

ACT zeitschrift für musik & performance

**Institution als Landschaft.
Heiner Goebbels' „entfernte Verwandte“ in
künstlerischer Zusammenarbeit und
Ausbildung**

(Benjamin Hösch)

ACT - Zeitschrift für Musik und Performance (2020), Nr. 9

www.act.uni-bayreuth.de

Institution als Landschaft. Heiner Goebbels' „entfernte Verwandte“ in künstlerischer Zusammenarbeit und Ausbildung

Zusammenfassung

Wenn von der gegenwärtigen Theater- oder Opernlandschaft die Rede ist, ist damit meist die Möglichkeit des Publikums gemeint, aus einer Vielzahl distinkter, aber in sich erwartbarer institutioneller Angebote zu wählen. Nur wenige Künstler*innen haben versucht, Institutionen auch produktionsästhetisch als Landschaft zu begreifen, in der überraschende und dynamische Assoziationen ohne ein definierendes Zentrum möglich werden. Zu ihnen gehört Heiner Goebbels, der in seiner Arbeit komplexe Kompilationen von Genres, Stilen und Traditionen realisiert und dabei die unwahrscheinliche Zusammenarbeit verschiedenster Quellen, Produktionsorgane und Förderer organisiert. Zu seiner Verabschiedung von der Gießener Professur für Angewandte Theaterwissenschaft haben Mitarbeiter*innen eine Festschrift herausgegeben, die den Titel einer seiner Opern, *Landschaft mit entfernten Verwandten*, trägt und in Beiträgen zahlreicher Weggefährter*innen die enorme Heterogenität des Goebbelschen Netzwerks belegt.

Ausgehend von den vielfältigen Stimmen der Festschrift will der Beitrag dieses Netzwerk nachzeichnen, das sich gemeinsam mit Goebbels' Texten über Ausbildung und Produktionsweisen als Alternative zu abgrenzenden Institutionen entwirft. Er versucht, das ästhetische Konzept der Landschaft (G. Stein, G. Simmel, H. Müller, Goebbels) auf die Beschreibung dieser institutionellen Neu-Formatierung zu übertragen. Goebbels Person besetzt darin kein Zentrum, sondern übernimmt vielmehr bewusst die Autor-Funktion (Foucault) stellvertretend für die produktive Dynamik in der Kreuzung der Existenzweisen von Technik, Fiktion und Wissenschaft (Latour), in dem künstlerisches Experiment und Institution einander auf paradoxe Weise voraussetzen und verunmöglichen (Menke).

Institution as landscape. Heiner Goebbels' „distant relatives“ in artistic cooperation and education

Abstract

When we talk about the current theatre or opera landscape, we usually mean the audience's opportunity to choose from a large number of distinct but expectable institutional offerings. Only a few artists have attempted to understand institutions in terms of production aesthetics as a landscape in which surprising and dynamic associations become possible without a defining centre. Among them is Heiner Goebbels, who in his work realizes complex compilations of genres, styles, and traditions, organizing the unlikely collaboration of the most diverse sources, production organs, and promoters. To mark his departure from the Gießen professorship for Applied Theatre Studies, employees have published a commemorative volume bearing the title of one of his operas, *Landschaft mit entfernten Verwandten* (*Landscape with distant relatives*), which in contributions by numerous companions demonstrates the enormous heterogeneity of the Goebbels network.

Based on the diverse voices of the volume, the contribution aims to trace this network, which together with Goebbels' texts on education and methods of production, is conceived as an alternative to institutions that set themselves apart from others. He attempts to transfer the aesthetic concept of landscape (G. Stein, G. Simmel, H. Müller, Goebbels) to the description of this institutional reformatting. Goebbels's person does not occupy a center in it, but rather consciously assumes the author function (Foucault) on behalf of the productive dynamic in the intersection of the modes of existence of technology, fiction and science (Latour), in which artistic experiment and institution paradoxically presuppose and make impossible each other (Menke).

Eine Landschaft als Festschrift

Es ist ein eigentümliches Buch, das Heiner Goebbels im Februar 2018 als Festschrift zu seiner Emeritierung von der Professur für Angewandte Theaterwissenschaft in Gießen von Mitarbeitenden überreicht wird: Im länglichen Querformat gebunden, liegt es wie eine Postkartensammlung in den Händen und wehrt sich so gegen die eingeübte Fingerfertigkeit im Durchblättern. Kein Inhaltsverzeichnis erlaubt einen raschen Überblick über die Beiträge; lediglich durch ein breit aufgefächertes Verzeichnis der Autor*innen am Ende sind einige zunächst anonym gehaltene Beiträge überhaupt zuzuordnen, wobei wiederum von der alphabetischen Ordnung in die eigenwillige Sortierung des Bandes zurückzufinden ist. Kurzum: Schon in der ersten formalen Begegnung, vor jedem inhaltlichen Eintauchen in den Diskurs, kann die Lektüre nicht äußerlich-souverän bleiben, sondern muss in das Buch eintreten, sich verirren und verwirren lassen.

Die schier unzähligen Beiträge zeigen sich in einem Kaleidoskop von Formen – zwischen umfangreiche theaterwissenschaftliche Aufsätze streuen sich bunte Fotografien, persönliche Briefe, Bühnen- und Kostümskizzen, fiktionale Texte und autobiografische Reflexionen. Außer Abwechslung ist kein Ordnungsprinzip der Sammlung auszumachen, vor allem kein hierarchisches: Kleine Beiträge von großen Namen – wie eine Zeichnung von Robert Wilson, ein fiktiver Songtext von David Moss oder ein Gedichtchen von Romeo Castellucci – stehen gleichberechtigt neben ausführlichen Texten von Doktorand*innen oder Studierenden. Der Titel des Bandes gibt diesem unstrukturierten Sammelsurium von Personen, Kommunikationspraktiken und Ästhetiken eine Formbezeichnung, die sich auf dem Umschlag selbst mit Anführungszeichen als Zitat markiert: „*Landschaft mit entfernten Verwandten*“.

Mit diesem Titel ist aber keineswegs eine inhaltliche Perspektivierung auf Goebbels' gleichnamige Oper von 2002 vorgegeben, sondern vielmehr augenzwinkernd die Struktur eines Beziehungsgeflechts beschrieben, das quer durch die Bereiche von Wissenschaft, Kunst und Politik rankt, Organisationsformen von Universität, Orchestern, Theatern und Performance-Kollektiven durchdringt sowie Orte zwischen Gießen, Frankfurt und internationalen Avantgarde-Stätten verbindet. Stärker als auf der Würdigung von Goebbels' eigenem Schaffen lag der Fokus der Herausgeber*innen offenbar auf der Sichtbarmachung dieser ausgedehnten Landschaft von mehr und weniger entfernten Verwandtschaftsbeziehungen – die freilich als indirekte, aber unvermeidliche Resultate alle in der Zusammenarbeit mit Goebbels wurzeln. Seine Arbeit ist somit laut

Vorwort „das, was – um eine Figur zu verwenden, die ihm am Herzen liegt – in dem ihm zgedachten Buch abwesend anwesend bleibt“.¹

Wer also versuchen sollte, Heiner Goebbels über diesen Band erst kennenzulernen, dem bliebe er als Person und Künstler äußerst diffus; doch die höchst unterschiedlichen Adressierungen und Bezugnahmen der Beiträge verdichten sich zu Spuren, die einerseits an die Stelle eines Künstler-Profiles mit Werk- und Leistungsgeschichte treten können, und andererseits klar machen, warum sie als „Hinsichtnahmen“² besser als ein solches geeignet sind, Goebbels' Wirken zu umreißen: So teilen die Beiträge alle schon eine Unsicherheit über seine adäquate Berufs- oder Funktionsbezeichnung – als „Musiker, Komponist, Soziologe, Regisseur, Autor, Theatermacher, Medienkünstler, Kurator, Intendant“ weist ihn der Klappentext des Bandes aus und auch Elisabeth Schweeger (Akademie für Darstellende Kunst Baden-Württemberg) kann ihn nur in einer Reihung fragend vorstellen:

Der Versuch, ihn einzuordnen scheint müßig: Ist er Komponist, Regisseur, Dramaturg, Produzent, Autor, Museumsmann, Kurator? Mal nennt er seine Werke „Musikinstallationen“, mal „Museum der Sätze“. Und welchem Fach sollte man ihn zuordnen: Oper, Konzert, Theater, Bildender Kunst, Performance?³

Offenbar ist allen entfernten Verwandten bewusst, Goebbels in einem bestimmten institutionellen Kontext begegnet zu sein – und dass er jenseits dieser Begegnung in anderen Kontexten noch viele weitere Positionen und Rollen erfüllt. Rainer Römer (Ensemble Modern) führt diese Ungreifbarkeit auf Goebbels' Sprünge von einer Institution in die andere zurück:

[W]er Heiner Goebbels kennt, weiß, dass er immer schon einen Schritt weiter war als angenommen. Als er musikalischer Leiter im Schauspiel Frankfurt war, machte er schon Hörspiele, als er mit Cassiber tourte und die Leute sein nächstes Konzert erwarteten, inszenierte er schon, dazwischen Kompositionen, dann Professor, auch gerne Intendant. So gesehen sollte man vorsichtig mit voreiligen Schlüssen sein, was da wohl kommt.⁴

Zu dieser außergewöhnlichen Mobilität zwischen verschiedenen Institutionen, die Goebbels in ihnen allen präsent und relevant, gleichzeitig aber auch nicht verortbar oder mit ihnen identifizierbar macht, kommt eine weitere Qualität, die von vielen Beiträgen bezeugt wird: In jeden einzelnen institutionellen Kontext tritt Goebbels nicht

¹ Lorenz Aggermann u.a., „Vorwort“, in: „Landschaft mit entfernten Verwandten“: *Festschrift für Heiner Goebbels*, Berlin 2018, S. 5.

² Ebd.

³ Elisabeth Schweeger, „S'adapter en ne s'adaptant pas.“ „sich durch NICHTANPASSEN anpassen“, in: „Landschaft“ (s. Anm. 1), S. 9–13, hier S. 9.

⁴ Rainer Römer, „Heiner Goebbels als Lehrer“, in: „Landschaft“ (s. Anm. 1), S. 88–89, hier S. 88.

als unkundiges Störpotential und damit Konfliktherd – vielmehr scheint es ihm stets mit einer spezifischen Sensibilität zu gelingen, die Institution produktiv zu irritieren, um ihre Vertreter*innen genau dadurch zu ihrer Eigentlichkeit finden zu lassen. So berichtet etwa das Kölner Ensemble Musikfabrik emphatisch von der gemeinsamen Arbeit:

Es war erstaunlich, dass er nur ein paar wenige Proben mit uns brauchte, um haarscharf zu analysieren, was bereits da war. Genial daran war, dass er uns sofort als Kollektiv begriff, indem er die einzelnen Spielerinnen und Spieler herausforderte, ihre Individualität zu zeigen. So kreierte er ein System, das auf unseren Fähigkeiten aufbaute, anstatt mit einem fertigen Konzept vor uns zu stehen. Er schaute, was wir mitbrachten und was man weiterentwickeln konnte. [...] *Lieber Heiner, du hast uns als die Band begriffen, die wir sind [...]*⁵

Dietmar Wiesner (Ensemble Modern) beschreibt, wie Goebbels „es auf sehr feine und unaufdringliche Art schafft, in Menschen, die mit ihm zusammenarbeiten, künstlerische Talente, Begabungen zu wecken, die diese vorher bei sich selber nicht kannten“; auf diese Weise werden auch die Resultate gemeinsamer Arbeit nicht an andere Institutionen veräußert, sondern bleiben ein geteiltes künstlerisches Eigenes: „Bis heute denken manche Zuschauer*innen von *Schwarz auf Weiss*, das Ensemble Modern hätte dieses Werk im Kollektiv selbst erschaffen. Heiner kennt das und fasst es als Kompliment auf.“⁶ Dass diese spezifische institutionsbezogene Intelligenz nicht nur auf Goebbels’ – biografisch – ersten Tätigkeitsbereich der Musik beschränkt ist, bestätigt die Theaterexpertin Schweeger:

Da glaubt man, Vertrautes zu erkennen, und wird auf eine andere Piste geführt, man vermutet Bekanntes und hört es anders. [...] [S]eine untrügliche Kraft im ungewöhnlichen Kombinieren vorhandener Parameter [lässt] eine durchaus eigene, neue Ästhetik entstehen [...]. Er bedient theaterästhetische Normen und bricht sie gleichzeitig. Und dies mit einer mathematischen Präzision.⁷

Angesichts dieser kollektiven Konturierung von Heiner Goebbels in der Festschrift – nicht als isoliertes Schöpfer-Genie, sondern als institutioneller Grenzgänger, -überschreiter und Verknüpfer und dabei als Reformator der Institutionen hin zu ihren eigenen Werten und Potentialen – drängt es sich auf, in Zeiten institutioneller Transformationsprozesse des Musiktheaters das Verhältnis von Goebbels’ künstlerischer Arbeit

⁵ Ensemble Musikfabrik, „Über die Arbeit an *Delusion of the Fury*“, in: „Landschaft“ (s. Anm. 1), S. 93–96, hier S. 93f.

⁶ Dietmar Wiesner, „Try Out“, in: „Landschaft“ (s. Anm. 1), S. 89.

⁷ Schweeger, „NICHTANPASSEN“ (s. Anm. 3), S. 10f.

zur Institution genauer zu durchleuchten. Dies ist umso dringlicher, als dieses Verhältnis in Goebbels' eigenem Diskurs in einer oft polemischen Kritik schon geklärt scheint und darüber nicht nur die produktiven Potentiale der Institution verschleiert werden, sondern auch seine eigene differenzierte künstlerische Praxis, die sich weniger als Arbeit ‚in‘ oder ‚gegen‘, sondern vielmehr ‚mit‘ und ‚an‘ Institutionen erweist, aber damit gerade in institutioneller Hinsicht eine utopische Dimension entfaltet.

Institutionskritik

Einer, der ihn gut kennt, kommentierte das Vorhaben, einen institutionsanalytischen Aufsatz über Goebbels zu schreiben: „Oje, das darfst du ihm aber nicht erzählen!“ Und tatsächlich: In Goebbels' zahlreichen Schriften, Reden oder Interviews sind ihm Institutionen durchweg ein rotes Tuch, gegen das er oft pointiert, aber immer heftig polemisiert.

Ein häufiges Ziel ist dabei die Neue Musik, die Goebbels in einem institutionellen Paradox zwischen Dogmatik und Originalitätsdruck gefangen sieht, da das musikalische Klischee angefeindet werde, aber „das, was zu seiner Vermeidung angestrengt bemüht wird – nämlich die Komplexität der musikalischen Mittel –, längst zu einem Jargon Neuer Musik geronnen und damit selber Klischee“ geworden sei, das „gerade in seiner Vorhersehbarkeit (oder in seiner Nicht-Vorhersehbarkeit) nach wenigen Minuten das Kriterium des zu Erwartenden“ erfülle.⁸ Kritik trifft alle Institutionen, die der Neuen Musik ihre Innovativität in Autonomie gegenüber dem Sozialen sichern sollen: Goebbels geißelt etwa den „Uraufführungswahn“ als „einen ausgemachten Schwachsinn“⁹ oder die Donaueschinger Musiktage mit ihrem „Prototyp des voreingenommenen Publikums“¹⁰. Allein, um „diesen Institutionen eine lebendige Legitimation zu verschaffen“ habe sich in Besetzung und Präsentationsform längst eine „institutionalisierte Form der Innovation“ etabliert.¹¹

Die soziale Isolation und Erstarrung der Neuen Musik ist für Goebbels auch eine negative Folge ihrer öffentlichen Förderung: Sie „scheint den Schutz, unter dem sie steht,

⁸ Heiner Goebbels, „Musik entziffern. Das Sample als Zeichen“, in: *Komposition als Inszenierung*, hg. von Wolfgang Sandner und Heiner Goebbels, Berlin 2002, S. 181–185, hier S. 181.

⁹ Max Nyffeler, „Dialoge mit der Öffentlichkeit. Isabel Mundry und Heiner Goebbels im Gespräch mit Max Nyffeler“, in: *Composers-in-Residence: Isabel Mundry – Heiner Goebbels*, hg. von Stiftung Lucerne Festival, Frankfurt a.M./Basel 2003, S. 71–86, hier: S. 79.

¹⁰ Ebd., S. 80.

¹¹ Heiner Goebbels, *Ästhetik der Abwesenheit. Texte zum Theater*, Berlin 2012 (Recherchen 76), S. 120.

schon lange nicht mehr für Innovationen zu nutzen, sondern eher für die unangefochtene Verlängerung eiserner Prinzipien und für die Verteidigung ihrer Szene.“¹² Mit den krisenhaften Infragestellungen der Kultur-Institutionen und ihrer Subventionierung lasse sich diese Sonderstellung jedoch nicht mehr aufrechterhalten: „Auch das Konzert wird den Blick derer aushalten müssen, die sich den institutionalisierten Vereinbarungen des Betriebs nicht unterwerfen.“¹³ In ihren Antworten auf krisenhafte Transformationen zeigten sich jedoch Musik- wie Theaterschaffende gleichermaßen hilflos, sie „scheinen zu glauben, Attraktivität und künstlerische Instanz seien zwei sich widersprechende Qualitäten, und für die erste müsse die letztere geopfert werden.“¹⁴ Diese Renitenz behält Goebbels auch über den eigenen Aufstieg durch die Institutionen bei, legt noch als Intendant der Ruhrtriennale 2013 eine Generalabrechnung mit institutionellen Beharrungstendenzen vor:

Unsere Kunst- und Kulturinstitutionen sind allesamt das Ergebnis einer künstlerischen Praxis vergangener Jahrhunderte; und unsere Theater-, Opern-, Konzert-Häuser sind in Stein gehauene Strukturen, die auf einem Kunstbegriff basieren, der mehr als hundert Jahre alt ist. [...] Diese Häuser sind strukturiert durch Architektur, mit Arbeitsteilungen und strengen Hierarchien, [...] mit Haltungen, Technik, gewerkschaftlichen Verträgen und Arbeitszeiten, mit einem konditionierten Ensemble aus Musikern und Schauspielern. Und täuschen wir uns nicht: Nichts von alledem – nicht einmal die Technik – ist neutral. Und vor diesem Hintergrund ist „künstlerische Freiheit“ relativ.¹⁵

Zur Verteidigung der künstlerischen Freiheit gegenüber diesen „beherrschenden, beharrenden Schwerkräfte[n]“¹⁶ hält Goebbels eine radikale Flexibilisierung der Produktionsbedingungen durch die Kulturpolitik für geboten: Theater sollen in freie Häuser umgewandelt werden, die „ohne feste Vorgaben von Effektivität, Auslastung, Repertoire“ und „mit kleiner Stammbesetzung aus Technik, Verwaltung und Leitung“ arbeiten; statt über feststehende Orchester, Chöre, Schauspiel- und Tanzensembles sollen diese Häuser jedoch über ausreichend Mittel verfügen, „sich von Projekt zu Projekt neu zu definieren und zu erfinden“.¹⁷

¹² Heiner Goebbels, „Schnitt. Frankfurt: Versuch über Hindemith“, in: *Komposition* (s. Anm. 8), S. 185–189, hier S. 186.

¹³ Goebbels, *Ästhetik* (s. Anm. 11), S. 84.

¹⁴ Heiner Goebbels, „Puls und Bruch: Zum Rhythmus in Sprache und Sprechtheater“, in: *Komposition* (s. Anm. 8), S. 99–108, hier S. 99.

¹⁵ Heiner Goebbels, „Zeitgenössische Kunst als Institutionskritik“, in: *Positionen. Texte zur aktuellen Musik* 96 (2013), S. 9–11, hier S. 9.

¹⁶ Ebd., S. 10.

¹⁷ Ebd., S. 11.

Dieser Entwurf vermittelt den Anschein, als ginge es Goebbels um die Abschaffung jeglicher Institution, als schwebe ihm ein Musiktheater frei von allen institutionellen Bindungen in beliebigen und flüchtigen Neuformatierungen vor, „denn je mehr definiert und geregelt ist, desto untauglicher ist es als Produktionsstätte für die Erfindung dessen, was wir noch nicht kennen“.¹⁸ Dieses Ideal stünde jedoch in krassem Widerspruch zu seiner eigenen Produktivität und Wertschätzung in genau den von ihm angegriffenen Institutionen. Nun gehört es sicher zu den Spezifika künstlerischer Institutionen, dass ein Aufbegehren gegen diese selbst Teil der Erwartung ist und dem Erfolg in ihnen nicht im Wege steht. Im Falle Goebbels' steht der institutionsfeindliche Gestus jedoch nur am Anfang einer weitaus komplexeren Auseinandersetzung mit Institutionen, die eine besondere Qualität seiner künstlerischen Arbeit ausmacht und in dieser als kritische Praxis deutlich differenzierter und auch wirkungsvoller geworden ist. Diese Einschätzung soll keineswegs die Bedeutung von Goebbels' anti-institutionellem Diskurs als Grundhaltung herunterspielen, die in dem zitierten Aufsatz jedoch in das bemerkenswerte Diktum mündet: „Deswegen ist zeitgenössische darstellende Kunst immer auch Institutionskritik.“¹⁹ Was aber heißt: Den Herausforderungen der Gegenwart ist eine Kunst angemessen, die ihre institutionellen Bedingtheiten nicht leugnet oder ihre sozioökonomischen Kontexte überspielt, sondern vielmehr diesen eine besondere Aufmerksamkeit widmet.

Institutionelle Potentiale

Dass Goebbels' institutionskritische Reflexionen zur Erläuterung seiner Praxis nicht genügen, liegt wesentlich an der konzeptionellen Unklarheit seines Begriffs von Institution – der sich mal auf Kunstgattungen, mal auf einzelne Kulturbetriebe, mal auf soziale Regeln und Marktstrukturen bezieht. Dieser durchaus typischen Begriffunschärfe soll hier nicht mit einer einschränkenden Definition begegnet werden, sondern mit einer verallgemeinernden Erläuterung auf der Grundlage der Institutionstheorie – die diese aber wiederum an die Goebbelsche Praxis anschließbar macht.

Jede komplexere, über das Spontane hinausgehende soziale Praxis – sei sie ökonomischer, politischer oder künstlerischer Natur – bedarf einer Form von Organisation, die deren Bedürfnissen entspricht. Insoweit sie jedoch in soziale Umwelten eingebettet ist, gerät die Organisation unweigerlich in das Kraftfeld von Institutionen, die sie als gere-

¹⁸ Ebd., S. 11.

¹⁹ Ebd., S. 11.

gelte Erwartungen, Ansprüche, Denk- und Handlungsstrukturen erfassen und durchdringen. Die Grundbeobachtung der Institutionstheorie ist nun, dass Organisationen, die abhängig von ihrer sozialen Umwelt sind, diesen Einflüssen auch dann folgen, wenn sie im Widerspruch zu den Erfordernissen des eigentlichen Zwecks der Organisation stehen:

Organisationen sind also nicht individuell und beliebig gestaltbare Mittel zum Zweck, sondern in ihrer Ausgestaltung einem erheblichen Druck zur Konformität mit gesellschaftlichen Annahmen darüber ausgesetzt, wie rationale Organisationen aufgebaut sein und welche Steuerungsinstrumente in ihnen zum Einsatz kommen sollen.²⁰

Diese Annahmen orientieren sich an tradierten Institutionen, in denen „habitualisierte Handlungen durch Typen von Handelnden reziprok typisiert werden“.²¹ Die Wirkung von Institutionen ist so in der Regel soziale Reproduktion in hoher Stabilität, weil jede neue Praxis und Organisationsform auf überkommene institutionelle Strukturen verpflichtet wird, ohne die sie überhaupt nicht denkbar wären – und das umso mehr, wie die Institution und ihre Wirkung gar nicht als solche bewusst werden: „Durch Verdinglichung scheinen die Institutionen mit der Natur zu verschmelzen; und die Welt der Institutionen wird Notwendigkeit und Schicksal, Glück oder Unglück.“²²

Künstlerische Praxis ist in besonders hohem Maße von ihrem Verhältnis zur sozialen Umwelt abhängig und entsprechend von Institutionen geprägt, die sie etwa als kulturpolitische Vorgaben, Publikumserwartungen oder Ausbildungs- und Förderstrukturen treffen und sich in jeder künstlerischen Organisationsform als Gattungsgrenzen, Hierarchien, Arbeitsteilung und routinierte Berufsverständnisse niederschlagen. Wirklich ‚außerhalb‘ von Institutionen wäre Kunst als Zusammenarbeit schlicht nicht durchzuführen, als Kommunikation nicht wahrnehmbar oder unlesbar, als Praxis reine Privatsache. Die von Goebbels geforderte soziale Bindung von Kunst als „Verdichtung gesellschaftlicher Erfahrung“²³ und damit etwas, „was potentiell alle angehen, berühren, beschäftigen, inspirieren und zur Imagination anregen könnte“,²⁴ ist nicht an ihren Institutionen vorbei zu haben. Kunst, die ihre Beeinflussung durch Institutionen kaschiert, unterstützt ihr unhinterfragtes Wirken als gleichsam natürliche Gegebenheit

²⁰ Peter Walgenbach und Renate E. Meyer, *Neoinstitutionalistische Organisationstheorie*, Stuttgart 2008, S. 17.

²¹ Peter L. Berger und Thomas Luckmann, *Die gesellschaftliche Konstruktion der Wirklichkeit. Eine Theorie der Wissenssoziologie*, Frankfurt/Main 1969, S. 58.

²² Ebd., S. 97.

²³ Heiner Goebbels, „Material, Phantasie und Einflußangst. Überlegungen zur künstlerischen Praxis“, in: *Komposition* (s. Anm. 8), S. 209–216, hier: S. 211.

²⁴ Goebbels, *Ästhetik* (s. Anm. 11), S. 9.

und arbeitet damit der stets erwartungsgemäßen gesellschaftlichen Reproduktion zu. Eben diesem naturalisierten Aggregatzustand der Institution gilt Goebbels' Kampfansage, weil dabei „stillschweigend übergangen wird, was die unreflektiert übernommenen, quasi ‚natürlichen‘ bzw. ‚Natur‘ gewordenen Formen des Schauspiels und der Oper mit uns und unserer Wahrnehmung angestellt haben und immer noch anstellen.“²⁵ Nur eine Kunst, die die in ihr wirkenden institutionellen Kräfte sichtbar macht, kann demnach an einer Neuverhandlung von deren Bedeutung und Gültigkeit teilhaben.

Die Konstellation, in der Institutionen nach der angesprochenen Theorie sich überhaupt zeigen, ist die des *Widerspruchs* gegen die inhärenten Erfordernisse einer Praxis und ihrer Organisation. Anstatt jedoch immer nur gegen institutionelle Beschränkungen aufzubegehren, weil sie Bedürfnissen der Kunst nicht entgegenkommen, lässt sich dieser Widerspruch, in dem allein Institutionen bewusst werden können, von der Seite der Praxis her strategisch forcieren – durch Organisationsformen, die institutionelle Vorgaben unterlaufen, verwirren und damit ins Wanken bringen. Goebbels' Wirken ist ohne diese Strategie nicht denkbar: Vom *Sogenannten Linksradikele Blasorchester* in der Sponti-Bewegung der 1970er Jahre bis zu der Schafsherde auf der Bühne der Ruhrtriennale in seiner Inszenierung von Louis Andriessens *De Materie* (2014) hat er immer wieder Organisationsformen in die Öffentlichkeit gestellt, die in den jeweiligen institutionellen Kontexten nicht vorgesehen waren, damit deren Reichweite und Integrationsfähigkeit prüfen und Öffnungen einfordern. Diese „Kunst des Konflikts, des Widerspruchs und der Vermehrung des Unstimmigen, ihres buchstäblichen ‚Widerstreits‘“ lässt „aus dem miteinander Inkommensurablen ebenso unvollständige wie überraschende Figuren“ entstehen.²⁶ Solche Strategien sind in der Gegenwart besonders aussichtsreich, weil komplexe Öffentlichkeiten keine eindeutigen Erwartungen und Regeln an stabile Institutionen mehr stellen, sondern ohnehin unterschiedlichste, auch widerstreitende Ansprüche und Ideale sich gegenseitig überlagern und durchkreuzen; die künstlerische Auseinandersetzung mit der Reibung zwischen Institution und Organisation unterwirft sich also nicht institutionellen Beharrungskräften, sondern bringt sich in ein kontinuierliches Spiel von Institutionalisierungen und Deinstitutionalisierungen ein, das der Praxis vormals versperrte Freiräume eröffnet.

²⁵ Ebd., S. 109.

²⁶ Dieter Mersch, „Heiner Goebbels' ‚Musik/Theater‘ als ‚Ästhetik der Abwesenheit‘“, in: *Heiner Goebbels. Musik-Konzepte* 179, hg. von Ulrich Tadday (edition text+Kritik II/2018), S. 40–55, hier S. 43.

Goebbels hat in diesem Spiel eine besondere Meisterschaft entwickelt. Seine künstlerische Arbeit gilt nicht – wie bisweilen suggeriert wird – der Auflösung von Institutionen in ein Feld beliebiger Möglichkeiten; vielmehr setzt die Absage an „den totalitären Anspruch des Gesamtkunstwerks“²⁷ auf die Dynamiken des Widerspruchs in ‚der Kollision der Künste‘²⁸: „nicht die Vernichtung der Einzelkünste zu höheren Zwecken, sondern die Chance ihrer Behauptung in der wechselseitig sich ablösenden, in einem kontinuierlichen Schwebezustand gehaltenen Präsenz“.²⁹ Ob dabei das Publikum einem Konzert, einer Lesung, einer Szene, einer Performance, einer Installation, einem Musik- oder Sprechtheater beiwohnt, ist keineswegs unwichtig. Im Gegenteil: Der Wechsel des Genres ist notwendige Konsequenz aus der Unabhängigkeit der Mittel und schafft produktive Irritation.³⁰

Auf diese Weise haben bei Goebbels auch Institutionen ihren Platz – nämlich als ästhetisches Material: Wie Texte, Musiken und Bilder gehören sie zum kulturellen Bestand, durch den andere Zeiten, Orte und soziale Zusammenhänge in einer künstlerischen Arbeit abwesend anwesend sind. Die von ihnen ausgehenden Ansprüche werden ernst genommen und trotzdem kann ihnen mit dem „Gebrauch des Samples als Haltung“³¹ begegnet werden, die das Material in seiner jeweiligen Besonderheit erkundet und isoliert, um es der Verschiebung in neue, ungewohnte Konstellationen zuzuführen.

Arbeit mit und an den Institutionen

Die Fülle und Reichweite der Konsequenzen, die institutionelle Kollisionen in Goebbels' Werk auf die Produktion und Rezeption entfalten, ist im Rahmen dieser Darstellung nicht umfassend zu verfolgen. Es lassen sich aber an einigen prominenten Beispielen Strategien im Umgang mit Institutionen aufzeigen, die diese unter Spannung setzen und so die Dynamik von Irritation und überraschenden Freiheiten auf den Weg bringen, die sich dann der konzeptionellen Vorhersagbarkeit weitgehend entzieht.

Augenfällig ist in Goebbels' Wirken immer wieder das vehemente Abarbeiten an klassischer Arbeits- und Funktionsteilung sowie an der Spezialisierung künstlerischer Berufsbilder im Produktionsprozess. Berufe sind institutionelle Erscheinungsformen, die

²⁷ Heiner Goebbels, „Gegen das Gesamtkunstwerk: Zur Differenz der Künste“, in: *Komposition* (s. Anm. 8), S. 135–141, hier: S. 136.

²⁸ Ebd., S. 135.

²⁹ Ebd., S. 136.

³⁰ Ebd., S. 138.

³¹ Goebbels, „Musik entziffern“ (s. Anm. 8), S. 183.

besonders wirksam soziale Strukturgleichheit fundieren.³² Goebbels arbeitet offensiv an den Grenzen der professionellen Kompetenzen seiner jeweiligen Mitwirkenden und setzt deren Weitung als ästhetisches Mittel ein: In *Schwarz auf Weiss* (1996) verlangt er erstmals den Instrumentalist*innen des *Ensemble Modern* mit schauspielerischen Aufgaben „andere szenische Fähigkeiten jenseits ihrer musikalischen Virtuosität“ ab; dabei sollen sie aber keineswegs ihre institutionelle Prägung ablegen oder zu hyperflexiblen Performern mutieren: Gerade die „eher amateurhafte ‚Nicht-Präsenz‘ der Musiker“ mit ihrer „un-expressiven, un-dramatischen aber hochkonzentrierten Mimik“ macht den Reiz ihrer Erscheinung aus und sie tun „nie so, als ob sie jemand anderes wären als sie selbst – sie sind eben Musiker“.³³ Reichen aber überkommene institutionelle Widerstände nicht aus, um die Besonderheit einer Organisationsform sichtbar zu machen, so werden unversehens weitere „[s]trukturelle Behinderungen Widerstände Schwierigkeiten“³⁴ eingebaut, wie im Szenischen Konzert *Eislermaterial* (1998): Anstatt im institutionalisierten Bühnenaufbau dem Zusammenspiel der Instrumentalist*innen entgegenzukommen, werden die Abstände zwischen ihnen massiv vergrößert und die Instrumentengruppen getrennt, um die „selbstorganisierende Kraft“³⁵ des *Ensemble Modern* herauszufordern und so sein Prinzip der Selbstverwaltung ästhetisch erfahrbar zu machen. Erst durch diese strukturellen Zumutungen wird „das Zusammenspiel äußerst fragil und bleibt auch nach fünfzig Aufführungen noch aufregend“.³⁶

Allerdings geht eine solche ‚Vermehrung von Widerständen‘ immer einher mit einer Erkundung der Institution durch die ‚Reduktion‘ von Elementen, die in ihnen als unverzichtbar gelten – in *Eislermaterial* ist es die Position des Dirigenten, der das Zusammenspiel ordnen könnte, dabei jedoch „einer Eigenverantwortung der Musiker auf der einen Seite und der eigenverantwortlichen Wahrnehmung der Zuschauer auf der anderen Seite im Wege“ stünde, weshalb er durch eine Hanns-Eisler-Bronzefigur ersetzt wird.³⁷ Das Prinzip solcher Reduktionen hat Goebbels zu einer *Ästhetik der Abwesenheit* ausformuliert, die als Strategie der „Vermeidung von Dingen, die wir erwar-

³² Vgl.: Paul J. DiMaggio und Walter W. Powell, „The Iron Cage Revisited: Institutional Isomorphism and Collective Rationality in Organizational Fields“, in: *American Sociological Review* 48/2 (1983), S. 147–160, hier S. 152–154.

³³ Goebbels, *Ästhetik* (s. Anm. 11), S. 14f.

³⁴ Ebd., S. 15.

³⁵ Ebd., S. 124.

³⁶ Ebd., S. 122.

³⁷ Ebd., S. 15.

ten/Dingen, die wir gesehen haben/Dingen, die wir gehört haben/Dingen, die für gewöhnlich auf der Bühne gemacht werden“,³⁸ bewusst den Bruch mit institutionellen Erwartungen sucht: Als etwa der Schauspieler André Wilms in *Eraritjaritjaka* (2004) die Bühne verlässt und eine Kamera scheinbar live seinen Heimweg durch die Stadt bis in die Küche seiner Privatwohnung auf die Bühne überträgt, ist das Publikum „plötzlich irritiert und verwirrt, aber zugleich auch entspannt. Die Zuschauer wissen nicht einmal, ob der Schauspieler, den zu sehen sie bezahlt haben, jemals zurückkehren wird.“³⁹

Auch wenn sich diese Experimente offensiv den Wahrnehmungskonventionen und Publikumserwartungen widersetzen, so ist ihre Haltung diesen gegenüber nicht einfach als destruktiv zu beschreiben. Denn die Ästhetik der Abwesenheit baut voll auf die institutionell fundierte Suggestivkraft der einzelnen ästhetischen Mittel und kann erst dadurch ihre konventionalisierten Verbindungen – „die üblichen illustrativen Verstärkungen und die im Theater wie im Film so selbstverständlichen Verdopplungen“⁴⁰ – lösen. Und sie genügt sich nicht im avantgardistischen Schock durch Konventionsbrüche, sondern entwickelt diese als Einladung an die Rezeption, deren „Lust an der Entdeckung“⁴¹ geweckt werden soll, weiter: Die performative Installation *Stifters Dinge* (2007) verzichtet in der Folge komplett auf menschliche Protagonisten, um „herauszufinden, ob die Aufmerksamkeit des Zuschauers auch dann anhält, wenn man eine der wesentlichen Grundvoraussetzungen des Theaters völlig außer Kraft setzt: die Präsenz des Darstellers.“⁴²

Sind die wirkenden Institutionen so einmal auf das reduziert, was sich überraschend und entgegen der gängigen Erwartung als ihr Wesentliches herausstellt, so lassen sich diese Elemente in neue Kombinationen bringen. Goebbels' Vorliebe gilt klar den Konfrontationen sehr heterogener Institutionen, die sich für gewöhnlich nicht begegnen, was in *Ou bien le débarquement désastreux* (1993) erstmals voll zum Tragen kommt: In einem Bühnenbild der tschechischen Skulpturenkünstlerin Magdalena Jetelová verbinden sich der belgische Schauspieler André Wilms, Prosatexte von Joseph Conrad und Heiner Müller sowie Lyrik von Francis Ponge, der senegalesische Griotgesang von Boubakar und Sira Djebate sowie Goebbels' eigene Kompositionen für Posaune, Key-

³⁸ Ebd., S. 18.

³⁹ Ebd., S. 16.

⁴⁰ Ebd., S. 7.

⁴¹ Ebd., S. 19.

⁴² Ebd., S. 18.

board und E-Gitarre und ergeben dabei „weder ein komplettes Bild noch eine musikalische Chronologie oder gar eine lineare Narration“.43 Stattdessen begegnen sie sich entsprechend einer ‚Ethik des Anderen‘44 als unabhängige gleichberechtigte Elemente – so bleiben etwa die beteiligten Sprachen Französisch und Mandingo gleichermaßen unübersetzt. Im Neben- und Ineinander von weit entfernten Institutionen befremden sich diese gegenseitig und werden als Differenz statt als unhinterfragte Routinen erfahren. Doch gleichzeitig bewahrt die Ankündigung und Dokumentation die eigenständige Identität aller Beteiligten, die nicht in einem unüberschaubaren Potpourri aufgelöst wird. In solcher Transparenz lassen sich eigentlich alle Goebbelschen Bühnenarbeiten seither als Konfrontationen heterogener Elemente aus und in verschiedenen Institutionen beschreiben: *Die Wiederholung* (1995) lässt mit einem Kierkegaard-Essay, einem Filmdrehbuch von Alain Robbe-Grillet und einem Prince-Song in einem Raum von Erich Wonder den niederländischen Schauspieler Johan Leysen, die kanadische Musikerin Marie Goyette und den New Yorker Noise-Art-Gitarristen John King aufeinandertreffen; *Hashirigaki* (2000) versammelt neben Goyette die japanische Musikerin Yumiko Tanaka und die schwedische Schauspielerin Carlotta Engelkes um Texte von Gertrude Stein und Musik der Beach Boys; *Landschaft mit entfernten Verwandten* (2002) führte an der Genfer Oper das *Ensemble Modern*, den *Deutschen Kammerchor*, den Schauspieler David Bennent und den Bariton Georg Nigl zusammen etc.

Ist es angesichts dieser Bandbreite und Integrationsfähigkeit überraschend, dass Entscheidungsträger*innen der mächtigsten Kulturinstitutionen Goebbels wertschätzen, ihn weltweit einladen und ehren, ihm Mittel für die kühnsten Projekte zur Verfügung stellen und schließlich auch Entscheidungsmacht auf ihn übertragen? Diese Frage ist nicht eindeutig zu beantworten – denn einerseits müssen sie dafür die radikalen Zweifel und relativierenden Provokationen an den von ihnen vertretenen Institutionen aushalten, die in diesen institutionellen Palimpsesten stecken; andererseits erscheint ihnen die Goebbelsche Kollisions-Ästhetik womöglich auch als vielversprechende Antwort auf die bereits vorgängige krisenhafte Transformation ihrer Institutionen. So muss Goebbels als „eine Herausforderung für jeden Produzenten“45 gelten, doch womöglich kann genau deshalb sein „Aufschwung in einer Zeit, in der das traditionelle

43 Ebd., S. 13.

44 Helga Finter, „Der imaginäre Körper: Text, Klang und Stimme in Heiner Goebbels’ Theater“, in: *Komposition* (s. Anm. 8), S. 108–113, hier S. 111.

45 Schweeger, „NICHTANPASSEN“ (s. Anm. 3), S. 9.

dramatische Theater überwunden und die Grenzen zwischen den Künsten aufgehoben werden, [...] kaum verwundern“.⁴⁶

In jedem Fall arbeitet Goebbels auch in einflussreicher Position weiter institutionell unwahrscheinlichen Organisationsformen zu: Als Intendant der Ruhrtriennale mobilisierte er deren institutionelle Ressourcen, um John Cages *Europas 1&2* mit 32 Bühnenbildern aus dem Repertoire der Theatergeschichte zu realisieren und mit dem *Ensemble Musikfabrik* in einem mehrjährigen Großprojekt den Instrumentenkosmos des institutionellen Außenseiters Harry Partch wieder zum Leben zu erwecken.

Heiner Goebbels als Institution?

Dass all diese Projekte trotz der bewusst aufgebauten institutionellen Spannungen und damit verbundenen Risiken letztlich erfolgreich waren, wäre mit singulärem künstlerischem Genie nicht hinreichend zu erklären. Es sind vielmehr Goebbels' Fähigkeiten zur Vernetzung und gleichberechtigten Einbindung aller beteiligten Personen, Organisationen und Praktiken, die jede Arbeit ins Ziel bringen und zu Ergebnissen führen, die Mitwirkende, Veranstalter*innen, Rezensent*innen und Publikum gleichermaßen faszinieren. Und es ist – was angesichts der sehr unterschiedlichen Inszenierungen leicht übersehen wird – das Festhalten an einer Reihe von bewährten Arbeitsbeziehungen, das die Spreizungen zu unterschiedlichsten weiteren Beteiligten für einzelne Projekte überhaupt erst möglich macht: Eine starke Kernfamilie hält die entfernten Verwandten beisammen. Schon 2002 ist Wolfgang Sandner in seinem Goebbels-Porträt die „für einen die Routine penibel meidenden, Experimenten stets aufgeschlossenen Komponisten erstaunliche Treue“ gegenüber Arbeitsorten und -partnern aufgefallen.⁴⁷ Diese Treue galt etwa zunächst dem Frankfurter Theater am Turm (TAT), dann dem Théâtre des Amandiers in Paris-Nanterre und besonders dem Théâtre de Vidy in Lausanne sowie einem seither weitgehend festen Team mit dem Assistenten Stephan Buchberger, dem Dramaturgen Matthias Mohr, dem Komponisten und Programmierer Hubert Machnik, dem Tonmeister Willi Bopp, dem Bühnenbildner Klaus Grünberg und der Kostümbildnerin Florence von Gerkan. Sie alle sind stets mit am Werk, wenn Goebbels künstlerisch produziert, und ihre langjährige Zusammenarbeit schafft Routinen und Selbstverständlichkeiten, erspart Abstimmungsbedarf und reduziert Risiken der gemeinsamen Praxis – ganz wie herkömmliche Institutionen.

⁴⁶ Hans-Thies Lehmann und Helene Varopoulou, „Lieber Heiner“, in: „Landschaft“ (s. Anm. 1), S. 221–227, hier S. 223.

⁴⁷ Wolfgang Sandner, „Heiner Goebbels, Komponist im 21. Jahrhundert“, in: *Komposition* (s. Anm. 8), S. 9–44, hier S. 38.

Ist Heiner Goebbels also eigentlich eine Kompanie oder gar ein uneingestandener Theaterbetrieb in der Maske des Künstlerindividuums? Tatsächlich gibt es einen gewissen Widerspruch zwischen Goebbels' notorischer Kritik „an einem letztlich sehr romantischen, dem neunzehnten Jahrhundert zuzuordnenden Originalitäts- und Individualitätsprinzip“,⁴⁸ das der Ausbildung und Verwertung zeitgenössischer Musik immer noch zugrunde liege, am „Kunstbegriff der solitären Erfindung“ durch ein „Genie mit Eingebung“⁴⁹ – und der Zurückführung aller Kompositions- und Inszenierungsarbeit allein auf die Person Goebbels'; diese verdeckt den ihm wichtigen Zusammenhang von der „Vielstimmigkeit der Produktionsform“ zur „Vielstimmigkeit der künstlerischen Arbeit [...], aus der wir als Zuschauer anders hervorgehen als aus einer Inszenierung, in der uns ein Regisseur auf seine Sichtweise eines Stoffes verpflichtet.“⁵⁰

Dass der Name Heiner Goebbels das von ihm oft beschworene „leere Zentrum“⁵¹ der Arbeiten zumindest diskursiv besetzt, ist wohl tatsächlich als unvermeidliches Zugeständnis an institutionelle „Ausseneinflüsse“ zu verstehen, die mit dem Anspruch, „sich nur einen Namen und nicht zwei oder drei merken“ zu müssen, schon frühere Kollektivkonstellationen in Goebbels' Biografie beschädigten: „Es waren immer die Journalisten, die diese Projekte gefährdeten, weil sie Hierarchisierungswünsche an uns herantrugen und damit einen Partner degradierten.“⁵² Die künstlerische Gesamtverantwortung jeweils in Goebbels' Person zu verankern und geteilte Autorschaft erst im Detail durch den transparenten Ausweis aller Beteiligten mit ihren stark unabhängig bleibenden Mitteln zu verdeutlichen, ist einerseits eine pragmatische Antwort darauf; andererseits trägt sie auch der beruflichen Eigenständigkeit aller Teammitglieder Rechnung, die zwischen den Arbeiten mit Goebbels eine Vielzahl von anderen Projekten und Tätigkeiten, teils in eigener Autorschaft, unternehmen – etwa Buchberger als Chefdramaturg der KunstFestSpiele Herrenhausen, Mohr als künstlerischer Leiter des Berliner Radialsystems, Bopp als Sounddesigner auf Großveranstaltungen, Grünberg als Opern-Bühnenbildner für Tatjana Gürbaca und Barrie Kosky oder von Gerkan als Professorin an der Universität der Künste Berlin.

Dass Goebbels sie trotz all dieser Beschäftigungen und der damit verbundenen heterogenen Einflüsse zu den gemeinsamen Arbeiten versammeln kann, hat sicher wenig mit

⁴⁸ Heiner Goebbels, „Soll ich von mir reden? Kollektive Copyrights.“ in: *Komposition* (s. Anm. 8), S. 190–198, hier S. 190.

⁴⁹ Goebbels, „Material“ (s. Anm. 23), S. 210.

⁵⁰ Goebbels, *Ästhetik* (s. Anm. 11), S. 101.

⁵¹ Ebd., S. 102.

⁵² Nyffeler, „Dialoge“ (s. Anm. 9), S. 74f.

künstlerischer Führungsstärke im autoritären Sinne zu tun. Er selbst hat dagegen immer wieder das Eingeständnis individueller Schwächen, die Offenheit der Ergebnisse und die Abweichung vom Vorhergesehenen „auf der Suche nach etwas, das wir noch nicht kennen und von dem wir noch nicht wissen können, wie es zu erreichen ist“,⁵³ als Unterschied zur Arbeit in überkommenen Institutionen betont: „Lieber das Zögern in der künstlerischen Praxis als die vorgebliche Sicherheit, die die Schauspieler vom Regisseur, die Presse vom Intendanten, die Musiker vom Komponisten immer erwarten [...]“⁵⁴ Was aber lässt dann die Produktionsprozesse nicht im unendlichen Zweifel verharren, sondern hält sie gleichzeitig zusammen und als Dynamik eigenständiger Praktiken in Gang?

Ein Begriff fällt in den Beschreibungen der Zusammenarbeit durch Goebbels und seine unterschiedlichen künstlerischen Partner*innen als wiederkehrend auf: Vertrauen – „in die beteiligten Künste und Techniken und vor allem in diejenigen, die dort in ihrem Element sind: Bühnenbildner, Toningenieure, Musiker, Darsteller, Techniker und viele andere.“⁵⁵ Dieses Vertrauen – gleichermaßen in die wirkenden Institutionen wie die sie ausfüllenden Personen – erweist sich als eine zentrale Größe in der Zusammenarbeit. Es setzt etwa voraus, dass kein ästhetisches Mittel einem anderen, vorgängig und prioritär ersonnenen erst nachträglich und untergeordnet hinzugefügt wird. Stattdessen ist für Goebbels' Arbeit charakteristisch, von Anfang an alle Ausstattungsbereiche in vorbereitende Try-outs mit einzubeziehen; nur so können „aus einem schwer zu imaginierenden Zusammenspiel vieler Medien (Musik, Raum, Licht, Text usw.)“ gemeinsame Erfahrungen „einer musikalisch-szenischen Intensität“ gemacht werden, „die ich mir so nicht immer erklären kann, geschweige denn sie immer planvoll hätte erreichen können“.⁵⁶ Dieser Pluralismus des Arbeitsbeginns irritiert gerade Musiker*innen, die es als „manchmal beunruhigend und unsicher“⁵⁷ beschreiben oder „zunächst ermüdend, weil nicht sofort klare Anweisungen gegeben wurden“⁵⁸. Römer beschreibt jedoch auch die bekräftigende Wirkung solcher Produktionserfahrungen – unter der Voraussetzung des erwiderten Vertrauens: „Wenn man dem als Musiker vertraut, dann kommt man in eine Situation, in der man sich sehr sicher und sehr geborgen fühlt, weil man sich auf eine übergreifende Stabilität des Materials verlassen

⁵³ Goebbels, *Ästhetik* (s. Anm. 11), S. 119.

⁵⁴ Goebbels, „Material“ (s. Anm. 23), S. 214.

⁵⁵ Goebbels, *Ästhetik* (s. Anm. 11), S. 7.

⁵⁶ Ebd., S. 119.

⁵⁷ Römer, „Lehrer“ (s. Anm. 4), S. 88.

⁵⁸ Musikfabrik, „Arbeit“ (s. Anm. 5), S. 93.

kann.“⁵⁹ Vertrauen als Erfahrung kann auch eine dynamisierende Wirkung entfalten und hat etwa für Buchberger „das Vermögen, bestimmte Dinge zu leisten, überhaupt erst freigesetzt“. ⁶⁰ Auch Goebbels selbst zeigt sich von dieser Erfahrung abhängig, weil „man jeden neuen künstlerischen Prozess von Neuem durchbuchstabieren muss und das angstfrei tun kann – mit großem gegenseitigen Vertrauen und der Bereitschaft zum Risiko. [...] Anders wäre keines meiner Musiktheaterstücke entstanden.“⁶¹

Die Vokabel des Vertrauens lässt auch aufhorchen, weil sie eine weitere institutionsreflexive Verbindung herstellt: Der französische Soziologe und Philosoph Bruno Latour gibt mit seiner Anthropologie der *Existenzweisen* das überraschende Ziel aus, das „Vertrauen in die Institutionen“⁶² wiederherzustellen – nachdem er jahrzehntelang mit anderen Dekonstruktion gearbeitet hatte. Dafür spürt er den Werten der Modernen nach, wie sie von den überkommenen Institutionen mehr schlecht als recht bewahrt werden, indem er – in starkem Misstrauen gegenüber deren eigenen Berichten – den Bewegungen und Kreuzungen ihrer Existenzweisen *zwischen* den Institutionen folgt. Darauf aufbauend will er schließlich „versuchen, sie in Institutionen zu installieren, oder besser, zu instaurieren, die endlich für sie entworfen sind.“⁶³ Einem solchen Reformprogramm, das auch Imagination und Spekulation zu einem kollektiven Projekt mobilisieren will, erscheint der Goebbelsche Umgang mit Institutionen vergleichbar. Seine institutionellen Kombinationen und Verschiebungen suchen nicht einfach nach pragmatischen Lösungen für das Problem der künstlerischen Organisation, sondern weisen auf nicht weniger als eine ästhetisch-soziale Utopie:

Ein Kunstwerk, das in diesem Sinne als utopisch verstanden werden darf, fragt bereits durch sein bloßes So-sein danach, wie denn eine Welt beschaffen sein (und wie denn ein Theatersystem aussehen) muss, damit es sich ereignen konnte – und wie sie (und es) beschaffen sein müsste, damit es sich weiterentwickeln könnte.⁶⁴

⁵⁹ Tim Gorbauch, „‘Es klingt nie nach jemand anderem.‘ Rainer Römer vom Ensemble Modern über das Arbeiten mit Heiner Goebbels und dessen Oper *Landschaft mit entfernten Verwandten*“, in: *Frankfurter Rundschau*, 30.12.2003.

⁶⁰ Stephan Buchberger, „Ein E-Mail an die Herausgeber*innen“, in: „*Landschaft*“ (s. Anm. 1), S. 91.

⁶¹ Goebbels, *Ästhetik* (s. Anm. 11), S. 119.

⁶² Bruno Latour, *Existenzweisen. Eine Anthropologie der Existenzweisen*. Berlin 2014, S. 39.

⁶³ Ebd., S. 39.

⁶⁴ Philipp Schulte, „‘Nicht *was* einer sagt, sondern *wie* er es sagt.‘ Dem Theater die Form zurückgewinnen“, in: „*Landschaft*“ (s. Anm. 1), S. 51–56, hier S. 55.

Ausbilden für utopische Institutionen

Arbeit an der Utopie muss notwendig dort ansetzen, wo sich der Fortbestand der hergebrachten Institutionen immer wieder entscheidet⁶⁵ – denn „mit jeder Generation von Absolventen laufen wir Gefahr, die herrschende Auffassung der künstlerischen Disziplinen, so wie sie von den Institutionen repräsentiert werden, zu legitimieren und festzuschreiben.“⁶⁶ Goebbels legt ein besonderes Augenmerk auf die künstlerische Ausbildung, die er „am Ende einer langen Kette“ von der Entwicklung ästhetischer Konventionen und der Definition eines dazu nötigen Handwerks bis zu den Gesetzen eines Marktes mit entsprechenden Profilanforderungen sieht.⁶⁷

Sein Ausbildungsverständnis will diese Kette umkehren, schlägt vor, aus der Seherfahrung und Reflexion der neuesten künstlerischen Praxis – und unbeschwert von institutionellem Ballast und Handwerk – eine eigene Forschung zu betreiben, die (noch) nicht für den Markt ausbildet, sondern für alternative Strukturen, die nicht als beharrende Kraft den künstlerischen Prozess aufhalten, sondern in ihrer Unabhängigkeit Anteil haben könnten an der Herausbildung Neuer Formen.⁶⁸

Ausbildungsstätten wären demnach nicht beauftragt, „Nachwuchs bereitzustellen für die repräsentativen Institutionen“⁶⁹, sondern vielmehr selbst „Laboratorien für Theater und Musiktheater, in denen alles infrage gestellt werden kann: wie wir arbeiten, woran wir arbeiten, mit wem wir arbeiten, wie lange wir arbeiten.“⁷⁰ Die Umkehrung des Verhältnisses von institutionellem Bedarf und Ausbildung stellt diese tatsächlich in die paradoxe Zeitlichkeit des Labors, die Latour für die *Science Studies* als Januskopf beschrieben hat: Ein Gesicht blickt dabei immer auf den Bestand gesicherter Techniken und Verfahren, der in der Forschung im Einsatz ist; der Reproduktion des immer gleichen Wissens entgeht sie aber nur durch das andere Gesicht, das dessen Gültigkeit in Frage stellt und die Forschung auf ein Ziel hin verpflichtet, das sie noch nicht kennt.⁷¹ Im „Bewusstsein über die ideologischen Komponenten des Handwerks“ und in der Vorbereitung auf Institutionen, die es noch gar nicht gibt, wird die Spannung des Januskopfs im künstlerischen Ausbildungslabor bewusst forciert, obwohl

⁶⁵ Vgl. Berger/Luckmann, *Konstruktion* (s. Anm. 21), S. 65f.

⁶⁶ Goebbels, *Ästhetik* (s. Anm. 11), S. 128.

⁶⁷ Ebd.

⁶⁸ Ebd., S. 160f.

⁶⁹ Ebd., S. 128.

⁷⁰ Ebd., S. 132.

⁷¹ Vgl.: Bruno Latour, *Science in Action. How to follow scientists and engineers through society*, Cambridge 1987.

von der ungewissen ästhetischen Zukunft keine verbindlichen Anleitungen oder teilbare Rezepte ausgehen können: „[W]ie können wir für neue Theaterformen ausbilden, von denen wir noch nicht einmal wissen, wie sie aussehen sollen?“⁷²

Ein Lehrer wie Goebbels gibt damit seinen institutionell verbrieften Wissensvorsprung auf, errichtet „keine HG-Ästhetik-Schmiede“, sondern riskiert „Verwirrung“, die „nur dann (eventuell) überwunden werden kann, wenn die Studierenden selbst aktiv Strategien bilden und sie sich aneignen, anstatt einem Meister zu folgen.“⁷³ Durch den Verzicht, sie auf irgendein erprobtes Arbeitsmodell zu verpflichten, kann der Lehrer „sie in die Lage versetzen, ihre eigenen Experimente zu betreiben“⁷⁴ – im emphatischen Sinne.

Wie aber steht die Ausbildung als Experiment zu den Institutionen? Der Frankfurter Philosoph Christoph Menke hat das Verhältnis des ästhetischen Experiments zur Institution als ein widersprüchliches zwischen Gegensatz und gegenseitiger Voraussetzung beschrieben: „Das Experiment unterläuft die Institution und die Bestimmtheit der Gestalt, die sie der Kunst gibt; und das Experiment braucht die Institution.“⁷⁵ Goebbels empfiehlt, „kompromisslos die Konventionen [zu] verweigern, die so diskret hinter den vielen unhinterfragten Voraussetzungen versteckt sind“,⁷⁶ und warnt zugleich davor, „Visionen gegen alle Widerstände umzusetzen“.⁷⁷ Um sich nicht an das rein Ästhetische zu verlieren, braucht laut Menke das Experiment „die Institutionen der Präsentation und der Ausbildung, in denen die Kunst diejenige Bestimmtheit gewinnt, die es erst erlaubt, in Differenz zum ästhetischen Zustand zu stehen“; das radikale künstlerische Experiment wirkt nicht einfach ‚gegen‘ Institutionen, sondern „schließt paradoxerweise ein, die Institutionen der Kunst erhalten zu wollen.“⁷⁸ Daher ist Goebbels’ Strategie „eher zuschauen, beobachten, Möglichkeiten entdecken und versuchen, diese in etwas Nicht-Vorhergesehenes zu verwandeln“, das sich nicht den Gegebenheiten unterwirft, sondern diese so für sich arbeiten lässt, dass das Ergebnis „für alle Beteiligten über die Erwartungen hinausgeht und überraschend ist.“⁷⁹ Damit konfrontiert verlieren jedoch die Institutionen ihre selbstverständliche Stabilität – für Menke erweisen sie sich schließlich „nur darin [als] Institutionen der ‚Kunst‘, daß sie zu ermöglichen

⁷² Goebbels, *Ästhetik* (s. Anm. 11), S. 160.

⁷³ Leander Ripchinsky und Maxi Zahn: „Let’s Talk About What Was There“, in: „Landschaft“ (s. Anm. 1), S. 141–144, hier S. 143.

⁷⁴ Goebbels, *Ästhetik* (s. Anm. 11), S. 128.

⁷⁵ Christoph Menke, *Die Kraft der Kunst*, Berlin 2013, S. 104.

⁷⁶ Goebbels, *Ästhetik* (s. Anm. 11), S. 131.

⁷⁷ Ebd., S. 133.

⁷⁸ Menke, *Die Kraft der Kunst* (s. Anm. 75), S. 105.

⁷⁹ Goebbels, *Ästhetik* (s. Anm. 11), S. 133.

versuchen, was sie ihrem Wesen nach nicht sein können und wollen: die Entfaltung des ästhetischen Zustands der Freiheit.“ Wenn Kunst den Widerspruch der „Institution der Freiheit“ oder der „Institution der Experimente“ einfordert, wird ‚jede‘ Institution der Kunst zur Utopie: „Die Institutionen der Kunst müssen das Unmögliche wollen – die Realisierung eines Paradoxes.“⁸⁰

Institution als Landschaft

Auf dem Weg durch die bestehenden Institutionen in Richtung einer institutionellen Utopie hat Goebbels ein Netz an Beziehungen, Parallelen und Kreuzungen hinterlassen, das seine Mitarbeiter*innen eine ‚Landschaft mit entfernten Verwandten‘ nennen. Landschaft ist hier anders zu verstehen als etwa in der Bewerbung um die Anerkennung der deutschen Theater- und Orchesterlandschaft als Immaterielles Kulturerbe durch die UNESCO, wo der Begriff die Dichte und Unterschiedlichkeit von abgeschlossenen und jeweils in sich institutionell erwartbaren Organisationen hervorheben soll.⁸¹ Und trotzdem ist die Bezeichnung für den letzten Realisierungsstand der Goebbelschen Institutionsutopie treffend, weil sie verdeutlicht, was daran gegen das gängige Verständnis von Institution geht: Die Institution als Landschaft ist eher weit ausgeht als dicht; sie ist nicht-hierarchisch, weil sie Unterscheidungen zwischen Entscheider*innen und Ausführenden, zwischen Lehrenden und Lernenden einebnet; sie ist integrativ, weil sie vielfältige Rezeptions- und Produktionsweisen einlädt; zwischen ihnen können unerschöpfliche und überraschende Beziehungen aufscheinen – „the landscape not moving but always in relation, [...] any detail to any other detail“⁸²; dabei werden widerstreitende Elemente nicht in verpflichtender Harmonie aufgelöst – „im Gegenteil sind Momente der Dissonanz und der Verstörung häufig dem Atmosphärischen der Landschaft zugehörig“⁸³; ihre Struktur ist wechselhaft, vieldimensional und perspektivenabhängig: „Landschaftselemente kann unser Blick bald in dieser, bald in jener Gruppierung zusammenfassen, die Akzente unter ihnen vielfach verschieben, Zentrum und Grenzen variieren lassen“⁸⁴; schließlich würde in dieser Institution die

⁸⁰ Menke, *Die Kraft der Kunst* (s. Anm. 75), S. 105.

⁸¹ Vgl.: „Pressemitteilung: Nominierung der deutschen Theater- und Orchesterlandschaft für die UNESCO-Liste des Immateriellen Kulturerbes in Paris eingereicht“, <https://www.unesco.de/kultur-und-natur/immaterielles-kulturerbe/immaterielles-kulturerbe-weltweit/nominierung-der> (Zugriff: 20. Januar 2019).

⁸² Gertrude Stein, „Plays“, in: *Lectures in America*. Boston 1985, S. 93–131, hier: S. 125.

⁸³ Hartmut Böhme, „Wolken, Wasser, Stein. Zur Ästhetik der Landschaft“, <https://www.hartmut-boehme.de/media/Wasser.pdf> (Zugriff 20. Januar 2019), S. 6.

⁸⁴ Georg Simmel, „Philosophie der Landschaft“, in: *Die Gildenkammer. Eine bremische Monatsschrift* 3/2 (1913), S. 635–644, hier S. 641.

grundsätzliche Frage künstlerischer Organisation vom pragmatischen Problem zur ästhetischen Erfahrung, die ihre Stimmigkeit prüft und sich ihren utopischen Potentialen öffnet.