



Claudio Richard

Versuchsweise utopisch

Zur Ästhetik utopischer Kritik im politischen Gegenwartstheater

u^b

^b
UNIVERSITÄT
BERN

Berner Arbeiten zur Theater- und Tanzwissenschaft (BATT)

Herausgegeben von Beate Hochholdinger-Reiterer,
Alexandra Portmann und Christina Thurner
Institut für Theaterwissenschaft der Universität Bern

Claudio Richard

Versuchsweise utopisch

Zur Ästhetik utopischer Kritik im politischen Gegenwartstheater



^b
UNIVERSITÄT
BERN

Institut für Theaterwissenschaft
Universität Bern
Schweiz

Bern Open Publishing BOP
bop.unibe.ch

2024

Impressum

ISBN: 978-3-03917-091-3
DOI: 10.48350/196475

Herausgeberin: Christina Thurner
Institut für Theaterwissenschaft
Universität Bern
Mittelstrasse 43
CH-3012 Bern

Lektorat: Julia Wechsler
Layout Titelei: Julia Wechsler

This work is licensed under a Creative Commons
Attribution 4.0 International License
<https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>



Text © 2024, Claudio Richard

Titelfoto: *Performing Back – Eine zukünftige
Erinnerungsperformance*. Regie:
Ayivi, Simone Dede. Sophiensæle
Berlin, Premiere: 19.09.2014.

Bildnachweis: Renata Chueire

INHALTSVERZEICHNIS

1. EINLEITUNG	6
2. UTOPIE UND PERFORMATIVITÄT	12
2.1. DER UTOPIEBEGRIFF	12
2.2. UTOPIAN PERFORMATIVE NACH MUÑOZ	14
2.3. UTOPIAN PERFORMATIVE NACH DOLAN	18
3. EINE ÄSTHETIK DES UTOPISCHEN	20
3.1. DIE BERUFUNG.....	20
3.2. PERFORMING BACK.....	21
3.3. UTOPISCHE KRITIK	22
3.4. UTOPIE, (P)REENACTMENT UND DOKUMENTARTHEATER	23
3.4.1. Dokumentartheater.....	24
3.4.2. (P)Reenactment	27
3.4.3. Utopisch, dokumentarisch, (p)reenactend	29
3.5. SZENEN DES UTOPISCHEN.....	31
3.5.1. Antizipierte Utopie	31
3.5.2. Publikum, Öffentlichkeit und Verantwortung	38
3.5.3. Gegenwärtige Utopie	41
3.5.4. Die Aufführung und ihre öffentliche Gemeinschaft	45
4. FAZIT	51
5. BIBLIOGRAFIE	54
5.1. LITERATUR- UND MEDIENVERZEICHNIS	54
5.2. AUFZEICHNUNGEN VON THEATERAUFFÜHRUNGEN	58

1. Einleitung

Utopien bedeuten ungefähr so viel wie Möglichkeiten; darin, daß eine Möglichkeit nicht Wirklichkeit ist, drückt sich nichts anderes aus, als daß die Umstände, mit denen sie gegenwärtig verflochten ist, sie daran hindern, denn andernfalls wäre sie ja nur eine Unmöglichkeit [...]. Utopie bedeutet das Experiment, worin die mögliche Veränderung eines Elements und die Wirkungen beobachtet werden, die sie in jener zusammengesetzten Erscheinung hervorrufen würde, die wir Leben nennen.¹

Was unter dem Label «politisches Theater» verstanden wird, verändert sich. Nicht nur die Ästhetik, sondern auch das Verständnis davon, was als «politisch» verstanden wird, ist im Wandel. Wie die Theaterwissenschaftlerin Erika Fischer-Lichte 2014 schreibt, «scheint sich ein weiteres Verständnis des Begriffs herauszubilden»². Politisches Theater beziehe sich nicht mehr nur auf den öffentlichen Charakter einer Theateraufführung als grundsätzlich politisches Geschehen, auf die Wirkmächtigkeit von Theaterspiel in einer veränderbaren Welt oder auf die Thematik, welche beim politischen Theater gesellschaftlich-politische Phänomene aufgreift. Es handle sich um eine «spezifische Ästhetik [...], die den Zuschauer [sic!] zu einer Reflexion seines [sic!] eigenen politischen Standortes zwingt»³, welche im beginnenden 21. Jahrhundert aufkomme. Da mittlerweile öffentliche Handlungen von Politiker:innen als «politisches Theater» – Politik als Show – verstanden würden, spricht Fischer-Lichte explizit von den «Politiken des Ästhetischen/Theatralen», welche zu Beginn des 21. Jahrhunderts gesucht worden seien. Es handle sich um den Versuch, Freiheit im Theater herzustellen: «Die neuen Ästhetiken zielen eher auf eine Freiheit jenseits institutionalisierter Macht, eine Freiheit, Assoziationen zu finden und Handlungen zu entwerfen, die heute noch gar nicht vorstellbar sind.»⁴ Der Aspekt der Freiheit zusammen gedacht mit dem Moment des «Noch-nicht» lässt die Theaterbühne zum Möglichkeitsraum werden. Ein Ort, in dem im Spielfeld von Theater, Wirklichkeit und Politik Versuchsordnungen ausprobiert werden können. Auf diesen Möglichkeitsraum als Ästhetik des politischen Gegenwartstheaters, soll in dieser Arbeit genauer eingegangen werden.

Dass im deutschsprachigen Theater seit der Jahrtausendwende wieder vermehrt zum Verhältnis von Theater und Wirklichkeit gearbeitet wird, wird auch von anderen Theaterwissenschaftler:innen festgestellt. 2010 konstatiert die Dramaturgin und Theaterwissenschaftlerin Kathrin Tiedemann, dass «der Einbruch der Wirklichkeit in den Bühnenraum [...] nach wie vor eines der beherrschenden Themen in den aktuellen Theaterdebatten»⁵ sei. Bereits drei Jahre zuvor hatte Tiedemann zusammen mit dem Dramaturgen Frank M. Raddatz einen Rechercheband mit dem Titel *Reality Strikes Back. Tage vor dem Bildersturm* herausgegeben. Im ersten wie auch im zweiten Band der beiden Forscher:innen, kommen Theaterpraktiker:innen und -wissenschaftler:innen zu Wort, die sich in ihrer Arbeit mit dem Verhältnis von Theater und Wirklichkeit auseinandersetzen und insbesondere mit der Darstellung vermeintlicher Realität auf der Bühne. Ein zentraler Aspekt

¹ Musil, Robert: Der Mann ohne Eigenschaften. Berlin 1957, S. 253.

² Fischer-Lichte, Erika: Politisches Theater. In: dies.; Kolesch, Doris u. Warstat, Matthias (Hg.): Metzler Lexikon Theatertheorie. Stuttgart 2014, S. 258–262, hier S. 259.

³ Ebd.

⁴ Ebd., S. 262.

⁵ Tiedemann, Kathrin u. Raddatz, Frank (Hg.): Reality Strikes Back II: Tod der Repräsentation. Die Zukunft der Vorstellungskraft in einer globalisierten Welt. Berlin 2010, S. 7.

scheint dabei immer eine krisenbehaftete Gegenwart zu sein; als Zeit des Kapitalismus, der Klimaerwärmung und der Globalisierung.⁶

Historisch betrachtet ist aber eine Auseinandersetzung mit Realität auf der Bühne, wie sie Tiedemann beschreibt, keinesfalls neu, da durch die Zeit gesehen das Verhältnis von Theater zu Wirklichkeit und umgekehrt immer wieder anders ausgehandelt wurde.⁷ Seit der Jahrtausendwende hat aber der spezifisch politisierte Zugriff auf Realität und Wirklichkeit zugenommen. Infolgedessen haben sich unterschiedliche Begrifflichkeiten herausgebildet, welche theatrale und performative Ästhetiken beschreiben, die sich mit Wirklichkeit auseinandersetzen.

Dazu gehört auch das (P)Reenactment, zu dessen theaterwissenschaftlicher Beforschung sich als Beispiel der Sammelband *Performance zwischen den Zeiten. Reenactments und Preenactments in Kunst und Wissenschaft* nennen lässt. Der Band wurde 2019 von einer interdisziplinären Arbeitsgruppe des Sonderforschungsbereichs 1171 *Affective Societies* an der Freien Universität Berlin veröffentlicht.⁸

Wie aus der Begriffsschöpfung ‹(P)Reenactment› ersichtlich ist, werden die Wörter ‹Reenactment› und ‹Preenactment› übereinandergelegt. Dies führt auf einer semantischen Ebene zu einer zeitlichen Verflechtung. Es sind unterschiedliche Temporalitäten, die in dem Begriff zusammengedacht und verwoben werden. Denn Reenactment weist mit dem Präfix ‹Re-› als ‹Wieder-› zu etwas Erneutem, einer Wiederholung, während ‹Pre-› von Preenactment als ‹(Zu)Vor-› auf ein noch nicht Bestehendes, Zukünftiges verweist. Der Theaterwissenschaftlerin Friederike Oberkrome und der Kunstwissenschaftlerin Verena Straub folgend, hebt diese Wortschöpfung das performative Potenzial des (P)Reenactments hervor: «actualizations of the past (*re-*), realizations of possible futures (*pre-*) as well as their intersection in actions and practices (*enact*)»⁹. Zentral ist der Fokus des Begriffs auf Aktionen und Praktiken. Es handelt sich also immer um performative Vorgänge, welche mit dem Begriff beschrieben werden.

Da das (P)Reenactment als begriffliche Neuschöpfung explizit auf das Reenactment Bezug nimmt, scheint es sinnvoll, kurz zu erläutern, was mit Reenactment in den performativen Künsten gemeint ist. Der Tanzwissenschaftler Mark Franko beschreibt das Reenactment als «distinctly new choreographic strategy and dramaturgical modality»¹⁰, wobei laut Franko unklar sei, wann zum ersten Mal eine Performance explizit als ‹Reenactment› auf einer Bühne gezeigt wurde. Franko spezifiziert weiter: «[R]eenactment encompasses the theatrical and dramaturgical devices with which the effect of the dance as a representation of itself in the

⁶ Vgl. Tiedemann, Kathrin u. Raddatz, Frank (Hg.): *Reality Strikes Back: Tage vor dem Bildersturm. Eine Debatte zum Einbruch der Wirklichkeit in den Bühnenraum*. Berlin 2007; Zu Krise (der Repräsentation) vgl. auch: Malzacher, Florian: *Gesellschaftsspiele. Politisches Theater heute*. Berlin 2020, S. 28–29. Wie Tiedemann nimmt auch der Dramaturg Florian Malzacher eine Krise der Repräsentation im Theater an, da durch die Betrachtung und Aufarbeitung lange bestehender Machtstrukturen (Wer spielt hier eigentlich wen? Und wer ist hier warum abwesend/nicht anwesend?) das Verweisspiel der Repräsentation (des Theaters/der Demokratie) aus der vermeintlichen Stabilität gebracht wurde.

⁷ Vgl. Haß, Ulrike: *Wirklichkeit*. In: Fischer-Lichte, Erika; Kolesch, Doris u. Warstat, Matthias (Hg.): *Metzler Lexikon Theatertheorie*. Stuttgart 2014, S. 415–417.

⁸ Vgl. Czirak, Adam u. a. (Hg.): *Performance zwischen den Zeiten. Reenactments und Preenactments in Kunst und Wissenschaft*. Bielefeld 2019.

⁹ Oberkrome, Friederike u. Straub, Verena: *Performing in Between Times. An Introduction*. In: Czirak, Adam u. a. (Hg.): *Performance zwischen den Zeiten. Reenactments und Preenactments in Kunst und Wissenschaft*. Bielefeld 2019, S. 9–22, hier S. 10.

¹⁰ Franko, Mark: *Introduction: The Power of Recall in a Post-Ephemeral Era*. In: ders. (Hg.): *The Oxford Handbook of Dance and Reenactment*. Oxford 2018, S. 1–16, hier S. 1.

past is shaped and manifested in performance»¹¹. Das Reenactment arbeitet also wie das (P)Reenactment mit ästhetischen Mitteln – hier insbesondere mit theatralen und performativen –, um die Gegenwart einer Performance mit deren historischer Vergangenheit zu verknüpfen. Diese temporale Verknüpfung habe, so Franko, auch Auswirkungen auf ein grundlegendes Verständnis von Zeitlichkeit und Historizität. Reenactments würden immer schon mit «overlapping temporalities»¹² arbeiten, welche eine historische (chronologische) Zeitordnung hinterfragen. Im Hinblick auf Tanzgeschichte werde dadurch «spatiality»¹³ gegenüber «narrative» bevorzugt, womit ein hegemoniales, teleologisches Geschichtsverständnis umgangen wird. Franko geht sogar so weit zu postulieren, dass Reenactments «post-ephemeral»¹⁴ seien. Er bezieht sich damit insbesondere auf die Performancetheoretikerin Rebecca Schneider, welche vorschlägt, dass Performance gerade gegenläufig zu ihrer Geschichte der Ephemeralität eine Beständigkeit befördert, die sich gegen das Verschwinden wendet.¹⁵ Franko erklärt, dass in der Gegenwart des tanzenden Körpers, der nicht wie das «Werk» in der Vergangenheit ist, die «verlorene Vergangenheit» und die «verschwindende Gegenwart» selbst nicht mehr Bestand hätten.¹⁶ Die grundsätzliche Ephemeralität von Performance in Frage zu stellen oder kritisch zu betrachten, ist durchaus schlüssig, da sich stets die Frage stellt, in welchem gesellschaftlichen und historischen – so auch ökonomischen – Kontext die Definition von Performance als nicht beständig gilt. Dass Franko aber gerade im Hinblick auf eine anti-ephemere, respektiv «beständige» Qualität von Reenactments das Publikum nicht stärker theoretisiert, scheint irritierend. Diese theatrale Situation, welche durch ein Publikum hervorgebracht wird, soll im Verlauf der Arbeit insbesondere in Bezug auf Öffentlichkeit genauer angeschaut werden.

Die Ästhetik des dokumentarischen Theaters soll in dieser Arbeit einen weiteren Zugang bieten, um das Verhältnis von Theater und Wirklichkeit zu untersuchen. Entgegen der Feststellung Erika Fischer-Lichtes, dass Dokumentartheater «zu Ende gegangen» sei, gehe ich in dieser Arbeit davon aus, dass Theaterpraxis auch zu Beginn des 21. Jahrhunderts mit einer dokumentarischen Theaterästhetik arbeitet.¹⁷ Im Vergleich hat dokumentarisches Theater gegenüber dem (P)Reenactment eine längere Tradition auf (deutschsprachigen) Theaterbühnen: «Im deutschsprachigen Raum machen es sich Theaterschaffende seit rund 100 Jahren zum Ziel, vergangene oder gegenwärtige Wirklichkeiten im artifiziellen Rahmen des Theaters zu verhandeln.»¹⁸ Wie aus dem Zitat der drei Historiker:innen Eva Schöck-Quinteros, Nils Steffen und Thorsten Logge klar wird, geht es auch bei Dokumentartheater um eine Verknüpfung von Zeitlichkeiten. Im Gegensatz zum (P)Reenactment – und näher am Reenactment – handelt es sich aber lediglich um einen zeitlichen Rückblick oder die Thematisierung der Gegenwart und nicht die Antizipation möglicher Zukünfte. Weiter erläutern sie: «Im Mittelpunkt [von Dokumentartheater, C. R.] steht das Dokument, das Zeitzugnis, die

¹¹ Ebd., S. 8.

¹² Ebd., S. 2.

¹³ Ebd.

¹⁴ Ebd., S. 7.

¹⁵ Vgl. Schneider, Rebecca: *Performing Remains: Art and War in Times of Theatrical Reenactment*. London 2011, S. 87–110.

¹⁶ Vgl. Franko 2018, S. 7.

¹⁷ Vgl. Fischer-Lichte: *Politisches Theater*. 2014, S. 261: «[...] seit dem Ende des dokumentarischen Theaters».

¹⁸ Schöck-Quinteros, Eva; Steffen, Nils u. Logge, Thorsten: *Geschichte und dokumentarisches Theater*. Einleitende Bemerkungen zur Inszenierung von Zeitzugnissen. In: Körper, Andreas; Weber, Thomas u. Logge, Thorsten (Hg.): *Geschichte im Rampenlicht. Inszenierungen historischer Quellen im Theater*. München 2020, S. 3–23, hier S. 3.

historische Quelle sowie eine politisch-aufklärerische Intention.»¹⁹ Ein politisches und pädagogisches Moment sei dem Dokumentartheater eigen.

Auch die Theater- und Performancewissenschaftlerin Janelle Reinelt geht von der Annahme aus, dass das Dokument eine Grundvoraussetzung des Dokumentarischen ausmacht, bezeichnet diese aber explizit als «the minimal claim of the documentary»²⁰. Es ist nicht das Objekt der Betrachtung, worüber das Dokumentarische (in Film, in Medien, etc.) zu fassen sei, sondern die Relation von Objekt (meist dem Dokument), seiner Vermittlung und dem Publikum.²¹ Nichtsdestotrotz bestehe eine Verbindung zwischen dem Dokumentarischen und der (beispielsweise in einer Theateraufführung) angenommenen, aber abwesenden Realität, was das Dokumentarische auch von dem Fiktiven unterscheidet und dadurch eine gewisse Erwartungshaltung auf Seiten des Publikums generiere.²²

Da Realität auf der Bühne thematisiert wird, stellt sich auch die Frage, inwiefern es sich jeweils um ein politisches Ereignis handelt. Mit einem weit gefassten Verständnis des Politischen – als öffentliche Aushandlung der Wirklichkeit zwischen mehreren Personen (Zuschauenden und Agierenden) – wird die Theateraufführung zu einem Vorgang, in dem politische Handlungen stattfinden.²³ Dies scheint, wie weiter oben bereits erwähnt, auch von der Ästhetik des Dokumentarischen hervorgebracht zu werden, insofern dessen Intention eine «politisch-aufklärerische» ist. Die Theateraufführung wird aber auch über deren Betrachtung als «Unterbrechung»²⁴ gewohnter sozialer Konventionen und Sehgewohnheiten politisiert. Diese Arbeit legt deshalb ein besonderes Augenmerk auf das politisch-subversive Potenzial von Performances, wie es auch von anderen wissenschaftlichen Arbeiten mit theaterwissenschaftlicher Ausrichtung befördert wird.²⁵

An diese theaterwissenschaftliche Forschung anknüpfend, werden im Verlauf dieser Arbeit zwei Theaterperformances untersucht, um einer «neuen» Ästhetik des politischen Theaters nachzuspüren, welche von Fischer Lichte beschrieben wird.²⁶ Dies ist einerseits die Inszenierung *Performing Back. Eine zukünftige Erinnerungperformance* von Simone Dede Ayivi. Andererseits ist es die Inszenierung *DIE BERUFUNG* des Performance-Kollektivs *Markus&Markus*.²⁷

In den besprochenen Inszenierungen geschieht ein vermeintlicher «Einbruch des Realen in den Bühnenraum»²⁸. Dieser Einbruch vollzieht sich aber in gewisser Weise in einer Abkehr zu der von Hans-Thies Lehmann beschriebenen Ästhetik des postdramatischen Theaters. Lehmann beschreibt den «Einbruch des Realen» als einen Aspekt des postdramatischen

¹⁹ Ebd.

²⁰ Reinelt, Janelle: *The Promise of Documentary*. In: Forsyth, Alison u. Megson, Chris (Hg.): *Get Real: Documentary Theatre Past and Present*. Basingstoke 2010, S. 6–23, hier S. 10.

²¹ Vgl. ebd., S. 7.

²² Vgl. ebd., S. 9–10.

²³ Vgl. Fischer-Lichte: *Politisches Theater* 2014, S. 259.

²⁴ Zu Intervention als «Praktiken der Unterbrechung» vgl. Warstat, Matthias u. a. (Hg.): *Theater als Intervention: Politiken ästhetischer Praxis*. Berlin 2015, S. 11.

²⁵ Vgl. Gilcher-Holtey, Ingrid; Schlössler, Franziska u. Kraus, Dorothea (Hg.): *Politisches Theater nach 1968: Regie, Dramatik und Organisation*. Frankfurt/Main 2006, S. 10.

²⁶ Vgl. Fischer-Lichte: *Politisches Theater* 2014, S. 259, 262.

²⁷ Vgl. *Performing Back – Eine zukünftige Erinnerungperformance*. Regie: Ayivi, Simone Dede. Sophiensæle Berlin, Premiere: 19.09.2014, Aufnahme: 20.09.2014, Webvideo: *Performing Back – Eine zukünftige Erinnerungperformance*. 2014, <https://vimeo.com/111404745>, 06.02.2023, 01:13:24; *DIE BERUFUNG*. Regie: Markus&Markus. LOT-Theater Braunschweig, Premiere: 22.01.2020, Aufnahme: 25.01.2020, Webvideo: *DIE BERUFUNG*. 2020, <https://vimeo.com/392409358>, 06.02.2023, 01:27:58.

²⁸ Lehmann, Hans-Thies: 10. Einbruch des Realen. In: ders.: *Postdramatisches Theater*. Frankfurt/Main 2008, S. 178.

Theaters, welcher eine Ästhetik der Unentscheidbarkeit und Ambiguität hervorbringt. In meiner Lesart der Inszenierungen von Ayivi und *Markus&Markus* wird dieser Aspekt auch deutlich. Der Bezug, welchen sie aber dazu herstellen, ist ein anderer als in den von Lehmann beschriebenen Inszenierungen. Denn die Inszenierungen pochen geradezu darauf, als reale Handlungen, Geschehnisse im öffentlich-politischen Raum verstanden zu werden. Sie zeigen Handlungen im urbanen Raum, wie beispielsweise das Aufhängen von Bannern mit politischen Parolen oder das Überkleben von Strassenschildern, welche vom kolonialen Erbe Deutschlands zeugen. Es sind also Handlungen, die Spuren hinterlassen, welche ausserhalb der theatralen Rahmung des Bühnenraums stehen.

Werden diese Handlungen als szenische Vorgänge im Sinne von Andreas Kotte verstanden, können sie auch als «nicht-konsequenzvermindert» verstanden werden.²⁹ Sie befinden sich in einem Grenzbereich von Kottes Schema der szenischen Vorgänge, da sie als hervorgehobene aber nicht-konsequenzverminderte Vorgänge «außerhalb des Bereichs Spiel [liegen]»³⁰. Kotte versteht dabei insbesondere szenische Vorgänge abseits des Bühnenraums als nicht-konsequenzvermindert. Es sind demnach einerseits das Publikum (als Öffentlichkeit) und andererseits die räumliche Setzung eines szenischen Vorgangs, die diesen jeweils als konsequenzvermindert oder nicht-konsequenzvermindert konstituieren. Kottes Beispiele hierfür sind einerseits ein Feuerwehreinsatz und andererseits die Hinrichtung Louis XVI. 1793.³¹

Szenische Vorgänge abseits des Bühnenraumes sind auch für die Inszenierungen von *Markus&Markus* und Ayivi zentral. Insbesondere die Hinwendung zu Wirklichkeit und öffentlichem Raum, den die beiden Inszenierungen vollziehen, soll in dieser Arbeit genauer betrachtet werden. In den Theaterperformances werden gegenwärtige politische Verhältnisse im städtischen Raum thematisiert, welche dann performativ und durch Sound- und Videoaufnahmen in den Bühnenraum gebracht werden. In *Performing Back* geschieht dies unter anderem im Hinblick auf koloniale Denkmäler in Deutschland, während in *DIE BERUFUNG* konkrete politische Handlungen wie antifaschistische Gegendemonstrationen gezeigt werden. Es soll untersucht werden, wie die Inszenierungen auf Gegenwart und Wirklichkeit zugreifen und wie dieser Zugriff vor einem Publikum als öffentlicher Vorgang verstanden werden kann.

Es scheint zudem angebracht, die Inszenierungen nicht als ausschliesslich zu einer theatralen Kategorie zugehörig zu thematisieren. Wegen ihrem Bezug zu Zeitlichkeit, Wirklichkeit und Öffentlichkeit treffen in unterschiedlicher Weise ästhetische Komponenten von politischem Theater, Dokumentartheater und (P)Reenactment auf die Inszenierungen zu. Das Verhältnis der drei Ästhetiken soll im Verlaufe dieser Arbeit geklärt werden und insbesondere, wie dieses Verhältnis über die Denkfigur der Utopie verständlich wird. Dafür dient die Theoriebildung des Performancetheoretikers José Esteban Muñoz als Grundlage. Mit Muñoz Verständnis des «utopian performative»³² wird untersucht, inwiefern sich die Inszenierungen von Simone Dede Ayivi und *Markus&Markus* über Utopie als Kritik an gegenwärtigen Verhältnissen verstehen lassen und wie diese mit Öffentlichkeit umgehen.

Wie in den Anmerkungen zu Reenactment und (P)Reenactment bereits erwähnt, wird in dieser Arbeit zudem der Frage nach der Widerständigkeit von Performance nachgegangen. Dass beispielsweise performative Vorgänge nicht einfach spurlos verschwinden, sondern eben

²⁹ Vgl. Kotte, Andreas: Theaterwissenschaft. Eine Einführung. Stuttgart 2012, S. 46–53.

³⁰ Ebd., S. 54.

³¹ Vgl. ebd., S. 47–54.

³² Vgl. Muñoz, José Esteban: *Cruising Utopia. The Then and There of Queer Futurity*. New York u. London 2019, S. 97–104.

gerade gestisch oder phänomenologisch von den Zuschauenden als ‹community› aufgefangen werden und in dieser nachhallen.³³

Der nun folgenden wissenschaftlichen Untersuchung wird folgende These zu Grunde gelegt: Die beiden Inszenierungen *Performing Back* und *DIE BERUFUNG* funktionieren über eine theatrale Ästhetik des Politischen, welche nicht mehr ausschliesslich durch ihren Bezug zu Wirklichkeit geprägt ist, sondern sich vielmehr über die Möglichkeiten und Potenzialitäten definiert, die sich innerhalb der theatralen Rahmung im Zugriff auf Wirklichkeit eröffnen. Daraus entsteht ein kritisches Potenzial im Hinblick auf gegenwärtige politische und soziale Verhältnisse und es werden politische und soziale (Möglichkeits-)Räume geschaffen. Den Rahmen und die zentrale Denkfigur bildet dabei die Utopie im Verständnis von Muñoz, innerhalb dessen das kritische Moment wie auch die Öffentlichkeit stiftende Performativität der beiden Inszenierungen sichtbar wird.

³³ Vgl. Joseph, Miranda: *Against the Romance of Community*. Minneapolis 2002, S. 64.

2. Utopie und Performativität

Der Utopiebegriff hat eine lange Geschichte, weshalb er auch immer wieder anders ausgelegt und angewendet wurde. In diesem Teil wird auf diese unterschiedlichen Auffassungen kurz eingegangen, um das für diese Arbeit zentrale Verständnis von Utopie genauer anzuschauen. Es wird zudem geklärt, wie insbesondere die Performancetheoretiker:innen José Esteban Muñoz und Jill Dolan Utopie als Performance oder – nach ihrem Wortlaut – «utopian performative» verstehen.

2.1. Der Utopiebegriff

Im allgemeinen Sprachgebrauch kommt der Utopiebegriff nicht gut weg. Wie der Historiker Howard Paul Segal beschreibt, ist Utopie meist negativ konnotiert: «The term «utopia» typically conjures up naïve, impractical, unrealistic, superficial notions of an allegedly perfect society.»³⁴ Dies bemerkt auch Soziologin Ruth Levitas: «Colloquial usage [...] tends to dismiss speculation about the good society as intrinsically impractical.»³⁵ Zudem stellt Levitas zu Beginn der 1990er-Jahre fest, dass es in der Gesellschaft stark anti-utopische Tendenzen gebe.³⁶ Segal bemerkt aber auch eine dieser Feststellung gegenläufige Entwicklung im US-amerikanischen Sprachgebrauch. Das Adjektiv «utopian» (utopisch) werde vielfach als positiver Beschrieb verwendet, um insbesondere Häuserkomplexe oder Siedlungen zu beschreiben, beispielsweise als «Utopie am Meer». Aus der Gegenüberstellung verschiedener Bereiche, in denen der Begriff verwendet wird, wird klar, dass die Implikationen des Begriffs auch immer von dessen Kontext abhängen. Insbesondere der historische Kontext ist, wie auch Segal bemerkt, essenziell, um wissenschaftlich-kritisch mit Utopiebegriffen umgehen zu können.³⁷

Utopie als Nicht-Ort, als A-Topie ist ein historisches Motiv, das durch die Zeit immer wieder und anders aufgegriffen wurde. Bereits der 1516 erschienene Roman *Utopia* von Thomas Morus, der meist als erstmalige Verwendung des Utopiebegriffs genannt wird, gehe spielerisch mit «Utopie» um: «The title, like many of the names in the book, is a joke. It contains deliberate ambiguity: is this eutopia, the Good Place, or outopia, no place – and are these necessarily the same thing?»³⁸ Der Begriff scheint bereits seit seiner erstmaligen Niederschrift in eine semantische Spannung mit sich selbst zu treten.

Trotz dem originären Charakter, der Morus' Romantitel zugesprochen wird, wird dieser in vielen wissenschaftlichen Publikationen lediglich als Ausgangspunkt gewählt, um davon ausgehend nach Utopien in Vergangenheit und Zukunft zu suchen. Zu nennen sind hier die literaturwissenschaftliche Textsammlung *The Utopia Reader*, in dem «Utopie» als Textgattung durch die Zeit betrachtet wird oder der historische Abriss *Geschichte der Utopie. Eine Einführung*, der auf utopische Denktraditionen einer westlichen Geschichtsschreibung fokussiert.³⁹

³⁴ Segal, Howard Paul: *Utopias: A Brief History from Ancient Writings to Virtual Communities*. Hoboken 2012, S. 1.

³⁵ Levitas, Ruth: *The Concept of Utopia*. New York 1990, S. 3.

³⁶ Vgl. ebd.

³⁷ Vgl. Segal 2012, S. 2–3.

³⁸ Levitas 1990, S. 2.

³⁹ Vgl. Claeys, Gregory u. Sargent, Lyman Tower: *The Utopia Reader*. New York 2017; vgl. Schölderle, Thomas: *Geschichte der Utopie. Eine Einführung*. Köln, Weimar u. Wien 2012.

Durchaus anders wird der Utopiebegriff in der Soziologie verstanden. *Envisioning Real Utopias* des Soziologen Erik Olin Wright ist als Kampfschrift für konkrete soziale und politische Utopien zu verstehen. Wright beschreibt darin «reale Utopien», welche im Spannungsfeld zwischen Traum und Realität stünden. Die Idee von «realen Utopien» sei «grounded in the belief that what is pragmatically possible is not fixed independently of our imaginations, but is itself shaped by our visions»⁴⁰. Wright schreibt Utopien einen quasi-esoterischen Charakter zu, welcher nachhaltig praktisches Handlungsvermögen beeinflusse. Unter der Leitidee realer Utopien wurden seit 1991 mehrere Sammelbände veröffentlicht, welche sich aus der Perspektive der politischen Theorie und der Soziologie mit dem Thema beschäftigen. Diese untersuchen bestehende gesellschaftliche Ordnungen, welche selbst als utopisch verstanden werden. Dabei ist ein starkes sozialdemokratisches wie auch antikapitalistisches Moment zu verzeichnen.⁴¹

Der Politikwissenschaftler Thomas Schölderle schreibt, dass in der Wissenschaftsgeschichte insbesondere drei Ausprägungen des Utopiebegriffs relevant geworden seien: «Grob unterscheiden lassen sich ein *klassischer*, ein *sozialpsychologischer* sowie ein *totalitarismus-theoretischer* Utopiebegriff.»⁴² Schölderle orientiert sich in *Geschichte der Utopie* vor allem an der Geschichte des «klassischen» Utopiebegriffs – als «rationale Fiktionen menschlicher Gemeinwesen, die in kritischer Absicht den herrschenden Missständen gegenüber gestellt sind»⁴³. Der Utopiebegriff, wie er von Muñoz und Dolan verwendet wird, ist hingegen als «sozialpsychologisch» zu verstehen. Dies scheint schlüssig, da auch der Philosoph Ernst Bloch (auf den sich Muñoz für seine Theoriebildung bezieht) von Schölderle in diese Tradition des Begriffs eingeordnet wird. Der «sozialpsychologische» Zugriff auf den Utopiebegriff sei dadurch geprägt, dass «die Autoren [sic!] allesamt nicht mehr auf die Denktradition [rekurrieren], sondern [...] Utopie als eine Art Bewusstseinsform oder bloße Intention»⁴⁴ betrachten.

Eine solches Utopieverständnis befördert auch der Sammelband *Utopia in the Present. Cultural Politics and Change* herausgegeben von der Kulturwissenschaftlerin Claudia Gualtieri.⁴⁵ Der Sammelband bezieht sich auf Blochs offenes Utopieverständnis, um einer «interkulturellen» Gegenwart gerecht zu werden und den Begriff aus einer postkolonialen Perspektive fruchtbar zu machen. Mit derselben Stossrichtung ist auch der Sammelband *Exploring the Utopian Impulse* des Ralahine Centre for Utopian Studies an der University of Limerick veröffentlicht worden. In unterschiedlichen Essays wird dabei dem «utopische Impuls» nachgespürt, den die Herausgeber als «a negation of the present moment and a figuration of a better social reality»⁴⁶ verstehen. Die Reihe *Ralahine Utopian Studies* umfasst seit 2022 insgesamt 26 Bände von Monografien und Sammelbände, welche sich mit Utopie auseinandersetzen.⁴⁷

⁴⁰ Wright, Erik Olin: *Envisioning Real Utopias*. London 2010, S. 6.

⁴¹ Vgl. Wright, Erik Olin: *The Real Utopias Project: a General Overview*. 2010, www.sccc.wisc.edu/soc/faculty/pages/wright/OVERVIEW.html, 31.03.2023. Die Nähe zum Begriff der «konkreten Utopien», wie er von Ernst Bloch ausformuliert wird, scheint zudem spannend. Es konnte aber kein direkter Bezug auf Blochs Begrifflichkeit von Seiten Wrights festgestellt werden.

⁴² Schölderle 2012, S. 12. Hv. i. O.

⁴³ Ebd., S. 17.

⁴⁴ Ebd., S. 13.

⁴⁵ Vgl. Gualtieri, Claudia (Hg.): *Utopia in the Present. Cultural Politics and Change*. Berlin u. a. 2018.

⁴⁶ Griffin, Michael J. u. Moylan, Tom: Introduction. *Exploring Utopia*. In: Griffin, Michael J. u. Moylan, Tom (Hg.): *Exploring the Utopian Impulse. Essays On Utopian Thought and Practice*. Oxford u. a. 2007, S. 11–18, hier S. 11.

⁴⁷ Vgl. o. A.: Peter Lang Verlag. o. D., www.peterlang.com/series/rus, 31.03.2023.

Es ist zu beobachten, dass Konzeptionen von Utopie seit der Jahrtausendwende in Abkehr von einem poststrukturalistischen Verständnis auf eine Neufiguration sozialer Relationen zustreben. Es wird von einer Annäherung von Personen ausgegangen, die konkret gemeinschaftliche, Konsens-orientierte und affektive Räume schafft.⁴⁸ Nicht eine gesamthaft abgeschlossene Gesellschaft ist das Ziel, sondern es wird auf soziale Praktiken fokussiert, die als utopisch angesehen werden.

2.2. Utopian Performative nach Muñoz

Muñoz setzt sich in *Cruising Utopia. The There and Then of Queer Futurity* intensiv mit Ernst Blochs *Das Prinzip Hoffnung* auseinander. *Cruising Utopia* sei «a project that understands itself as a part of queer critique», wobei mit Blochs Theorie «an opening in queer thought»⁴⁹ erzeugt werde. Dabei kommt es zu einer Queerung und Appropriation von Blochs Theorie, da Muñoz in seiner Lektüre von *Das Prinzip Hoffnung* «queer» neu zu definieren versucht und gegen ein Klima des «political pessimism»⁵⁰ in der queeren Community anschreibe. Muñoz verfolgt mit *Cruising Utopia* folglich das Ziel, neue Perspektiven auf «queer» und «queerness» einzunehmen, um damit Kritik an politischen wie auch akademischen Diskussionen zu üben. «Queerness», so Muñoz, «is that thing that lets us feel that this world is not enough, that indeed something is missing.»⁵¹ Dieses «Ding» sei also mit einem konkreten affektiven Zustand verbunden. Es ist ein defizitäres Gefühl, das sich durch «queerness» einstellt, weil etwas zu fehlen scheint.

Nach Auffassung des Kurators und Utopie-Forschers David M. Bell setze Muñoz' Theoriebildung als Teil des zeitgenössischen Feldes der «utopian studies» einen klaren Fokus auf «Zeitlichkeit». Bell fasst Muñoz' Zugang wie folgt zusammen:

Queer reality has not-yet manifested itself fully, and utopia is the operation that performs this absence as much as its presence. This means that we can identify utopia in the present, but—like Bloch—it is recognizable only through an engagement with what it might become: utopia is a temporal operation and this temporality precedes its spatialization.⁵²

Wie Bell hervorhebt, wird «Utopie in der Gegenwart» nur über dessen Potenzial sich in der Zukunft zu verwirklichen («what it might become»⁵³) sichtbar. Es ist eine zeitliche Verstrickung, welche die An-/Abwesenheit von Utopie erklärt, da sie in Gegenwärtigem angelegt ist. Dies ist sie aber lediglich als Potenzialität. Deshalb versteht Bell die Zeitlichkeit von Utopie, der konkret örtlichen Qualität von Utopie vorangestellt. Die räumliche Komponente wird jedoch über den gemeinschaftlichen Aspekt des «utopian performative» im theatralen Kontext konkreter, worauf später genauer eingegangen wird.

⁴⁸ Vgl. Gualtieri 2018, S. 19: «[...] the tension between a utopian vision and everyday action, where the tension towards liberation, acceptance, and dialogue, and their practical realisation, are persistent traits.»; vgl. Dolan, Jill: Performance, Utopia, and the «Utopian Performative». In: *Theatre Journal*, Nr. 3, 2001, S. 455–479, hier S. 475: «[...] these rehearsals for utopia, in a gesture, in a way of living, in an address to an audience that converts strangers into community»; vgl. Muñoz 2019, S. 99: «[T]he real force of performance is its ability to generate a modality of knowing and recognition among audiences and groups that facilitates modes of belonging, especially minoritarian belonging.»

⁴⁹ Muñoz 2019, S. 2.

⁵⁰ Ebd., S. 4.

⁵¹ Ebd., S. 1.

⁵² Bell, David M.: *Rethinking Utopia. Place, Power, Affect*. New York 2017, S. 87.

⁵³ Ebd.

Das Gefühl (der Absenz), welches sich durch «queerness» einstellt, ist nicht als etwas Negatives zu verstehen. Er ist stattdessen Ausgangspunkt für Kritik, da «queerness» und Utopie («utopia») in ihrer Verbindung mit Hoffnung Absenzen in der Gegenwart sichtbar machen. Hoffnung ist dabei nicht einfach die Hoffnung darauf, dass etwas passieren oder nicht passieren möge. Im Vorwort zur Neuausgabe von *Cruising Utopia* schreiben die drei Herausgeber:innen: «Hope is work; we are disappointed, what's more, we repeatedly disappoint each other. But the crossing out of «this hoping» is neither the cancellation of grounds for hope, nor a discharge of the responsibility to work to change the present reality.»⁵⁴ Die Herausgeber:innen Joshua Chambers-Letson, Tavia Nyong'o und Ann Pellegrini, welche Muñoz Text einer Re-Lektüre unterziehen, verstehen Hoffnung als Arbeit und Verantwortung. Es ist affektive Arbeit, welche füreinander geleistet wird und wodurch Kollektivität ins Zentrum rückt. Hoffnung und Utopie werden von den drei Herausgeber:innen immer schon als etwas Relationales und Intersubjektives verstanden, wobei diese (hoffnungsvollen) Bestrebungen aber durchaus auch scheitern können. Die Verantwortung gemeinsam weiterzuarbeiten und die Gegenwart zu verändern, bleibt aber bestehen. Hoffnung wird zu etwas Überzeitlichem, das Menschen verbindet.

Muñoz selbst beschreibt Hoffnung im Verlaufe von *Cruising Utopia* als «both a critical affect and a methodology»⁵⁵, welche er für die hermeneutische Exegese unterschiedlicher Gedichte, Bilder und Fotografien benutzt. Hoffnung ist es, die Utopien zulässt und durch deren «nicht-hier» und «nicht-jetzt» Kritik geübt wird.⁵⁶ Es wird aufgezeigt, was in der Gegenwart noch nicht möglich ist, aber bereits zu leuchten beginnt. Muñoz erklärt weiter: «My approach to hope as a critical methodology can be best described as a backward glance that enacts a future vision.»⁵⁷ Daraus erklärt sich Muñoz' Vorgehensweise in *Cruising Utopia*: Er setzt sich ausschliesslich mit Vergangenen, mit Spuren sowie mit seiner persönlichen und autobiografischen Vergangenheit auseinander, um diese auf deren utopisches Potenzial hin zu lesen. Dies bedeutet auch, das Untersuchungsmaterial über dessen antizipative Qualitäten zu lesen.⁵⁸

Muñoz hat, Bloch folgend, ein vielschichtiges Verständnis von Utopie. Es bezieht sich einerseits auf Utopie als raum-zeitlich noch nicht Gegenwärtiges und andererseits auf Utopie als Kritik an gegenwärtigen Zuständen, im Streben auf etwas Besseres zu:

An emphasis on means as opposed to ends is innately utopian insofar as utopia can never be prescriptive of futurity. Utopia is an idealist mode of critique that reminds us that there is something missing, that the present and presence (and its opposite number, absence) is not enough.⁵⁹

Utopie, wie sie von Muñoz gedacht wird, bedeutet nie lediglich einen abgeschlossenen Seins-Zustand in der Zukunft. Er geht nicht von einer präskriptiven Utopie aus, die beispielsweise ein vollendetes Gesellschaftsmodell einfordert. Die Begriffskonzeption versucht hingegen, utopische Qualitäten oder Prozesse in bereits Bestehendem zu finden und wendet sich so

⁵⁴ Muñoz 2019, S. x.

⁵⁵ Ebd., S. 4.

⁵⁶ Vgl. ebd., S. 99.

⁵⁷ Ebd., S. 4.

⁵⁸ Vgl. ebd., S. 5: Muñoz schreibt hier explizit von «astonishment», welches als Staunen oder Verwunderung verstanden werden kann. Dies sei ein Affekt, welcher Muñoz auch in unterschiedlichen Gedichten ausmacht und unabdingbar für die Suche nach dem «Utopischen» sieht. Die Verwunderung ermöglicht es dem:der Betrachtenden zurückzutreten und der eigenen Gegenwart kritisch gegenüber zu treten.

⁵⁹ Ebd., S. 100.

gegen eine unidirektionale Temporalität von Entwicklung und Fortschritt, wie sie beispielsweise in der ‹klassischen› Utopie nach Schölderle vorkommt.⁶⁰ Utopie nach Muñoz ist insofern eine Gegenfolie, als dass sie im Abgleich mit der Gegenwart, Absenzen sichtbar macht.

Mit dem Unterfangen an ‹Hoffnung› und die mit ihr verbundene Utopie als ‹kritische Methodologie› heranzutreten und diese für seine Arbeit nutzbar zu machen, schreibt sich Muñoz wie bereits sein Bezugspunkt Ernst Bloch in die kritische Theorie als Zweig der Philosophie ein. Muñoz schreibt: «Queerness is also a performative because it is [...] a doing for and toward the future. Queerness is essentially about the rejection of a here and now and an insistence on potentiality or concrete possibility for another world.»⁶¹ Queerness reagiert auf eine Gegenwart, welche mit Hilfe utopischer Kritik verändert werden kann und Möglichkeiten eröffnet, dabei aber das konkrete Ziel dieser Veränderung offen lässt. Indem Utopie als Differenz zu Gegenwärtigem verstanden wird, manövriert sich Muñoz in Richtung einer kritischen Theorie, welche dem Möglichkeitsgedanken verpflichtet ist. Zur Geschichtlichkeit des Möglichkeitsbegriffs schreibt der Philosoph Gösta Gantner, dass dieser «sich in der Neuzeit als ein Begriff der *Differenz* [entfaltet]. Er wird so ein kritischer, gegen das übermächtige Konzept der Wirklichkeit gerichteter Terminus im 19. und 20. Jahrhundert»⁶². Wie Gantner schildert, sei es nachweislich die Theoriebildung Ernst Blochs, die ‹Möglichkeit› als Kategorie der kritischen Theorie prägt. Muñoz Utopieverständnis kann somit auch als ein Verständnis von Differenz gelesen werden, da über Hoffnung utopische Möglichkeiten in der Gegenwart sichtbar gemacht werden. Wird hingegen über Vergangenheit als Gegenfolie zur Gegenwart Differenz aufgezeigt, entsteht ein nostalgisches Moment.

So stellt der Kunstwissenschaftler Paolo Magagnoli fest, dass sich Utopie und Nostalgie durchaus ähnlich sind, werden sie über ihr Verhältnis zu Möglichkeit und Differenz gelesen. Diese Differenz beschreibt Magagnoli als ‹kritische Dimension›: «[L]ike utopia, nostalgia may have a critical dimension, as it originates from a feeling of discontent towards the society one lives in.»⁶³ Magagnolis Fokus auf Nostalgie beschreibt eine Zeitlichkeit, welche eine andere ist als die von Utopie oder Queerness nach Muñoz. Nichtsdestotrotz scheint durch den Abgleich mit Magagnolis Überlegungen kenntlich zu werden, dass auch in Muñoz' Theoriebildung nostalgische Tendenzen aufgegriffen werden. Der rückwärtsgewandte Blick, der Kritik an der Gegenwart übt, verbindet Utopie und Nostalgie: «[A]s a longing for another place, nostalgia contains a utopian impulse; that is to say, it reveals a desire for an alternative, better world.»⁶⁴ Wie Magagnoli selbst schreibt, handelt es sich bei seiner Auslegung um ein eigenwilliges Verständnis von Nostalgie, mit welchem gegen eine konservative Auffassung des Begriffs angeschrieben wird. Im Gegensatz zu Muñoz verschränkt Magagnoli das ‹utopische Verlangen› aber nicht mit einer Zukünftigkeit. Die antizipative, vorausschauende Tendenz des Nostalgischen/Utopischen wird ausgelassen. Muñoz hingegen verdeutlicht diese Tendenz über den Begriff der ‹Potenzialität›.

‹Potentiality› (Potenzialität) ist für das Utopieverständnis von Muñoz zentral. Dabei macht er einen konkreten Unterschied zwischen Potenzialität und Möglichkeit (‹possibility›), da den beiden Modalitäten auch eine jeweils andere Zeitlichkeit zukomme.

⁶⁰ Vgl. Schölderle 2012, S. 12.

⁶¹ Muñoz 2019, S. 1.

⁶² Gantner, Gösta: Möglichkeit: Über einen Grundbegriff der praktischen Philosophie und kritischen Gesellschaftstheorie. Bielefeld 2021, S. 13. Hv. i. O.

⁶³ Magagnoli, Paolo: Documents of Utopia. The Politics of Experimental Documentary. New York, Chichester u. West Sussex 2015, S. 1.

⁶⁴ Ebd., S. 9.

Potentialities are different [from possibilities, C. R.] in that although they are present, they do not exist in the present things. Thus, potentialities have a temporality that is not in the present but, more nearly, in the horizon, which we can understand as futurity.⁶⁵

Diese vermeintliche Spannung von Abwesenheit und Anwesenheit – Potenzialität ist da, schlägt sich aber nicht in gegenwärtigen Dingen nieder – lässt sich im theatralen Kontext über eine performative Ästhetik verstehen. Es besteht das Potenzial neue, vorübergehende Realitäten zu konstituieren und auszuprobieren. Durch die theatrale und performative Rahmung werden diese Prozesse aber in der Schwebelage gehalten und deren Veränderung bewirkendes Moment wird in die Zukunft ausgelagert. Indem andersartige Realitäten nicht nur denkbar, sondern im theatralen Rahmen auch ästhetisch und performativ wahrnehmbar werden, wird über die Potenzialität des Utopischen Kritik geübt.

Ein zentraler Aspekt des «utopian performative» ist nicht nur seine mehrschichtige Zeitlichkeit und die damit einhergehende Kritik, welche an der Gegenwart geübt wird. Das «Utopische» als Performance ist dabei auch explizit auf eine Gruppe ausgerichtet. Wie Muñoz beschreibt, wird an eine Personengruppe (bestehend aus mehreren Publika) innerhalb einer Performance-Situation etwas weitergegeben. Oder umgekehrt, wird von diesen Publika etwas aufgenommen; ein metaphorisches Samenkorn⁶⁶ («kernel»), das die Potenzialität des «utopian performative» symbolisiert:

[P]erformance is the kernel of a potentiality that is transmitted to audiences and witnesses and the real force of performance is its ability to generate a modality of knowing and recognition among audiences and groups that facilitates modes of belonging, especially minoritarian belonging. If we consider performance under such a lens, we can see the temporality of what I describe as a utopian performativity, which is to say a manifestation of a «doing» that is in the horizon, a mode of possibility. Performance, seen as utopian performativity, is imbued with a sense of potentiality.⁶⁷

Somit versteht Muñoz Performance als Samenkorn der Potenzialität. Dabei wird eine theatrale Grundsituation vorausgesetzt, insofern es um eine Draufsicht von Zuschauenden geht. Über Performance wird etwas an ein Publikum oder eine Gruppe weitergetragen, was neue soziale Relationen zwischen den einzelnen Personen etabliert. Angelehnt an Muñoz' Samenkorn, können die Zuschauenden gewissermaßen als Zeug:innen verstanden werden, die eine Performance als theatrale Grundsituation überhaupt erst ermöglichen (erzeugen) und Potenzialität aus der Aufführungssituation hinaustragen. Dass Muñoz zudem die Zusammengehörigkeit/das Zusammengehörigkeitsgefühl von Minderheiten hervorhebt, scheint dabei zentral.

Betrachtet man beispielsweise den Sammelband *Performance zwischen den Künsten*, scheint Muñoz Theorie des Utopischen in der europäischen theaterwissenschaftlichen Forschung zu Zeitlichkeit bisher wenig Widerhall gefunden zu haben. Dabei würden sich gerade die zeitlichen Verknüpfungen für die (P)Reenactment-Forschung anbieten, welche Muñoz über «Utopie» herstellt. Inwiefern utopische Zeitlichkeiten in (P)Reenactment und Dokumentarischem Theater aufgegriffen werden, wird im Unterkapitel *Utopisch, dokumentarisch, (p)reenactend* untersucht.

⁶⁵ Muñoz 2019, S. 99.

⁶⁶ Diese Übersetzung ist insbesondere in Bezug auf die von Muñoz beschriebene Potenzialität von Performance schlüssig.

⁶⁷ Muñoz 2019, S. 98–99.

2.3. Utopian Performative nach Dolan

Einige Jahre vor dem Erscheinen von Muñoz' *Cruising Utopia* wurde der Essay *Performance, Utopia, and the «Utopian Performative»* der feministischen Theoretikerin und Theaterwissenschaftlerin Jill Dolan veröffentlicht. Dieser wird 2005 – rund 4 Jahre später – als Teil der Monografie *Utopia in Performance. Finding Hope at the Theater* in leicht veränderter Form abgedruckt.⁶⁸ Der Essay setzt sich wie Muñoz mit dem Begriff des «utopian performative» auseinander, wobei Dolan den Begriff explizit auf Performance bezieht. Sie verortet das Potenzial des Utopischen auf einer phänomenologischen und affektiven Ebene. Dieses Potenzial ergibt sich durch das Zusammenspiel von Zuschauenden, Performenden und der performativen Rahmung. Dabei setzt Dolan ein persönliches Begehren voraus an Performances teilzunehmen, das durch die intensive Gegenwart der Performer:innen ein Gefühl des Utopischen auslöse: «I'd like to argue that such desire to be part of the intense present of performance offers us, if not expressly political then usefully emotional, expressions of what utopia might feel like.»⁶⁹

Dolans expliziter Bezug zur «Gegenwart der Performance» ist es auch, der im Vergleich zu Muñoz einen anderen Zugang zur Zeitlichkeit des Utopischen herstellt. Muñoz schreibt: «I see my project as resonating alongside a group of recent texts that have strategically displaced the live object of performance.»⁷⁰ Performances bilden als solche explizit keinen Betrachtungsgegenstand in *Cruising Utopia*. Muñoz verlagert seinen Fokus auf Betrachtungsgegenstände, welche bereits in der Vergangenheit entstanden sind, aber ein Nachleben in der Gegenwart haben und weiter bestehen, wie beispielsweise Gedichte oder Fotografien. «Live» als Gegenwärtigkeit scheint Muñoz insofern weniger wichtig, als dass er die Potenzialität des Utopischen in die Zukunft versetzt. Die Gegenwart fällt weniger ins Gewicht, da sie im Abgleich mit bereits Vorhandenem, bereits Geschehenem kritisch betrachtet wird und sich in Hinblick auf eine Zukünftigkeit verändert. Die Gegenwart bildet dadurch die Gegenfolie zu Muñoz' Untersuchung. Im Gegensatz dazu sind Gegenwart und Zukunft zentral für Dolans Formulierung des «utopian performative».

Ähnlich der Auffassung des Utopischen, wie es Muñoz beschreibt, steht für Dolan die «communitas», die Gemeinschaft, im Zentrum. Eine Gemeinschaft, die sich in Dolans Beispielen über das Spiel von Performerinnen herstellt: «[A]ren't these rehearsals for utopia, in a gesture, in a way of living, in an address to an audience that converts strangers into community?»⁷¹ In ihrem Essay analysiert Dolan Soloperformances dreier amerikanischer Performance-Künstlerinnen. In deren Performance und der daraus folgenden Wahrnehmung des Publikums verortet Dolan das Utopische. Szenische Handlungen wie Gesten oder die Ansprache ans Publikum seien es, die Fremde in ein Publikum verwandeln. Dabei sei aber auch die schauspielerische Technik der Performerinnen zentral: «If utopia, in performance, can only happen through the performative, through an action that makes it appear, then performers' technique is quite important.»⁷²

Obwohl in Muñoz' Theorie des Utopischen affektive und phänomenologische Qualitäten wie auch bei Dolan mitschwingen, ist das kritische Potenzial von Muñoz' Auffassung des Utopischen stärker. Dolan ist sich dessen aber durchaus bewusst und verteidigt ihren vermeintlich unkritischen Standpunkt: «I believe in the politically progressive possibilities of

⁶⁸ Vgl. Dolan, Jill: *Utopia in Performance: finding hope at the theater*. Ann Arbor 2005.

⁶⁹ Dolan 2001, S. 455–456.

⁷⁰ Muñoz 2019, S. 4.

⁷¹ Dolan 2001, S. 475.

⁷² Ebd., S. 470.

romanticism in performance»⁷³. Wie auch Bloch und Muñoz sucht Dolan nach utopischen Gesten und Momenten im Alltäglichen. Ihr Alltägliches wird aber im Gegensatz zu Muñoz durch Performance abgebildet. Dolans Utopieverständnis lässt sich demnach auch als sozial-psychologisch verstehen, da sie keine konkrete «klassische» Utopie im Sinne hat, welche eine abgeschlossene, «perfekte» Gesellschaft in der Zukunft annimmt.⁷⁴ Ihr Utopieverständnis scheint gegenüber dem von Muñoz aber so diffus zu sein, dass daraus keine konkrete Kritik entsteht, keine Absenz aufgezeigt wird.

Dolan erläutert zum Schluss ihres Essays nochmals, was für sie der «utopian performative» bedeutet: «[I]n the performer's grace, in the audience's generosity, in the lucid power of intersubjective understanding, however fleeting. These are the moments when we can believe in utopia.»⁷⁵ Wie Dolan selbst schreibt, agiert sie hier mit einem romantisierten und durchaus sehr optimistischen Verständnis der Relation von Performer:innen und Zuschauenden. Der persönliche, «anmutige» Umgang der Performerinnen mit den eigenen Erfahrungen eröffne dem Publikum die Möglichkeit Zugang zu diesen Erlebnissen zu erhalten. Utopisch wäre demnach ein kollektivierte Erlebnis, das durch Performance entsteht und dessen Zustandekommen vom Spiel der Performenden und der offenen Haltung der Zuschauenden abhängt.

Dieses Verständnis von Interaktion und Gemeinschaft zwischen Performenden und Publikum, welches sowohl von Dolan als auch von Muñoz befördert wird, wird in den folgenden Szenenanalysen der Inszenierungen *DIE BERUFUNG* und *Performing Back* genauer untersucht.

⁷³ Ebd., S. 479.

⁷⁴ Vgl. Schölderle 2012, S. 13.

⁷⁵ Dolan 2001, S. 479.

3. Eine Ästhetik des Utopischen

Im Verlaufe dieses Kapitels stelle ich zwei Theaterperformances unterschiedlicher deutscher Theaterschaffender vor und analysiere, inwiefern (P)Reenactment und Dokumentartheater selbst mit einer utopischen Zeitlichkeit und spezifisch dem «utopian performative» arbeiten. Bei den betrachteten Stücken handelt es sich um zwei Inszenierungen, die sich durch das Verhandeln von Wirklichkeit als politische Performances positionieren.

3.1. DIE BERUFUNG

Die Inszenierung DIE BERUFUNG von *Markus&Markus* hatte am 22. Januar 2020 Premiere im LOT-Theater in Braunschweig, an welcher ich selbst auch teilnehmen konnte. Die Videoaufzeichnung, welche ich für meine Videoanalyse verwende, wurde auch im LOT-Theater aufgezeichnet, stammt aber von der Aufführung vom 25. Januar 2020.

Markus&Markus beschreiben sich selbst als Theaterkollektiv, dessen Mitglieder Lara-Joy Bues, Katarina Eckold, Markus Schäfer und Markus Schmans sind. Als Gruppe haben sich die vier 2011 kennen gelernt, als sie gemeinsam Szenische Künste an der Universität Hildesheim studiert haben. Sie erarbeiten ihre Inszenierungen «gemeinsam und gemeinschaftlich»⁷⁶, wobei die einzelnen Kollektivmitglieder unterschiedliche Tätigkeiten übernehmen. Markus Schäfer und Markus Schmans sind es jeweils, welche in den Inszenierungen auf der Bühne stehen, während Video-Arbeiten und dramaturgische Arbeiten von Lara-Joy Bues und Katarina Eckold geleistet werden. In den Videoaufnahmen, welche auf der Bühne gezeigt werden, treten die beiden jedoch gelegentlich auch als Agierende auf.

Die Theaterästhetik von *Markus&Markus* zeichne sich durch eine «ureigene Form dokumentarischen Theaters, leidenschaftliche Investigation und radikale Perfektionslosigkeit»⁷⁷ aus, wobei gerade Videoaufnahmen eine zentrale Rolle in den Inszenierungen zukommt. So wird beispielsweise in *Zwischen den Säulen* die Reise von Schmans und Schäfer nach Mekka dokumentiert oder in *Ibsen: Peer Gynt* wird das Treffen mit dem dementen Rentner Herbert abgefilmt.

Die Videoaufnahmen stossen meist – auch in meiner eigenen Erfahrung als Zuschauer – auf grosse Ablehnung oder Irritation von Seiten des Publikums, da die Aufnahmen einen Grossteil des auf der Bühne Gezeigten ausmachen. Damit wird den Videoaufnahmen die gleiche Wichtigkeit wie dem Spiel der Performenden beigemessen. Der Einsatz von Filmmaterial ist es auch, der einerseits als eine Authentizitätsgeste verstanden werden kann und andererseits Zeitsprünge innerhalb der realen Zeit zulässt, welche die Zeitlichkeit der Aufführung erweitern. Was auffällt ist, dass das Theaterspiel der beiden Performenden Markus Schmans und Markus Schäfer nicht einem naturalistisch-veristischen Schauspielstil nachzukommen versucht. Anstatt frei zu sprechen, wird der gesprochene Text meist von einem Klemmbrett oder Ordner vorgesprochen. Es entsteht der Eindruck, als würden sie den Text jeweils erst im Moment der Aufführung ein erstes Mal lesen, da sie wiederholt über den Text stolpern. Auch die Kostümierung wird meist nur behelfsmässig getragen, Perücken verrutschen oder werden erst auf der Bühne auf- oder abgesetzt, wodurch der Eindruck einer bewussten Laienhaftigkeit im Spiel entsteht.

⁷⁶ o. A.: Markus&Markus. o. D., www.markusundmarkus.at, 13.03.2023.

⁷⁷ Ebd.

Die Inszenierung *DIE BERUFUNG*, welche in dieser Arbeit untersucht wird, arbeitet wie in den Inszenierungen von *Markus&Markus* üblich mit der Ästhetik des Dokumentartheaters. Der Aufführung vorausgehend werden konkrete Videodokumente erzeugt, welche auf der Bühne dem Publikum präsentiert werden: Sie porträtieren Leute und sammeln Videoaufnahmen von politischen Aktionen, die sich beispielsweise gegen Rechtsradikale oder für Klimagerechtigkeit positionieren. Dadurch wird auf der Bühne eine Spannweite von politischen Aktionen gezeigt, welche im real-öffentlichen Raum stattgefunden haben.

3.2. Performing Back

Die zweite Inszenierung, welche ich im Rahmen dieser Arbeit untersuche, ist *Performing Back* von Simone Dede Ayivi. Diese hatte am 19. September 2014 in den Sophiensælen in Berlin Premiere. Wie auch die Mitglieder von *Markus&Markus* studierte Ayivi an der Universität Hildesheim, anders als diese aber als Studentin der Kulturwissenschaften und ästhetischen Praxis.

Ayivi setzt sich als Schwarze Künstlerin in ihren Stücken mit «politische[n] Kämpfe[n] und Bewegungen, Schwarze[r] Geschichte und Gegenwart» auseinander, indem sie anhand von «aufgezeichneten Gesprächsrunden, Interviews und politischen Redebeiträgen» als Recherche-Mittel «einen Raum zum Grübeln, Übersetzen und neu Erfinden [schafft]»⁷⁸. Dies bezeichnet sie explizit auch als «[e]inen Raum für Utopien», der politisch motiviert sei, um damit «die Stimmen marginalisierter Communities zu verstärken»⁷⁹. Ayivis kritische Haltung verbunden mit einem Schaffen von Möglichkeitsräumen ist es, welche ich auch in der Inszenierung *Performing Back* wahrnehmen konnte, und mich dazu verleitete, die Inszenierung als Betrachtungsgegenstand meiner Arbeit auszuwählen.

In der Inszenierung von *Performing Back* wird nicht nur mit der Ästhetik des dokumentarischen Theaters gespielt, sondern auch die Ästhetik des (P)Reenactments aufgegriffen. Einerseits werden Audio- und Videoaufnahmen gezeigt, über welche Aktionen in Aussenräumen oder Stimmen von Diskussionspartner:innen auf die Bühne finden. Andererseits sind es konkrete Handlungen, welche bereits Geschehenes referenzieren und reenacten oder zukünftige Handlungen antizipieren, auf der Bühne szenisch umsetzen und damit preenacten.

Leider hatte ich nie die Möglichkeit selbst einer ko-präsenten Aufführung der Inszenierung beizuwohnen, weshalb ich mich ausschliesslich auf die Videoaufzeichnung der Inszenierung stützen werde. Nichtsdestotrotz konnte ich mich im Austausch mit anderen Personen, welche dieselbe Videoaufzeichnung der Inszenierung gesehen hatten, gründlicher mit dem Stück auseinandersetzen. Abhilfe leistete mir der Umstand, dass eine gemeinsame Nachbesprechung der Inszenierung im Rahmen eines Seminars stattgefunden hat. Innerhalb des Seminars bei Prof. Dr. Azadeh Sharifi besprachen wir das Stück unter dem Fokus «Dekoloniales Theater in Deutschland».⁸⁰

⁷⁸ o. A.: Simone Dede Ayivi. About. 2022, www.simonededeayivi.com/about/, 13.01.2023.

⁷⁹ Ebd.

⁸⁰ Das Seminar *Performing Back – Postkoloniale Diskurse und Deutsche Theatergeschichte* unter Leitung von Prof. Dr. Azadeh Sharifi fand als Online-Seminar im Frühlingsemester 2021 an der Universität Bern statt.

3.3. Utopische Kritik

Mit ‹utopischer Kritik› beziehe ich mich auf die Theoriebildung José Esteban Muñoz'. Utopie ist im Sinne Muñoz das Offenlegen einer Absenz, das Aufzeigen einer Leerstelle und infolgedessen das Öffnen eines Möglichkeitsraums in der Gegenwart. Diese Öffnung zieht wiederum eine Rekonfiguration sozialer Relationen unter den Teilnehmenden nach sich oder ermöglicht diese zumindest.⁸¹ Utopische Kritik verorte ich sowohl im Stück von Ayivi als auch in der Inszenierung von *Markus&Markus*. Obwohl beide Stücke Kritik an gegenwärtigen Verhältnissen üben, um zukünftige Veränderungen herbeizuführen und auch die Theateraufführung als öffentlichen Raum thematisieren, tun sie dies in je unterschiedlicher Weise. Eine konkrete Szenenanalyse, in der dies genauer ausgeführt wird, folgt im weiteren Verlauf dieser Arbeit.⁸²

Wie in Kritiken der Inszenierung *DIE BERUFUNG* zu lesen ist, scheine ich mit meiner Lesart des Stücks als politisch und mit einem utopischen Anspruch nicht allein dazustehen. So schreibt beispielsweise der Theaterkritiker Patrick Wildermann in *Der Tagesspiegel*:

Schäfer und Wenzel [nun Schmans, C. R.] [verdichten] ihre Deutschlandtour zu einer Revue der Aufrechten. Was für eine schöne Abwechslung im Theater. Mal kein Stück, das [sic!] einem erklärt, wie böse die Rechtspopulisten sind. Sondern das leuchtende Gegenbilder feiert.⁸³

Es liegt ein Optimismus im Stück, der zuweilen in Naivität überzuschwappen droht. Aber indem *Markus&Markus* eben gerade nicht wie andere Inszenierungen ‹blosse› Kritik an rechtem Populismus üben, wählen sie eine Perspektive, die aktiv Lösungsvorschläge auf die Bühne bringt. Dies bietet viel Angriffsfläche, um das Vorhaben zu kritisieren. Aus einer pragmatischen Position heraus ist es aber eine Stärke des Stücks, dass es nicht bei einer rein ideell-ästhetischen Diskussion stehen bleibt. Sondern die daraus entstehenden Forderungen werden auch in Aktionen im städtisch-öffentlichen Raum umgesetzt.

Markus&Markus stellen die Frage, was eine Person konkret machen kann, um sich – wie sie während der Aufführung selbst von Musik untermalt sagen – für ‹Menschenrechte und den Schutz von Minderheiten›⁸⁴ einzusetzen. Mit Videoaufnahmen realer politischer Aktionen zeigt die Inszenierung, was bereits getan wird. Sie fertigen Videoporträts unterschiedlicher Protagonist:innen an, welche sich alle aktivistisch und politisch betätigen, wobei alle Aktionen einer humanistischen Position zugeordnet werden können. Ihre eigene politische Untätigkeit kritisierend, reist das Performancekollektiv in unterschiedliche deutsche Städte, um sich selbst in das Tun einzubringen.

Es liegt keine Wertung im Stück. Die Performenden fordern das Publikum nie direkt auf, selbst aktiv zu werden. Durch das Gesehene steht aber die grundlegende Frage im Raum, was eine einzelne Person tun kann, um sich für eine ‹bessere Welt› einzusetzen. Und dies zieht die Überlegung nach sich, welche moralischen Pflichten für einzelne Personen entstehen, womit auch die Zuschauenden angesprochen werden. Die Inszenierung ist also bestrebt, das Publikum mit dessen eigener politischen Handlungsfähigkeit zu konfrontieren, darüber, dass eine Bandbreite des politischen Aktivismus gezeigt wird.

⁸¹ Vgl. Muñoz 2019, S. 100.

⁸² Vgl. Kapitel *Szenen des Utopischen*.

⁸³ Wildermann, Patrick: Gegen rechts = Engagiert: ‹Die Berufung› in den Sophiensälen. In: *Der Tagesspiegel*, 01.03.2020, S. 28.

⁸⁴ *DIE BERUFUNG* 2020, 00:02:42–00:03:00.

Anstatt die Aktionen anderer Leute zu dokumentieren, fokussiert die Inszenierung *Performing Back* auf dekoloniale Aktionen, welche von Simone Dede Ayivi selbst ausgeführt wurden. Wie dies auch *Markus&Markus* während der Aufführung tun, erzählt Ayivi im Stück, wie es zur Inszenierung *Performing Back* gekommen sei. Weil Theater eine besonders «weisse» Kunst sei, habe sich Ayivi dazu entschieden eine Inszenierung mit einem «weissen» Thema anzugehen: «Ich mach ein Projekt zum Thema Kolonialismus.»⁸⁵ Sie zeigt Video- und Audioaufnahmen, in denen sie mit unterschiedlichen Leuten über die Folgen des deutschen Kolonialismus diskutiert; welche Konsequenzen daraus für die Gegenwart entstanden sind und welche Verpflichtungen die Gesellschaft nun übernehmen muss. Gezeigt wird unter anderem eine künstlerische Intervention, in der Ayivi Strassenschilder überklebt, die die Namen deutscher Kolonialisten tragen, oder sie rekontextualisiert Denkmäler des deutschen Kolonialismus.

Wie Ayivi in einem Radiointerview zu *Performing Back* sagt, handle das Stück im Allgemeinen von «koloniale[n] Spuren im Stadtbild, oder überhaupt [den] Fortwirkungen des Kolonialismus in unsere Gegenwart»⁸⁶. Eine solche koloniale Spur ist beispielsweise das Kolonialdenkmal in Braunschweig. Ayivi versucht Antworten auf die Fragen zu finden, wie einerseits mit diesen Spuren umgegangen werden soll und wie andererseits an die explizit deutsche Kolonialgeschichte erinnert werden kann.

Ayivi nutzt den Bühnenraum, um abseits des öffentlichen Raumes (als städtischen Raum) performative Handlungen auszuprobieren. Sie analysiert, wie die deutsche Erinnerungskultur kolonialer Geschichte funktioniert und zeigt auf, welche Art des Erinnerns dadurch ausgeschlossen oder verboten wird. Ausgehend von diesem Ausschluss wird in *Performing Back* nach Möglichkeiten gesucht, wie «Absenz» Eingang in Erinnerungsprozesse finden kann. Während die «utopische Kritik» bei Ayivi darin liegt, die Absenz in einer nationalen Erinnerungskultur aufzuzeigen, versuchen *Markus&Markus* mit ihrer eignen Untätigkeit und ihrem fehlenden Aktivismus umzugehen. Aus dieser Leerstelle entstehen szenische Handlungen, welche Möglichkeiten antizipieren, die in der Zukunft liegen, aber damit Kritik an der Gegenwart üben. Es stellt sich die Frage, inwiefern diese Kritik bereits in der theatralen Ästhetik angelegt ist. Die beiden besprochenen Inszenierungen können über die Ästhetik des Dokumentartheaters oder des (P)Reenactments gelesen werden. Üben also Dokumentartheater und (P)Reenactment bereits utopische Kritik? Wie Utopie als Kritik auch über die beiden theatralen Ästhetiken befördert wird, wird im nächsten Teil besprochen. Ein Fokus liegt dabei insbesondere auf den Zeitlichkeiten von Utopie, (P)Reenactment und Dokumentartheater.

3.4. Utopie, (P)Reenactment und Dokumentartheater

Sowohl das (P)Reenactment durch seinen Bezug auf Gegenwärtiges oder Vergangenes, als auch das Dokumentartheater durch seinen Umgang mit dem Dokument und dem Faktischen, treten als theatrale Ästhetiken in eine konkrete Relation zu Realität und Wirklichkeit. Wie der «utopian performative» nach Muñoz verschränken die beiden Ästhetiken auch unterschiedliche Zeitschichten. Zudem wird Dolan folgend über Affekte eine konkrete Relation zwischen Agierenden und Publikum hergestellt. Dies geschieht aber mit jeweils anderen Mitteln und einer jeweils anderen Wirkungsästhetik.

⁸⁵ *Performing Back* 2014, 00:17:39–00:17:42.

⁸⁶ o. A.: *Performing Back* – Ein multimedialer Reisebericht aus Schwarzer Perspektive. In: *Anti (Ra)²dio*. Hamburg 2015, www.freie-radios.net/72843, 13.01.2023, 00:20:00, hier 00:02:00–00:02:05.

Im Folgenden werden einzelne ästhetische Qualitäten der unterschiedlichen Genres beschrieben, welche in eine Relation zum Utopischen treten. Der Kritik der Theaterwissenschaftlerin Miriam Drewes folgend, sollen aber nicht «a priori ideologiekritische[] und auch quasimystische[] Konzepte[]»⁸⁷ von Theater weitergeschrieben werden, welche ein unkritisches Verständnis von Theater als «Ort der Utopie» befördern. Denn Dolans wie auch Muñoz' Utopieverständnis zeichnen sich gerade dadurch aus, dass eben nicht von einem Ort der Utopie ausgegangen wird, sondern utopische Qualitäten über eine bestimmte, kritische Perspektive sichtbar werden, welche aber nicht «a priori» vorhanden sind.

3.4.1. Dokumentartheater

Dokumentartheater hat im Gegensatz zum (P)Reenactment eine längere Tradition. Insbesondere im deutschsprachigen Raum werden Formen des dokumentarischen Theaters seit über 100 Jahren praktiziert.⁸⁸ Als stilbildenden werden dabei meist ausschliesslich männliche Regisseure genannt, wobei für viele Autor:innen der Dramatiker Peter Weiss einen wichtigen Bezugspunkt für die Ästhetik ab den 1960er-Jahren bildet.⁸⁹ Es ist augenfällig, dass verschiedene Autor:innen beschlossen haben, dass das dokumentarische Theater auch mit diesem Jahrzehnt zu Ende gegangen sei. So beschreibt beispielsweise Erika Fischer-Lichte, wie sich das politische Theater seit «dem Ende des dokumentarischen Theaters»⁹⁰ verändert habe. Oder der Theaterkritiker und -wissenschaftler Thomas Irmer schreibt: «In general, documentary theatre seemed to be a closed case by the mid-1970s»⁹¹, stellt aber im gleichen Satz fest, dass weiterhin Stücke in dieser Tradition geschrieben und aufgeführt worden seien. Fischer-Lichte und Irmer ziehen damit einen relativ engen Kreis, was als Dokumentartheater zu verstehen sei. Sie beziehen sich mit ihrem Verständnis auf das Dokumentartheater der 1960er-Jahre nach dem Vorbild Peter Weiss' als «geschlossene aufklärerisch-ästhetische Formation»⁹² und weniger auf eine offenere, relationale Ausprägung theatraler Formen. Aufgrund dessen muss spezifiziert werden, dass Irmer und Fischer-Lichte hier vom Ende des «Dokumentardramas»⁹³ sprechen und nicht vom Ende des dokumentarischen Theaters. Anstatt einer Geschichte des Theaters wird eine Geschichte des Dramas nachgezeichnet, was aber nicht explizit gemacht wird. Dass nämlich eine dokumentarische Ästhetik weiterhin auf internationalen Bühnen praktiziert wird, lässt sich anhand der in dieser Arbeit untersuchten Inszenierungen wie auch anderer zeitgenössischer Beispiele belegen.⁹⁴ Im weiteren Verlauf dieser Arbeit wird deshalb Dokumentartheater als nicht-abgeschlossene Form verstanden.

⁸⁷ Drewes, Miriam: Theater als Ort der Utopie. Zur Ästhetik von Ereignis und Präsenz. Bielefeld 2010, S. 414.

⁸⁸ Vgl. Schöck-Quinteros; Steffen u. Logge 2020, S. 3.

⁸⁹ Vgl. u. a. Irmer, Thomas: A Search for New Realities: Documentary Theatre in Germany. In: TDR: The Drama Review, Nr. 3, 2006, S. 16–28, hier S. 17; vgl. Fischer-Lichte: Politisches Theater 2014, S. 259; vgl. Schöck-Quinteros; Steffen u. Logge 2020, S. 5–6; vgl. Marschall, Brigitte: Politisches Theater nach 1950. Wien 2010, S. 110–112.

⁹⁰ Fischer-Lichte: Politisches Theater 2014, S. 261.

⁹¹ Irmer 2006, S. 19.

⁹² Kurzenberger, Hajo: Verfahren und Strategien des politischen Gegenwartstheaters (am Beispiel von Veiels *Der Kick* und Rimini Protokolls *Wallenstein*). In: Schößler, Christine u. Bähr, Christine (Hg.): Ökonomie im Theater der Gegenwart: Ästhetik, Produktion, Institution. Bielefeld 2015, S. 245–258, 246.

⁹³ Vgl. Bachmann, Michael: 16. Dokumentartheater/Dokumentardrama. In: Marx, Peter (Hg.): Handbuch Drama: Theorie, Analyse, Geschichte. Stuttgart 2012, S. 305–310.

⁹⁴ Beispiele hierfür sind die international erfolgreichen Stücke «Tijuana» der Gruppe *Lagartijas tiradas al Sol*, «Minefield» der Regisseurin Lola Arias oder «Pleasant Island» von Silke Huysmans & Hannes Dereere/CAMPO.

Worüber definiert sich aber nun dokumentarisches Theater mit dem Beginn des 21. Jahrhunderts?

Die Theaterwissenschaftlerin Carol Martin sieht das Spezifikum von dokumentarischem Theater in dessen Umgang mit unterschiedlichen ‹Technologien› oder Medien, welche von einer Inszenierung verwendet werden:

Those who make documentary theatre interrogate specific events, systems of belief, and political affiliations precisely through the creation of their own versions of events, beliefs, and politics by exploiting technology that enables replication [...]. [I]t is a form of theatre in which technology is a primary factor in the transmission of knowledge.⁹⁵

Ereignisse, Glaubenssätze und Politik seien zentrale Themen, welche von dokumentarischem Theater über eine mediale Ästhetik behandelt werden. Der Einsatz von Medien sei dabei selbst ein Spezifikum dokumentarischen Theaters. Daraus entstehe in dokumentarischem Theater eine Dreiheit aus Technologie, Text und Körper. So sieht Martin – wie auch Reinelt – ein Merkmal des Dokumentarischen in einer Relationalität unterschiedlicher Komponenten, welche die Ästhetik dokumentarischen Theaters prägt. Martin versteht diese Relation als durch die Weitergabe von Wissen hergestellt. Damit scheint weiterhin ein ‹aufklärerischer› Gestus in zeitgenössischem Dokumentartheater zu bestehen.

Auch die beiden Inszenierungen *Performing Back* und *DIE BERUFUNG* arbeiten in vielen Szenen mit Audio- und Videoaufnahmen und es werden Briefe oder historische Überblicke vorgelesen. Dies lässt sich beispielhaft an einem Monolog Ayivis zeigen. Die Performerin stellt sich selbst vor und gibt einen kurzen Abriss zu ihrer Biografie als Schwarze Künstlerin, die in einer mehrheitlich weissen Gesellschaft aufgewachsen ist. Anstatt sich aber beispielsweise an den Bühnenrand zu stellen und von da aus das Publikum anzusprechen, sitzt sie mit dem Rücken zum Publikum und schaut in eine Kamera. Die Rede wird live abgefilmt und auf einen Flachbildfernseher hinter ihr übertragen. Dass es sich um eine Liveaufnahme handelt, zeigt sich, da Ayivi mehrere Male vom Hocker aufstehen muss, um den Fokus der Kamera neu auszurichten. Das Publikum wird also nicht unmittelbar angesprochen, sondern sieht ein Abbild der Performerin, das zu ihm spricht, während es die nicht-mediatisierte Stimme der Performerin hört.⁹⁶

Durch die Setzung dieser Ansprache greift Ayivis eine mediale Ästhetik auf, wie sie auch vom Dokumentartheater verwendet wird. Der filmische Rahmen der Ansprache scheint dabei selbst auf die Konstruiertheit des im Verlaufe der Aufführung Gezeigten hinzuweisen. Die Zuschauenden müssen selbständig entscheiden, ob sie das Gezeigte als Realität oder Fiktion auffassen. Denn einer Auffassung von ‹unverstellter› Wirklichkeit entzieht sich die Inszenierung. Ayivi schafft eine Abbildung, worüber dem Publikum ein direkter Blick auf die Künstlerin verwehrt wird. Sie entscheidet selbst, welche Rahmung sie ihrer erzählten Autobiografie geben will, und entzieht sich so dem weissen Blick des Publikums. Ayivi blickt als filmisches Abbild ins Publikum, schirmt sich aber gleichzeitig von den Leuten ab, welche zurückblicken wollen. Ihr Blick trifft lediglich auf ein filmisches Abbild. Obwohl Ayivi sich dem Publikum öffnet, tut sie dies auf ihre eigene Art und mit den von ihr gewählten szenischen Mitteln.

Damit schreibt sich *Performing Back* in eine Ästhetik des Dokumentarischen ein, welche sich seit den 1990er-Jahren etabliert hat. Irmer beschreibt dieses Dokumentartheater als «exploring aspects of the unknown present, using techniques appropriated from experimental

⁹⁵ Martin, Carol: Bodies of Evidence. In: TDR: The Drama Review, Nr. 3, 2006, S. 8–15, hier S. 9.

⁹⁶ Vgl. *Performing Back* 2014, 00:13:13–00:19:33.

theatre and contemporary exhibition aesthetics and strategies instead of conventional theatrical representation»⁹⁷. Ayivi stellt eine Situation her, in der sie zwar ihre Geschichte präsentiert, in der sie aber nicht einfach zum Objekt der Betrachtung wird. Denn sie hat als Performerin eine szenische und mediale Setzung gewählt, in der sie sich jederzeit dem Publikum entziehen kann.

Insbesondere die von Irmer genannte «Erforschung der unbekanntenen Gegenwart» bildet auch einen Aspekt der Inszenierung *DIE BERUFUNG*. Diese Gegenwartsforschung zeigt sich an der Medialität der Aufführung. Teilweise erscheint sie während der Aufführung beinahe wie eine PowerPoint Präsentation. Die beiden Performenden Markus Schmans und Markus Schäfer tragen ihren «Forschungsstand» vor, indem sie Videos von ihren Besuchen an unterschiedlichen Orten in Deutschland zeigen. Die Filme präsentieren eine Art ethnografischer Feldforschung, in der die beiden selbst am Geschehen teilnehmen und auf der Bühne dann von ihren Erfahrungen berichten. Der Gestus ist in keiner Weise ein wissenschaftlicher, sondern spielt vielmehr mit der (Un)Ernsthaftigkeit der gezeigten Situationen. Dabei ist das körperliche Spiel der beiden Performer von zentraler Bedeutung, da ihre Mimik den trockenen Humor unterstützt.

Körperlichkeit kann als eine zentrale Komponente dokumentarischen Theaters verstanden werden, welche dessen Ästhetik prägt. Über eine szenisch-körperliche Ästhetik vermag das Dokumentartheater, Vergangenes in die Gegenwart der Aufführung zu holen und damit zur Verhandlung zu stellen. Die Arbeit mit dem Dokument und dem vermeintlich Faktischen steht dabei im Zentrum:

Es [Dokumentartheater, C. R.] erzählt Geschichte öffentlich auf eine eigenständige Art und Weise, und bringt sich so als Akteur:in ein in vergangenheitsbezogene Diskurse der Gegenwart. Da es primär den ästhetisch-künstlerischen Darstellungspraktiken des Theaters verpflichtet ist, eignet es sich in herausragender Weise, ästhetische Dimensionen des Geschichtemachens exemplarisch zu diskutieren und zu untersuchen.⁹⁸

Wie Schöck-Quinteros, Logge und Steffen schreiben, reproduziert das Dokumentartheater nicht nur historische Narrative, sondern beteiligt sich selbst am historiografischen Prozess, indem performativ Geschichte geschrieben wird. Dokumentartheater hat durch seine theatralen, ästhetischen Mittel die Möglichkeit Geschichtsschreibung zur Verhandlung zu stellen, indem es Geschichte in der Gegenwart anders perspektiviert. Hier wird wiederum deutlich, wie über die dokumentarische Ästhetik Vergangenheit und Gegenwart verknüpft werden.

Auch Martin versteht dokumentarisches Theater als Ästhetik, welche Geschichte hervorbringt: «More than enacting history, although it certainly does that, documentary theatre also has the capacity to stage historiography.»⁹⁹ Dabei «enact» Dokumentartheater nicht nur Geschichte – eine Qualität, welche das Dokumentartheater in die Nähe des (P)Reenactments manövriert – sondern zeige auf, wie Geschichtsschreibung funktioniert. Durch das Ausstellen und Sichtbarmachen dieses Prozesses wird das Publikum selbst dazu angehalten, kritisch mit vermeintlichen Fakten und Dokumenten umzugehen. Wie Schöck-Quinteros, Logge und Steffen feststellen, gehe es aber nicht nur um Kritik, sondern auch um Erinnerungskultur: «[E]in Ansatz [hat sich] etabliert, der gezielt die historischen Quellen in den Mittelpunkt der Inszenierungen stellt und neben einer politischen Diskursfunktion auch eine

⁹⁷ Irmer 2006, S. 26.

⁹⁸ Schöck-Quinteros; Steffen u. Logge 2020, S. 21.

⁹⁹ Martin 2006, S. 9.

erinnerungskulturelle Funktion bedient.»¹⁰⁰ Die drei Autor:innen halten fest, dass dies eine Tendenz sei, die von den 1990er-Jahren bis in die Gegenwart reiche. Martin unterscheidet dabei zwischen zwei Erinnerungskulturen: einerseits nationalistischer Erinnerungskultur und andererseits Dokumentartheater als «[n]onlegislative memory regulation»¹⁰¹. Diese Art der nicht-staatlichen Erinnerungskultur gebe «the opportunity to reexamine and reconsider evidence and opinion and exercise freedom of speech»¹⁰². Dokumentartheater wird hier als weniger bis gar nicht regulierten Raum verstanden, der insbesondere von staatlichen Eingriffen gefeit ist. Dokumentartheater scheint damit von bestimmten politischen Konfigurationen abhängig zu sein, welche solche Freiräume zulassen. Nicht nur das: Dokumentartheater schafft Transparenz im Hinblick auf historiografische Prozesse, indem Beweise und Dokumente kontextbezogen (erneut) analysiert werden. Damit ermöglicht es einen Raum, in dem Geschichte ausgestellt und relativiert werden kann. Dieser Relativismus schafft wiederum einen ideologischen Link zum «Utopischen» über das Motiv der Differenz. Es ist aber eine andere Zeitlichkeit involviert insofern nicht zukünftige Möglichkeiten eruiert werden, sondern rückblickend die Konstruiertheit von Geschichtsschreibung kenntlich gemacht wird. Es wird gezeigt, dass historische Ereignisse unterschiedliche Perspektiven zulassen und die Erinnerung und der Umgang damit verschiedene Möglichkeiten zulassen.

3.4.2. (P)Reenactment

Wie bereits erwähnt, kommt der Erforschung des (P)Reenactments als theatrale Ästhetik eine kürzere Traditionslinie zu als dem dokumentarischen Theater. Die nun folgenden theaterwissenschaftlichen Betrachtungen stützen sich deshalb mehrheitlich auf wissenschaftliche Arbeiten aus dem 21. Jahrhundert.

Wie bereits erwähnt beschreibt das (P)Reenactment eine komplexe zeitliche Verflechtung. Die zeitliche Reichweite des (P)Reenactment bleibt nicht bei einem unidirektionalen Vorausschauen oder Zurückschauen stehen. Wie Oberkrome und Straub schreiben, bedinge das Eine das Andere: «[J]ust as forms of reenactment always contain a prospective dimension, preenactment scenarios require and include a retrospective dimension.»¹⁰³ In beidem seien also sowohl Vergangenheit wie auch Zukünftigkeit bereits zu einem gewissen Teil enthalten. Das Preenactment verschränkt als performativer Vorgang die Zukunft mit der Gegenwart. Es geht von einer konkreten raum-zeitlichen Einheit aus, in der sich das Publikum und die Agierenden mit ihren Erfahrungen befinden und konstruiert davon ausgehend eine mögliche politische oder gesellschaftliche Zukunft. Eine solche Zukunftsvision geschieht aber nie ohne den Rückgriff auf Vergangenes. Es wird aus bereits Bestehendem, das sich aus der Vergangenheit in die Gegenwart anhäuft, eine mögliche Zukünftigkeit geschöpft, welche die unterschiedlichen Zeitlichkeiten verknüpft.

Derselbe rückblickende Gestus trifft durch das Reenactment auch auf das (P)Reenactment zu. Wie Mark Franko im Vorwort zu *The Oxford Handbook of Dance and Reenactment* schreibt, stellt die Ästhetik des Reenactments eine historisch-stringente Zeitlichkeit in Frage.¹⁰⁴ Inszenierungen und Choreografien oder Geschehnisse wie Aufstände, welche in der Vergangenheit stattgefunden haben, werden in der Gegenwart wieder aufgegriffen

¹⁰⁰ Schöck-Quinteros; Steffen u. Logge 2020, S. 8.

¹⁰¹ Martin 2006, S. 14.

¹⁰² Ebd.

¹⁰³ Oberkrome u. Straub 2019, S. 10.

¹⁰⁴ Vgl. Franko 2018, S. 2.

(beispielsweise *The Battle of Orgreave*¹⁰⁵) und es findet eine Revision von Geschehenem statt, ähnlich zur Zeitlichkeit des Dokumentartheaters. Im Gegensatz dazu werden aber nicht Dokumente verhandelt, sondern konkrete Handlungen, Gesten und Choreografien in der Gegenwart wiederholt.

Wird die gesamte theatrale Situation mitgedacht (so auch der Kontext, zu dem das Publikum gehört), stellt sich die Frage, was hier wiederholt wird und was nicht? Wie Franko schreibt, versteht er Reenactment als «historically in the present moment»¹⁰⁶. Damit ist gemeint, dass Reenactment nicht lediglich als Wiederholung zu verstehen ist, sondern die historische Situiertheit einer Choreografie als «self-reflexively performative knowledge»¹⁰⁷ dem Publikum vermittelt wird. Demzufolge wird während eines Reenactments offengelegt, dass Kontext und Publikum nicht kongruent mit dem einer historischen und damit chronologisch vorangegangenen Choreografie sind. Diese Betrachtungsweise wird durch ein Reenactment dem Publikum vermittelt. Dass der veränderte Kontext aber auf ein Reenactment als Aufführung zurückwirkt, wird in Frankos Text nicht weiter erwähnt. Dieser Dynamik zwischen Reenactment und Publikum, welche in Frankos Text untertheoretisiert erscheint, soll in der späteren Betrachtung der Inszenierungen von *DIE BERUFUNG* und *Performing Back* nachgekommen werden.

Verstehen wir das (P)Reenactment, dem Philosophen und politischen Theoretiker Oliver Marchart folgend, als die künstlerische Vorwegnahme politischer oder gesellschaftlicher Ereignisse, ist dieser Ästhetik immer bereits ein politisches Moment inhärent.¹⁰⁸ Eine spezifisch politische Komponente hat der Begriff des (P)Reenactments über den Wortteil «enact». Oberkrome und Straub beziehen das Verb «to enact» auf zweierlei Bereiche. Einerseits sprechen sie vom sozialen Bereich, in dem soziale Rollen eingeübt würden und mit ihrer konstanten Aktualisierung in die Zukunft wirken. Andererseits beziehe sich «enact» auch auf einen politischen Bereich, da sich «enactments» auch in Bezug zu juristischen und politischen Praktiken positionieren.¹⁰⁹ Dass theatrale Vorgänge Wirklichkeit (mit)konstituieren und damit «enacten», ist durch deren Performativität gegeben. Wie Erika-Fischer Lichte zu kulturellen Handlungen schreibt, seien diese «selbstreferentiell und wirklichkeitskonstituierend»¹¹⁰. Eine Wirklichkeit, die im traditionellen Theaterraum zwischen Agierenden und Zuschauenden hervorgebracht wird, insofern Theaterspiel als kulturelle Handlung verstanden wird.

Eine verstrickte Zeitlichkeit im Spannungsfeld zwischen Reenactment und Preenactment beobachtet auch die Medienwissenschaftlerin Maria Muhle. Sie setzt sich mit dem Begriff der Mimesis auseinander und folgt dabei der Theoriebildung des deutschen Philosophen Hans Blumenberg. «Mimesis» verstehe Blumenberg nicht lediglich als Nach-ahmung des Realen, sondern auch als Vor-ahmung von bisher nicht Existentem. In seiner Analyse von Natur und Technik sehe Blumenberg Natur überhaupt erst durch Technik hervorgebracht. Dieses veränderte Verständnis von «Mimesis» liest Muhle quer zum Begriff des Preenactments. Dabei kommt sie zu folgender Erkenntnis:

¹⁰⁵ Vgl. Bishop, Claire: *Artificial Hells: Participatory Art and the Politics of Spectatorship*. London 2012, S. 30–37.

¹⁰⁶ Franko 2018, S. 14.

¹⁰⁷ Ebd.

¹⁰⁸ Vgl. Marchart, Oliver: *Public Movement. The Art of Pre-Enactment*. In: Malzacher, Florian (Hg.): *Not Just a Mirror Looking for the Political Theatre of Today*. Berlin 2015, S. 146–150, hier S. 149–150.

¹⁰⁹ Vgl. Oberkrome u. Straub 2019, S. 10.

¹¹⁰ Fischer-Lichte, Erika: *Performativität/performativ*. In: dies.; Kolesch, Doris u. Warstat, Matthias (Hg.): *Metzler Lexikon Theatertheorie*. Stuttgart 2014, S. 251–258, hier S. 251.

Der Unterschied, den es zu machen gilt, verläuft [...] weniger zwischen einer vor- und einer nachahmenden, einer pre- und einer reenactenden Praxis, sondern vielmehr transversal zu beiden, insofern beide anachron gewendet und ineinander derart verschaltet werden müssen, dass sie ebenjener Ent-Setzung stattgeben können, einer Öffnung hin auf ein Neues, Anderes, das zugleich nur in Auseinandersetzung mit dem Alten, Gleichen denkbar ist [...].¹¹¹

Was als <neu>, was als <alt>, was als <Vor->, was als <Nachahmung> gilt, ergibt sich aus der Verschränkung beider Zuschreibungen. Zukünftiges wird erst im Zusammenspiel mit dem Vergangenen erkenntlich. Diese Auseinandersetzung, welche von Muhle beschrieben wird, kann parallel zum Utopischen nach Muñoz verstanden werden. Denn bei beiden handelt es sich um eine Antizipation eines <neuen> oder <noch nicht> Gegenwärtigen, welches selbst in bereits Bestehendem gründet. Der Bezug zu Vergangenheit und Zukunft und deren Verschränkung in der Gegenwart ist dabei zentral.

Der Begriff der Mimesis, wie er von Muhle in der Lektüre von Blumenberg herausdestilliert wird, kann also auch auf die Inszenierungen von Ayivi und *Markus&Markus* angewendet werden, insofern sie eine antizipative und verschränkte Zeitlichkeit verfolgen. Es ist ein mimetisches Spiel, welches sich über dessen Wiederholung innerhalb eines theatralen Rahmens ergibt. Da sich die beiden Inszenierungen unter anderem durch ihre mediale Ästhetik in unterschiedlichen Zeitlichkeiten bewegen, kann deren Performance eben nicht nur als <nach-ahmend> sondern auch als <vor-ahmend> verstanden werden. Die im Verlaufe der Aufführungen gezeigten Handlungen bewegen sich in einem Spielfeld von Präfiguration und Wiederholung.

3.4.3. Utopisch, dokumentarisch, (p)reenactend

Auch der Theaterwissenschaftler Philipp Schulte setzt sich mit dem utopischen Potenzial von Theater auseinander. Wie er 2018 schreibt, wende sich «eine nachwachsende Generation von Künstlerinnen und Künstlern [...] in ihrer Arbeit wieder verstärkt politischen Fragestellungen zu»¹¹². In den Arbeiten diagnostiziert Schulte einen verstärkten «Umgang mit Ideen des Politischen»¹¹³. Diesen Umgang versteht er als <utopische Kritik>, welche von den unterschiedlichen Stücken ausformuliert wird. Diese Kritik definiert er wie folgt:

Die Kritik durch das Utopische, die utopische Kritik zeichnet sich dabei nicht allein durch ein Trennen, Unterscheiden und Validieren aus der Distanz aus. Sie beinhaltet, z.B. in der Form des Vorschlags, immer auch ein positives Moment des Ausprobierens von Gemeinschafts-konstellationen.¹¹⁴

Schulte zufolge handelt es sich bei der utopischen Kritik also nicht ausschliesslich um eine distanzierte, objektive Art der Kritik. Die Distanz zum Objekt der Kritik wird geschmälert, insofern beispielsweise durch Vorschläge alternative Möglichkeiten geschaffen werden und dadurch in gegenwärtige Verhältnisse eingegriffen wird. Dabei stehen für Schulte

¹¹¹ Muhle, Maria: Preenactment zwischen Präfiguration und Wiederholung. In: Czirak, Adam u. a. (Hg.): Performance zwischen den Zeiten. Reenactments und Preenactments in Kunst und Wissenschaft. Bielefeld 2019, S. 65–78, hier S. 77.

¹¹² Schulte, Philipp: Nicht mehr – noch nicht. Überlegungen zu einem Theater des Utopischen. In: Ebert, Olivia u. a. (Hg.): Theater als Kritik. Theorie, Geschichte und Praktiken der Ent-Unterwerfung. Bielefeld 2018, S. 167–176, hier S. 167.

¹¹³ Ebd.

¹¹⁴ Ebd.

Gemeinschaft und Gemeinschaftskonstellationen im Zentrum, welche auch durch partizipative Setzungen innerhalb der Inszenierungen ermöglicht werden.¹¹⁵

Seine Lesart des Utopischen richtet Schulte nach dem Verständnis des Utopischen des Philosophen Ernst Bloch und nimmt damit die gleiche Position ein wie Muñoz in *Cruising Utopia*. Fokus des Artikels ist dabei auch der gemeinschaftliche Aspekt der Utopie, wie ihn Schulte aus Muñoz' Theorie herausliest: «[K]onkret-utopische Formen nimmt eine kritische Haltung erst dann an, wenn sie geteilt wird, sich kollektivieren kann, Ausdruck einer Gruppe wird.»¹¹⁶ Ergänzend anzumerken ist hier, dass Muñoz aber nicht ausschliesslich von einer Gruppe ausgeht, welche eine solche Haltung einnehmen kann. Es sind auch Individuen, welche eine Gemeinschaft vorwegnehmen. Es ist der:die Exzentriker:in, der:die für Viele träumt: «[The] oddball who dreams for many»¹¹⁷. Es braucht also keine konkrete, sondern lediglich eine antizipierte Gruppe oder Gemeinschaft, welche eine kritische Haltung für sich beansprucht oder beanspruchen kann, damit eine Utopie als solche gelten kann.

Da sich Schulte mit Theater auseinandersetzt, ist es nun naheliegend, dass er den gemeinschaftlichen Aspekt der Utopie auf die Theatersituation, auf die Situation der Aufführung bezieht. Eine utopische Haltung spricht er aber nicht nur den Agierenden als Gemeinschaft auf der Bühne zu. Nach Schulte entstehe eine Gemeinschaft erst durch das anwesende Publikum.¹¹⁸

Anhand des Dokumentartheaters *Baling* des Regisseurs Mark Teh beschreibt Schulte das Publikum als Teil eines «Erinnerungsraumes», welcher durch die Inszenierung ermöglicht werde. Schulte schildert die altershalber schwindende Erinnerungsleistung eines exilierten, malaiischen Revolutionärs, welche die Verhandlung zwischen dem «Nicht-mehr-Bewussten» und dem «Noch-nicht-hier» des Utopischen nach Bloch vor Augen führe:

Das Noch-nicht-hier aber geht in der Darstellung dieses Verschwindens [der Erinnerung, C. R.] einher und zeigt sich in der Hoffnung auf eine offene, diskussionsfreudige, das Ausgegrenzte aufnehmende [...] Gesellschaft: eine utopische Gemeinschaft, wenn man so will, im Hier und Jetzt jeder Aufführung erprobt durch das anwesende Publikum.¹¹⁹

Das Publikum oder die einzelnen Zuschauer:innen übernehmen also die Verantwortung, dass Erinnerungen weitergetragen und in der Gemeinschaft «aufgefangen» werden. Dadurch befördert Schulte ein Verständnis des Aufführungsraumes nicht nur als sozialen Raum – es finden Gespräche und Interaktionen zwischen den einzelnen Teilnehmenden statt – sondern auch als politischen Raum – über Erinnerungen wird Realität verhandelt, was womöglich folgende Handlungen beeinflusst – und als generellen Möglichkeitsraum – der Bühnenraum funktioniert als Gefäss, um sozial-politische Prozesse ästhetisch-performativ fassbar zu machen.

Zusammenfassend ist festzuhalten, dass Dokumentartheater und (P)Reenactment Vergangenes hervorholen und einen Raum schaffen, in welchem sich ein Publikum im Hinblick auf eine Zukünftigkeit damit auseinandersetzen kann. Werden die beiden Ästhetiken im Sinne des «utopian performative» verstanden, bleibt es aber nicht nur bei einer Rekontextualisierung von Vergangenen in der Gegenwart. Performance hat im utopischen Verständnis das Potenzial als «kernel» vom Publikum weitergetragen zu werden. Dass die Performativität der Aufführung nicht mit deren zeitlich-räumlichen Begrenztheit verebbt, ist auch konstitutiv für das

¹¹⁵ Vgl. zu partizipativen Theaterformen und deren politisches Potenzial: Bishop 2012.

¹¹⁶ Schulte 2018, S. 171.

¹¹⁷ Muñoz 2019, S. 3.

¹¹⁸ Vgl. Schulte 2018, S. 175.

¹¹⁹ Ebd.

utopische Potenzial einer Aufführung. Wird die Metaphorik von Muñoz' Samenkorn weitergeführt, pflanzt der rückblickende Event etwas für die Zukunft. Dies muss sich nicht konkret in der Realität niederschlagen, aber die in einer Aufführung evozierte Potenzialität hat die Möglichkeit, vom Publikum in einer Handlung (einer Geste) aufgehoben zu werden – als Aktion, wie auch als Dokumentation der Potenzialität.¹²⁰ Inwiefern über den «utopian performative» und seine gemeinschaftliche Qualität auch Öffentlichkeit hergestellt wird, soll im nächsten Teil dieser Arbeit genauer erläutert werden.

3.5. Szenen des Utopischen

In den nun folgenden Teilen werde ich auf Szenen und szenische Mittel der beiden Inszenierungen *Performing Back* und *DIE BERUFUNG* eingehen. In meiner Analyse untersuche ich, inwiefern diese das kritische Potenzial des «utopian performative» verwenden und wie sich dem folgend eine Zusammengehörigkeit im Theaterraum herausbildet. Letzterem Punkt widme ich zwei Unterkapitel, um das Verhältnis von «utopian performative», Publikum und Öffentlichkeit zu erläutern.

3.5.1. Antizipierte Utopie

Simone Dede Ayivi steht allein auf der Bühne. Am hinteren Bühnenrand hält sie ein weisses Schild über ihren Kopf, den Blick zum Publikum gerichtet. Es erklingt Musik, während ein Video auf das Schild über Ayivi projiziert wird. In der Filmprojektion sind ein paar schwarze Hände zu sehen, welche auf weisses Papier zuerst «Performing Back» schreiben, umblättern und danach Seite um Seite «eine zukünftige/Erinnerungs-Performance/zur deutschen/Kolonial-Geschichte» anfügen.¹²¹ Die körperliche Haltung Ayivis im Bühnenraum erinnert an Gesten von Protesten, welche im Kontext eines Demonstrationsumzugs oder eines Sit-Ins stattfinden. Mit ihrer Geste adressiert Ayivi direkt das Publikum und macht dieses zu Zeug:innen ihres Protests.

Ayivis Geste scheint direkt den Titel des Stücks zu antizipieren. Wie sich Protestierende an die Öffentlichkeit wenden, um Veränderung zu erwirken, richtet sich Ayivis Protest an das Publikum. Sie performt nicht für, sondern gegen das Publikum. Wie sie im Verlauf des Stücks erklärt, sei es ihr ein Anliegen gewesen, ein Theaterprojekt für ein weisses Publikum zu machen.¹²² In einer ironisch-satirischen Verdrehung des gängigen Motivs, Theater und Kulturprojekte für ein nicht-weisses Publikum zu öffnen, werden die weissen Zuschauer:innen als Minderheit konstituiert, denen ein möglichst niederschwelliger Zugang zu Kultur gegeben werden muss: «Das [Theater, C. R.] ist vielleicht der richtige Anknüpfungspunkt. Weil ich's halt komisch finde von so nem elitären Kunstbegriff irgendwie auszugehen, der weisse Leute von vornherein ausschliesst.»¹²³ Ayivis Bühnenpersona versteht ihren eigenen, Schwarz gelesenen Körper als unmarkiert und setzt damit Schwarz-Sein als unmarkierte Normalität voraus.

Ayivi trägt ein einfaches weisses T-Shirt mit schwarzem Muster, schwarze Hosen und Stiefeletten. Bei genauerem Hinschauen wird auf dem T-Shirt ein Motiv ersichtlich. Es bildet einen kleinen stilisierten Vogel ab, der mehrere Male aufrecht und kopfüber auf das Oberteil

¹²⁰ Vgl. zur doppelten «Aufhebung» von Potenzialität Agamben, Giorgio: *Noten zur Geste*. In: ders.: *Mittel ohne Zweck. Noten zur Politik*. Zürich 2001, S. 47–56.

¹²¹ Vgl. *Performing Back* 2014, 00:00:10–00:02:24.

¹²² Vgl. ebd., 00:16:30–00:17:00.

¹²³ Ebd., 00:16:15–00:16:27.

gedruckt ist. Der Vogel hat seinen Hals nach hinten gedreht und scheint mit seinem Schnabel den eigenen Rücken zu picken. Das Motiv wirkt nicht weiter relevant, bis im Verlaufe der Performance klar wird, dass es sich bei dem Motiv um *Sankofa* handelt. Es ist ein religiöses Symbol der Aschanti Westafrikas, welches für das Lernen aus der Vergangenheit für eine bessere Zukunft steht. Denn der Vogel pickt nicht einfach seinen eigenen Rücken; er dreht sich zurück, um das herunterfallende ‹Ei der Zukunft› («egg of the future»¹²⁴) aufzufangen und so vor dem Zerschlagen zu bewahren.

Das *Sankofa*-Symbol verfolgt durch seine ‹zeitlichen Schlaufen› («temporal loops»¹²⁵) eine ähnliche Temporalität wie der von Muñoz beschriebene ‹utopian performative›. Es wird in die Vergangenheit geblickt, um daraus Zukünftiges zu schöpfen. Der Akt des Erinnerns wird notwendig, um in die Zukunft zu schauen. Der rückwärts gewendete Blick des Vogels in Verbindung mit Zukünftigkeit ähnelt nicht nur der Zeitlichkeit des Utopischen. Er erinnert zudem an den ‹Engel der Geschichte› in Benjamins Aufsatz *Über den Begriff der Geschichte*.¹²⁶ Muñoz kenne nach eigener Aussage zwar Benjamins Geschichtsverständnis, habe sich aber bewusst gegen die Arbeit mit dessen Theoriebildung entschieden: «I have resisted Foucault and Benjamin because their thought has been well mined in the field of queer critique, so much so that these two thinkers' paradigms now feel almost tailor-made for queer studies.»¹²⁷ Trotzdem scheint in Muñoz *Cruising Utopia* immer wieder auch Benjamin anzuklingen.¹²⁸ Ohne auf diese direkten oder indirekten Verweise auf Benjamins Geschichtsverständnis weiter eingehen zu können, widme ich mich nun wieder der Inszenierung *Performing Back*.

Eine ähnliche Zeitlichkeit wie das *Sankofa*-Symbol verfolgt auch der Untertitel von *Performing Back*: «Eine zukünftige Erinnerungs-Performance» führt semantisch zu einer zeitlichen Schlaufe, welche die Erinnerung, den Blick zurück, mit Zukünftigkeit verknüpft. Es wird eine chronologische Unmöglichkeit umgesetzt, indem sich ein Erinnerungsprozess für Zukünftiges, noch nicht Geschehenes abspielt.

Der Titel kann darüber auch als Verweis auf eine noch nicht bestehende Erinnerungspraxis verstanden werden. Ayivi ruft Geschehnisse einer nationalen und kolonialen Geschichte in Erinnerung, um sie dem – vornehmlich weissen – Publikum zu vergegenwärtigen. Es sind einerseits konkret materielle Denkmäler, wie das Kolonialismus-Denkmal in Braunschweig, welche von dem kolonialen Erbe Deutschlands zeugen. Andererseits sind es immaterielle Spuren, wie Ayivis Sozialisierung in einer (ausschliesslich) weissen Nachbarschaft, Schulklasse und Universität, welche sie auf der Bühne thematisiert.¹²⁹ Aus diesen materiellen und immateriellen Spuren entstehen szenische Handlungen, die von Ayivi im Bühnenraum, wie auch ausserhalb des Theaters umgesetzt werden. Der städtische Raum als öffentlicher Raum ist aber ein widerständiger Raum, was anhand einer Szene der Inszenierung besonders deutlich wird.

¹²⁴ Samatar, Sofia: Toward a Planetary History of Afrofuturism. In: *Research in African Literatures*, Nr. 4, 2017, S. 175–191, hier S. 187.

¹²⁵ Ebd., S. 187.

¹²⁶ Benjamin, Walter: *Über den Begriff der Geschichte*. In: Benjamin, Walter: *Allegorien kultureller Erfahrung: Ausgewählte Schriften, 1920–1940*. Leipzig 1984, S. 156–166; vgl. diesbez. Kramer, Sven: *Walter Benjamin zur Einführung*. Hamburg 2013, S. 130–135.

¹²⁷ Muñoz 2019, S. 15.

¹²⁸ Vgl. Kramer 2013, S. 109: «In einer für Benjamins Geschichtsdenken charakteristischen Bewegung fällt die Rückwendung zu dem, was in früheren, längst vergessenen Vergangenheiten beschlossen liegt, mit der Orientierung auf eine radikal neuartige, revolutionäre Zukunft zusammen.»

¹²⁹ Vgl. *Performing Back* 2014, 00:14:15–00:14:20.

Die hintere Bühnenwand wird von einer grossen Videoaufnahme bespielt, während der Rest der Bühne im Dunkeln liegt. Das Video zeigt Bäume und Grün, eine Parkanlage kann vermutet werden, darin ein Denkmal, auf dem ein Löwe prangt. Es tauchen Strassenschilder auf, die wieder verschwinden und Enten sind zu sehen, welche auf einem Teich schwimmen. Vorbeifahrende Autos und Vogelzwitschern sind zu hören, untermalt von sphärischer Musik. Aus den Lautsprechern fangen einzelne Stimmen an zu sprechen. Sie sprechen monologisch und ohne direkt aufeinander Bezug zu nehmen über das koloniale Erbe Deutschlands. Es geht um Verpflichtungen: Was muss noch getan werden? Von wem? Und was ist dabei die Verantwortung von Öffentlichkeit, Politik und Kulturschaffenden? Nicht nur konkrete Handlungen werden diskutiert, es wird auch ein Nachdenken über Erinnerung im Allgemeinen angestossen. Reicht ein Denkmal aus, um an Deutschland als Kolonialstaat zu erinnern und die Erinnerung daran lebendig zu halten? Was ist eine angemessene Erinnerungskultur?¹³⁰

Es sind Überlegungen, welche im Rückblick auf Vergangenes und immer noch Gegenwärtiges für ein zukünftiges Handeln angestellt werden. Sie betreffen nicht nur einzelne Personen, sondern schliessen die ganze Bevölkerung Deutschlands ein, welches durch das anwesende Publikum abgebildet wird und während der Performance gleichzeitig als deutsche Bevölkerung mit kolonialer Vergangenheit performativ hervorgebracht wird. Als «utopian performative» kann die Performance verstanden werden, insofern über Ayivis Spiel «modality of knowing and recognition»¹³¹ im Publikum hergestellt wird, welche als Potenzialität eine Zukünftigkeit von Performance antizipiert. Für die Zuschauenden wird klar, dass sie als Teil der Bevölkerung Deutschlands auch Teil dieser «Gesellschaft der Gegenwart» sind. Durch die Szene wird ein Raum geschaffen, um als Zuschauer:in darüber nachzudenken, was die jeweilige Verantwortung (für zukünftiges Handeln) beinhaltet und wie auf einer persönlichen Ebene an den deutschen Kolonialismus erinnert werden kann.

Währenddem aus den Lautsprechern gesprochen wird und das Video läuft, fängt Ayivi an auf der Bühne umherzugehen. Sie beginnt grosse, weisse Platten im Raum herumschieben, welche neben einem Tisch am vorderen, linken Bühnenrand und einem kleinen Verstärker mit Mikrofon das Bühnenbild der Inszenierung ausmachen. Ayivi scheint selbst in der Videoaufnahme zu verschwinden. Sie wird zur Projektionsfläche und fügt sich damit in die Bilder des Aussenraumes ein. Sie verschwindet. Die weissen Platten als Projektionsfläche vor sich herziehend und -schiebend fängt sie eins nach dem anderen zuerst das Denkmal mit Löwe, danach die Strassenschilder und zuletzt die Enten auf dem See ein, während die Stimmen über Erinnerungskultur und Verantwortung diskutieren. Ayivi verrichtet gewissermassen Arbeit, damit das Gezeigte nicht aus dem Fokus gerät. Sie trägt dazu bei, dass Strassenschilder und Denkmal sichtbar werden, während sie selbst in der Umgebung verschwindet. Zuletzt stehen die drei Platten von Ayivi unbewegt und bilden eine Dreieckigkeit, welche an ein Triptychon erinnert.¹³²

Ayivi verwendet in dieser Szene eine dokumentarische Ästhetik, um einen mediatisierten Aussenraum auf die Bühne zu bringen. Sie konstruiert damit den Bühnenraum, auf welchem die Abbilder des Aussenraumes ausgestellt werden, in Differenz zu diesem. Der Aussenraum wird fragmentiert und anders zusammengesetzt, wodurch eine Collage aus unterschiedlichen Bildern entsteht, deren Ordnung durch Ayivis Bewegungen auf der Bühne arrangiert wird. Ein performativer Vorgang, der wiederum auf die Konstruiertheit der im Verlaufe der Inszenierung

¹³⁰ Vgl. ebd., 00:19:35–00:25:05.

¹³¹ Muñoz 2019, S. 99.

¹³² Vgl. Performing Back 2014, 00:19:35–00:25:05.

abgebildeten Wirklichkeit hinweist und ein Differenzverhältnis zwischen Bühnen- und Aussenraum herstellt.

Das Audio verstummt und Ayivi baut eine zweiteilige Skulptur auf der Bühne auf: ein längsseitig auf der Bühne liegendes <L> welches von einer dahinterliegenden, aufrechten Platte überragt wird – beides ist schräg zum Publikum auf die Bühne gestellt und erscheint je nach Perspektive als ein grosses Bühnenelement.¹³³ Nachdem die Platten platziert sind, beginnt Ayivi diese mit rot-weissem Absperrband einzuwickeln. Zuerst die hintere Wand, um anschliessend auch die davorliegenden Elemente umkreisend in das Band einzufassen. Obwohl das Objekt aus Platten und Absperrband nun das Zentrum der Bühne einnimmt, ist es nicht im direkten Fokus der folgenden Szenen. Es lauert gewissermassen im Vordergrund der Aufführung.

«Guten Tag»¹³⁴, hört das Publikum Ayivis Stimme freundlich sagen. Die Bühne liegt bis auf die mit Absperrband eingefassten weissen Platten im Dunkeln. Wind und Verkehr sind im Hintergrund der Audioaufnahme zu hören. Es handelt sich um einen Aussenraum. Kurz darauf ist eine männlich gelesene Stimme zu hören: «Sie können hier nichts verunstalten.»¹³⁵ Neben Ayivis Stimme ist eine weitere weiblich gelesene Stimme zu hören, welche anfängt, mit der männlichen Stimme zu diskutieren. Alle Vorkehrungen könne man wieder restlos entfernen, das sei kein Problem. Aber für den Mann scheint dies sehr wohl ein Problem zu sein. Ohne sich auf eine Diskussion einzulassen und Ayivi ins Wort fallend fragt er: «Wer hat das erlaubt? Dass Sie das so machen dürfen?»¹³⁶ Die zwei Künstler:innen versuchen, weiterhin mit dem Mann zu diskutieren, aber eine Auseinandersetzung scheint unmöglich. Sie werden nach Ausweisen gefragt, wodurch sich die männliche Stimme dem Publikum selbst als Polizist ausweist.

Es wird klar, dass die Intervention nicht geduldet wird. Die Handlung wird durch einen vermeintlich juristischen Rahmen verunmöglicht, welcher aber konkret von einer Person umgesetzt, <enacted> wird. Da die Person, welche die Intervention verbietet, aber unsichtbar bleibt, kommt ihr eine ent-subjektiverte Machtposition zu. Die Verordnung, das Denkmal wieder auszuwickeln und damit nicht in den öffentlichen Raum einzugreifen, kann als verallgemeinertes Handlungsverbot verstanden werden: Denkmale dürfen nicht verändert werden und stehen dadurch für ein bestimmtes Verständnis von Zeitlichkeit und Erinnerung, welches nur eindeutig und präskriptiv funktioniert. Das Denkmal schreibt als Monument genau vor, wie Erinnerung stattfinden darf. Für Maria Muhle verweise dieses Verständnis auf eine <Geschichtspolitik>, die das Monument einerseits als «sign of a new beginnings [sic!]» benötigt und andererseits als «imperative for remembering the past, producing a clear, unambiguous vision of history».¹³⁷

Ayivis Position liegt in dieser Szene ausserhalb eines solches Verständnisses von Geschichte und Erinnerung. Denn die <Vision>, welche durch das Kolonialdenkmal vertreten wird, steht mit ihrer eigenen im Konflikt. Ayivi setzt sich dafür ein, ein anderes Vorgehen im Umgang mit öffentlicher Geschichte und öffentlichen Erinnerungsorten zu erproben. Dieses lässt sich in seinem Eröffnen theatraler Möglichkeitsräume als <utopisch> verstehen. Das öffentliche und das vermeintlich juristische Interesse stehen diesem Vorhaben diametral gegenüber,

¹³³ Vgl. ebd., 00:24:20–00:25:05.

¹³⁴ Ebd., 00:37:33.

¹³⁵ Ebd., 00:37:40–00:37:41.

¹³⁶ Ebd., 00:37:48–00:37:51.

¹³⁷ Muhle, Maria: Histories of the Present. A Media Philosophical Approach. In: Genge, Gabriel; Schwarte, Ludger u. Stercken, Angela (Hg.): Aesthetic Temporalities Today: Present, Presentness, Re-Presentation. Bielefeld 2020, S. 249–266, hier S. 264.

personifiziert durch die männliche Stimme, welche damit das Interesse einer unsichtbaren Öffentlichkeit einfordert: Das Denkmal wird in seiner Integrität erhalten, und künstlerische, dekoloniale Interventionen werden nicht geduldet.

Theatrale Praktiken im urbanen Raum – wie die von Ayivi versuchte Intervention – analysiert auch die Theaterwissenschaftlerin Eva Holling. Sie stellt fest, dass städtischer Raum kein wertefreier Raum sei: «[I]m Stadtraum agieren dominante Anti-Öffentlichkeitstendenzen, Privatisierung, Ökonomisierung, Regulierung und Überwachung mit dem Ziel, den Möglichkeitsraum zu eliminieren.»¹³⁸ Holling steht einer liberalistisch-unkritischen Auffassung des städtischen Raumes als «Möglichkeitsraum», der von Theater- und Tanzaufführung beansprucht wird, kritisch gegenüber. Dadurch, dass dieser Raum von unterschiedlichen Machtdynamiken geprägt sei, könne er auch nicht auf die gleiche Art und Weise von allen wahrgenommen werden. Nicht «jedermann» habe die Möglichkeit «auf öffentliches Gut zuzugreifen, um es hörend und sehend wahrzunehmen»¹³⁹. Holling analysiert Öffentlichkeit aus einer intersektionalen Perspektive, wodurch eine generelle und universell zugängliche Öffentlichkeit in Frage gestellt wird. Abhängig von Privilegien wird Öffentlichkeit anders wahrgenommen und die Teilnahme/-habe daran ist eine andere.

Dies lässt sich auch anhand der (gescheiterten?) hör- aber nicht sichtbaren Intervention Ayivis am Kolonialdenkmal in Braunschweig aufzeigen, welche sich in der beschriebenen Szene abspielt. Anstatt dass die Aktion im Stadtraum in der Vergangenheit stehen bleibt und aus der Öffentlichkeit verschwindet, gelangt sie als Dokument auf die Bühne und findet damit Eingang in die Wahrnehmung des Publikums. Aus den weissen Platten, welche in ihrer Aufstellung eine Skulptur suggerieren, holt Ayivi das Denkmal auf die Theaterbühne. Sie reenacted gewissermassen die Intervention am Kolonialdenkmal auf der Bühne, wodurch die szenische Handlung zum (P)Reenactment wird. Durch die verschränkte Zeitlichkeit des (P)Reenactments kommt dieser Handlung eine neue Temporalität zu:

[J]ust as forms of reenactment always contain a prospective dimension, preenactment scenarios require and include a retrospective dimension. We thereby encourage a new perspective on (p)reenactment that transgresses the loops of reoccurrence, repetition or duration and initiates processes of transition and new beginnings, processes that work as a means of redirection and relief.¹⁴⁰

Oberkrome und Straub schlagen vor (P)Reenactment als Prozesse des Neubeginns und des Übergangs zu verstehen. Dieser Übergang als Verschiebung, lässt sich auch in Ayivis Handlungen erkennen. Dass Ayivi das Kolonialdenkmal in Braunschweig auf der Bühne erneut in Flatterband einfasst, wird damit zu einem «process[] that work[s] as a means of redirection and relief»¹⁴¹. «Befreit» von Polizeiperson und öffentlichem Interesse steht der Handlung auf der Bühne nichts mehr im Weg.

Die Intervention wird als Reenactment aber auch insofern «umgeleitet», als die Neukontextualisierung des Monuments im Theater vor Publikum anders betrachtet werden kann und muss. Während das originale Denkmal weiterhin Teil des öffentlichen, städtischen Raums ist, bringt Ayivi ein mediatisiertes Abbild davon als vorselektierten und formalisierten Teil des Aussenraumes auf die Bühne. Eine Relation der beiden Skulpturen wird über die

¹³⁸ Holling, Eva: Eingriffe in den Möglichkeitsraum? Stadtprojekte als neues Genre des Theaters. In: Lemke, Inga; Nitsche, Jessicu u. Hartmann, Doreen (Hg.): Interventionen: Grenzüberschreitungen in Ästhetik, Politik und Ökonomie. München 2012, S. 113–125, hier S. 122.

¹³⁹ Ebd., S. 120.

¹⁴⁰ Oberkrome u. Straub 2019, S. 10.

¹⁴¹ Ebd.

Audioaufnahme hergestellt. Als Zeug:innen der gescheiterten Aktion und mit einem Bewusstsein für das kolonialerbe Deutschlands steht das Publikum selbst vor der Frage, was sie konkret tun können. Wie gehen sie mit dem Wissen um, dass dekoloniale Praktiken verboten werden?

In Bezug auf Hollings Kritik an der unhinterfragten Auffassung des öffentlichen, städtischen Raumes als Möglichkeitsraum, könnte der Bühnenraum im Vergleich dazu als «effektiver» Möglichkeitsraum verstanden werden. Er bildet keine klare Differenz zum Stadtraum, da er über seine (teilweise) Öffentlichkeit mit diesem auch Qualitäten teilt, er unterliegt aber im Gegensatz zum Stadtraum anderen sozialen und historischen Konventionen. Wie Holling schreibt, agieren und intervenieren Tanzaufführungen im urbanen Raum «weniger in einen materiellen Raum als in einen mentalen Raum»¹⁴². Dies ist auch in Bezug auf das wiederholte Einfassen des (Abbildes des) Kolonialdenkmals durch Ayivi zu verstehen. Nicht in den konkret-materiellen und urban-öffentlichen Raum wird interventionistisch eingegriffen. In *Performing Back* werden reale Handlungen über eine Ästhetik des Dokuments im Bühnenraum reenacted, wobei dieses Reenactment als Intervention in den «mentalen Raum» des Publikums verstanden werden kann. Indem die Grenzen dekolonialer Protesthandlungen aufgezeigt werden, wird eine Diskussion zum Verständnis von Öffentlichkeit angestoßen.

Da der Bühnenraum zumindest auf einer symbolischen Ebene nicht an die Logik des realen Raumes gebunden ist, können darin Handlungen auch preenacted werden, welche ausserhalb einer chronologischen Zeitordnung funktionieren. Es kommt zu einer Verknüpfung von Räumlichkeiten und Zeitlichkeiten, welche über die Bühne die Gegenwart realer Zeit und realen Raumes erweitern können.

Diese Gegenwart ist aber nicht für alle Anwesenden die gleiche. Insofern Ayivi und das Publikum in ihrer Differenz (als Schwarze/weiße Personen, Agierende/Zuschauende) anwesend sind, sind sie auch in je unterschiedlicher Weise vom Kolonialismus betroffen, womit aber alle umgehen müssen. Die Community, die Gesellschaft, welche auch Philipp Schulte in seiner Lektüre von Muñoz hervorhebt,¹⁴³ steht im Zentrum des «utopian performative» und ist eine Bedingung die performative Rahmung des Utopischen zu ermöglichen.¹⁴⁴ Utopische Performance – im Gegensatz zu einem Verständnis von Performance als nicht-reproduzierbar und -kommodifizierbar¹⁴⁵ – sei Muñoz folgend gerade wegen dem Einbezug eines Publikums beständig. Um dies zu begründen, bezieht sich Muñoz auf die Theoriebildung der Geschlechterforscherin Miranda Joseph.¹⁴⁶

Joseph analysiert in *Against the Romance of Community* den unkritischen Gebrauch des Begriffs «community». Sie befördert die These, dass gegenwärtige Gemeinschaften immer in kapitalistischen Strukturen eingebettet seien und «community» deshalb grundsätzlich kritisch betrachtet werden müsse und nach deren widerständigem, anti-kapitalistischem Potential befragt werden müsse.¹⁴⁷ Joseph betrachtet die performative Situation – ein Publikum schaut bei einem performativen Vorgang zu – als Ort des Konsums und widerspricht damit direkt der These der Performancetheoretikerin Peggy Phelan. Denn Phelan vertrete, so Joseph, die Auffassung, dass Performances grundsätzlich keine Kommodifizierung zulassen: «Phelan discounts the work of the audience; their productive consumption of the work, their act of

¹⁴² Holling 2012, S. 118.

¹⁴³ Vgl. dazu Unterkapitel *Utopisch, dokumentarisch, (p)reenactend*.

¹⁴⁴ Vgl. Schulte 2018, S. 171.

¹⁴⁵ Vgl. Phelan, Peggy: *The Ontology of Performance: Representation without Reproduction*. In: dies.: *Unmarked: The Politics of Performance*. London 2017, S. 146–166.

¹⁴⁶ Vgl. Joseph 2002, S. 64.

¹⁴⁷ Vgl. ebd., S. vii–ix.

witness, is for her the mere memory of something presented by someone else.»¹⁴⁸ Die Performance schlägt sich in Publika nieder und verschwindet nicht einfach. Sie wird, da sie konsumiert wird, von einem Publikum aufgenommen. Es ist Muñoz folgend eine ‹Modalität des Wissens›, welche durch die Temporalität von utopischer Performance (‹futuraity›) zukünftiges Handeln antizipiert.¹⁴⁹

Aus diesem Bewusstsein ergibt sich eine weitere Qualität des ‹utopian performative›: die Potenzialität der Performance führt zu einem ‹mode of belonging› innerhalb einer Gruppe, wobei Muñoz spezifiziert, dass dies insbesondere ‹minoritarian belonging› sei. Der ‹utopian performative› stellt über Wissen und (An)Erkennung eine Gruppe her. Dabei sind erstens die Gruppe als Publika/-kum und deren Zusammengehörigkeitsgefühl, zweitens deren spezifische Modalität von Wissen und drittens der ‹utopian performative› wechselseitig aufeinander bezogen.¹⁵⁰

Auch während der Aufführung von *Performing Back* ergibt sich ein gewisses Zusammengehörigkeitsgefühl. Einerseits entsteht dies über den simplen Fakt, dass alle Personen, welche an der Aufführung teilnehmen zur selben Zeit im selben Raum sind; der theatrale co-präsentische Aufführungscharakter. Andererseits entsteht eine affektive und informierte Gruppe über das Wissen, welches von Ayivi über szenische Handlungen hervorgebracht und ans Publikum weitergetragen wird. Es ist ein Wissen um die Komplexität der Gegenwart. Die kolonialen Kontinuitäten und der sich der dekolonialen Intervention verwehrende öffentliche Raum erzeugen ein Spannungsverhältnis. Dieses verlangt danach, dass sich das Publikum (als weisses Publikum) selbst zur Widersprüchlichkeit von Öffentlichkeit und nationaler Erinnerungskultur, symbolisiert durch das Kolonialdenkmal in Braunschweig, positioniert.

Der Bühnenraum als ‹Möglichkeitsraum›, wie er in *Performing Back* verwendet wird, ermöglicht es utopische Kritik an Raum- und Bedeutungsordnungen zu üben, was anhand der in diesem Abschnitt analysierten (materiellen/mental) Intervention(en) (im urbanen Raum/im Bühnenraum) Ayivis verdeutlicht wird. Diese ‹Möglichkeiten› scheitern oder glücken als performative Vorgänge im Zusammenspiel mit dem Publikum. Denn ob sie diese hervorgebrachten Realitäten als solche anerkennen und mit dieser Anerkennung Verantwortung übernehmen, liegt in der persönlichen Entscheidung einer:s jeden Einzelnen. Das Publikum ist es auch, welche die Öffentlichkeit einer Aufführung und diese als utopische Performance mit hervorbringt. Diese Öffentlichkeit wird in *Performing Back* aber auch kritisch betrachtet. Einerseits ist dies die Protestgeste, mit welcher Ayivi das Stück beginnt und andererseits das (P)Reenactment der Intervention am Kolonialdenkmal in Braunschweig, über das die Grenzen dekolonialer Protesthandlungen im urbanen Raum als öffentlichen Raum aufgezeigt werden. Vor diesem Hintergrund scheint es fragwürdig von ‹der Öffentlichkeit› zu sprechen. In einem Exkurs zu Publikum und Öffentlichkeit sollen deshalb die Implikationen des ‹utopian performative› nochmals genauer angeschaut werden.

¹⁴⁸ Ebd., S. 66.

¹⁴⁹ Zur Widerständigkeit von Performance und Tanz als ‹nicht-ephemere› Kunst vgl. u. a. Taylor, Diana: *The Archive and the Repertoire: Performing Cultural Memory in the Americas*. Durham 2003; vgl. Schneider 2011; vgl. Franko 2018, S. 7.

¹⁵⁰ Vgl. Muñoz 2019, S. 98–99.

3.5.2. Publikum, Öffentlichkeit und Verantwortung

Die Begriffe ‹Öffentlichkeit› und ‹Publikum› sind neben anderen Kulturwissenschaften, wie der Film- und Kunstwissenschaft insbesondere in der Theaterwissenschaft beforscht worden. Zu nennen sind innerhalb der letzten zehn Jahre der Sammelband *Vom Publicum. Das Öffentliche in der Kunst*, welcher 2012 von Dietmar Kammerer herausgegeben wurde und Publikum unter dem historischen Begriff ‹Publicum› als Schnittpunkt von Kunst und Gesellschaft untersucht.¹⁵¹ Zudem der 2014 erschienene Sammelband *Versammlung und Teilhabe* des Graduiertenkollegs mit demselben Namen, der sich damit auseinandersetzt, wie performative Künste mit Öffentlichkeit umgehen oder öffentliche Räume hervorbringen. Dabei ist insbesondere der Begriff der Versammlung mit seinen performativen Implikationen zentral.¹⁵² Des Weiteren erschien 2016 der Sammelband *The Art of Being Many*, welcher die gleichnamige Performance der Gruppe *geheimagentur* in Materialien, Texten, sowie Essays untersucht und dokumentiert und damit weiterreichende Fragen zu Öffentlichkeit und Teilhabe stellt.¹⁵³

Es sind zudem einzelne Monografien erschienen, welche sich intensiver mit dem Verhältnis von theatraler Performance und Öffentlichkeit auseinandersetzen. Der Theaterwissenschaftler Christopher Balme erläutert in *The Theatrical Public Sphere* dieses Verhältnis aus einer theaterhistorischen Perspektive – wie beispielsweise Zensur, Religion und Skandale eine theatrale Öffentlichkeit beeinflusst haben.¹⁵⁴ Aus einer politisch-aktivistischen Perspektive untersucht der Philosoph Oliver Marchart öffentlichen Raum in *Conflictual Aesthetics*. In unterschiedlichen Essays beschreibt Marchart Praktiken des künstlerischen Aktivismus. Dabei versteht er öffentlichen Raum als Raum für Dissens und Ort der Demokratie, welcher über Praktiken des ‹agonistischen Pluralismus› hervorgebracht wird.¹⁵⁵ Auch der Kurator und Dramaturg Florian Malzacher orientiert sich in *Gesellschaftsspiele* an Chantal Mouffes Konzept des ‹agonistischen Pluralismus›. Ausgehend davon setzt sich Malzacher mit dem politischen Theater der Gegenwart auseinander, wobei ‹Theater als Versammlung› ein Kapitel gewidmet ist.¹⁵⁶

Der Literaturwissenschaftler und Sozialtheoretiker Michael Warner schreibt, dass ein Publikum oder eine Öffentlichkeit nicht ohne dessen/deren Kontext gedacht werden kann und immer schon auf etwas bezogen ist. Er beschreibt dieses Verhältnis als ein Paradoxon: «A public might be real and efficacious, but its reality lies in just this reflexivity by which an addressable object is conjured into being in order to enable the very discourse that gives it existence.»¹⁵⁷ Publikum/Öffentlichkeit und Diskurs sind immer schon aufeinander bezogen und nach einem Ursprung zu suchen wird ein endloses Unterfangen, das Warner auch als «chicken-and-egg circularity»¹⁵⁸ beschreibt. Dies ist auch in der Übertragung auf den theatralen Kontext schlüssig, da das Publikum ein Konstituens der Theateraufführung ist, wird Theater als diskursiv aufgefasst. Warner beginnt seinen Essay *Public and Counterpublic* mit der Frage:

¹⁵¹ Vgl. Kammerer, Dietmar (Hg.): *Vom Publicum. Das Öffentliche in der Kunst*. Bielefeld 2012.

¹⁵² Vgl. Burri, Regula Valérie u. a. (Hg.): *Versammlung und Teilhabe. Urbane Öffentlichkeit und performative Künste*. Bielefeld 2014.

¹⁵³ Vgl. *geheimagentur*; Schäfer, Martin Jörg u. Tsianos, Vassilis S. (Hg.): *The Art of Being Many: Towards a New Theory and Practice of Gathering*. Bielefeld 2016.

¹⁵⁴ Vgl. Balme, Christopher B.: *The Theatrical Public Sphere*. Cambridge 2014.

¹⁵⁵ Vgl. Marchart, Oliver: *Conflictual Aesthetics. Artistic Activism and the Public Sphere*. Berlin 2019, S. 134.

¹⁵⁶ Vgl. Malzacher 2020, S. 113–144.

¹⁵⁷ Warner, Michael: *Publics and Counterpublics*. In: *Public Culture*, Nr. 1, 2002, S. 49–90, hier S. 51.

¹⁵⁸ Ebd., S. 50.

«What is a public?»¹⁵⁹ Seine Antwort fällt dann aber vermeintlich simpel aus: «It [the public, C. R.] exists *by virtue of being addressed*», weshalb Warner *public* als «autotelic»¹⁶⁰ beschreibt – ein Sachverhalt, der in sich selbst (*auto*) sein Ziel, seinen Zweck (*telos*) findet. Wie weiter oben bereits erwähnt, kommen Publikum und Öffentlichkeit durch den Diskurs, der sie organisiert, zustande, wobei der Diskurs umgekehrt auch von ihnen bestimmt wird.

Wird die Aufführung als Öffentlichkeit verstanden, dann kommt, Warner folgend, das Publikum als *public* darüber zustande, dass es adressiert wird. Diese Adressierung geschieht über die Performenden auf der Bühne. Ihnen kommt aber eine mehrfache Funktion zu, da sie nicht nur adressieren, sondern auch erzählen, zuhören, kritisieren, agieren, und damit die reflexive Schlaufe eines *public* szenisch und performativ in Gang setzen. Wie die Zuschauenden sind auch die Agierenden Teil dieser Öffentlichkeit und sie sind beide mitverantwortlich, dass eine Gemeinschaft zustande kommt. Öffentlichkeit würde also das Zusammenspiel von Performenden und Publikum während einer Aufführung beschreiben.

In *Performing Back* greift Ayivi mehrere Male zum Mikrofon, um über Lautsprecher das Publikum zu adressieren. Sie bedient sich damit Gesten, welche – wie bereits der Beginn der Performance – auf einen Protest-Kontext verweisen. Mit einem schwarzen Klemmbrett in der Hand steht sie auf einem leicht erhöhten Halbrund am rechten Bühnenrand. Sie beginnt chronologisch Jahreszahlen aufzuzählen, wobei sie jeweils kurz erwähnt, was in dem erwähnten Jahr passiert sei. Nach und nach wird klar, dass es sich um kolonialgeschichtliche Ereignisse handelt, welche Deutschland als Kolonialstaat zu verantworten hat.¹⁶¹ Sie erzeugt dadurch nicht nur Öffentlichkeit für die von ihr präsentierte/n Geschichte/n, welche bis ins Jahr 2012 reicht/en. Durch die von ihr aufgezeigten Kontinuitäten bis in die Gegenwart der Aufführung fordert Ayivi zudem eine Auseinandersetzung des (deutschen) Publikums mit seiner eigenen (kolonialen) Geschichte und Gegenwart.

Im Sinne Warners entsteht ein «space of discourse»¹⁶². Öffentlichkeit scheint über die räumliche Metaphorik einen Raum zu generieren, der während einer Aufführung durch den Theaterraum abgebildet wird. Es kommt zu einer Verräumlichung von Diskurs. Der *«Diskurs»*, der von Warner beschrieben wird, ist aber ein grundlegend anderer, da er in seinen literarischen Beispielen über die Performativität des Textes hervorgebracht wird. In einer Aufführungssituation muss jedoch die körperliche und szenische Performativität der Performance mitbedacht werden, welche den autopoietischen Prozess der Aufführung (als sinnhaft-sinnliche Interaktion zwischen Zuschauenden und Agierenden) am Laufen hält.¹⁶³

Zentraler Bestandteil von Warners Essay ist aber nicht nur der Begriff *public*, sondern sogenannte *counterpublics* auf welche er im letzten Abschnitt seines Essays zu sprechen kommt. Diese seien «spaces of circulation in which it is hoped that the poesis of scene making will be transformative, not replicative merely»¹⁶⁴. Als transformativ versteht Warner hier die Auswirkungen von *counterpublics* auf soziale, politische wie auch affektive Realitäten. Der Punkt der *«poetischen Hervorbringung (anderer) Realitäten»* wird hier nochmals besonders stark gemacht. Über dieses Verständnis von *counterpublics* ist es auch, dass eine Brücke zu Muñoz' *«utopian performative»* geschlagen werden kann. *Counterpublics* wie auch *public* des *«utopian performative»* sind affektive Gemeinschaften, deren Performativität transformativ

¹⁵⁹ Ebd., S. 49.

¹⁶⁰ Ebd., S. 50.

¹⁶¹ Vgl. *Performing Back* 2014, 00:09:30–00:12:23.

¹⁶² Warner 2002, S. 50.

¹⁶³ Vgl. Fischer-Lichte, Erika: Aufführung. In: dies.; Kolesch, Doris u. Warstat, Matthias (Hg.): *Metzler Lexikon Theatertheorie*. Stuttgart 2014, S. 15–26, hier S. 17.

¹⁶⁴ Warner 2002, S. 88.

ist, insofern sich diese durch die Zeit hindurch fortsetzt und nicht einen klaren Anfang oder ein klares Ende haben. Bei Warner wie auch bei Muñoz ist jeweils der dissensuelle Aspekt, das kritische oder nicht mehrheitsfähige Moment der Gemeinschaft zentral, welcher bei Muñoz als «minoritarian» und bei Warner als «subordinate» beschreiben wird.¹⁶⁵

Auch während der Aufführung von *Performing Back* wird das Publikum als affektive Gemeinschaft konstituiert. Ayivi stellt bereits zu Beginn ihrer Performance fest, dass es sich – in einer Umkehrung eines weissen Verständnisses – bei Kolonialismus und Rassismus um ein Problem von weissen Menschen handle und sich diese dementsprechend dem Problem annehmen müssen.¹⁶⁶ Es ist eine Einladung ans Publikum Kolonialismus und dessen Folgen in der Gesellschaft und dem Stadtbild ernst zu nehmen. Mit dieser Ansprache konstituiert Ayivi das Publikum des Abends auch als (fast ausschliesslich) weisses Publikum, das Theater als «weissen» Raum und weist dem Publikum Verantwortung zu – Mitverantwortung als weisses Publikum an dem Zustandekommen des Abends: Einerseits über die an diesem Abend gezeigten Dokumenten, Stimmen und Fakten, welche von dem Kolonialerbe Deutschlands zeugen; sich darüber selbst bewusst zu werden, ob und wie die persönliche Geschichte als Zuschauer:in und Bürger:in mit der deutschen Kolonialgeschichte verbunden ist. Andererseits die Verantwortung, mit diesem Wissen umzugehen und andere Realitäten zu antizipieren, Potenzialität weiterzutragen.

Ayivi strebt einen angemessenen, gesellschaftlichen Umgang mit der Erinnerung an die deutsche Kolonialgeschichte an. Es ist eine handlungsorientierte Zukunft, welche im Theaterraum präfiguriert wird, insofern über performative Handlungen das gegenwärtige Ausmass von Kolonialismus und Rassismus dargelegt wird und davon ausgehend potenzielle Handlungen imaginiert werden.¹⁶⁷ Es wird deshalb auch ein «counterpublic» erträumt, der auf die Situation reagiert:

Counterpublics are «counter» to the extent that they try to supply different ways of imagining stranger-sociability and its reflexivity; as publics, they remain oriented to stranger-circulation in a way that is not just strategic, but also constitutive of membership and its affects.¹⁶⁸

Gerade der Versuch Raum für Differenz und Imagination zu eröffnen, kommt dem «utopian performative», wie ihn Muñoz vorschlägt, sehr nahe. «Counterpublics» eröffnen die Möglichkeit über soziale Beziehungen und damit Verantwortung als Gruppe nachzudenken. Es geht um die affektiven Relationen unter sich unbekanntem Menschen, wodurch auch die Aufführungssituation von Theater beschrieben werden kann. Denn wie Michael Warner selbst spekuliert, seien «counterpublics» womöglich von performativen Räumen abhängig.¹⁶⁹

¹⁶⁵ Vgl. dazu: Muñoz 2019, S. 99; Warner 2002, S. 86. Warner bringt dazu auch explizit queere «counterpublics» als Beispiel: «Within a gay or queer counterpublic, for example, no one is in the closet: the presumptive heterosexuality that constitutes the closet for individuals in ordinary speech is suspended.»

¹⁶⁶ Vgl. *Performing Back* 2014, 00:17:10.

¹⁶⁷ Zum Begriff der Präfiguration/*prefiguration* im aktivistischen Kontext vgl. auch Serafini, Paula: *Prefiguring Performance*. In: *Third Text*, Nr. 3, 2015, S. 195–206.

¹⁶⁸ Warner 2002, S. 87–88.

¹⁶⁹ Vgl. ebd., S. 89.

3.5.3. Gegenwärtige Utopie

Während in *Performing Back* in Bezug auf eine nationale Vergangenheit andere Realitäten in der Zukunft antizipiert werden, zeigen *Markus&Markus* politische Aktionen der Gegenwart, welche versuchen die Gesellschaft zu verändern und Widerstand gegen rechte Politik zu leisten. Sie besuchen Protagonist:innen an unterschiedlichen Orten in Deutschland, welche sich alle aktivistisch betätigen.

Eine dieser Protagonist:innen ist Irmela. Sie wird als Person vorgestellt, die sich leidenschaftlich dem Übersprayen und Abkratzen rassistischer und xenophober Graffiti widmet. Nachdem szenisch umgesetzt die Kontaktaufnahme mit Irmela dargestellt wird – sie wird kontaktiert, damit Graffiti im Wohnort von Markus Schmans entfernt werden –, kommt Irmela per Video selbst zu Wort. «Ich tue es für mich, denn ich will nicht in dieser Welt leben, in dieser Welt voller Hass, Ausgrenzung, Anfeindung»¹⁷⁰, sagt die Aktivistin, wodurch ihr Engagement augenscheinlich wird. Irmela als Person im Ruhestand zu beschreiben, scheint nicht angemessen. Denn dafür leistet sie zu viel (aktivistische) Arbeit für die Gemeinschaft. Dabei ist sie von ihren eigenen Ansprüchen angespornt: «Ich werde immer wieder gefragt, warum denn weitermachen? [...] Ich würde eingehen, wenn ich nichts mehr täte. [...] Ich würde eingehen. Also, wer nicht kämpft, hat schon verloren.»¹⁷¹ Irmelas Interview tritt in ein Spannungsverhältnis zum Publikum. Dieses sitzt ab und zu lachend im Dunkel der Tribüne, Irmela durchaus empathisch verbunden. Während diese von ihren Taten berichtet, scheinen die Zuschauenden nur zu konsumieren. Es ist ein Eindruck, der sich über die Aufführung hinweg verstärkt, da immer mehr Personen vorgestellt werden, welche sich aktivistisch betätigen. Währenddessen sitzt das Publikum beinahe 90 Minuten lang im Dunkel der Tribüne. Beschränkt sich die Funktion des Publikums lediglich auf dessen empathischen Konsum? Eine Antwort auf die Frage lässt sich nicht so einfach formulieren. Dass aber die Inszenierung eine bestimmte Haltung des Publikums antizipiert, wird durch das Stück hindurch erkenntlich.

Auch Irmelas Katzen, welche im Videoporträt auftauchen, geben bereits eine Vorahnung zum weiteren Verlauf des Abends. Und zwar zu den immer wieder auftauchenden Katzenfiguren: die Grinsekatz aus dem *Wunderland*,¹⁷² der gestiefelte Kater¹⁷³ oder Grizabella aus dem Musical *Cats*¹⁷⁴. Zuerst erscheint aber Schrödingers Katze, deren Auftritt die Stossrichtung des Stücks nochmals verdeutlicht. Es ist eine Figur, die als Personifikation der Möglichkeit und Potenzialität verstanden werden kann. Schrödingers Gedankenspiel folgend ist diese nämlich weder tot noch lebendig und der Seinszustand der Katze so lange unbekannt, bis die Kiste geöffnet wird, in der sie sich befindet.¹⁷⁵ Die untote Katze – dargestellt als Katzenskelett, welches sichtbar von Hand bewegt wird – wirft den beiden Performern vor, sie liessen Irmela die ganze Arbeit für sich erledigen, ohne selbst aktiv zu werden. Markus Schäfer entgegnet, für ihn sei das Glas immer halbvoll, Schrödingers Katze trotz ihrem knöchigen Auftreten also durchaus lebendig, und gute Bestrebungen in der Gesellschaft noch vorhanden. Seinen Optimismus werde er der Katze nun auch beweisen.¹⁷⁶

¹⁷⁰ DIE BERUFUNG 2020, 00:12:47–00:12:54.

¹⁷¹ Ebd., 00:13:51–00:14:11.

¹⁷² Vgl. ebd., 00:26:36.

¹⁷³ Vgl. ebd., 00:46:14.

¹⁷⁴ Vgl. ebd., 01:12:40.

¹⁷⁵ Vgl. o. A.: Schrödingers Katze – Physikalische Grundlagen einfach erklärt! Duden Schülerlexikon. o. D., <https://learnattack.de/schuelerlexikon/physik/schroedingers-katze>, 02.05.2023.

¹⁷⁶ Vgl. DIE BERUFUNG 2020, 00:10:19–00:10:27.

Von einem schlechten Gewissen geplagt, schreitet die Gruppe selbst zur Tat. *Markus&Markus* entschliessen sich Briefe zu schreiben, um Aktivist:innen zu finden, denen sie sich anschliessen können:

Wir starteten eine Suche zu Wasser, in der Luft und an Land. Wir liessen Heliumballons steigen, versendeten Flaschenposts und verteilten Flugblätter überall in der Republik. Wir nutzten das Schwarze Brett vom Edeka und setzten Anzeigen in die Kreiszeitung Schrot und Korn und in den Hildesheimer Kehr wieder.¹⁷⁷

Wie aus dem Gestus der Rede klar wird, ziehen sie ihr eigenes Anliegen ins Lächerliche und parodieren sich selbst. Dies wird insbesondere deutlich, als Videoaufnahmen von der Gruppe zu sehen sind, in denen sie die Briefe vorbereiten. Es wird gezeigt, wie sie Flaschen und Ballons präparieren, um ihren Aufruf per Ballonpost und Flaschenpost zu verbreiten. Sie werfen die Flaschen ins Meer oder in einen Fluss, aber mit genau demselben Elan in den See eines Stadtparks oder den Brunnen einer Stadt. Damit nehmen die beiden Darstellenden der ernst gemeinten Handlung die Ernsthaftigkeit, was wiederum Fragen beim Publikum aufwirft: Was wollen sie eigentlich mit diesem Aufruf bezwecken? Wie viel liegt der Gruppe wirklich daran Leute zu finden?

Währenddem das Video von pathetischer, tief brummender Musik untermalt am hinteren Bühnenrand läuft, lesen die beiden Performer im vorderen Bühnenteil und zum Publikum gewendet Briefe vor. Nach und nach holen sie Papierstreifen aus einer leuchtenden und mit Rauch gefüllten Truhe. Es sind Briefe, welche vermeintlich von Fremden an die Gruppe zurückgesendet wurden. Gefunden worden sei das Schreiben der Gruppe in der Pfandrückgabe, beim Spazieren am Strand oder dem Gassi gehen mit dem Hund. Währenddem das Publikum zuhört, wird nicht klar, ob hinter den Texten reale Personen stehen oder die Texte von der Gruppe selbst geschrieben wurden. Es sind meist kurze Nachrichten, welche vorgelesen werden. Es geht um das eigene Glück, wie beispielsweise den bewussten Konsum unverarbeiteter Lebensmittel oder es kommen Leuten zu Wort, die sich politisch engagieren.¹⁷⁸

Eine dieser politisch und aktivistisch aktiven Personen ist Gundula. Gundula wohnt in Demmin in Norddeutschland, wo schon einige Male ein «Trauermarsch» von Nazis stattgefunden habe. Wie Gundula in einem Video erklärt, wollten Rechtsradikale damit die Kapitulation der deutschen Wehrmacht betrauern. Das konnte sie nicht einfach so stehen lassen. Die Demminerin erzählt, wie sie sich mit Gleichgesinnten zusammengefunden habe, um gemeinsam eine Gegenaktion zum «Trauermarsch» zu realisieren.¹⁷⁹

Gundula lädt *Markus&Markus* kurzerhand ein, um an den Vorbereitungen zur Aktion teilzunehmen. Die Performancegruppe wird selbst aktiv und legt Hand an. Es werden Videoaufnahmen gezeigt, in denen Schmans und Schäfer Banner aufhängen oder Bananen präparieren, auf denen «Mein Mampf» steht.¹⁸⁰ Die Aktion *Rechts gegen Rechts*, welcher hier von *Markus&Markus* Raum auf der Theaterbühne gewährt wird, übt selbst utopische Kritik an der Gegenwart. Indem ein Teil der Bevölkerung Demmins keinen anderen Ausweg findet, als den Trauermarsch gewähren zu lassen, wird dieser unter anderem von Gundula durch eine gemeinnützige Aktion überschrieben. Der «Trauermarsch» wird zum Spendenmarsch uminterpretiert, wobei für jeden Meter, der von Neonazis gelaufenen wird, eine Spende an die

¹⁷⁷ Ebd., 00:11:13–00:11:37.

¹⁷⁸ Vgl. ebd., 00:14:40–00:19:39.

¹⁷⁹ Vgl. ebd., 00:22:03–00:24:31.

¹⁸⁰ Vgl. ebd., 00:24:35–00:26:35.

deutsche Organisation *Exit* gespendet wird, welche Neonazis hilft aus der rechtsradikalen Szene auszusteigen.¹⁸¹ Die Aktion schweisst zusammen und es bildet sich eine Gruppe, welche sich über ihr gemeinschaftliches Engagement und ihre gemeinsame politische Überzeugung etabliert.

Nichtsdestotrotz muss die Frage gestellt werden: Inwiefern sind Abbildungen des ursprünglichen Protests auf einer Theaterbühne noch als politisch zu lesen? Die Tanzwissenschaftlerin Susanne Foellmer analysiert zwei Protestaktionen, die sie als «(Pre-)Enactments» versteht, als das Einüben eines «richtigen» politischen Protests. Einerseits eine Anti-Trump Demonstration und andererseits das Reenactment einer Intervention, welche beide in Berlin stattfanden.¹⁸² Wie Foellmer die von ihr untersuchten Proteste beschreibt, entsteht der Eindruck, dass diese gescheitert seien. Gerade aber diese Ästhetik des «nicht-politischen» oder sogar «prä-politischen» ist es, was Foellmer interessiert. Wie sie herausarbeitet, ist es der Abbild-Charakter, welcher für beide Proteste zentral ist. Sie schreibt, Mediatisierung sei «an intrinsic element of protest, or one could even say: a generative factor»¹⁸³.

Foellmer bemerkt im Hinblick auf einen der beiden von ihr untersuchten Proteste, dass eine Verschiebung des Politischen von Handlungen im realen Raum hin zur Zirkulation von deren Abbildungen im digitalen Raum erfolge. Die fotografische Rahmung jeder politisierten Handlung und die Dramaturgie der analysierten Protestmärsche werden darauf hin konstruiert, dass sie online reproduziert werden können. Das führe auch zu dem «Als-ob»-Charakter des Protests, welchen Foellmer als Protestteilnehmerin verspürt.¹⁸⁴

Über Mediatisierung und zuweilen Inszenierung von Vorgängen, die sich während eines Protests abspielen, werden diese im Diskurs der jeweiligen Proteste zu «Realität»:

I want to argue that the production and distribution of the protest images can be seen as [...] a double enactment, or according to the terminology of staging, a performance of performing protest. In this perspective, the real is the medial itself, and it is becoming effective via the conveying of its very images [...].¹⁸⁵

Der Protest, welchem Foellmer selbst beigewohnt hat, wird hier als Zitat verstanden, als das Einüben eines Protests. Was Realität ist, seien vielmehr die mediatisierten Spuren des Vorgangs, welche online und in Zeitungen kursieren und damit eine Grundlage für den politischen Diskurs bilden.

Durch die Mediatisierung des Protests, an dem *Markus&Markus* teilnehmen und bei der Organisation vor Ort mithelfen, sieht das Publikum während der Aufführung lediglich ein Abbild des eigentlichen Protests. Die Zuschauenden sehen die Videoaufzeichnung als Dokument des Protests, als Garant für die politische Arbeit, welche auch von *Markus&Markus* geleistet wurde. Wie aber Foellmers Argumentation folgend angenommen werden muss, bildet das Videomaterial eine Realität ab, mit der die Zuschauenden umgehen müssen. Die Handlungen, welche zu sehen sind, «enacten» Realität. Und zwar sind das in diesem Fall die Bühnenpersonae von Markus Schmans und Markus Schäfer als Aktivistinnen.

¹⁸¹ Vgl. o. A.: EXIT-Deutschland – Ausstieg aus dem Rechtsextremismus. o. D., www.exit-deutschland.de/ausstieg/, 02.05.2023.

¹⁸² Vgl. Foellmer, Susanne: (Pre)Enacting Resistance? Protest and the Means of Staging. In: Czihak, Adam u. a. (Hg.): Performance zwischen den Zeiten. Reenactments und Preenactments in Kunst und Wissenschaft. Bielefeld 2019, S. 141–157.

¹⁸³ Ebd., S. 146.

¹⁸⁴ Vgl. ebd., S. 148–149.

¹⁸⁵ Ebd., S. 147.

Im Abgleich von Bühnenpersona und Privatperson wird der gezeigte Protest zum (P)Reenactment. Denn ohne feststellen zu können, ob die gezeigten Handlungen abseits der Bühne als politische Handlungen gelten, werden diese zumindest im «Als ob» des Bühnenraums zu einer Erprobung von Realität. Die Unentscheidbarkeit des Dokuments als Realität oder Fiktion, verstellt die einfache Zuschreibung politischer Wirkmächtigkeit. Über den Möglichkeitsraum der Bühne, welcher Raum zum Ausprobieren bietet, üben *Markus&Markus* aber vor einem Publikum politischen Protest ein.

Parallel zum (P)reenactment der beiden Performer auf der Bühne, wird über die Abbildung des Protests Potenzialität ans Publikum weitergetragen. Indem *Markus&Markus* die Aktion dem Publikum präsentieren, wird die Hoffnung auf deren Zukünftigkeit weitergegeben, einem «Tun» das in der Zukunft liegt. Im Wissen, dass beispielsweise Protest gegen rechtsradikale Ideologie möglich ist, und dieser Protest durchaus kreativ umgesetzt werden kann, tragen die Zuschauenden Hoffnung mit sich. Diese Hoffnung hat das Potenzial wirkmächtig Kritik an gegenwärtigen Verhältnissen zu üben, da andere Realitäten möglich scheinen. Es ist die Hoffnung auf Veränderung: Im Beispiel von *Rechts gegen Rechts* ist dies ein Handeln trotz der Ohnmacht gegenüber des rechtsradikalen «Trauermarsches» und die Hoffnung darauf, damit «noch nicht» Gegenwärtiges zu antizipieren und zusätzlich beispielsweise den Ausstieg von Neonazis aus der rechtsradikalen Szene, aktiv durch finanzielle Unterstützung der Organisation *Exit* zu unterstützen.

Entgegen allen Vorwürfen von Schrödingers Katze arbeiten *Markus&Markus* über die Dauer der Performance hinweg mit vielen unterschiedlichen Aktivist:innen zusammen. So begibt sich die Gruppe nun zusammen mit Irmela auf Graffiti-Jagd, die zuvor im Alleingang agiert hat. Sie übersprayen gemeinsam kleine und grosse Schriftzüge, entfernen Sticker und sprayen stattdessen rote Blumen darüber. Untermalt von glücklicher Musik lösen sie das ein, was sie versprochen haben: Gemeinsam gegen rechte Gewalt vorzugehen.

Im Vergleich dieser Szene mit Szenen aus der Aufführung von *Performing Back* wird klar, dass *Markus&Markus* anders im öffentlichen Raum agieren können. Im Gegensatz zu Ayivis Intervention am Kolonialdenkmal in Braunschweig wird Schmans und Schäfer von keiner Person die Aktion verunmöglicht. Die Aufführung vertritt damit ein Bild aktivistischer Arbeit, welches eher auf Konsonanz als auf Dissonanz im öffentlichen Kontext ausgerichtet ist. Die Aktionen sind zwar «gegen» etwas gerichtet, dass eine Aktion aber auch scheitern kann, weil nicht immer alles geduldet wird, spart die Gruppe aus. Wie bereits erwähnt, wird dieser vermeintlich «naive» Optimismus durch das Spiel von Markus Schmans und Markus Schäfer karikiert. Sie brechen den Ernst der eigenen aktivistischen Arbeit durch den bewussten Einsatz einer Ästhetik der Laienhaftigkeit, welche auch als Verfremdungseffekt gelesen werden kann.¹⁸⁶ Es entsteht eine Distanz zwischen den darstellenden Performern und den von ihnen dargestellten Thematik, dem politischen Aktivismus. Diese Ästhetik des «Als-ob» rückt die Performance wiederum in die Nähe des (P)Reenactments im Verständnis Susanne Foellmers. Zum Ende der Aufführung hin kommen nochmals alle Aktivistinnen zu Wort. Nebst Gundula und Irmela tauchen Leute auf, welche im Verlaufe des Abends porträtiert wurden. Aus kurzen Sequenzen wurde ein Video zusammengeschnitten, in dem die Porträtierten eine Rede vorlesen. In der Videoprojektion am hinteren Bühnenrand wird von Nächstenliebe, Menschlichkeit und Demokratie gesprochen.¹⁸⁷ Und aus den letzten Sätzen wird klar, dass es sich um die Schlussrede von Charlie Chaplins *The Great Dictator* handelt, die hier zitiert wird:

¹⁸⁶ Vgl. DIE BERUFUNG 2020. Beispiele hierfür sind das Ablese von Text (vgl. 00:03:20) oder eines anti-naturalistischen Schauspielstils (vgl. 00:03:40).

¹⁸⁷ Vgl. ebd. 01:21:50–01:23:12.

Die Wolken zerstreuen sich! Die Sonne bricht auf! Wir kommen aus der Finsternis in das Licht! Wir kommen in eine neue Welt – in eine freundlichere Welt, wo die Menschen sich über ihre Gier, ihren Hass und ihre Gewalttätigkeit erheben. Blicke empor [...]¹⁸⁸

Die Rede Chaplins wird kollektiviert und von den Sprechenden in der Gegenwart der Videoaufnahme reenacted. Es geschieht eine Wiederholung, der aber durch die Rahmung innerhalb der Inszenierung von *DIE BERUFUNG* eine neue Bedeutung zukommt. Während im Film Chaplins ein satirischer, aber durchaus ernst gemeinter Aufruf zum Antifaschismus geschieht, wird in der Rede der Aktivistinnen nochmals gebündelt, was an diesem Abend auf der Bühne des LOT-Theaters gezeigt wurde.

Durch die Rhetorik und den Inhalt der Rede wird ein utopisches Moment befördert. Es geht um eine Negation der Gegenwart, eine «neue Welt», welche die Sprechenden antizipieren. Anders als in Chaplins Vorlage reagiert der Text aber nicht mehr direkt auf eine faschistische Regierung, sondern rechte Tendenzen in der (deutschen) Gesellschaft. Wie der Literaturwissenschaftler Hermand Jost in seinem Essay zu Chaplins *The Great Dictator* schreibt, solle man sich davor hüten, «die Schlußrede aus «The Great Dictator» als «naiv» abzutun»¹⁸⁹. Und gerade dies scheint auch auf die Inszenierung von *DIE BERUFUNG* zuzutreffen. Es fällt schwer, das Stück als «naiv» zu bezeichnen, erinnert man sich zum Schluss des Stückes an alle Aktivist:innen und die politische und humanistische Arbeit, welche von ihnen geleistet wird. Der Film Chaplins sei als «Werk eines radikaldemokratischen Aktivist:innen»¹⁹⁰ zu verstehen. Eine Bestrebung, welche auch im Stück verfolgt wird. Es scheint, als hätten *Markus&Markus* die Frage, welche Jost zum Schluss seines Essays stellt, für ihre Inszenierung ausgeliehen: «[F]ragen wir uns, was wir denn heute gegen Fremdenhaß und soziale Ungleichheit tun? Ist es mehr oder weniger, als das [sic!] was Chaplin damals gewagt hat?»¹⁹¹

Während der Aufführung von *DIE BERUFUNG* wird dem Publikum bewusst gemacht, wie viele Menschen mit unterschiedlichen linken Aktionen in Deutschland politisch aktiv sind. Die Bandbreite des deutschen Aktivismus wird aufgezeigt, wozu sich das Publikum, zusammengesetzt aus politischen Subjekten, verhalten muss. Durch die Heterogenität der Aktionen und deren Stimmen treten die einzelnen Aktivist:innen über die Aufführung hinweg in einen Dialog zueinander, in dessen Zentrum die Frage steht: Welche aktivistische Arbeit braucht es für eine gute Gesellschaft? Diese Aushandlung zwischen Aktivismus, Publikum und Theater soll anhand eines zweiten Exkurses zu Öffentlichkeit und Publikum nochmals genauer angeschaut werden.

3.5.4. Die Aufführung und ihre öffentliche Gemeinschaft

Im Essay *The Promise of the Documentary* erläutert Janelle Reinelt den Begriff des Dokumentarischen, um herauszuarbeiten, welche Implikationen dieser mit sich trägt. Wie bereits in der Einleitung zu dieser Arbeit erwähnt, versteht Reinelt das Dokument als «minimale Forderung» des Dokumentarischen, sieht aber in einer spezifischen Relation von Dokument

¹⁸⁸ Chaplin, Charlie: Die Schlußrede aus dem Film «Der große Diktator» (1940). In: Groenewold, Sabine (Hg.): *Schlussrede aus dem Film «Der große Diktator» 1940*. Mit einem Essay von Jost Hermand. Hamburg 1993, S. 7–14, hier S. 14.

¹⁸⁹ Hermand, Jost: *Satire und Aufruf. Zu Chaplins Antifaschismus*. In: Groenewold, Sabine (Hg.): *Charlie Chaplin, Schlussrede aus dem Film «Der große Diktator» 1940*. Mit einem Essay von Jost Hermand. Hamburg 1993, S. 15–52, hier S. 51.

¹⁹⁰ Ebd., S. 51–52.

¹⁹¹ Hermand 1993, S. 52.

und Publikum eine Qualität, welche für die Ästhetik bezeichnend sei.¹⁹² Aus dieser Relation, welche durch dokumentarisches Theater hergestellt werde, ergebe sich ein «öffentlicher Raum»:

They [documentary projects, C. R.] evoke a public sphere where a gathered group might investigate and consider the meaning of individual experiences in the context of state or societal responsibilities and norms. The documentary theatre calls the public sphere into being by presupposing it exists, and constructs its audience to be part of a temporary sociality to attend to the matters portrayed.¹⁹³

Wie Reinelt erläutert, werde ein Raum geschaffen, in welchem individuelle Erfahrung und Verantwortung im grösseren Kontext einer Gemeinschaft angeschaut werden können. Im Rahmen einer Aufführung würde dabei die Erfahrung einer einzelnen Person im Abgleich mit einer gesellschaftlichen Realität verhandelt, was den Vorgang in einem weiten Verständnis des Politischen wiederum politisiert. Und da das Publikum in seiner konstitutiven Funktion aushandelt, wie mit diesen Realitäten im grösseren gesellschaftlichen Kontext umzugehen ist, wird Öffentlichkeit generiert.

Solche Vorgänge können auch während den Aufführungen von *Performing Back* oder *DIE BERUFUNG* beobachtet werden. Insbesondere der Aspekt der individuellen Verantwortung im Abgleich mit historischen Ereignissen im Falle Ayivis, oder einem Abgleich mit einer aktivistischen Öffentlichkeit in der Inszenierung von *Markus&Markus* scheint für die beiden Performances zentral. Das Publikum wird während der Aufführung auf sich zurückgeworfen und jede:r Zuschauer:in muss sich fragen, welche Position sie:er in Bezug auf das Gezeigte einnimmt.

Die «public sphere» nach Reinelt hat dabei eine zeitliche Rahmung, eine «vorübergehende Geselligkeit», welche je nach Auffassung performativer Vorgänge mit dem Ende einer Aufführung verschwindet. Oder deren Potenzialität wird Muñoz folgend aus dem theatralen Kontext hinausgetragen, wenn die Aufführung ein Zusammengehörigkeitsgefühl stiften konnte. Damit würde die in einer Performance angelegte Potenzialität durch das Publikum erhalten bleiben.

Es ist zudem zu bemerken, dass Reinelt nicht ausschliesslich von «the public sphere» spricht und damit von einem universellen öffentlichen Raum ausgeht, sondern die Formulierung durch den unbestimmten Artikel offenhält. Insofern Dokumentartheater eine Öffentlichkeit unter anderen hervorbringt, muss Öffentlichkeiten immer schon im Plural gedacht werden, welche auch durch Theater hervorgebracht werden.

Über die Pluralisierung und damit die Aufteilung von öffentlichem Raum («public space») und Öffentlichkeit schreibt der Kurator und Kulturtheoretiker Simon Sheikh in seinem Essay *In the Place of the Public Sphere? Or, the World in Fragments*. In Abkehr von Habermas' Vorstellung des bürgerlichen öffentlichen Raums bemerkt Sheikh, dass nicht einfach von «dem» Publikum oder «der» Öffentlichkeit («the public») gesprochen werden kann. Denn werden Publikum und Öffentlichkeit als homogene Einheiten gefasst, komme es zu einer Universalisierung, welche die unterschiedlichen Möglichkeiten der Teilnahme und Teilhabe an Öffentlichkeit eines:r Einzelnen missachtet. Um Sheikhs Gedanken weiterzuspinnen: Öffentlichkeit und öffentlicher Raum würde als Singular aus der Perspektive eines unmarkierten, weissen, cis-männlichen Körpers gedacht. Sheikh schlägt deshalb vor öffentlichen Raum als «widersprüchlich» und

¹⁹² Vgl. Reinelt 2010, S. 10.

¹⁹³ Ebd., S. 11–12.

«nicht-einheitlich» zu verstehen; ein Raum, in dem die Möglichkeit für unterschiedliche und plurale Öffentlichkeiten besteht.¹⁹⁴

Auch Michael Warner schreibt, dass es einen grundlegenden Unterschied zwischen «*the public*» und «*a public*» gebe: «*The public is a kind of social totality. [...] [T]here must be as many publics as polities, but whenever one is addressed as *the public*, the others are assumed not to matter.*»¹⁹⁵ Es wird eine Totalität angenommen aus der vielmehr implizit als explizit bestimmte Personen ausgeschlossen werden.

Sheikh geht in seinem Essay von der Frage aus, wie die Kunstwelt («*art sphere*») als Teil von Öffentlichkeit («*public sphere*») gedacht werden kann.¹⁹⁶ Er befasst sich insbesondere mit «*Werken*», die, wie er schreibt, «do not employ the notion of the bourgeois public sphere, but rather different fragments, camp- and/or counter-publics. Or, at least, different ideas of a public, be they utopian or heterotopian.»¹⁹⁷ Es sind Kunstwerke, welche als utopische Werke Kritik üben oder als heterotopische Differenz markieren. Dies zeige sich auch darin, dass die Werke «nicht-traditionelle» Räume bespielen, so zum Beispiel «*the educational facility and pedagogy, alternative publishing, local and public television, street culture and more specifically the space of demonstrations*»¹⁹⁸. Was in der bildenden Kunst zum Erscheinen des Essays noch ungewöhnlich zu sein scheint, ist für Theaterproduktionen bereits seit den 80er-Jahren Praxis, wobei beispielsweise Industriegebäuden, Bauruinen und Steinbrüche bespielt wurden.¹⁹⁹ Sheikhs Überlegungen lassen sich aber auch für theaterwissenschaftliche Betrachtungen anwenden, insofern das Verhältnis von Kunstraum und öffentlichem Raum untersucht wird.

Die Widersprüchlichkeit von öffentlichem Raum entstehe im Wettstreit unterschiedlicher widersprüchlicher («*contradictory*») und nicht-einheitlicher («*non-unitary*») Öffentlichkeiten. Um diese Formation besser skizzieren zu können, bezieht sich Sheikh auf die Vorstellung Chantal Mouffes eines «*agonistischen*» öffentlichen Raumes. Dabei sei die Kunstwelt («*art sphere*») «*the embodiment of this sphere*»²⁰⁰. Dies würde bedeuten, dass beispielsweise ein Ausstellungsraum als Raum verstanden wird, in dem um Öffentlichkeit «gekämpft» wird.

Eine solche Qualität für Kunstwerke beanspruchen zu können, scheint gerade in Zeiten institutioneller Kritik optimistisch. Auch wenn Sheikh explizit von «nicht-traditionellen» Räumen der Kunst ausgeht, wurden auch diese seit der Publikation von Sheikhs Essay von Institutionen beansprucht, welche innerhalb kapitalistischer und neoliberaler Strukturen agieren. Zu solch einer idealistischen Haltung schreibt die Dramaturgin und Performancetheoretikerin Gigi Argyropoulou:

As the museum is turned into a place of the commons and the theatre into an assembly, and the political turn is again incorporated by biennials and institutions, we might want to

¹⁹⁴ Vgl. Sheikh, Simon: In the Place of the Public Sphere? Or, the World in Fragments. 2004, <https://transversal.at/transversal/0605/sheikh/en?hl=>, 22.02.2023.

¹⁹⁵ Warner 2002, S. 49. Hv. i. O.

¹⁹⁶ Vgl. Sheikh 2004.

¹⁹⁷ Ebd.

¹⁹⁸ Ebd.

¹⁹⁹ Vgl. Lehmann, Hans-Thies: Postdramatische Raumästhetik: Über-Blick. In: Lehmann, Hans-Thies: Postdramatisches Theater. Frankfurt/Main 2008, S. 291–308.

²⁰⁰ Sheikh 2004.

rethink what art and activism can do when they are reperformed or resituated inside neoliberal structures.²⁰¹

Wie Argyropoulou schildert, muss darüber nachgedacht werden, welche Folgen die Rekontextualisierung für Kunst und Aktivismus hat. Inwiefern werden «Öffentlichkeit» oder «Politik» von Institutionen und Künstler:innen lediglich als Label verwendet? So zeigen auch *Markus&Markus* und Ayivi ihre Arbeiten in einem traditionellen Kontext, auf einer Theaterbühne. Die Inszenierungen greifen aber mit ihrer Darstellungsästhetik aus dem Bühnenraum hinaus und stellen damit reine Abbild-Logiken in Frage.

Der Theaterwissenschaftler Christopher Balme geht sogar so weit, Theater als grundsätzlich «privaten» Vorgang anzuschauen und diesem so politische Wirkmächtigkeit abzusprechen:

We have to accept that what goes on in the privacy of a Western theatre is an almost entirely private matter: it is an artistic act conducted between two consenting partners – the performers and the spectators – and is therefore seldom of interest to the wider public sphere. [...] [J]ust as boys will be boys, so too will artists be artists, who largely enjoy constitutionally safeguarded and therefore unquestioned freedom to transgress against perceived taboos.²⁰²

Da Balme davon ausgeht, dass Theater mit der Aufhebung der Theaterzensur im 19. und 20. Jahrhundert seine Funktion als Teil der «public sphere» (Öffentlichkeit) eingebüsst hat, sei ein Theaterabend nunmehr ein «privater» Event. Die Aufführung ist nicht mehr im ursprünglichen Sinne öffentlich da sie von der staatlichen Zensur keine Beachtung mehr findet. Insofern Balme der Zensur einen solch hohen Stellenwert zuschreibt, übergibt er die Definitionsmacht darüber, was als «Öffentlichkeit» zu verstehen ist, dem Nationalstaat. Jedoch wird «Öffentlichkeit» nicht ausschliesslich vom Staat verwaltet. Auch Warner widerspricht einer Engführung von Öffentlichkeit und Staat. Er sieht «public» als sich selbst regulierenden und eben gerade nicht durch staatliche Gewalt organisiert.²⁰³ Nichtsdestotrotz ist aber Balme zuzustimmen, dass die Gewichtung von Theater als öffentlicher Raum im deutschsprachigen Raum gegenwärtig eine andere ist, als sie dies noch zur Zeit der Theaterzensur war.

Seit dem Erscheinen von Balmes Buch 2014 sind Diskussionen um die Repräsentationspolitik und Zugänglichkeit von Theater erneut in den Fokus öffentlichen Interesses geraten und diese haben sich sowohl in theaterwissenschaftlicher Forschung als auch auf den Theaterbühnen niedergeschlagen.²⁰⁴ Insbesondere Stücke welche Kategorisierungen wie «race» und «queer» thematisieren, haben im deutschen Sprachraum zu ausgiebigen Diskussionen geführt, welche auch kulturpolitische Konsequenzen (beispielsweise Verteilung von Fördergeldern, Programmation/Leitung von Festivals und Theaterhäusern) nach sich gezogen haben. Durch theatrale Praktiken wie beispielsweise die Inszenierung von *Performing Back* von Simone Dede Ayivi werden Problematiken wie struktureller Rassismus aufgezeigt und für das Publikum zur Verhandlung gestellt.

Den Einwänden von Balme und Argyropoulou folgend scheint deshalb schlüssiger, Theater nicht als «a priori» öffentlichen Raum zu denken, sondern das Zustandekommen von Öffentlichkeit von Inszenierung zu Inszenierung neu zu untersuchen. Einzelne theatrale Ästhetiken wie beispielsweise Dokumentartheater, politisches Theater oder (P)Reenactment

²⁰¹ Argyropoulou, Gigi: *Assemblies in Theatres, Biennials, Museums. The Failing Necessities of «Being With»*. In: geheimagentur; Schäfer, Martin Jörg u. Tsianos, Vassilis S. (Hg.): *The Art of Being Many: Towards a New Theory and Practice of Gathering*. Bielefeld 2016, S. 149–158, hier S. 154–155.

²⁰² Balme 2014, S. 17.

²⁰³ Vgl. Warner 2002, S. 51.

²⁰⁴ Vgl. Malzacher 2020, S. 49–64.

scheinen dabei eher dazu geeignet Situationen hervorzubringen, in welchen das Publikum dazu angehalten wird, über individuelle Erfahrung als Teil einer Gemeinschaft und Gesellschaft nachzudenken. Reinelt schreibt dazu: «[I]t [documentary theatre, C. R.] does summon public consideration of aspects of reality in a spirit of critical reasoning. In this sense, it is performative of a public sphere.»²⁰⁵ Dokumentartheater bediene sich gewissermassen den Konventionen öffentlichen Raumes, um Öffentlichkeit performativ hervorzubringen. Dass ein Dokumentartheater als öffentlich gelesen werden kann, hängt also auch davon ab, ob Öffentlichkeit als performativer Vorgang gelingt oder scheitert.

Dies lässt sich auch darüber verstehen, dass dokumentarisches Theater (als politisches Theater gefasst) immer schon in eine Relation mit Öffentlichkeit tritt. Der Theaterwissenschaftler Benjamin Wihstutz beschreibt diese Relation des politischen Theaters als sich zwischen zwei Polen befindlich:

Entweder wird der Anspruch erhoben, mithilfe der Kunst politische Fragen und Konflikte *ästhetisch* zu verhandeln oder es überwiegt die Ambition, die Theaterbühne direkt als *politische* Bühne zu verstehen, welche sich mit der Adressierung eines Publikums an die Öffentlichkeit wendet.²⁰⁶

Politik und Ästhetik eröffnen ein Spannungsfeld, in dem sich Inszenierungen politischen Theaters situieren. Wihstutz weist aber darauf hin, dass sich diese zwei Aspekte in Inszenierungen verbinden, wie dies beispielsweise auch in *DIE BERUFUNG* oder *Performing Back* der Fall ist. Denn einerseits wird mit ästhetischen Mitteln auf politische Tendenzen reagiert und andererseits wird direkt oder indirekt ein Publikum als Öffentlichkeit adressiert. Dabei bildet Öffentlichkeit, welche über die theatrale Situation hergestellt wird, nur einen Aspekt von politischer Öffentlichkeit. Wie Christopher Balme schreibt, wird auch die theatrale Öffentlichkeit massgeblich, von öffentlichen Diskursen geprägt:

The public sphere is integral to our notions of the future and futurity, because it provides a discursive prerequisite for shaping things to come. For all its spatial dimensions (and these are important) the public sphere is ultimately about determining the future that characterizes also the theatrical public sphere: in institutional debates, theatrical scandals, new forms of mediatization, and ultimately the place and function of theatre in a society.²⁰⁷

Balme stellt fest, dass Zukunft und Zukünftigkeit nicht ohne «Öffentlichkeit» gedacht werden könne. Da Öffentlichkeit die ideelle Möglichkeit von «Zukunft» bedingt, oder diese überhaupt fassbar mache, spielt dies auch für die theatrale Öffentlichkeit eine Rolle. Theater werde darüber ein Platz und eine Funktion innerhalb einer Gesellschaft zugewiesen. Als Ergänzung muss aber angemerkt werden, dass hier Theater als homogenes Phänomen gedacht wird. Theaterformen sind durch die Zeit hindurch aber so heterogen, dass es nicht einfach nur «ein» Platz und «eine» Funktion in einer Gesellschaft sein kann, welche von Theater eingenommen wird.²⁰⁸ Der diskursive Vorgang wird deshalb auch von der Ausrichtung der jeweiligen theatralen Ästhetik mitbestimmt.

²⁰⁵ Reinelt 2010, S. 12.

²⁰⁶ Wihstutz, Benjamin: Der andere Raum: Politiken sozialer Grenzverhandlung im Gegenwartstheater. Zürich 2012, S. 122. Hv. i. O.

²⁰⁷ Balme 2014, S. 18.

²⁰⁸ Vgl. Kotte 2012, S. 278–281.

Gehen wir mit Balmes Annahme mit, dass Zukunft und theatrale Öffentlichkeit miteinander verbunden sind, dann kann auch die Zukünftigkeit, die Potenzialität, welche vom «utopian performative» in einem theatralen Kontext befördert wird, nicht ohne Öffentlichkeit gedacht werden. Im Theaterraum wird Öffentlichkeit hergestellt, weil über Zukunft und Zukünftigkeit nachgedacht wird. Dies geschieht bei Ayivi darüber, dass sie den Umgang mit kolonialen Spuren, wie beispielsweise dem Kolonialdenkmal in Braunschweig zur Diskussion stellt. Sie holt diese Spuren (p)reenactend oder über Erzählungen von Geschichte(n) auf die Bühne. Damit wird eine zukünftige Handlung antizipiert, in welche auch das Publikum als eine Öffentlichkeit eingebunden ist. Denn wie in diesem Teil dargelegt werden konnte, erschafft die Theateraufführung eine Öffentlichkeit, welche beispielsweise als «counter public» gedacht werden kann. Bei *Markus&Markus* wird hingegen eine aktivistische Gesellschaft sichtbar gemacht, welche bereits in der Gegenwart der Aufführung, der Gegenwart des Publikums existiert. Es werden utopische Handlungen gezeigt, welche Wandel in der Zukunft antizipieren, selbst als konkrete Handlungen aber in der Gegenwart stattfinden. Auch über diese Handlungen wird eine Gemeinschaft und Öffentlichkeit generiert, welche im Gegensatz zu *Performing Back* aber über konkrete und bereits bestehende Handlungsmöglichkeiten funktioniert. Es ist eine andere Potenzialität, da in *DIE BERUFUNG* – man könnte sagen – ein Angebot mitgeliefert wird, was getan werden kann. Währenddessen wird in *Performing Back* die Umsetzung den einzelnen Zuschauenden überlassen. Die Inszenierung bietet so einen Raum, um über die Problematik des deutschen Kolonialismus in einem grösseren Rahmen nachzudenken.

In beiden Inszenierungen geht es deshalb auch um Verantwortung. Verantwortung als Teil, nicht nur eines Publikums, aber einer Gesellschaft, welche sich zu faschistischen Tendenzen oder Rassismus positionieren muss. Die Inszenierungen fordern nach einem involvierten Umgang mit politischen Verhältnissen, indem sie das Publikum damit konfrontieren, im gleichen Zug aber andere mögliche Wirklichkeiten skizzieren, ob nun als Potenzialität oder Realität.

4. Fazit

2013 formuliert die Theaterwissenschaftlerin Erika Fischer-Lichte die These, dass sich mit dem Beginn des 21. Jahrhunderts eine neue Ästhetik des politischen Theaters herausbilde. Diese ist «von der Hoffnung getragen, ästhetische Ereignisse könnten Erfahrungen von Gleichheit und Teilhabe ermöglichen, die die gegebenen sozialen und kulturellen Ordnungen der Gesellschaft – zumindest temporär – transzendieren»²⁰⁹. Schaut man aber die Inszenierungen von *Performing Back* und *DIE BERUFUNG* an, wird ersichtlich, dass diese These nicht mehr haltbar ist. Die Stücke erzeugen zwar eine Art der Teilhabe, versuchen aber nicht eine «Erfahrung von Gleichheit» herzustellen. Im Gegenteil: Vermeintliche Gleichheit wird gerade innerhalb einer Gemeinschaft kritisch betrachtet. Die Inszenierungen gehen als politisches Theater von gegenwärtigen Verhältnissen aus, um trotz Differenz und Heterogenität Verantwortung als Teil einer politischen Gemeinschaft einzufordern. Anstatt das Publikum als homogene Gruppe zu begreifen, verstehen sie dieses als öffentliche und heterogene Gruppe. Auch die Differenz zwischen Zuschauenden und Performenden wird von den beiden Inszenierungen herausgearbeitet. «Gleichheit» wird vielmehr so verstanden, dass Verantwortung von allen Zuschauenden als politische Subjekte einer Gesellschaft geteilt wird, dies aber in je unterschiedlicher Weise. Die Inszenierungen sind stark, wenn auch spielerisch, in der Gegenwart verankert. Sie gehen von einer gemeinsamen Gegenwart aus, welche nicht nur die theatrale Situation beschreibt, sondern auch über diese hinaus eine Öffentlichkeit miteinschließt. Ausgehend von dieser gemeinsamen Zeitlichkeit reagieren die Inszenierungen auf Missstände die durch die Linse des Utopischen als Abwesenheit oder Mangel angesehen werden können. Über dieses Ausweisen als Defizit wird Kritik geübt.

Simone Dede Ayivi tut dies in *Performing Back* in Bezug auf die koloniale Geschichte Deutschlands, welche sie als «weisse» Geschichte liest. Daraus entsteht auch eine Verantwortung des weissen Publikums, sich zu dieser Geschichte zu verhalten und mit dieser umzugehen. Sie setzt eine klare Differenz zwischen sich als Schwarzer Performerin und dem weissen Publikum, was über Ayivis Erfahrungen und ihre Position innerhalb der Inszenierung kenntlich gemacht wird.

Über einzelne Szenen konnte analysiert werden, wie sich Ayivi dadurch «utopischer Kritik» bedient. Dies ist einerseits auf die verschränkte Zeitlichkeit der Inszenierung zurückzuführen. Sie arbeitet mit selbst erzeugten Dokumenten, wie Videos und Interviewaufnahmen, um eine Diskussion über Kolonialismus anzustossen. Dabei erzählt Ayivi nicht nur Geschichte(n), sondern legt dar, wie diese Geschichten und historischen Begebenheiten mit unserer Gegenwart verschränkt sind und wie sich daraus Verpflichtungen für Gegenwart und Zukunft ergeben. Diese Verpflichtung ist auch als Potenzialität im Sinne Muñoz' zu verstehen, da sie durchaus in der Gegenwart angelegt ist, sich aber erst in der Zukunft verwirklicht. Eine Reaktion auf das Gesehene von Seiten der Zuschauenden wird antizipiert. Andererseits übt Ayivi utopische Kritik, da sie durch (P)Reenactment und einen dokumentarischen Gestus kenntlich macht, wie diese kolonialen Spuren in die Gegenwart der Inszenierung reichen und damit das Publikum als «gegenwärtige» Öffentlichkeit hervorgebracht wird.

Auch die Inszenierung *DIE BERUFUNG* des Kollektivs *Markus&Markus* konnte in seinem Umgang des «utopian performative» beschrieben werden. In diesem wird die anfängliche Apathie der Schauspielenden bezüglich politischer Themen auf das Publikum zurückgespiegelt. Die Performenden sind auf der Bühne und in Videos als Agierende und

²⁰⁹ Fischer-Lichte: Politisches Theater 2014, S. 262.

Aktivist:innen das Gegenstück zum vermeintlich passiv dasitzenden Publikum. Wiederum entsteht eine performative Setzung, in der das Publikum sich zur hervorgebrachten Realität verhalten muss, um selbst Position zu beziehen oder die eigene ungenutzte Handlungsfähigkeit in Frage zu stellen – wenn so viele Leute politisch aktiv sind, was hält mich davon ab, selbst aktiv zu werden? Wie in *Performing Back* wird dabei die Ästhetik des (P)Reenactments und dokumentarischen Theaters aufgegriffen, um über Vergangenes (Dokumente, Briefe, Interviews, Reden, Proteste...) eine Zukünftigkeit zu imaginieren und damit Kritik an der Gegenwart zu üben.

Die Verantwortung, welche aus der Teilnahme an den Aufführungen entsteht, wird über die utopische Kritik der beiden Inszenierungen hergestellt. Indem Gegenwart, Vergangenheit und Zukunft als gemeinschaftliche Zeitlichkeiten verstanden werden, und damit auch als Zeitlichkeiten des Publikums konstruiert werden, hat das Publikum als Teil der Gegenwart auch Verantwortung zu übernehmen. Verantwortung ist es auch, welche die Potenzialität des «utopian performative» verdeutlicht. Über unterschiedliche Herangehensweisen an politisch-künstlerische Aktionen wird dem Publikum gezeigt, wie performative Praktiken in die Realität eingreifen und damit Verantwortung vermittelt.

Dies bestätigt ein Stück weit die These, welche dieser Arbeit zugrunde liegt. Es handelt sich um zwei Inszenierungen, welche sich einer Ästhetik des Politischen bedienen, aber eine andere theatrale Situation generieren als die, welche noch von Fischer-Lichte antizipiert wurde. Anhand der beiden Inszenierungen konnte gezeigt werden, wie die Bühne als Möglichkeitsraum verwendet wird, um politische Handlungen zu (p)reenacten. Wie dies von Ayivi in Bezug auf das Kolonialdenkmal in Braunschweig gemacht wurde, als Verschiebung des urbanen Raumes in den Bühnenraum. Oder wie *Markus&Markus* über die Videodokumentation unterschiedlicher Aktionen, an welchen die Gruppe teilgenommen hat, Protest (p)reenacten. Die Bühne konnte damit als Raum verwendet werden, welcher aufgrund seiner (im Gegensatz zum urbanen Raum differenten) ästhetischen Logik von Zeitlichkeit und Räumlichkeit eine Versuchsanordnung erlaubt, um utopische Handlungen zu erproben.

Nichtsdestotrotz hängt es massgeblich von den Zuschauenden ab, ob während einer Performance ein «utopian performative» zustande kommt. Da die Inszenierungen performativ-szenisch Themen präsentieren, ist deren Potenzialität – wie sie von Muñoz beschrieben wird – als Kontingenz oder Versuch aufzufassen. Denn performative Vorgänge können gelingen oder scheitern, und dieser Umstand ist bei utopischer Performance umso mehr vom Publikum abhängig. Dass in jeder theatralen Situation ein «public» im Sinne eines Publikums wie auch einer Öffentlichkeit hergestellt wird, konnte in der Arbeit dargelegt werden. Die Frage bleibt aber, inwiefern es sich dabei um eine kritische Öffentlichkeit handelt, die Teil des «utopian performative» wird, oder von wem diese Kritik zugeschrieben oder eingefordert wird.

Es konnte zudem gezeigt werden, dass das kritische Moment in dokumentarischem Theater wie auch der Ästhetik des (P)Reenactments mit der Kritik des Utopischen durch das «noch nicht» und seiner komplexen Zeitlichkeit einhergeht. Da der «utopian performative» durch seine kritische und gemeinschaftsstiftende Qualität auch als politisch betrachtet werden kann, ist er damit auch mit Dokumentartheater und (P)Reenactment über eine spezifisch politische Komponente verknüpft. Wie auch die theatralen Ästhetiken spielt der «utopian performative» mit einer Potenzialität, welche sich im Theaterpublikum über eine Infragestellung des eigenen politischen Standpunktes und bestenfalls dem Eruiieren anderer Realitäten kundtut. In Bezug auf die von der jeweiligen Aufführung hergestellten Realitäten gilt es sich als Zuschauer:in zu situieren.

Indem die Inszenierungen über den Utopiebegriff nach Muñoz und Dolan gelesen wurden, konnte auch das Theater- und Performance-Verständnis kenntlich gemacht werden, dessen sich die beiden Inszenierungen bedienen. Es ist ein Theater, in dem das Publikum einerseits als Zeug:in auf der Tribüne sitzt. Es bezeugt das Gesehene und setzt sich über die dokumentarische Ästhetik der Stücke mit Realitäten auseinander und entscheidet selbständig und kritisch, inwiefern die Realität der Aufführung mit der eigenen Realität abseits der Bühne übereinstimmt. Da diesen Dokumenten durch die theatralen Setzungen eine politische Dimension zukommt, muss das Publikum sich innerhalb des eröffneten Spielfeldes des Politischen positionieren. Dieses politisierte Moment ist es auch, welches dem Publikum Verantwortung überträgt, mit dem Gezeigten umzugehen. Das Publikum wird deshalb andererseits auch als Teil einer politischen Öffentlichkeit verstanden. Ob nun direkt ein Umgang mit historischen Missständen eingefordert wird, wie in der Inszenierung von *Performing Back*, oder über die Darstellung mediatisierter aktivistischer Aktionen reale aktivistische Teilnahme suggeriert wird, wie bei *DIE BERUFUNG*, wird das Publikum als Gruppe politischer Subjekte verstanden, welche einen Umgang mit der politischen Gegenwart finden müssen und selbst darauf Einfluss nehmen können.

5. Bibliografie

5.1. Literatur- und Medienverzeichnis

- Agamben, Giorgio: Noten zur Geste. In: ders.: Mittel ohne Zweck. Noten zur Politik. Zürich 2001, S. 47–56.
- Argyropoulou, Gigi: Assemblies in Theatres, Biennials, Museums. The Failing Necessities of «Being With». In: geheimagentur; Schäfer, Martin Jörg u. Tsianos, Vassilis S. (Hg.): The Art of Being Many: Towards a New Theory and Practice of Gathering. Bielefeld 2016, S. 149–158.
- Bachmann, Michael: 16. Dokumentartheater/Dokumentardrama. In: Marx, Peter (Hg.): Handbuch Drama: Theorie, Analyse, Geschichte. Stuttgart 2012, S. 305–310.
- Balme, Christopher B.: The theatrical public sphere. Cambridge 2014.
- Bell, David M.: Rethinking Utopia. Place, Power, Affect. New York 2017.
- Benjamin, Walter: Allegorien kultureller Erfahrung. Ausgewählte Schriften 1920–1940. Leipzig 1984.
- Bishop, Claire: Artificial Hells: Participatory Art and the Politics of Spectatorship. London 2012.
- Burri, Regula Valérie u. a. (Hg.): Versammlung und Teilhabe. Urbane Öffentlichkeit und performative Künste. Bielefeld 2014.
- Chaplin, Charlie: Die Schlußrede aus dem Film «Der große Diktator» (1940). In: Groenewold, Sabine (Hg.): Schlussrede aus dem Film «Der große Diktator» 1940. Mit einem Essay von Jost Hermand. Hamburg 1993, S. 7–14.
- Claeys, Gregory u. Sargent, Lyman Tower: The Utopia Reader. New York 2017.
- Czirak, Adam u. a. (Hg.): Performance zwischen den Zeiten. Reenactments und Preenactments in Kunst und Wissenschaft. Bielefeld 2019.
- Dolan, Jill: Performance, Utopia, and the «Utopian Performative». In: Theatre Journal, Nr. 3, 2001, S. 455–479.
- Dolan, Jill: Utopia in Performance. Finding Hope at the Theater. Ann Arbor 2005.
- Drewes, Miriam: Theater als Ort der Utopie. Zur Ästhetik von Ereignis und Präsenz. Bielefeld 2010.
- Fischer-Lichte, Erika: Aufführung. In: dies.; Kolesch, Doris u. Warstat, Matthias (Hg.): Metzler Lexikon Theatertheorie. Stuttgart 2014, S. 15–26.

- Fischer-Lichte, Erika: Performativität/performativ. In: dies.; Kolesch, Doris u. Warstat, Matthias (Hg.): Metzler Lexikon Theatertheorie. Stuttgart 2014, S. 251–258.
- Fischer-Lichte, Erika: Politisches Theater. In: dies.; Kolesch, Doris u. Warstat, Matthias (Hg.): Metzler Lexikon Theatertheorie. Stuttgart 2014, S. 258–262.
- Foellmer, Susanne: (Pre)Enacting Resistance? Protest and the Means of Staging. In: Czirak, Adam u. a. (Hg.): Performance zwischen den Zeiten. Reenactments und Preenactments in Kunst und Wissenschaft. Bielefeld 2019, S. 141–157.
- Franko, Mark: Introduction: The Power of Recall in a Post-Ephemeral Era. In: ders. (Hg.): The Oxford Handbook of Dance and Reenactment. Oxford 2018, S. 1–16.
- Gantner, Gösta: Möglichkeit: Über einen Grundbegriff der praktischen Philosophie und kritischen Gesellschaftstheorie. Bielefeld 2021.
- geheimagentur; Schäfer, Martin Jörg u. Tsianos, Vassilis S. (Hg.): The Art of Being Many. Towards a New Theory and Practice of Gathering. Bielefeld 2016.
- Gilcher-Holtey, Ingrid; Schößler, Franziska u. Kraus, Dorothea (Hg.): Politisches Theater nach 1968. Regie, Dramatik und Organisation. Frankfurt/Main 2006.
- Griffin, Michael J. u. Moylan, Tom: Introduction. Exploring Utopia. In: dies. (Hg.): Exploring the Utopian Impulse. Essays On Utopian Thought and Practice. Oxford u. a. 2007, S. 11–18.
- Gualtieri, Claudia (Hg.): Utopia in the Present. Cultural Politics and Change. Berlin u. a. 2018.
- Haß, Ulrike: Wirklichkeit. In: Fischer-Lichte, Erika; Kolesch, Doris u. Warstat, Matthias (Hg.): Metzler Lexikon Theatertheorie. Stuttgart 2014, S. 415–417.
- Hermand, Jost: Satire und Aufruf. Zu Chaplins Antifaschismus. In: Groenewold, Sabine (Hg.): Charlie Chaplin, Schlussrede aus dem Film «Der grosse Diktator» 1940. Mit einem Essay von Jost Hermand. Hamburg 1993, S. 15–52.
- Holling, Eva: Eingriffe in den Möglichkeitsraum? Stadtprojekte als neues Genre des Theaters. In: Lemke, Inga; Nitsche, Jessica u. Hartmann, Doreen (Hg.): Interventionen: Grenzüberschreitungen in Ästhetik, Politik und Ökonomie. München 2012, S. 113–125.
- Irmer, Thomas: A Search for New Realities: Documentary Theatre in Germany. In: TDR: The Drama Review, Nr. 3, 2006, S. 16–28.
- Joseph, Miranda: Against the Romance of Community. Minneapolis 2002.
- Kammerer, Dietmar (Hg.): Vom Publicum. Das Öffentliche in der Kunst. Bielefeld 2012.
- Kotte, Andreas: Theaterwissenschaft. Eine Einführung. Stuttgart 2012.

- Kramer, Sven: Walter Benjamin zur Einführung. Hamburg 2013.
- Kurzenberger, Hajo: Verfahren und Strategien des politischen Gegenwartstheaters (am Beispiel von Veiels Der Kick und Rimini Protokolls Wallenstein). In: Schößler, Christine u. Bähr, Christine (Hg.): Ökonomie im Theater der Gegenwart: Ästhetik, Produktion, Institution. Bielefeld 2015.
- Lehmann, Hans-Thies: Postdramatisches Theater. Frankfurt/Main 2008.
- Levitas, Ruth: The Concept of Utopia. New York 1990.
- Magagnoli, Paolo: Documents of Utopia. The Politics of Experimental Documentary. New York, Chichester u. West Sussex 2015.
- Malzacher, Florian: Gesellschaftsspiele. Politisches Theater heute. Berlin 2020.
- Marchart, Oliver: Public Movement. The Art of Pre-Enactment. In: Malzacher, Florian (Hg.): Not Just a Mirror Looking for the Political Theatre of Today. Berlin 2015, S. 146–150.
- Marchart, Oliver: Conflictual Aesthetics. Artistic Activism and the Public Sphere. Berlin 2019.
- Martin, Carol: Bodies of Evidence. In: TDR: The Drama Review, Nr. 3, 2006, S. 8–15.
- Marschall, Brigitte: Politisches Theater nach 1950. Wien 2010.
- Muhle, Maria: Preenactment zwischen Präfiguration und Wiederholung. In: Czihak, Adam u. a. (Hg.): Performance zwischen den Zeiten. Reenactments und Preenactments in Kunst und Wissenschaft. Bielefeld 2019.
- Muhle, Maria: Histories of the Present. A Media Philosophical Approach. In: Genge, Gabriele; Schwarte, Ludger u. Stercken, Angela (Hg.): Aesthetic Temporalities Today: Present, Presentness, Re-Presentation. Bielefeld 2020, S. 249–266.
- Muñoz, José Esteban: Cruising Utopia. The Then and There of Queer Futurity. New York u. London 2019.
- Musil, Robert: Der Mann ohne Eigenschaften. Berlin 1957.
- o. A.: Simone Dede Ayivi. About. 2022, www.simonededeayivi.com/about/, 13.01.2023.
- o. A.: EXIT-Deutschland – Ausstieg aus dem Rechtsextremismus. o. D., www.exit-deutschland.de/ausstieg/, 02.05.2023.
- o. A.: Performing Back – Ein multimedialer Reisebericht aus Schwarzer Perspektive. In: Anti (Ra)²dio. Hamburg 2015, www.freie-radios.net/72843, 13.01.2023, 00:20:00.
- o. A.: Markus&Markus. o. D., www.markusundmarkus.at, 13.03.2023.
- o. A.: Peter Lang Verlag. o. D., www.peterlang.com/series/rus, 31.03.2023.

- o. A.: Schrödingers Katze – Physikalische Grundlagen einfach erklärt! Duden Schülerlexikon. o. D., <https://learnattack.de/schuelerlexikon/physik/schroedingers-katze>, 02.05.2023.
- Oberkrome, Friederike u. Straub, Verena: Performing in Between Times. An Introduction. In: Czirak, Adam u. a. (Hg.): Performance zwischen den Zeiten. Reenactments und Preenactments in Kunst und Wissenschaft. Bielefeld 2019, S. 9–22.
- Phelan, Peggy: The ontology of performance: representation without reproduction. In: Phelan, Peggy: Unmarked: the politics of performance. London 2017, S. 146–166.
- Reinelt, Janelle: The Promise of Documentary. In: Forsyth, Alison u. Megson, Chris (Hg.): Get Real: Documentary Theatre Past and Present. Basingstoke 2010, S. 6–23.
- Samatar, Sofia: Toward a Planetary History of Afrofuturism. In: Research in African Literatures, Nr. 4, 2017, S. 175–191.
- Schneider, Rebecca: Performing Remains: Art and War in Times of Theatrical Reenactment. London 2011.
- Schöck-Quinteros, Eva; Steffen, Nils u. Logge, Thorsten: Geschichte und dokumentarisches Theater. Einleitende Bemerkungen zur Inszenierung von Zeitzeugnissen. In: Körper, Andreas; Weber, Thomas u. Logge, Thorsten (Hg.): Geschichte im Rampenlicht. Inszenierungen historischer Quellen im Theater. München 2020, S. 3–23.
- Schölderle, Thomas: Geschichte der Utopie. Eine Einführung. Köln, Weimar u. Wien 2012.
- Schulte, Philipp: Nicht mehr – noch nicht. Überlegungen zu einem Theater des Utopischen. In: Olivia Ebert u. a. (Hg.): Theater als Kritik. Theorie, Geschichte und Praktiken der Ent-Unterwerfung. Bielefeld 2018, S. 167–176.
- Segal, Howard Paul: Utopias: A Brief History from Ancient Writings to Virtual Communities. Hoboken 2012.
- Serafini, Paula: Prefiguring Performance. In: Third Text, Nr. 3, 2015, S. 195–206.
- Sheikh, Simon: In the Place of the Public Sphere? Or, the World in Fragments. 2004, <https://transversal.at/transversal/0605/sheikh/en?hl=>, 22.02.2023.
- Taylor, Diana: The Archive and the Repertoire: Performing Cultural Memory in the Americas. Durham 2003.
- Tiedemann, Kathrin u. Raddatz, Frank (Hg.): Reality Strikes Back: Tage vor dem Bildersturm. Eine Debatte zum Einbruch der Wirklichkeit in den Bühnenraum. Berlin 2007.

Tiedemann, Kathrin u. Raddatz, Frank (Hg.): Reality Strikes Back II: Tod der Repräsentation. Die Zukunft der Vorstellungskraft in einer globalisierten Welt. Berlin 2010.

Warner, Michael: Publics and Counterpublics. In: Public Culture, Nr. 1, 2002, S. 49–90.

Warstat, Matthias u. a. (Hg.): Theater als Intervention: Politiken ästhetischer Praxis. Berlin 2015.

Wihstutz, Benjamin: Der andere Raum. Politiken sozialer Grenzverhandlung im Gegenwartstheater. Zürich 2012.

Wildermann, Patrick: Gegen rechts = Engagiert: «Die Berufung» in den Sophiensälen. In: Der Tagesspiegel, 01.03.2020, S. 28.

Wright, Erik Olin: Envisioning Real Utopias. London 2010.

Wright, Erik Olin: The Real Utopias Project. A general overview. 2010, www.sccc.wisc.edu/soc/faculty/pages/wright/OVERVIEW.html, 31.03.2023.

5.2. Aufzeichnungen von Theateraufführungen

DIE BERUFUNG. Regie: Markus&Markus. LOT-Theater Braunschweig, Premiere: 22.01.2020, Aufnahme: 25.01.2020, Webvideo: DIE BERUFUNG. 2020, <https://vimeo.com/392409358>, 06.02.2023, 01:27:58.

Performing Back – Eine zukünftige Erinnerungperformance. Regie: Ayivi, Simone Dede. Sophiensæle Berlin, Premiere: 19.09.2014, Aufnahme: 20.09.2014, Webvideo: Performing Back – Eine zukünftige Erinnerungperformance. 2014, <https://vimeo.com/111404745>, 06.02.2023, 01:13:24.