

Formen und Formate Freier Darstellender Künste

von **Eckhard Mittelstädt**

Erscheinungsjahr: 2013 / 2012

Stichwörter:

Freie Darstellende Künste | Freies Theater | Öffentlicher Raum | Kindertheater | Ländlicher Raum | Performance

Im Folgenden soll es um die Praxis der Freien Darstellenden Künste in Deutschland gehen. Der Begriff Freie Darstellende Künste setzt sich in den vergangenen Jahren zunehmend gegenüber dem älteren Begriff des Freien Theaters durch, da sich hier die verschiedenen Formen der Bühnenkunst vereinen lassen: Neben dem Drama sind es zunehmend performative Formate, Tanz, Musiktheater, Figurentheater und die Verbindung verschiedener Genres, also das Cross-Over zwischen verschiedenen Medien und Genres. Dennoch bietet sich zur Definition weiterhin der Begriff Freies Theater an, da er im politischen Diskurs aufgrund der historischen Entwicklung weiterhin der gängige und vielfach genutzte Begriff ist. Freie Theater definieren sich seit den 1960er bzw. 1970er Jahren vor allem in Abgrenzung und Opposition zum etablierten Stadttheaterbetrieb, der natürlich alle Betriebsformen wie Staats- und Landestheater einschließt. Die Abgrenzung bezieht sich dabei sowohl auf finanzielle und strukturelle wie auch auf ästhetische Unterschiede. Frei bedeutet hier auf der einen Seite die Freiheit von den strukturellen Zwängen der Institution Theater mit Repertoirebetrieb, Abonnement und den starren Leitungshierarchien. Frei bedeutet auf der anderen Seite aber auch die Abwesenheit kontinuierlicher Förderung. Nicht zuletzt bedeutet frei in diesem Zusammenhang die Wahlfreiheit der künstlerischen Mittel jenseits von Sparten und Genres.

Die Definition des Freien Theaters erhebt dennoch keinen Anspruch auf allgemeine Gültigkeit, denn für jede genannte Abgrenzung zum Stadttheaterbetrieb lassen sich unter den Freien Theatern Gegenbeispiele finden. So gibt es natürlich Freie Theater in großen Städten, aber auch im ländlichen Raum, die über eine Spielstätte und eine Leitungsstruktur verfügen. Vor allem in Großstädten wie Berlin, Frankfurt, Hamburg, Hannover, Köln, München und Stuttgart werden sowohl die Spielstätten wie auch Freie Theater ohne Spielstätte langfristig gefördert. Ein wesentlicher Unterschied zum Stadttheaterbetrieb ist hier die fehlende Verpflichtung zur Förderung seitens der öffentlichen Hand. Daraus ergibt sich die Notwendigkeit, Fördermittel für geplante Inszenierungsprojekte jährlich neu zu beantragen. Unter den laut *Bundesverband Freier Theater* etwa 1.500 Freien Theatern in Deutschland sind nicht wenige, die sich auf ein Genre der Darstellenden Künste spezialisiert haben. Zusammenfassend lässt sich also konstatieren, dass „Freies

Theater“ heute vor allem als kulturpolitischer Begriff genutzt wird und der Begriff Freie Darstellende Künste die große Vielfalt an Formen, Ästhetiken und Genres repräsentiert, die dieses Feld im deutschsprachigen Raum ausmacht.

Nah an der Lebenswirklichkeit: Zur Geschichte des Freien Theaters in Deutschland

Das Freie Theater zeichnete schon seit seinen Anfängen in den 1960er und 1970er Jahren eine große Nähe zur Lebenswirklichkeit seines Publikums aus, mit dem es dann auch gern in einen Diskurs trat. Heutige Formen, mit dem Publikum zu arbeiten, die zum Standardprogramm nahezu aller Theater gehören, wie Vor- und Nachbereitung von Inszenierungen, Publikumsgespräche sowie die professionelle Arbeit mit AmateurlInnen, Kindern und Jugendlichen haben ihre Ursprünge im Freien Theater. Die Formen des Diskurses mit dem Publikum haben sich gerade in den performativen Formaten stark verändert, geblieben ist die Diskursfreudigkeit mit der Freies Theater auf sein Publikum zugeht. Rainer Harjes bezeichnet eine veränderte Rolle des Publikums in seinem „Handbuch zur Praxis des Freien Theaters“ als eines der Hauptmotive bei der Entstehung des Freien Theaters: „Prozesse kreativen menschlichen Zusammenlebens werden verfolgt und führen zu vielfältigen Formen von Mitmach- und Animationstheater. Man will den Zuschauer nicht mehr in seiner passiven Rolle belassen, sondern ihm wieder die zentrale Funktion, die er einmal besaß, in diesem uralten Menschheitsspiel, das Theater heißt, zurückgeben“ (Harjes 1983:12f.).

Eine sehr direkte Form, ein besonderes Verhältnis zum Publikum herzustellen, manifestierte sich in den Ende der 1960er Jahre entstehenden Straßentheatern. Aufgrund fehlender Theaterräume auf der einen Seite und dem Wunsch, mit den Theateraufführungen die politische Debatte anzuregen auf der anderen Seite, lag die Straße als Aufführungsort nahe. Parallel zu diesen Entwicklungen fand in der bildenden Kunst eine Debatte zum Selbstverständnis der Kunst statt. Die Happening-KünstlerInnen suchten nach neuen Wirkungsweisen der Kunst und beeinflussten so auch die Theaterdebatte um das Verhältnis von Schauspieler und Zuschauer. Daraus entwickelten sich Formen des Mitspieltheaters, die den Zuschauer zum Mitakteur der Aufführung machte (Harjes 1983:20f.).

Erziehung zum Hoffnungsträger: Das Freie Kindertheater nach 68

Das Kindertheater vollzog diese Entwicklungen in Abgrenzung zum Weihnachtsmärchen am Stadttheater mit einer Tagung in Marl 1971: „Im Anschluss an die Marler Tagung forderte eine Autorengruppe die Verbindung von Vorführtheater und Selbstspiel der Kinder, das sogenannte Marler Modell [...] Das Modell sah vor, die von den Kindern entwickelten Spielvorlagen in Kindertheatern, Kindergärten und Grundschulen zu erproben und anschließend sowohl von Theaterleuten wie von Pädagogen im Hinblick auf die Anwendbarkeit und Allgemeingültigkeit zu diskutieren. Die Ergebnisse der Spielprozesse sollten in den Produktionsprozess des Theaters zurückfließen“ (Sauer 2007:344f.). Dieses im Kontext der Politisierung der Studentenbewegung entstandene Modell eines neuen Kindertheaters setzte auf die Kinder „als Hoffnungsträger für eine zukünftige bessere Welt“ (Sauer 2007:343). Wesentlicher Motor dieser Entwicklung war das *Grips Theater* in Berlin, das zwar ein Privattheater war und ist, aber mit dem dort entwickelten ‚emanzipatorischen Kindertheater‘ Vorbild für viele Freie Theater war, die sich dem Kinderpublikum zuwandten. Der künstlerische Leiter und Autor vieler „Grips-Stücke“, Volker Ludwig, beschrieb die bildende Wirkung dieser Stücke so:

„Trummi kaputt entsteht in der Absicht, Kindern gesellschaftliche Verhältnisse, die von ihnen erlebt und erlitten werden, durchschaubar zu machen: hauptsächlich das Verhalten der Eltern, die als Opfer gesellschaftlichen Drucks entsprechend bedrückend reagieren. Im Vordergrund steht nun nicht mehr das „Antiautoritäre“, die Steigerung des kindlichen Selbstgefühls allein, sondern Einsicht in die gesellschaftlichen Ursachen elterlichen Fehlverhaltens. Was die Kinder durchschauen, nimmt ihnen die Angst, macht sie selbstbewusster, bringt ihnen die Eltern näher und macht sie gleichzeitig unabhängiger von deren Zuneigungsschwankungen“ (Volker Ludwig zitiert nach Hoffmann 2008:87f.).

Im Kinder- und Jugendtheater bildeten sich in dieser Zeit zwei Strömungen, die sich parallel und voneinander abgrenzend entwickelten. Während die professionellen Kinder- und Jugendtheater das Ziel, ihr Publikum zu „emanzipieren“, in erster Linie durch das Zeigen von Aufführungen erreichen wollten und dies in den folgenden Jahren durch die Entwicklung von Nachbereitungsheften und Nachgesprächen mit dem Publikum noch intensivierten, begannen andere TheatermacherInnen, mit Kindern Theater zu spielen, um dieses Ziel zu erreichen. Ein Beispiel für diese Entwicklung ist das *Kindertheater im Märkischen Viertel* in Berlin. Zu seinen Gründern zählte Volkhard Paris, der in einem Konzeptpapier die bildende Wirkung des Theaterspiels unterstrich: „Durch das Selbstspiel der Kinder sollen hemmende Faktoren abgebaut und Ich-Stärkung ausgebildet werden, es sollen kognitive, emotionelle und motivationale Fähigkeiten entwickelt werden“ (Volkhard Paris zitiert nach Hoffmann 2008:83).

In den folgenden Jahren entwickelte sich das Theater für und mit Kindern nahezu unabhängig voneinander. Auch das Freie Theater für Erwachsene achtete auf eine strenge Trennung vom Theater mit AmateurlInnen. Im Theater für Erwachsene begann sich diese Haltung in den 1980er Jahren zu ändern. RegisseurlInnen begannen sich für die Arbeit mit Laien zu interessieren und erarbeiteten Inszenierungen in soziokulturellen Kontexten. So entstanden etwa im Frankfurter *Gallus-Theater* unter der Leitung von Brian Michaels Inszenierungen mit süditalienischen Jugendlichen und jungen Erwachsenen, deren Ausgangspunkt die Geschichten dieser ersten in Deutschland aufgewachsenen Generation von MigrantInnen waren. Eine andere Form der Theaterarbeit mit Laien entwickelte Willy Praml. Er begann um 1980 ein langfristiges Theaterprojekt mit den EinwohnerInnen eines Dorfes bei Limburg, dem bis 1990 weitere Projekte folgten. „Es ging darum, den Übergang der tausendjährigen bäuerlichen Traditionskette in die industrielle Zeit nachzuvollziehen, und dies aus dem eigenen, im Ort tradierten Erinnern zu rekonstruieren“, erläutert Praml den Ansatz seiner Theaterarbeit (Seitz 2005:276). Diese beiden Beispiele stehen für eine Arbeit mit Laien, die soziale und künstlerische Aspekte in den Vordergrund stellten. Im Allgemeinen war bis zur Jahrtausendwende eine scharfe Trennung zwischen Kunst (im professionellen Theater) und Pädagogik (in der Arbeit mit Kindern und Jugendlichen) Konsens. In den 1990er Jahren beginnen sich diese Bereiche in Teilen zu vermischen, für die gängige Praxis im Freien Theater hatte dies aber nur punktuelle Bedeutung.

Veränderte Praxis des Freien Theaters

Mit der 2000 veröffentlichten PISA-Studie und der sich daran anschließenden Bildungsdebatte begann die gesamte Theaterlandschaft, ihr Verhältnis zu den bildenden Aspekten der Darstellenden Künste neu zu definieren. Zeitgleich begann sich die Praxis wie auch die Struktur der Freien Theater grundlegend zu verändern. Der von dem Theaterwissenschaftler Hans-Thies Lehmann eingeführte Begriff des postdramatischen Theaters (vgl. Lehmann 1999) begann sich in der Praxis der Freien Theater

durchzusetzen. Dem klassischen Drama und seinen Repräsentationsformen wurden neue Formen der Präsentation entgegengestellt, die vor allem auf eine veränderte Kommunikation mit dem Publikum setzten. Dabei wurden nicht nur Grenzen der unterschiedlichen Genres bewusst überschritten, sondern auch die Unterscheidung zwischen AmateurInnen und professionellen SchauspielerInnen außer Kraft gesetzt. Der von *Rimini Protokoll* und *Hofmann&Lindholm* genutzte Begriff der „Experten des Alltags“ ist ein Beispiel dafür. Häufig geht es den ProduzentInnen solcher Formate, seien sie nun interaktiv oder konfrontativ, um neue Sichtweisen auf die Wirklichkeit. Dabei wird häufig mit der Kenntlichmachung theatraler Wahrnehmungsprozesse gespielt, um dem Zuschauer Einblicke in Themen zu bieten, aber auch um mit ästhetischen Mitteln die Strukturen öffentlicher Darstellung und ihrer Wahrnehmung zu untersuchen. Es entstehen dokumentarische Rechercheprojekte, Lecture-Performances, performative Stadtraumprojekte und site-specific-Stücke als Formate, die den Zuschauer oder besser vielleicht Teilnehmer einer Aufführung oder Performance zum Überdenken eigener Wahrnehmungsmuster herausfordern. Das Material der Performances wird durch Recherchen gewonnen, wobei der Recherchecharakter in der Präsentation erkennbar bleibt und dem Zuschauer überlassen bleibt, wie er das Gesehene bewertet (vgl. Deck 2011).

Eroberung des öffentlichen Raums

Motor dieser Entwicklung sind sogenannte Produktionshäuser wie etwa die *Kampnagel-Fabrik* in Hamburg, der Frankfurter *Mousonturm*, die *Sophiensäle* und das *HAU* in Berlin. Sie treten als Produzenten dieser Formate auf, die von TheatermacherInnen kollektiv und in losen Ensemblestrukturen entwickelt werden. Dabei sind die Produktionshäuser untereinander gut vernetzt, sodass sie nicht selten gemeinsam produzieren und veranstalten. Zugleich entstehen immer mehr Formate, die den Theaterraum gegen öffentliche Orte eintauschen und den Stadtraum als Kulturraum nutzen. Eva Behrendt hat dies in ihrer Bilanz von neun Jahren *HAU* unter der künstlerischen Leitung von Matthias Lilienthal so beschrieben: „Und dann war das *HAU* in den letzten Jahren ausgerechnet das Berliner Theater, das mir [...] meine Stadt am nächsten gebracht hat. Mit dem *HAU* habe ich in den vietnamesischen Markthallen des Dong Xuang Centers in Berlin-Lichtenberg Armani-Kopien geshopppt und den Unterschied zwischen West- und Ostberliner Vietnamesen verstanden, habe ich mit einer türkischen Großfamilie am Kottbusser Tor Tee getrunken, aus einem Penthouse über die Gropiusstadt geschaut, ein ausrangiertes Bordell im Wedding besucht, bei verschiedenen Plattenbaubewohnern vor der Schrankwand gesessen, habe mit den Augen bulgarischer Fernfahrer auf Berliner Großparkplätze geschaut und im Niemandsland hinter dem *HAU* ein langes Telefongespräch mit einem netten Inder aus Kalkutta geführt“ (Behrendt 2012:33).

Der Zuschauer wird eingeladen, einen ihm vielleicht schon aus dem Alltag bekannten Ort neu wahrzunehmen und eine andere Perspektive auf diesen Ort einzunehmen. In den meisten Fällen wird er auch zur Mitwirkung eingeladen. Ein Beispiel für solche Theaterformen ist das Projekt „Schlimm City“ des *Ringlokschuppens* in Mülheim an der Ruhr. Ort und Gegenstand dieses Projekts ist die durch massive Ladenschließungen verödete Innenstadt Mülheims. In den leeren Läden und Kaufhäusern wird ein Radioballett inszeniert, mit Hilfe von Audioguides wird ein Arbeiteraufstand von 1923 am Originalschauplatz nachgestellt und ein Parkhauslauf veranstaltet. Zudem wurden verschiedene Performancegruppen eingeladen, ihre interaktiven Formate in dieses „Stadtspiel“ einzufügen. Neben den PerformerInnen sind vor allem die TeilnehmerInnen die HauptakteurInnen dieses Spiels, an dessen Ende TheaterwissenschaftlerInnen, ArchitektInnen, KünstlerInnen und BürgerInnen über die Stadt der Zukunft debattieren. Solche Formate, welche verschiedene Genres vermischen und ein Thema auf verschiedene Weisen und

gemeinsam mit TeilnehmerInnen, KünstlerInnen, WissenschaftlerInnen und anderen Fachleuten bearbeiten, verbinden soziokulturelle mit künstlerischen Aspekten.

Eine andere Verbindung von soziokulturellen mit künstlerischen Aspekten geht der Regisseur Uli Jäckle ein, der seit 1990 jeden Sommer an seinem Wohnort Inszenierungen mit bis zu 120 TeilnehmerInnen erarbeitet. Mit professionellen DarstellerInnen und AmateurInnen wird die ganze Landschaft bespielt. Das Stück wird gemeinsam nach einem vorher festgelegten Thema erarbeitet und dann jeweils an den Wochenenden vor und nach den Sommerferien gezeigt. Dabei spielt die vorgefundene und durchaus nicht spektakuläre Landschaft eine große Rolle. So setzte man sich in „Der Himmel über Heersum“ amüsant mit der Schöpfungsgeschichte auseinander, holte in „Die Piraten sind los“ kurzerhand Seefahrgeschichten in die Hildesheimer Börde und will 2012 den Olymp mitsamt seinen Göttern dort auferstehen lassen.

Zur Rolle der AkteurInnen

Dies sind nur zwei sehr unterschiedliche Beispiele für Formen Freien Theaters, die sich mit dem städtischen bzw. ländlichen Raum auseinandersetzen. Dabei werden professionelle AkteurInnen mit nichtprofessionellen AkteurInnen zusammengeführt und es wird mit unterschiedlichen künstlerischen Strategien ein Thema bearbeitet. Zu unterscheiden sind hier drei Formen der Teilhabe (siehe [Larissa von Schwänenflügel/Andreas Walther „Partizipation und Teilhabe“](#)) am theatralen bzw. performativen Ereignis: die Arbeit mit nichtprofessionellen AkteurInnen, die langfristig theaterpädagogisch auf das Ereignis vorbereitet werden, sogenannten „Experten des Alltags“, die ihre Auftritte stets neu produzieren und dabei auf ihre Alltagserfahrung zurückgreifen und ZuschauerInnen, die zur Mitwirkung im Rahmen des Ereignisses eingeladen werden.

Hinzu kommen noch klassische theaterpädagogische Formate mit Kindern, Jugendlichen und Erwachsenen, die in der Praxis der Freien Theater schon seit vielen Jahren eine Rolle spielen.

Betrachtet man die beschriebenen Formate unter Bildungsaspekten, so sind neben den Aspekten ästhetischer Bildung durch die Produktion und Rezeption von Theaterereignissen vor allem die künstlerischen Strategien und die Offenlegung des Recherchecharakters interessant. Es werden Fragen gestellt, es wird experimentiert und recherchiert, es werden Ergebnisse zur Verfügung gestellt, überraschende Sichtweisen gezeigt, aber die Einordnung wird dabei immer dem Zuschauer überlassen.

Während performative Formate (siehe [Malte Pfeiffer „Performativität und Kulturelle Bildung“](#)) in theaterpädagogischen Arbeiten stark an Bedeutung gewinnen und vor allem Freie Kinder- und Jugendtheater sich in vielen „Theater und Schule-Programmen“ engagieren und diese Formate dort ausprobieren, genannt seien hier TUSCH in Hamburg und Berlin sowie das Projekt „flux. Theater in Hessen unterwegs“, sind performative Formate für Kinder bisher noch selten zu finden. Ausnahmen bilden das Hamburger *Fundus Theater* und die junge Formation aus dem Umfeld der Hildesheimer Kulturwissenschaften *pulk fiktion*.

Das *Fundus Theater* hat mit der Kulturwissenschaftlerin Sybille Peters ein Forschungslabor eröffnet und z.B. mit Kindern, KünstlerInnen und WissenschaftlerInnen in „Kinder testen Schule“, den bewertenden Charakter der Institution Schule einfach umgedreht und Kinder ihre Schule testen lassen. *Pulk fiktion* hat sich in „Der Rest der Welt“ mit der Nachrichtenwelt und den dort stattfindenden Manipulationen und Fälschungen

auseinandergesetzt und sie dem Publikum offengelegt bzw. es daran mitwirken lassen.

Fazit

Im Feld der Kulturellen Bildung haben die Freien Theater seit den Anfängen eine Vorreiterrolle gespielt, immer wieder mit neuen Formen experimentiert, durch ihre Nähe zum Publikum dessen Teilhabe ermöglicht und aus verschiedenen Motiven den bildenden Charakter des Theaterereignisses herausgestellt. Nach der um die Jahrtausendwende einsetzenden Bildungsdebatte hat sich diese Haltung im deutschen Theater durchgesetzt und kaum ein Stadttheater verzichtet auf die Vermittlung seiner künstlerischen Arbeit. Mit den performativen Formaten stellt sich auf der einen Seite die Frage nach der Rolle der AkteurInnen, aber auch nach der Rolle der ZuschauerInnen neu. Der bildenden Wirkung solcher Formate konnte sich hier nur beschreibend angenähert werden. Ein sich veränderndes Kunstverständnis, das sich zunächst im Freien Theater manifestierte, muss nun auch in den Diskurs im Feld der Kulturellen Bildung eingebunden sein. Dies gilt vor allem für die Rezeption, denn in der theaterpädagogischen Debatte ist die Performance als Praxis schon angekommen. „In Anlehnung an ein autonomes Verständnis des Akteurs in der Performancekunst untersuchte der Salon die Gesamtbeteiligung aller Teilnehmenden an einem Projekt. Wenn die einzelnen Beteiligten Entscheidungen über Auswahl, Inhalt, künstlerische Komposition treffen, findet eine Übertragung der künstlerischen Verantwortung am Gesamtprodukt statt, die das Projekt zu ihrem macht. Mit der Demokratisierung der künstlerischen Mittel geht eine Enthierarchisierung des Produktionsprozesses einher, in der jeder seinen Platz mit seinen Mitteln findet“ (Marsch o.J.:1). Was Karola Marsch hier zur Einführung in das Thema eines Theaterpädagogischen Salons zur Rolle der AkteurInnen formuliert, beschreibt im Kern das Ideal eines Produktionsprozesses im Freien Theater seit seinen Anfängen.

Verwendete Literatur

- Behrendt, Eva (2012):** Hundert Prozent Gegenwart. Das HAU ist kein Modell zum Kuschneln, aber ein Modell für die Zukunft. In: Theater heute, 4/2012, 32-33.
- Deck, Jan (2011):** Politisch Theater machen – Eine Einleitung. In: Deck, Jan/Sieburg, Angelika (Hrsg.): Politisch Theater machen. Neue Artikulationsformen des Politischen in den Darstellenden Künsten (11-28). Bielefeld: transcript.
- Harjes, Rainer (1983):** Handbuch zur Praxis des Freien Theaters. Lebensraum durch Lebenstraum. Köln: Dumont.
- Hoffmann, Christel (Hrsg.) (2008):** Arbeitshefte 4: Gedacht – Gemacht. Programmschriften und Standpunkte zum deutschen Kinder- und Jugendtheater von 1922-2008. Frankfurt am Main: Kinder- und Jugendtheaterzentrum.
- Lehmann, Hans-Thies (1999):** Postdramatisches Theater. Frankfurt/M.: Verlag der Autoren.
- Marsch, Karola (o.J.) (o.J.):** Editorial. Der Theaterpädagogische Salon. In: Theater an der Parkaue: Sagen wir wie. Der Theaterpädagogische Salon (o.S.). Berlin: Theater an der Parkaue.
- Sauer, Ilona (2007):** Literaturbericht. Der Fachdiskurs zum Theater mit Kinder. In: Taube, Gerd (Hrsg.): Kinder spielen Theater (340-465). Milow: Schibri.
- Seitz, Hanne (2005):** Willy Praml. Für mich ist Theater mehr als das Leben. In: Streisand, Marianne u.a. (Hrsg.) Generationen im Gespräch. Archäologie der Theaterpädagogik I (269-282). Milow: Schibri.

Empfohlene Literatur

- Deck, Jan/Sieburg, Angelika (Hrsg.) (2011):** Politisch Theater Machen. Neue Artikulationsformen des Politischen in den Darstellenden Künsten. Bielefeld: transcript.
- Fonds Darstellende Künste (Hrsg.) (2010):** Report Darstellende Künste. Wirtschaftliche, soziale und arbeitsrechtliche Lage der Theater- und Tanzschaffenden in Deutschland. Klartext.
- Mittelstädt, Eckhard/Pinto, Alexander (Hrsg.) (2013):** Die Freien Darstellenden Künste in Deutschland. Diskurse – Entwicklungen – Perspektiven. Bielefeld: transcript.

Schneider, Wolfgang/Fechner, Meike (Hrsg.) (2010): Grimm & Grips Jahrbuch für Kinder- und Jugendtheater 2011. Theater und Schule. Vom Modell zum Programm. ASSITEJ.

Sting, Wolfgang/Mieruch, Gunter/Stütting, Eva Maria/Klinge, Anne Katrin (Hrsg.) (2012): TUSCH: Poetiken des Theatermachens. Werkbuch für Theater und Schule. München: kopaed.

Anmerkungen

Dieser Text wurde erstmals im Handbuch Kulturelle Bildung (Hrsg. Bockhorst/ Reinwand/ Zacharias, 2012, München: kopaed) veröffentlicht.

Zitieren

Gerne dürfen Sie aus diesem Artikel zitieren. Folgende Angaben sind zusammenhängend mit dem Zitat zu nennen:

Eckhard Mittelstädt (2013 / 2012): Formen und Formate Freier Darstellender Künste. In: KULTURELLE BILDUNG ONLINE:

<https://www.kubi-online.de/artikel/formen-formate-freier-darstellender-kuenste>

(letzter Zugriff am 14.09.2021)

Veröffentlichen

Dieser Text – also ausgenommen sind Bilder, Grafiken, Audio- und Videodateien – wird (sofern nicht anders gekennzeichnet) unter Creative Commons Lizenz cc-by-nc-nd 4.0 (Namensnennung-Nicht kommerziell-Keine Bearbeitungen 4.0 International) veröffentlicht. CC-Lizenzvertrag: <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/legalcode.de>