungskraft einerseits und der Einbildungskraft und dem Begriff andererseits erneut anzufachen. Von dieser Perspektive aus betrachtet liegt Innovation in der Natur der Sache selbst: Sie resultiert aus der Freiheit der Kunst, die die Freiheit des Subjekts ist, sich gegen einmal gefundene Formen zu wenden. Christoph Menke bezeichnet die Kunst daher auch als „Freiheit vom Sozialen im Sozialen“ (Menke 2008, 14). Damit ist auch gemeint, dass Kunst im Sozialen das bestehende Soziale mit den Mitteln der Kunst auszusetzen vermag. Sie kann dahingehend als *Kunst* wirksam werden, um die Frage nach dem Verhältnis von Ästhetik, Innovation und Institution wäre nach diesem kursorischen Durchgang durch Vorstellungen zur Autonomie der Kunst folgendermaßen zu beantworten: Eine Ästhetik, die ihrer eigenen Logik der Setzung und Entsetzung, der Bestimmtheit und Unbestimmtheit von Formen und Bedeutungen, folge leistet, muss sich immer auch gegen ihre eigene Institutionalisierung richten, insofern die Institution, die die Kunst als freie Kunst ermöglicht, diese ab einem bestimmten Punkt

immer in geregelten Abläufen und Protokollen festschreiben muss. Dies geschieht in welcher abgeschwächten Form und auf welcher Schwundstufe auch immer selbst noch in einem traditionellen Stadttheater, weil auch dort die Inszenierungen in dem Sinne autonom sind, dass ihre jeweilige Form in Bezug auf das zu inszenierende Stück erst während der Proben gefunden werden muss. Dass Betriebe anpassungsrespektive entwicklungsfähig sind, haben viele Stadttheater anfang der 1970er Jahre bewiesen, indem sie ihre betrieblichen Abläufe bis hin zu den Probenzeiten in den Dienst der Kunst stellten.

Hier genügt ein Hinweis auf Formen der künstlerischen Institutionskritik, die seit den 1980er Jahren verstärkt in der bildenden Kunst von Künstler*innen wie Andrea Fraser vertreten werden. Die Arbeit mit den Rahmungen des Museums, die sowohl die Kuratation, die Präsentation der Werke wie deren Verkauf und Wert als soziales Kapital betreffen, hat aber auch gezeigt, dass diese Kritik die Institution keineswegs abgeschafft hat, wenn sie sie denn überhaupt hatte abschaffen wollen. Traditionelle Kunstinstitutionen wie das Museum oder, um ein Beispiel aus dem Bereich des Tanzes zu verwenden, die Pariser Oper, können auch die Institutionskritik eines Choreographen wie Jérôme Bel über die hierarchische Struktur des Balletts problemlos in ihr Programm integrieren. 2004 entwickelte Bel mit einer Tänzerin des Pariser Opernballetts, Véronique Doisneau, ein ca. 30-minütiges Stück, das als Titel den

Namen der Tänzerin trug: *Véronique Doismaneu*. Darin thematisierte sie in der ersten Person Singular ihre Arbeit in der Truppe und deren hierarchische Verfasstheit. Ein Künstler wie Tino Sehgal beharrt sogar auf der Wichtigkeit der traditionellen Institution Museum, ohne die seine performative, völlig gegenstandslose Kunst der gesteuerten sozialen Interaktion keinen wirksamen Rahmen fände. Sehgals Arbeit, in der wie in *This is Exchange* aus dem Jahr 2005 Performer einzelne Zuschauer ansprechen, ihnen etwas zeigen oder sie in ein Gespräch über Marktwirtschaft verwickeln, lebt von der traditionellen Statik der präsentierten Werke in einem Museum, zu der seine performativen Formen ein Gegengewicht und zugleich eine Reibungsfläche bilden.

Ästhetik ist nicht gleich Kunst

Nun regt sich in Anbetracht einer zeitgenössischen Kunstpraxis, die sich immer mehr als soziale Intervention begreift und die Grenzen zum Nichtästhetischen verwischt, Widerstand gegen eine so verstandene Autonomieästhetik. Sie nimmt ihren Ausgang zum einen von einer Kritik an Kant und zum anderen von der Konzeptkunst der 1960er Jahre. So hat etwa Judith Siegmund in ihrem jüngsten Buch auf die verkürzte Rezeption der Kant'schen Bestimmung von Zweckfreiheit hingewiesen (Siegmund 2019). Nicht die Kunst sei, wie es die Kunstphilosophie und -kritik in Nachfolge Kants immer wieder behauptet

habe, zweckfrei, sondern einzig und allein das Urteil über die und mit der Kunst. In der Tat ist der Gegenstandsbezug bei Kant immer wieder problematisiert worden: Wenn sich das Kunstwerk einer letztgültigen Bestimmbarkeit entzieht, verharret das Subjekt dann fasziniert beim Objekt und dessen Betrachtung? Oder spielt die Kunst letztlich nur noch die Rolle des Auslösers für das freie Spiel der subjektiven Vermögen? In diesem Falle erkennt sich das Subjekt als Erkennendes in seiner Autonomie lediglich selbst und nicht das Kunstwerk. Gerade, weil nur das ästhetische Urteil zweckfrei ist, so Siegmund, kann die Kunst, die nicht ästhetisch sein muss (dies ist nur das Urteil), durchaus einen Zweck haben. Sie lässt sich nicht mehr in einer transzendenten Sphäre situieren, in der sie rein erscheint und als utopischer Gegenentwurf zu gesellschaftlicher Entfremdung fungieren kann (Siegmund 2019, 179). Stattdessen handelt sie im gesellschaftlichen Feld und möchte etwas bewirken, was durch zahlreiche Beispiele wie etwa die Tribunale eines Milo Rau, die politischen Versammlungen eines Jonas Staal oder die Dialogsammlungen einer Choreographin wie Lotte van den Berg veranschaulicht wird. Hier geht es nicht um autonome Kunst, so möchte man meinen, sondern um gesellschaftliche Interventionen, die, wie im Fall von Milo Raus *Kongo-Tribunal* durchaus reale Konsequenzen haben können.

Dies führt zu einer weiteren Überlegung, die durch die Konzeptkunst der 1960er

Jahre ins Spiel gebracht wurde. Der Konzeptkünstler Joseph Kosut verfolgt in seinem Text *Art after Philosophy* (Kosuth 1999) eine strikte Trennung von Kunst und Ästhetik. Dabei versteht er Ästhetik als alles, was die sinnliche Wahrnehmung betrifft und was sich ihr als Objekt darbietet. Für Joseph Kosuth sind ästhetische Belange und Urteile dem Objekt stets äußerlich; sie hängen vom Geschmack des Betrachters ab und sagen daher nichts über die Kunst aus. Ein reines „ästhetisches Objekt“ wäre für ihn daher ein „dekoratives Objekt“ (ebd., 162). Ästhetische Urteile oder Geschmack können auch über Alltagsgegenstände gefällt werden, die nichts mit Kunst zu tun haben. Kunst existiert für ihn daher völlig unabhängig von ihren materiellen und sinnlichen Erscheinungsformen. Dagegen definiert er Kunst als eine „analytische Proposition“ (ebd., 161), über das, was Kunst sein kann. Kunst macht eine Aussage über Kunst und deren mögliche Funktionsweisen (ebd., 163). Nicht die sinnliche Wahrnehmung ist das zentrale Merkmal der Kunst, sondern die Idee, die sie über Kunst entwickelt. Kunst wird zum Diskurs über Kunst, der selbst Kunst ist.

Vertreter*innen der Autonomieästhetik und jene der zweckmäßigen Kunst legen ihren Argumenten eine jeweils andere Definition des Ästhetischen zugrunde. Schließt das Ästhetische bei ersteren die selbstkritische Reflexion über das zu Verstehende und die eigene Position in Relation zum Werk mit ein, reduzieren Vertreter*innen der Zweckmäßigkeit und der

Konzeptkunst das Ästhetische auf das rein Sinnliche, das sie ablehnen. Sie rekurrieren also auf eine Traditionslinie des Ästhetischen, die von Baumgarten ausgeht und bis hin zu Denkern wie Martin Seel reicht. Für Seel etwa ist das Ästhetische ein Modus der Wahrnehmung, der auch Alltagsgegenständen zuteil werden kann. Der ästhetische Modus der Wahrnehmung steigert die Aufmerksamkeit für den Gegenstand und dessen Eigenschaften. Der Gegenstand wird herausgelöst aus seinem Funktionszusammenhang und eröffnet uns auf diese Weise die Möglichkeit, die Zeit der Wahrnehmung als reine Präsenz zu erfahren (Seel 1997).

Dem Autonomiedenken wie dem Zweckmäßigkeitdenken gemeinsam ist die Geste der Überschreitung, die sie dem Ästhetischen respektive im zweiten Fall der Kunst zuschreiben. Führt im Falle der Autonomie das Spiel zwischen Bestimmtheit und Unbestimmtheit zur Auflösung gattungsspezifischer Formen, die nun ihrerseits unbestimmt werden, werden diese im Fall der Zweckmäßigkeit der Kunst durch die Ideen entgrenzt, die das Denken in und mit Kunst nicht mehr länger an tradierte Formen der sinnlichen Erscheinung zurückbinden kann. Ein zeitgenössisches Verständnis von Ästhetik, das sich am Paradigma der Autonomie orientiert, ist meines Erachtens wesentlich komplexer in der Verbindung von Reflexion, Urteil, Gefühl und Sinnlichkeit als es ein Verständnis von Ästhetik als reiner Sinnlichkeit ist. Zumal auch die zweckmäßige Kunst der diskursiv

gestützten Intervention nicht ohne die minimale Differenz, die eine künstlerische Praxis von einer nichtkünstlerischen trennt, in Anschlag bringen muss, um die Spezifik der künstlerischen Handlung nicht gänzlich im Alltäglichen aufgehen und als solche verschwinden zu lassen. Die ästhetische Differenz oder der „ästhetische Bruch“, wie es Rancière formuliert (2009b, 72), der die Wirkung oder den Ausgang der Handlung unbestimmt macht, bleibt auch hier erhalten. Umgekehrt bleibt aber auch, wie Martin Seel in seiner Auseinandersetzung mit Arthur C. Danto gezeigt hat, im Falle der Konzeptkunst ein irreduzibler Rest an Sinnlichem, der die Reinheit der Idee stets in eine konkrete Anschauung überführt und so das ausgeschlossene Ästhetische und sei es nur als Auslöser wieder in die Kunstrezeption integriert (Seel 2000, 192-202).

Was bedeutet nun aber die Trennung von Ästhetik und Kunst für das Verhältnis von Ästhetik, Innovation und Institution? Wenn Kunst nicht mehr ästhetisch sein muss, kann sie je unterschiedlich ins Werk gesetzt werden. Sie kann sich auf unterschiedliche Arten und Weisen materialisieren. Damit schlägt die Kunst, ob nun ästhetisch in dem einen oder anderen Sinn, einen Weg ein, der zur Aufhebung von überlieferten Gattungskonventionen führt. Denn ob sich eine Idee, ein Konzept nun als Theater- oder Tanzstück, als Film, als Bild, als Skizze, als Objekt oder gar als Ausstellung realisiert, ist für den Kunstcharakter unerheblich. Infrage gestellt

wird mithin der Werkcharakter von Kunst, da sich das Werk über verschiedene materielle Träger, deren Medien und Rezeptionskonventionen hinweg gleichsam seriell materialisiert. Der britische Philosoph Peter Osborne beschreibt zeitgenössische Kunst daher als „transkategorial“: Sie realisiert sich nicht mehr in einem Medium oder gehört einer Gattung an, sondern suggeriert nur mehr Medien oder Gattungen, ohne einer spezifischen Medienpraxis zugeordnet werden zu können (Osborne 2013, 100).

Wenn sich Kunst aus einer solchen Bewegung des Ästhetischen heraus entwickelt, muss dies Folgen für die Kunstinstitutionen haben. Wenn ein Kunstwerk oder eine Performance wie etwa Xavier Le Roys Projekt *Retrospective*, das seit 2012 weltweit in verschiedenen Kulturinstitutionen gezeigt wurde, gleichzeitig verschiedene Gattungen und deren Rezeptionsmodi anspielt, stellt sich die Frage, welche Institutionen ‚eigentlich‘ dafür zuständig ist: ein Museum (es handelt sich um eine Art Werkchau), ein Theater (es wird vor Publikum eine Geschichte erzählt und dargestellt) oder ein Tanzhaus (Tanz ist das Thema und mitunter tanzen die Performer*innen auch)? Eine transmediale Praxis verlangt nach einer anderen Institution, die völlig heterogene Produktions- und Präsentationsweisen möglich machen muss. Der institutionelle Wandel ergibt sich aus der Perspektive des Ästhetischen betrachtet aus dessen Eigenlogik, die sich in der Form, die es findet, stets gegen die einmal

gefundene Form wenden muss. Findet diese Infragestellung, die das Ästhetische ausmacht und die stets auch eine Selbstbefragung der Kunst und ihrer Mittel beinhaltet, nicht mehr statt, wird die Institution als krisenhaft empfunden. Sie vermag ästhetische Veränderungen und Wendungen nicht mehr zu gewährleisten. Wie im aktuellen Stadttheaterbetrieb (Ausnahmen bestätigen die Regel) kann dies sogar zu einer völligen Preisgabe ästhetischer und künstlerischer Prinzipien führen. Einerseits hält der Betrieb an Prämissen der Autonomieästhetik fest (Stichwort: freies Spiel der Formen, Findung von Formen im Probenprozess), andererseits gebietet er aus organisatorischen Gründen der spielerischen Bewegung von Bestimmtheit und Unbestimmtheit Einhalt (Reglementierung der Probenzeiten und der Abläufe). Alles, was im Stadttheater erscheint, wird an tradierte Gattungskonventionen wie das „Sprechtheater“ zurückgebunden und vor diesem Hintergrund rezipiert und, beim Abfallen von der Norm, heftig kritisiert. Diese Rückbindung der Form an die Institution verhindert das Spiel mit neuen Formen.

Historisch betrachtet war die Entwicklung der Freien Szene seit den späten 1980er Jahren sicher eine Antwort auf diesen Stillstand. Indem sie eine größere Flexibilität in der Produktion und in der Distribution von Projekten bereitstellte, konnten Produktionshäuser die Bewegung zur Unbestimmtheit der Form mittragen und fördern. Die Freie Szene institutionalisiert

Praxen und Handlungsweisen, um sie der gesellschaftlichen Entropie zu entreißen und dadurch sichtbar und tradierbar zu machen. Im Vergleich zum Stadttheater kann man von zwei Theaterinstitutionen mit unterschiedlichen Legitimationen und Werten sprechen. Das Stadttheatersystem institutionalisiert die Auseinandersetzung und Befragung der Tradition mit dem Ziel der kulturellen Bildung. Die Freie Szene institutionalisiert die Weiterentwicklung der Kunstform vor dem Hintergrund globaler Entwicklungen. Identität, Tradition und Bildung stehen Netzwerk, Internationalisierung und ästhetischer Selbstbefragung gegenüber.

Wenn wir in der Forschungsgruppe auch die Freie Szene in das Krisengefüge der darstellenden Künste integrieren, spricht dies aber auch ein Problem an, das sich mit der neuen Institution Freie Szene ergibt. Dieses Problem wird meines Erachtens auch in unseren Diskussionen kenntlich, wenn die Frage nach der Institutionalisierung der Freien Szene im Raum steht. Die einen sprechen davon, dass sich die Freie Szene gerade institutionalisiert und welche Probleme damit verbunden sind. Für andere wie für mich ist die Freie Szene längst institutionalisiert. Diese Unschärfe weist meines Erachtens auf eine Eigenschaft der Institution Freie Szene hin, die ihren eigenen Charakter als Institution verschweigen muss, um funktionieren zu können. Um derart heterogene Praxen und Formen überhaupt gewährleisten und organisieren zu können, muss die Institution

in einem gewissen Sinne ‚schwach‘ sein, d.h., um offen zu bleiben, muss sie möglichst wenig ‚selbst‘ sein. Dies führt nun, worauf Thomas Oberender hingewiesen hat, zur Projektantragslogik der Institution, die die Verantwortung für die Projekte nicht mehr dem ‚Haus‘, sondern den Künstler*innen selbst aufbürdet. Damit deinstitutionalisiert sich die Institution Freie Szene immer schon ein Stück weit selbst, weil sie für ihr Bestehen auf weitaus schwächere Formen der Institutionalisierung (von Künstler*innengruppen, von temporären Jurys) zurückgreifen muss. Oberender spricht in diesem Zusammenhang von einer „Patchworkinstitution“ (Oberender 2013, 70), die der Logik des Netzwerks gemäß identitätslos ist. Es ist nicht mehr die Institution, also das Haus, das die Projekte finanziert und diese am Leben hält, es sind nun die Projekte, die die Institution finanzieren und am Leben halten (ebd., 80). In der Institution Freie Szene legitimiert und finanziert die Kunst die Institution und nicht mehr die Institution die Kunst.

Dispositiv

Ein weiterer Vorschlag, sich über die Ästhetik an die Institution anzunähern, besteht in der Fruchtbarmachung des Foucault’schen Dispositivbegriffs für die Aufführung und Inszenierung. Sein maßgebliches Fundament findet der Begriff des Dispositivs bekanntermaßen in der Epistemologie Michel Foucaults, der seine

Schriften als latentes Konzept durchzieht und der für Foucault einen allgemeinen Fall der Episteme, also einer spezifischen Anordnung darstellt (Foucault 2003, 395). Der Begriff Dispositiv, der im Französischen überaus gebräuchlich ist und mit Werkzeug, Gerät, Maßnahme, Vorrichtung, Apparat oder Modell übersetzt werden kann, steht hierbei für eine offene Ordnung, die je nach Zeiten und Räumen aus unterschiedlichen Elementen besteht. Anders als beispielsweise ein Mechanismus oder Apparat – Termini, mit denen der Begriff Dispositiv ebenfalls immer wieder übersetzt wird und die stärker auf technische oder kausal-logische Verknüpfungen abheben – versteht sich das Dispositiv als eine abstrahierte Ordnung, die nach bestimmten, jedoch nicht immer durchschaubaren Regeln funktioniert. Das Dispositiv wird von Foucault als ein „entschieden heterogenes Ensemble“ (Foucault 1978, 119) bestimmt, das diskursive und nichtdiskursive Phänomene, „Gesagtes ebenso wie Ungesagtes“, enthält. Foucault beschreibt das Dispositiv als eine „Formation, deren Hauptfunktion zu einem historischen Zeitpunkt darin bestanden hat, auf einen Notstand zu antworten“ (ebd., 120).

Unser Vorschlag im DFG-Projekt „Theater als Dispositiv“ war es, die Aufführung weder als Text noch als Ereignis zu begreifen, sondern als Materialisation eines Dispositivs. Damit wird sie zu einer Art Kristallisationspunkt für unterschiedliche Praktiken

und Diskurse, die von institutionellen Bedingungen bis hin zu ästhetischen Verfahren reichen. Ausgangspunkt war dabei die Vermutung, dass sich die von *tacit knowledge* geprägte Funktionsweise eines Dispositivs nur dann zeigt, wenn plötzlich Störungen im Ablauf, Dysfunktionalitäten auftreten, die Einblick gewähren in die Regeln des Spiels. Wenn das Dispositiv die Antwort auf eine Notlage oder einfach ein (gesellschaftliches) Problem darstellt, auf welche Weise konstellierte Theater seine Elemente? Für welches Problem stellt die Aufführung eine Lösung dar? Die Ästhetik, das Spiel der Aufführung, wird mithin als Symptom für eine gesellschaftliche Problemlage verstanden, die auf ästhetische Weise verhandelt wird. Da einzelne Aufführungen letztlich zufällig bleiben müssen, sind wir auf der Basis von verschiedenen Produktionsbedingungen, die jeweils eine Klammer um Serien von Aufführungen oder Inszenierungen bilden, von drei Dispositiven ausgegangen: das Dispositiv des Regietheaters der 1970er und 1980er Jahre, das Koproduktionstheater der späten 1980er und 1990er und schließlich das zeitgenössische Netzwerk- oder Produktionstheater.

Methodisch kann man zunächst an die soziologische Dispositivanalyse anknüpfen (Bühmann/Schneider 2008). Diese hat zum Ziel, gesellschaftlichen Wandel auf empirischer Grundlage zu beschreiben. Um dieses Ziel zu erreichen, unterscheiden die Autoren vier Elemente des Dispo-

sitivs, das sie analog dazu in vier methodischen Schritten untersuchen. Zu einer Dispositivanalyse gehören demnach

- a.) die Beschreibung der Diskurse, die zu einem Dispositiv konstellierte werden,
- b.) Fragen der Subjektivierung (Selbstaussagen der Subjekte zu ihrer gesellschaftlichen Stellung/Identität),
- c.) Beschreibung der konkreten Dinge und Materialitäten, die ins Dispositiv Eingang finden und schließlich
- d.) die Aussagen, die auf Grundlage der drei Elemente im Hinblick auf gesellschaftlichen Wandel zu treffen sind.

Der Fokus liegt hier auf der Analyse personaler und gesellschaftlicher Identität und deren Wandel. Eine theaterwissenschaftliche Dispositivanalyse, die als ihren zentralen Gegenstand ästhetisch-künstlerische Phänomene hat, fragt aber nicht allein nach der Identität, die ein Dispositiv herstellt, und damit verbunden nach sozialem Wandel. Sie fragt auch nach dem, was das Dispositiv verschweigt, nach seiner Instabilität in dem, was es hervorbringt, nach den Stellen, an denen es sich, in dem, was es zeigt, auch als Dispositiv zeigt und damit aufs Spiel setzt. Wir schreiben dem Theater als Dispositiv im Sinne einer zeitgenössischen Autonomieästhetik eine reflexive Position zu, indem Theater andere Dispositive ins Spiel bringt und deren Sollbruchstellen verhandelt, die sich in der Inszenierung bündeln. Damit verlagern wir

die Frage nach der Ästhetik auf eine andere, höhere Ebene als die der singulären Aufführung: die eines Dispositivs. Dadurch soll die Verbindung einer strukturellen (institutionellen) Betrachtungsweise mit einer singulär ästhetischen verbunden werden.

An dieser Stelle muss ein kurzer und sicher allzu verkürzender Hinweis auf das Regietheater als Beispiel dienen. Was wird auffällig, wenn plötzlich etwas nicht mehr wie gewohnt funktioniert? Was zeigt sich, wenn plötzlich etwas im Dispositiv gesagt werden soll, das von ihm ausgeklammert werden muss?

Die Diskurse über das Stadttheater seit 1968 kritisieren Theater in erster Linie als Disziplinarapparat. Etwa zur gleichen Zeit aber bildet sich innerhalb des Disziplinarapparats Stadttheater ein Verständnis der Arbeit als Humankapital und damit als biopolitische gouvernementale Form der Regierung des Selbst heraus. Das Dispositiv Regietheater an den Stadttheatern wird so als Lösungsversuch dieses Spannungsverhältnisses kenntlich. Am Schauspiel Frankfurt wurden 1972 unter Protesten der Bühnengewerkschaft GDBA die mögliche Probenzeit von vormittags vier auf fünf und abends von drei auf vier Stunden erhöht (Schultz 1973, 76). Dem Agieren der Gewerkschaft liegt ein Verständnis von Arbeit als zeitlich messbar und quantifizierbar zugrunde. Wie viel Kraft wird in einer bestimmten Zeit verbraucht und welches Verhältnis von Kraft und Zeit ist tragbar, um die Produktivität des Hauses und der

Arbeiter*innen nicht zu gefährden? Demgegenüber steht eine Aussage des Schauspielers Hermann Treusch, der von den Proben zu Hans Neuenfels' Frankfurter Inszenierung *Hedda Gabler* berichtet. Im Rahmen einer Fernsehdiskussion zur Inszenierung erzählt er, dass das Ensemble und der Regisseur mitunter von morgens bis nachts 12 Stunden und mehr zusammengesessen hätten, um die eigenen Haltungen zur Stückvorlage auszuloten und zu befragen, um herauszufinden, was der alte Text mit ihrem Leben in der Bundesrepublik Deutschland 1973 zu tun habe (ZDF 1974, Min. 6). In der verlängerten Arbeitszeit ist mithin die Abschattung der Kunst auf das eigene Leben, die beide auch zeitlich ineinander übergehen, möglich. Diese Form der Arbeit übersteigt das Zeitmaß, und was sie produziert, ist zunächst sekundär. Darüberhinaus transferiert sie die Idee des Ensembles von der städtischen Institution in den privaten, familiären Raum einer ‚Theaterfamilie‘. Die Arbeit am Theater wird in gewisserweise ‚privatisiert‘.

Nachweise / References

- Aggermann, Lorenz/Siegmund, Gerald: „Von der Aufführung zum Dispositiv“. In: *Forum Modernes Theater*. Tübingen: Gunter Narr Verlag, 2019 [2014], (im Druck).
- Bubner, Rüdiger: *Ästhetische Erfahrung*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp Verlag, 1989.
- Bührmann, Andrea/Scheider, Werner: *Vom Diskurs zum Dispositiv. Eine Einführung in die Dispositivanalyse*. Bielefeld: transcript Verlag, 2008.
- Foucault, Michel: „Das Spiel des Michel Foucault“. In: ders.: *Schriften in vier Bänden: Dits et Ecrits. Band 3*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 2003, 395.
- Foucault, Michel: „Das Spiel um die Psychoanalyse“. In: ders.: *Dispositive der Macht. Michel Foucault über Sexualität Wissen und Wahrheit*. Berlin: Merve Verlag, 1978, 18-175.
- Jepperson, Ronald L.: „Institutions, Institutional Effects, and Institutionalism“. In: Powell, Walter W./DiMaggio, Paul J. [Hg.]: *The New Institutionalism in Organizational Analysis*. Chicago/London: University of Chicago Press, 1991, 143-163.
- Kosuth, Joseph: „Art After Philosophy“. In: Alberro, Alexander/Stimson, Blake [Hg.]: *Conceptual Art: A Critical Anthology*. Cambridge, Mass./London: MIT Press, 1999, 158-177.
- Menke, Christoph: „Die Kraft der Kunst. Sieben Thesen“. In: ders.: *Die Kraft der Kunst*. Berlin, 2013, 11-14.
- Oberender, Thomas: „Ein Theater neuen Typs. Kulturpolitische Wege der Infarktbekämpfung“. In: Schneider, Wolfgang [Hg.]: *Theater entwickeln und planen. Kulturpolitische Konzeptionen zur Reform der Darstellenden Künste*. Bielefeld: transcript Verlag, 2013, 69-89.
- Osborne, Peter: *Anywhere or Not At All. Philosophy of Contemporary Art*. London/New York: Verso, 2013.
- Rancière, Jacques: „Der emanzipierte Zuschauer“. In: ders.: *Der emanzipierte Zuschauer*. Wien: Passagen Verlag, 2009a, 11-34.
- Rancière, Jacques: „Die Paradoxa der politischen Kunst“. In: ders.: *Der emanzipierte Zuschauer*. Wien: Passagen Verlag, 2009b, 63-99.
- Rebentisch, Juliane: *Theorien der Gegenwartskunst. Zur Einführung*. Hamburg: Junius Verlag, 2013.
- Rutschky, Michael: *Erfahrungshunger. Ein Essay über die siebziger Jahre*. Köln: KiWi, 1980.
- Schultz, Uwe: „Stolz, Zermürbung und erste Erfahrungswerte“. In: *Theater 1973*. Seelze: Friedrich Verlag, 1973 (Jahrbuch der Zeitschrift Theater Heute), 75-78.
- Seel, Martin: „Ästhetik und Aisthetik. Über einige Besonderheiten ästhetischer Wahrnehmung“. In: Recki, Birgit/Wiesing, Lambert [Hg.]: *Bild und Reflexion. Paradigmen und Perspektiven gegenwärtiger Ästhetik*. München: Hanser, 1997, 17-38.
- Seel, Martin: *Ästhetik des Erscheinens*. München: Hanser, 2000.
- Siegmund, Judith: *Zweck und Zweckfreiheit. Zum Funktionswandel der Künste im 21. Jahrhundert*. Stuttgart: J.B. Metzler, 2019.
- „Theater in der Kritik“, ZDF Mainz 1974. Archiv der Akademie der darstellenden Künste Berlin.



Working Papers

Die Working Papers „Institutionelle Transformationsdynamiken in den Darstellenden Künsten“ erlauben sowohl theoretische als auch empirische Auseinandersetzungen mit dem Themenfeld der Forschungsgruppe. Die kurzen Beiträge dienen der kritischen Diskussion theoretischer Konzepte, der Darstellung aktueller empirischer Erhebungen und der Zusammenfassung erster Zwischenergebnisse. Aus diesem Grund sollten die Working Papers nicht als abgeschlossene theoretische Beiträge, sondern vielmehr als Einladung zum Austausch konzeptueller Positionen und empirischer Forschungsergebnisse betrachtet werden.

Herausgeber

- Prof. Dr. Christopher Balme, Ludwig-Maximilians-Universität München
- Prof. Dr. Axel Haunschild, Leibniz Universität Hannover
- Prof. Dr. Birgit Mandel, Universität Hildesheim
- Dr. Bianca Michaels, Ludwig-Maximilians-Universität München
- Prof. Dr. Anno Mungen, Universität Bayreuth
- Dr. Eckhard Priller, Maecenata Institut für Philanthropie und Zivilgesellschaft Berlin
- Prof. Dr. Franziska Schößler, Universität Trier
- Prof. Dr. Gerald Siegmund, Justus-Liebig-Universität Gießen
- Prof. Dr. Annette Zimmer, Westfälische Wilhelms-Universität Münster

Urheberrecht und Inhalt

Alle Rechte bleiben den Autoren der jeweiligen Working Papers vorbehalten. Die Autor*innen sind für den veröffentlichten Inhalt verantwortlich. Die Working Papers bilden lediglich die Ansichten der jeweiligen Autoren und nicht die der Herausgeber ab. Eine Weiterentwicklung des Inhalts sowie dessen finale Publikation sind ausdrücklich möglich.

Erscheinungsort: Ludwig-Maximilians-Universität München, München, 2019.



Working Papers

The Working Papers "Institutional transformations in the performing arts" provide a theoretical as well as empirical examination of the research unit's range of topics. They thus enable a discussion of theoretical concepts, the presentation of ongoing empirical research and a summary of preliminary results. The goal of the short contributions is to present, critically examine and further develop theoretical concepts. The Working Papers, then, should not be understood as conclusive theoretical contributions, but rather as an invitation to exchange conceptual positions and empirical results.

Editors

- Prof. Dr. Christopher Balme, Ludwig-Maximilians-Universität München
- Prof. Dr. Axel Haunschild, Leibniz Universität Hannover
- Prof. Dr. Birgit Mandel, Universität Hildesheim
- Dr. Bianca Michaels, Ludwig-Maximilians-Universität München
- Prof. Dr. Anno Mungen, Universität Bayreuth
- Dr. Eckhard Priller, Maecenata Institut für Philanthropie und Zivilgesellschaft Berlin
- Prof. Dr. Franziska Schößler, Universität Trier
- Prof. Dr. Gerald Siegmund, Justus-Liebig-Universität Gießen
- Prof. Dr. Annette Zimmer, Westfälische Willhelms-Universität Münster

Copyright and Content

The copyright remains with the authors of the respective Working Papers. The authors are responsible for the published content. The Working Papers reflect the views of their respective authors and not those of the editors. Further development and the final publication of the content elsewhere by the authors are explicitly possible.

Place of publication: Ludwig-Maximilians-Universität München, Munich, 2019.