

Leseprobe

Meike Wagner / Wolf-Dieter Ernst (Hgg.)

Utopie in Theater,
Performance und Aktion

AISTHESIS VERLAG

Bielefeld 2024

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation
in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische
Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

© Aisthesis Verlag Bielefeld 2024
Oberntorwall 21, D-33602 Bielefeld
Satz: Germano Wallmann, www.geisterwort.de
Druck: docupoint GmbH, Magdeburg
Alle Rechte vorbehalten

Print ISBN 978-3-8498-1945-3
E-Book (PDF) ISBN 978-3-8498-1946-0
www.aisthesis.de

Inhaltsverzeichnis

Meike Wagner und Wolf-Dieter Ernst Utopie in Theater, Performance und Aktion. Eine Einleitung	7
Miriam Drewes Performanzen des (Un-)Gewissen. Utopie, Apokalypse und die ökologische Krise	23
Susanne Foellmer Still Moving, Nevertheless. Questions About Utopia in Our Contemporary Moment	51
Simon Gröger Zukunftsoffene Probe aufs Exempel. Utopie als Denkfigur und Inszenierungsform in Milo Raus <i>General Assembly</i>	67
Leo Marko No-Place as Uncarved Wood. Reconsidering Utopia in Performance through Laozi and Zhuangzi	91
Meike Wagner Die ‚Uranische Republik‘. Utopische Performanz von ‚Citizenship‘ im Amateurtheater um 1800	109
Wolf-Dieter Ernst und Paulina Aroch Fugellie Embodied Futurities. Ein Unterrichtsexperiment	129
Wolf-Dieter Ernst, Gabriela Paule Utopie im Applied Theatre? Zwischen Euphorie und Verzweiflung. Ein Gespräch mit Björn Bicker und Matthias Warstat	155
Die Autor:innen des Bandes	175
Bildnachweise	177

Meike Wagner und Wolf-Dieter Ernst

Utopie in Theater, Performance und Aktion

Eine Einleitung

Es gibt nichts Besseres als ein Dogma, wenn es darum geht, Träume hervorzubringen. Und es gibt nichts Besseres als Träume, um die Zukunft zu erschaffen. Heute Utopie, morgen Fleisch und Blut.

Victor Hugo, *Les Misérables*¹

The utopia for which I yearn takes place now, in the interstices of present interactions, in glancing moments of possibly better ways to be together as human beings.

Jill Dolan²

It's a much more radical question, a matter of survival: the future will be utopian or there will be none.

Slavoj Žižek³

Alle diese zitierten Autoren – Victor Hugo, Jill Dolan, Slavoj Žižek – wenden sich aus der Perspektive der Krise zur Utopie. In seinem Meisterwerk *Les Misérables* (1862) schildert Hugo eine Gesellschaft in der Krise, die ihre schwächsten Untertanen – die Armen – in völligem Elend zurücklässt. Sein Epos gipfelt in der Erzählung der Ereignisse rund um den republikanischen Aufstand in Paris im Jahr 1832 und dessen politisches Scheitern, die Staatsordnung zu ändern. Am Ende können nur die ethischen Handlungen einzelner Subjekte die schreiende soziale Ungerechtigkeit abmildern. Der zitierte Satz erscheint im einleitenden Teil des Kapitels, in dem er die Ziele und Aktionen des revolutionären Studentenclubs „Die Freunde des ABC“ erörtert, der sich an der Planung einer Revolution beteiligt. In Hugos Worten erzeugt die dogmatische Unterdrückung Träume, die wiederum eine Vorstellung von einem möglichen und bald verwirklichten besseren Leben hervorbringen. So lösen die miserablen Bedingungen einer ungerechten Gesellschaft – die soziale und menschliche Krise also – Utopien aus, zunächst in ihrer verborgenen Struktur, und transformieren sich dann in offenes politisches Handeln.

1 Victor Hugo, *Die Elenden* (1862), München: dtv, 2000, 745.

2 Jill Dolan, „Performance, Utopia, and the ‚Utopian Performative‘“, in *Theatre Journal*, 53:3, 2001, 455-79, 456.

3 Slavoj Žižek, *The Reality of the Virtual*, 2004, Video, <https://www.youtube.com/watch?v=gBRT0xGyKZo>, letzter Zugriff: 20.12.2022.

Sowohl Žižek als auch Dolan beziehen sich auf den Zustand der Krise, aber nicht mit einem konkreten historischen Moment verbunden, der überwunden werden muss, sondern in Form einer immer wieder neu inszenierten Aufführung. Der ständige Krisenzustand, in dem wir – Untertanen der neoliberalen Ordnung, Untertanen der Heteronormativität – uns befinden, verlangt nach Utopie. Während Dolan der Idee der Utopie Aspekte von Gemeinschaftlichkeit und Solidarität hinzufügt, vermittelt uns Žižek mit dem Hinweis auf die andauernden psychologischen Unterdrückungen und Klassenkämpfe ein Gefühl der Dringlichkeit: Es gibt eine utopische Zukunft oder es gibt keine. Die Utopie muss umgesetzt werden, sonst wird es überhaupt keine Handlungsmöglichkeiten geben.

Diese Dringlichkeit ist heute in Zeiten des Klimawandels, der Post-Covid-Krise und des Angriffskriegs Russlands gegen die Ukraine besonders spürbar. Angesichts solch vielfältiger Krisen neigen wir dazu, Abhilfe im Eskapismus zu suchen; uns den guten Dingen zuzuwenden und uns zu vergewissern, dass der Klimakollaps, das Virus, das Töten noch in weiter Ferne, noch nicht in unserer unmittelbaren Umgebung, noch nicht in unserer Stadt, noch nicht im eigenen Haushalt, noch nicht in unserer Familie sind. Aber diese Kreise werden absehbar enger und ziehen ihre Linien zunehmend näher zusammen.

Der Begriff ‚Utopie‘ wurde durch die Rezeption von ‚Thomas Morus‘ Buch „Utopia“ aus dem Jahr 1516 geprägt und verbreitet. Hier schlägt er das utopische Konzept einer idealen Gesellschaft auf einer fiktiven abgelegenen Insel vor, und verschleiert auf diese Weise seine Kritik an der englischen Gesellschaft seiner Zeit. In seinem Buch liefert Morus eine Etymologie des Begriffs, der vom griechischen u-topia abgeleitet ist, was ‚Nicht-Ort‘ bedeutet. Die englische Aussprache verbindet es mit einem anderen griechischen Begriff, eu-topia, dem ‚guten Ort‘. Dies hat zu einem allgemeinen Verständnis von ‚Utopie‘ als positivem imaginären Raum im Gegensatz zu ‚Dystopie‘ als katastrophalem Schauplatz geführt, wobei die ursprüngliche Bedeutung keine Beurteilung der Qualität der Utopie beinhaltet. Mit dem emanzipativen Streben der Aufklärung nach einer Verbesserung des Menschen und der Gesellschaft ließ sich Utopie mit einer positiven Fortschrittlichkeit verbinden.

In vielen kulturellen Traditionen und Erzählungen bieten utopische Räume einen möglichen Ausweg aus einem harten Leben im ‚Hier‘ und ‚Jetzt‘, oft mit einem Erlösungsversprechen für ein ‚Dann‘ und ‚Dort‘: ‚Arkadien‘, der biblische ‚Garten Eden‘, das deutsche ‚Schlaraffenland‘, sogar die schwedische Idee des ‚Folkhemmet‘ könnte hier in Betracht gezogen werden. Alle diese idealen Räume wurden erfunden und formuliert, um Hoffnung auf einen Ort zu bieten, an den man im Jenseits oder beim Erwerb eines anderen Seinszustands gelangen kann – der Zugang

wird erworben in Abhängigkeit von einem bestimmten Verhalten, einer bestimmten Handlung oder einer bestimmten Anpassung. Unterm Strich geht es um etwas, nach dem man streben kann. Es handelt sich hier um die frohe Version von Utopie, die in einen Rahmen von Entwicklungspotentialen, linearem Fortschritt und Erlösungsversprechen eingebettet ist.

Durch dieses Erbe eines ‚Erlösungsdiskurses‘ entwickelte Utopie – seit der Begriffsprägung durch Morus – die Qualität eines Reizwortes, wenn man die zahlreichen Abwehrgesten, diese oder jene Idee sei schön, aber bloß eine ‚utopische Vision‘, die sich nicht verwirklichen lasse, bedenkt. Legendär ist die Abwertung des Politikers Helmut Schmidt, Visionen seien politisch unbrauchbar und wer solche habe, solle „zum Arzt gehen“.⁴

Heutzutage weist ein kritischer Diskurs von Utopie auf die Ambivalenz des Begriffes hin: Er beschreibt die Möglichkeit eines guten Lebens sowie die Gefahr, dass Utopismus in ideologische Machtspiele und repressive Politik umschlagen kann. Durch Dystopie wird ein differenzierteres und kritischeres Verständnis dafür entwickelt, was Utopie sein kann. Scott C. Knowles schlägt daher vor, Dystopie eher als Grenzfall der Utopie zu betrachten.⁵ Und Joni Hyvönen stellt sogar fest, dass Dystopie „zu einem Gegenbild zur Gegenwart“ wird und einen Albtraum mit der Hoffnung auf Veränderung darstellt. Daher Sorge Dystopie für einen „versteckten Optimismus“,⁶ der zwar eher unterschwellig wirke, aber der Utopie ein wesentlich kritisches Potential beigebe.

Ein Grundprinzip von Utopien ist, dass sie im ‚Hier‘ und ‚Jetzt‘ nicht zu haben sind. Sie residieren immer im anderen Raum oder in der anderen Zeit. In einer Gesellschaft, die spezifische Zeit- und Raum-Regime vorgibt, entstehen immer zugleich andere Zeitlichkeiten und Räumlichkeiten, jenseits oder hinter diesen Regimen. Und dort kann man ansetzen, um die Linearität des ‚Erlösungsdiskurses‘ aufzubrechen, gleichzeitig aber das Hoffende im Utopischen zu erhalten.

4 *Der Spiegel* schrieb Helmut Schmidt dieses Zitat in einem Bericht über den Bundestagswahlkampf 1980 zu.

5 Scott C. Knowles, *Dystopian Performatives: Negative Affect/Emotion in the Work of Sarah Kane*. University of Kansas: Lawrence, KS, 2016, 7, zitiert in Kim Skjoldager-Nielsen und Daria S. Nielsen: „Para-Anthropo(s)cene Aesthetics Between Despair and Beauty. A Matter of Response-Ability“, in *Nordic Theatre Studies* 32:1, 2020, 45-65, 59.

6 Joni Hyvönen 7, „Inta krisberedskap, de stora berättelserna anfaller! Dystopin och det kroniska i svensk 2010-talslitteratur“, in *Ord & Bild* 1:2019, Thema: „Science fiction“, zitiert in Skjoldager-Nielsen und S. Nielsen „Para-Anthropo(s)cene Aesthetics“, 60.

Außer der Zeit, in die Zeit

Die Annahme einer normierten Gleichförmigkeit von Raum und Zeit und ihre Durchquerung durch ‚queere Praxen‘ ist ein geläufiger Topos der Queer Theory.⁷ Damit schreibt sich die Queer Theory einer utopischen Denkweise ein, die sich mit der Idee einer ‚queer futurity‘ und des hoffnungsvollen ‚then and there‘⁸ einer fortschreitenden Verbesserung der Bedingungen nicht-normativen Lebens verschreibt.

Eine komplexere – in Vergangenheit und Zukunft weisende – Zeitkonzeption wird von Elizabeth Freeman in ihrer Studie *Time Binds* (2010) an Beispielen queerer Kunst herausgearbeitet. Sie beschreibt die Taktung von Zeit als gesellschaftliches Bindemittel und erläutert die gesellschaftlichen Zwänge eines linearen Zeitregimes, das mit Produktivitäts- und Leistungsansprüchen einhergeht. Dies benennt sie mit dem Begriff der ‚chrononormativity‘:

Chrononormativity is a mode of implantation, a technique by which institutional forces come to seem like somatic facts. Schedules, calendars, time zones, and even wristwatches inculcate what the sociologist Eviatar Zerubavel calls ‘hidden rhythms,’ forms of temporal experience that seem natural to those whom they privilege.⁹

Freeman betont hier die körperliche Einschreibung der normativen Taktung, die durch Mittel der Kunst – Film, bildende Kunst, Installation, Literatur, Poesie – problematisiert werden kann. Eine andere Zeit könnte stattdessen utopisch begehrt, gefühlt, erlebt werden. So bringt ‚queer time‘ andere Bindungen als die der ‚chrononormativity‘ hervor. An den von ihr besprochenen Werken interessiert sie besonders die Emergenz eines ‚Jetzt‘, das sich nicht in die Normativität einer Leistungsgesellschaft einschreibt. Dieses ‚Jetzt‘ sei sowohl mit Spuren von Vergangenheit als auch mit Ahnungen möglicher Zukünfte der Gegenwart aufgeladen.¹⁰

7 Vgl. Jack Halberstam mit einer Gegenüberstellung von ‚straight time‘/ ‚straight place‘ und ‚queer time‘/ ‚queer place‘, Jack Halberstam, *In a Queer Time and Place. Transgender Bodies, Subcultural Lives*, New York: New York University Press, 2005.

8 José Esteban Muñoz, *Cruising Utopia: The Then and There of Queer Futurity*, New York: New York University Press, 2009.

9 Elizabeth Freeman, *Time Binds. Queer Temporalities, Queer Histories*, Durham: Duke University Press, 2010, 3.

10 Eine analoge Differenzierung möglicher Zukünfte wurde von der Autorengruppe „uncertain commons“ entwickelt. Sie untersuchen Spekulation auf zukünftige Ereignisse und unterscheiden dabei (primär ökonomisch) schließende von öffnenden Praxen, etwa in den Künsten. Vgl. uncertain commons, *Speculate This!*, Durham, London: Duke University Press, 2013. Ein ähnliches

Und gerade darin liegt ein Potential, dass Freeman als „delay, detour, deferral“¹¹ bezeichnet und das geeignet ist, eine andere historische Modalität hervorzubringen, „putting the past into a meaningful and transformative relation with the present“.¹²

Diese utopische Aussetzung oder auch Ineinanderfaltung der Zeit ist im Hinblick auf eine ‚Explosion‘ des historischen Verlaufs wohl am prominentesten von Walter Benjamin in seiner Geschichtsphilosophie¹³ formuliert worden. 1940 rechnet er darin mit dem Versagen der sozialdemokratischen Politik ab, dem Faschismus etwas entgegenzusetzen, und führt dies wesentlich auf ihren Fortschrittspositivismus zurück. Mit der Akzeptanz der Sozialdemokratie in der bürgerlichen Mitte sei der Arbeiterschaft der Blick in die repressive Vergangenheit durch eine sonnige Zukunftsvision der freien und besseren Arbeitsbedingungen verstellt worden. Dadurch sei das politische Moment des Klassenkampfes verlorengegangen und nunmehr durch eine Hoffnung auf ökonomische Verbesserung ausgehöhlt worden unter Verzicht auf eine grundlegende Veränderung der Ausbeutungsverhältnisse. Der Faschismus der 1930er Jahre habe hier ansetzen können und die Arbeiterschaft mit der Aussicht auf konkrete Prosperität durch einen nationalen und antisemitischen Chauvinismus an Stelle einer proletarischen Internationale an sich binden.

Die wohl berühmteste Stelle von Benjamins Text ist seine Beschreibung des ‚Engels der Geschichte‘ nach dem Bild *Angelus Novus* (1920) von Paul Klee. Der Engel starrt entsetzt auf die Trümmer der Geschichte, wird aber vom Wind des Fortschritts rückwärts taumelnd weiter vorangetrieben:

Er möchte wohl verweilen, die Toten wecken und das Zerschlagene zusammenfügen. Aber ein Sturm weht vom Paradiese her, der sich in seinen Flügeln verfangen hat und so stark ist, daß der Engel sie nicht mehr schließen kann. Dieser Sturm treibt ihn unaufhaltsam in die Zukunft, der er den Rücken kehrt, während der Trümmerhaufen vor ihm zum Himmel wächst.¹⁴

Wechselspiel einengender und öffnender Zukunftsvisionen wurde in der Bewegungsforschung entwickelt; vgl. *Prognosen über Bewegungen*, hg. von Gabriele Brandstetter, Sibylle Peters, Kai van Eikels, Berlin: B_Books, 2009.

11 Freeman, *Time Binds*, xvi.

12 Freeman, *Time Binds*, xvi.

13 Freeman referiert in diesem Zusammenhang auch kurz auf Benjamin, von dem sie den Begriff der „homogenous empty time“ übernimmt. Im Original: „homogene und leere Zeit“, Walter Benjamin, „Über den Begriff der Geschichte“ (1940), Abschnitt XIV, in *Gesammelte Werke*, hg. von Hermann Schweppenhäuser und Rolf Tiedemann, Bd. I/2, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1991, 691-704, 701.

14 Benjamin, „Über den Begriff der Geschichte“, Abschnitt IX, 697f.

Folgt man Benjamin dahingehend, dass der positivistische Fortschritts-glaube an eine Erlösung in der Zukunft in neue Unterdrückung führt, so ergibt sich, dass erst die Durcharbeitung der oppressiven Vergangenheit zu einer Gegenwart führen kann, die eine bessere Zukunft erwartbar macht. In diesem Sinne erscheint das Hugo'sche Utopiekonzept – aus der Unterdrückung entsteht ein Traum, der nach Realisierung einer besseren Zukunft strebt – genau eingeschrieben in die fortschrittsgläubige Progression und Erlösungslogik. Kann – über Hugo hinausgehend – mit Benjamin eine Utopie gedacht werden, die quasi aus der Chrononormativität des Fortschritts heraustritt und mit der Vergangenheit in ein bedeutungsvolles und transformierendes Verhältnis tritt? Eine Utopie also, die gegebenenfalls dystopische Züge hat und vielleicht erst dadurch ihre Kraft der Transformation entfalten kann?

Utopie vom Ende her

Die Dringlichkeit der Utopie ist nicht allein aktuellen Umständen geschuldet. So als gäbe es Zeiten, die weniger oder keiner Utopie bedürften oder der kein utopischer Diskurs zu eigen wäre. Der Utopiebegriff hat aber durchaus immer wieder eigene Konjunkturen und scheint dabei relativ unabhängig gegenüber zeitgeschichtlichen Wendungen zu sein. Erstaunlicherweise gelingt es etwa Ernst Bloch, entgegen dem kulturpessimistischen Trend der 1910/1920er Jahre einen Hoffnungsdiskurs zu entwickeln. 1918 legte er seine Studie *Geist der Utopie*¹⁵ vor. Europa lag nach der ‚Urkatastrophe‘ des Ersten Weltkriegs am Boden, kulturkritische und kulturpessimistische Denkweisen überwogen.¹⁶ Und auch Blochs wildes Erstlingswerk war nicht frei von expressionistischen Tönen des Untergangs und der Erlösung. Aber immerhin setzte er damit nicht nur den Ton für den Utopiediskurs im 20. und 21. Jahrhundert, sondern schaffte sich zugleich auch einen eigenen Denkraum, der sich zwischen den (gescheiterten) revolutionären Projekten (Räterepublik, Basisdemokratie), der konservativ-reaktionären Rückbesinnung und dem gegenrevolutionären Terror (etwa der Reichswehr, der weißen Garden) aufatet.

1964 sendete der Südwestfunk eine Diskussion von Ernst Bloch und Theodor W. Adorno zum Thema „Möglichkeit der Utopie heute“¹⁷. Es ist

15 Ernst Bloch, *Geist der Utopie* (1918), Erste Fassung, Berlin: Suhrkamp, 2018.

16 Oswald Spengler, *Der Untergang des Abendlandes*. 2 Bde., 1918/1921; Arthur Moeller van den Bruck, *Das dritte Reich*, 1923; Jose Ortega y Gasset, *Der Aufstand der Massen*, 1929 (dt. 1930); Sigmund Freud: *Das Unbehagen in der Kultur*, 1930.

17 Gespräch „Etwas fehlt... Über die Widersprüche der utopischen Sehnsucht. Ein Gespräch mit Theodor W. Adorno. Gesprächsleiter: Horst Krüger“, in

die Zeit des Wirtschaftswunders, einer relativ gefestigten sozial-marktwirtschaftlich flankierten Demokratie¹⁸. Die beiden Diskutanten gestehen die technische Erfüllung mancher Menschheitsträume bereitwillig zu, wie etwa das Fliegen, die Raumfahrt. Sie halten aber dagegen, dass damit Utopien in der Erfüllung immer auch ‚banalisiert‘ wurden und sich gesellschaftlich eben keine Hinwendung zu einem Wandel erkennen lasse, der sich als sozialutopisches Projekt im Sinne von Morus bezeichnen ließe. Die Suche nach Glück, einem besseren Leben, der Verwirklichung von Hoffnungen habe sich vielmehr in den gesellschaftlich-technischen Strukturen verloren. Es überwiege ein Liberalismus, der mit dem Unternehmertum und den kapitalistisch sich entfaltenden Produktivkräften im Bunde stehe. Eine andere Gesellschaft zu verwirklichen rücke in weite Ferne, weil die Menschen sich lieber – so Adorno im Rückgriff auf Freuds psychoanalytische Theorie – mit den aggressiven Verhältnissen identifizierten, statt sie zu ändern – in Ost und West.

Setzt man beide – hier willkürlich gewählten – historischen Daten 1918/1964 in ein Verhältnis zueinander, so wird deutlich, dass der Utopiediskurs im Sinne von Bloch Menschen generell zu utopischem Bewusstsein befähigt sieht, unabhängig von den jeweiligen gesellschaftlichen Umständen und der Dringlichkeit einer möglichen Krisenbewältigung. Dieses utopische Bewusstsein, das Prinzip, hoffen zu können, muss ganz unabhängig von der konkreten historischen Situation, der jeweiligen Staatsform, den Gefahren oder Gelingensmomenten gedacht werden, und zwar von der Endlichkeit des Menschen her. Im praktischen Sinne bilden die jeweiligen politischen Gegebenheiten freilich einen sehr präzisen Ansatzpunkt für utopische Entwürfe. Das Gefühl, ‚etwas fehlt‘, bezieht sich auf eine konkrete Situation, auch wenn dieses ‚etwas‘ unbestimmt bleibt. Utopie – so Adorno – ist in der bestimmten Negation, also dem, was sie nicht will, immer sehr konkret zu denken und zu bestimmen. Man kann sich etwa sehr bestimmt mit dem Ende des eigenen Lebens auseinandersetzen, wie Adorno in dem Interview ausführt:

Es gibt in der ganzen Utopie etwas tief Widerspruchsvolles, nämlich, daß sie auf der einen Seite ohne die Abschaffung des Todes gar nicht konzipiert werden kann, daß aber auf der anderen Seite diesem Gedanken selber – ich möchte sagen – die Schwere des Todes und alles, was damit zusammenhängt, innewohnt.¹⁹

Gespräche mit Ernst Bloch, hg. von Rainer Traub und Harald Wieser, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1975, 58-77.

18 Vgl. dazu das parabolische Modell einer Stabilisierung und Destabilisierung westlicher Demokratien von Colin Crouch, *Postdemokratie*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2008.

19 Adorno in Gespräch: „Etwas fehlt...“, 68.

Man könne von Utopie eigentlich nur im negativen Sinne sprechen, das liege darin begründet, „daß ein Versuch, nun einfach zu beschreiben, auszumalen: so und so wird das sein, [...] ein Versuch [wäre], über diese Antinomie des Todes hinwegzugehen und zu reden von der Abschaffung des Todes, als ob der Tod nicht wäre.“²⁰

Will die Utopie ihr veränderndes Potential bewahren, so darf sie nicht als Teil einer Bewusstseinsindustrie neutralisiert und banalisiert werden, die sich der Sterblichkeit gerade nicht stellen will, wozu Adorno wohl auch aktuelle technische Utopien zählen würde, die momentan sehr reiche Menschen verfolgen, wenn sie mit Raketen und U-Booten ihre Reichweiten ins Extreme austesten.

Wir brauchen Utopie, wir brauchen also nach Bloch und Adorno kritisches Eingreifen in die Missstände, Misserfolge und Fallen der utopischen Ideologie. Wir brauchen einen Nicht-Ort, wenn *dieser* Ort nicht genug Raum für Hoffnung, nicht genug Raum für Visionen, nicht genug Raum für die Resonanz mit unserem verrückten Selbst bietet, wenn das Gefühl ‚etwas fehlt‘ auf einer Veränderung besteht. Wir brauchen einen Möglichkeitsraum, gerade auch dann, wenn zukünftige Optionen durch verpasste Chancen in der Vergangenheit bereits heruntergerechnet und verspielt wurden. Wir müssen anerkennen, dass „utopia is an ambition which puts question marks against the everyday inevitability of this world and, moreover, motivates thought and action – praxis – aimed at transforming what is through the lever of what could be“²¹.

Diese Definition von Michael Hviid Jacobson und Keith Tester macht die Möglichkeit utopischen Handelns davon abhängig, ob Vertrauen, Hoffnung und nicht nur latent bedrohliche Tendenzen vorhanden sind.

Aber wie kann man Selbstvertrauen, Hoffnung und Positivität, ja sogar Mut schaffen und erreichen? Theater und Performance können Ereignisse und Erlebnisse bereitstellen, um Quellen dieser Ermächtigung aufzufinden. Sie können dies, gerade weil sie zugleich sehr real und illusionär sind, weil ihre Orte und Zeiten immer schon geteilt sind, hier die Zuschauer, dort die Akteure, hier eine Behauptung von Präsenz, dort die Erfahrung höchster (technischer) Wiederholbarkeit. Anders als die Realität, deren totalem Handlungsdruck sich etwa der Realpolitiker Schmidt ganz verschrieb, zeichnet sich die Theaterrealität zugleich durch mehr und weniger Handlungsdruck aus und zeigt mit Adorno gesprochen die „Fermente [und] Keime“²² dessen, was Utopie meint und welche Handlungsmodelle im praktischen Sinne sich daraus ergeben.

20 Adorno in Gespräch: „Etwas fehlt...“, 68.

21 *Utopia. Social Theory and the Future*, hg. von Michael Hviid Jacobson und Keith Tester, London/New York: Routledge, 2012, 1.

22 Adorno im Gespräch: „Etwas fehlt...“, 74.

Utopie als Narration und Performance

Utopie wurde bislang als relationales Konzept vorgestellt, d. h. in ihrem Bezug zu den Gefahrenmomenten, die drohen, und der Dystopie, der es zu entkommen gilt. Bezieht man dieses Konzept der Utopie auf Theater in all seinen Ausdrucksformen, so könnte man sich entspannt zurücklehnen. Im Theater – so eine gängige Annahme – werden Katastrophen, Utopien und Dystopien konsequenzvermindert verhandelt. Die Sache ist allerdings komplexer. Nicht allein die von Dolan, Muñoz, u. a. angeführten Erfahrungen und Emotionen, die im Theater-Machen und Theater-Schauen eine Rolle spielen, zeugen davon, dass Utopien spielerisch im Theater verfolgt werden und dass dieses Spiel, mit Freud gesprochen, nicht das Gegenteil von Ernst ist. Andererseits kann Theater-Machen und Theater-Schauen auch ganz abgekoppelt von utopischen Antrieben betrieben werden, als Geschäft, Handwerk oder Beruf.

Mit Blick auf die hier versammelten Beispiele und Perspektiven auf das Thema Theater und Utopie schlagen wir daher vereinfachend zwei unterschiedliche Ebenen der Betrachtung vor: eine narrative Ebene und eine performative Ebene. Die narrative Ebene ist bereits bei Bloch erwähnt, wenn er in *Das Prinzip Hoffnung* über konstruierte Wunschbilder spricht, die er in der Dichtung, der Oper, der Malerei vorfindet und die er von der ästhetischen Erfahrung etwa in Tanz oder Pantomime abhebt.²³ Die konstruierten Wunschbilder sind Produkte einer Narration, nicht einer Handlung. Die Narration stellt Bilder her, in der Literatur, der Musik und der bildenden Kunst. Sie führt in skizzierter Form als Geschichte die Wunschbilder vor Augen.

In den Theatergewerken kennt man dieses narrative Vorgehen. Szenograf:innen zeichnen Bühnenskizzen, bauen Modelle und erzählen deren zukünftige Wirklichkeit, die sie mittels Sperrholz, Pappmaché und temporärer Architektur anstreben. Utopien sind in diesem narrativen Sinne konstruierbar und die konstruktive Tätigkeit, der Entwurf eines Plots weist eine Nähe zur Utopie auf. Utopien werden erzählt, wohl wissend, dass man den Zuhörer:innen dabei etwas vormacht und das sprichwörtliche ‚Wolkenkuckusheim‘ verspricht, in das aber niemand jemals permanent einzieht. Denn über den Status der Konstruktion gehen diese Utopien nicht hinaus.

Ganz anders verhält sich die performative Dimension des szenischen Utopiediskurses. Hier sollen utopische Entwürfe experimentell erprobt werden, induziert häufig nur durch ein Kalkül, oft aber ohne konstruktive Skizze. Die performative Dimension mit ihren Techniken der konkreten

23 Ernst Bloch, *Das Prinzip Hoffnung*, Bd. 4, Kap. 40, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1985, 929-981.

Aktion, der Intervention in den Sozialraum, der partizipativen und interaktiven/interpassiven Strategien, der Provokation von Störungen und kontingenten Verläufen weist dabei eine überstürzende Dringlichkeit auf. Sie trägt ihrer Herkunft aus den zahlreichen Sozialutopien wie Künstlerkolonien, den Aktionskünsten der Vor- und Nachkriegsavantgarden und den politischen Protestformen im öffentlichen Raum und in der Institutionenkritik Rechnung. Alle diese Aktionen sind gleichermaßen auf Entscheidungen und Veränderungen hin zu einer besseren Zukunft konzipiert – auch wenn diese oft nur exemplarischen Charakter hat. Entscheidend ist der performative Akt des utopischen Handelns, der, obgleich vielleicht aus Schaum geboren, realitätssetzende Effekte hat.

Diese beiden heuristischen Ebenen können nicht scharf getrennt werden, das spricht auch aus den hier versammelten Beiträgen. Ihre Unterscheidung scheint allerdings hilfreich, um etwa die im Folgenden besprochenen Utopieverhandlungen bei Milo Rau oder Schauplatz International, die als Theateraufführungen gestaltet sind, mit spontanen Momenten in Straßenprotesten, Lehrexperimenten, ästhetischen Erfahrungen (von Landschaft), Selbstermächtigungen im Amateurtheater etc., mit den hier angestellten philosophischen Überlegungen in ein produktives Verhältnis zu setzen.

Mit der Diskussion dieser Konzepte nehmen wir wichtige Impulse der jüngeren Forschungen im Fach auf. Theater- und Performancewissenschaftler:innen haben, ausgehend von einem räumlichen Konzept des utopischen Theaters, politisch engagierte Konzepte utopischer Performance entwickelt und sich dabei auf Denker wie Ernst Bloch und Richard Dryer bezogen. Jill Dolans *Utopia in Performance* (2005) und José Esteban Muñoz' *Cruising Utopia* (2009) haben hier große Beachtung gefunden. Dolan situiert ihr Konzept der ‚utopian performatives‘ in der Erfahrung der Gemeinschaft, die aus der Begegnung zwischen Performer:innen und Zuschauer:innen entspringt und sie gemeinsam eine andere, potentiell bessere Zukunft erahnen lässt.²⁴ Diese performativen Akte ‚erproben‘ also ein gesellschaftliches utopisches Ziel und materialisieren dadurch ein Stück weit dessen Verwirklichung. Muñoz hingegen sieht in der Performance ein per se utopisches Potential. Eine Aufführung greift in die Vergangenheit zurück und eröffnet zugleich eine mögliche Vision für die Zukunft, wodurch der performative Akt mit dem „Noch-Nicht-Bewussten“ (Bloch) in Resonanz stehe. Dadurch biete Performance ein ‚utopisches‘ Zeiterleben, außerhalb der sonst gespürten Heteronormativität, und dies eröffne alternative Realitäten, utopische Lebenskonzepte.²⁵

24 Jill Dolan, *Utopia and Performance. Finding Hope in the Theater*, Ann Arbor: University of Michigan Press, 2005, 168.

25 Muñoz, *Cruising Utopia*, 21-22.

Dolan und Muñoz schlagen Perspektiven vor, die es uns ermöglichen, Theater und Performance mit der ‚utopischen Linse‘ zu betrachten und zu diskutieren. Es bleibt jedoch der Eindruck bestehen, dass Präsenz in Form einer reflektierten ästhetischen Erfahrung, dies sei hier und jetzt, ein singuläres Moment ist, das nicht weiter hinterfragt werden kann. Kritisch entfaltet Miriam Drewes dagegen in ihrer Studie *Theater als Ort der Utopie*²⁶ eine geschichtsphilosophische Perspektive auf die utopische Funktion der Künste. Sie zeigt auf, dass insbesondere den Avantgarden diese Funktion zugesprochen wird, kulminierend in einem Absolutheitsanspruch von „Ereignis“ und „Präsenz“. Sie arbeitet heraus, dass es sich dabei primär um binnenästhetische Aushandlungen zwischen einer performativen und einer repräsentativen Theaterästhetik handelt. Ähnlich argumentiert Matthias Warstat in seiner Studie zur Krisenbewältigung und zum Heilsversprechen mittels Theater²⁷. Er entfaltet das Wechselspiel der Wirkkalküle von Theater, das insbesondere im Versprechen der Heilung durch Theatermittel dramatisch zugespitzt erscheint. Denn je mehr Theater diese Wirkung zugesprochen wird oder sie womöglich in der Drama- und Tanztherapie auch entfalten kann, so Warstat, desto deutlicher tritt ihre Nähe zur Zerstörung, Krankheit und Tod hervor.

Beide Autor:innen, Drewes und Warstat, kritisieren damit eine allzu mechanische Vorstellung der Wirkweise von Theater und der dadurch induzierten ästhetischen Erfahrungen. In ihrer Negation jedoch legen sie auch frei, dass die Keime und Fermente utopischen Denkens im Sinne Adornos gerade in der Kritik dieses Positivismus²⁸ zu suchen sind.

Viele der Beiträge des 2014 veranstalteten theaterwissenschaftlichen Kongresses *Episteme des Theaters* befassen sich implizit mit dem Thema Utopie. Die Denkweisen der Theaterwissenschaft als einer kritischen Geisteswissenschaft, so lässt sich der Tenor des Kongresses beschreiben, drohten durch eine fortschreitende Kapitalisierung und den Rückbau öffentlicher Förderung der Künste und Wissenschaften an Trennschärfe und Eigensinn zu verlieren. Die Herausgeber:innen stellen die Beiträge und damit auch den Denkraum ‚Theaterwissenschaft‘ daher unter das

26 Miriam Drewes, *Theater als Ort der Utopie. Zur Ästhetik von Ereignis und Präsenz*, Bielefeld: transcript, 2010.

27 Matthias Warstat, *Krise und Heilung. Wirkungsästhetiken des Theaters*, München: Fink, 2011.

28 Vgl. hierzu Adornos negative Definition der Utopie in der Kunst. „Was als Utopie sich fühlt, bleibt ein Negatives gegen das Bestehende, und diesem hörig. Zentral unter den gegenwärtigen Antinomien ist, daß Kunst Utopie sein muß und will und zwar desto entschiedener, je mehr der reale Funktionszusammenhang Utopie verbaut; daß sie aber, um nicht Utopie an Schein und Trost zu verraten, nicht Utopie sein darf.“ Theodor W. Adorno, *Ästhetische Theorie*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1970, 55.

von Deleuze maßgeblich geprägte Zukunftsmodell einer Philosophie des öffnenden Werdens (statt der technisch verstandenen schließenden Zukunftsprojekte).

Weiter noch geht die Metaanalyse der Theaterwissenschaft im Band *Kritik als Theater*, der die Beiträge des 2016 veranstalteten theaterwissenschaftlichen Fachkongresses vorstellt. Ausgehend von den von Foucault bzw. Butler geprägten Denkfiguren der „Entunterwerfung“ bzw. „Entsubjektivierung“ als einer radikalen Transformation der Verhältnisse wird hier Kritik als Scharnier zwischen Utopie und Gegebenem verhandelt. In ihrem Vorwort dringen die Herausgeber:innen auf eine konstruktive, auf eine bessere Zukunft hin wirkende Form der Kritik: „Wer kritisiert, appelliert zumindest implizit an ein Besseres, an ein Anderes [...]“²⁹

Hier scheint die Notwendigkeit auf, eine Weise konstruktiver Kritik zu bedenken und einzuüben, die sich fundamental den affirmativen oder terrorisierenden Tendenzen zu entziehen weiß. Die von Foucault postulierte und nicht eindeutig zu begründende „ursprüngliche Freiheit“³⁰ des Menschen wird dabei zur leitenden Idee, ihr notwendiger Bezug zum Nicht-Wissen wiederum rückt diese Weisen der Kritik in die Nähe der Künste. Und folglich charakterisieren die Herausgeber:innen den Stand des Gegenwartstheaters auch als eine utopische Suche, denn

[h]ier zeigt sich der Wunsch, sich im Theater nicht lediglich in der Weise einer kontemplativen Verdoppelung zur Realität zu verhalten, sondern Theater auch als kritische Auseinandersetzung mit unhaltbaren Zuständen, Politiken und Normierungen, als Gegenentwurf, Protest, politische Aktion und Utopie zu behaupten.³¹

In Krisenzeiten wie der unseren bieten Theater und Performance Hoffnung und Sinn und versorgen uns mit relevanten kritischen Akten in der Zeit, die es uns ermöglichen, soziale Utopien, Klimautopien und sogar Gesundheitsutopien vorzustellen und umzusetzen. Theater und Performance bewegen sich zwischen den Bereichen des Träumens (Hugo) und des dringenden kritischen Handelns (Žižek). In diesem Band geht es darum, die utopischen Potentiale dieser Zwischenposition zu beleuchten.

29 Olivia Ebert, Eva Holling, Nikolaus Müller-Schöll, Philipp Schulte, Bernhard Siebert, Gerald Siegmund: „Vorwort,“ in *Theater als Kritik*, hg. von denselb., Bielefeld: transcript, 2018, 11-17, 13.

30 Michel Foucault, *Der Wille zum Wissen. Sexualität und Wahrheit I*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1983, 52; vgl. hierzu auch Judith Butler, „Was ist Kritik?“, *Deutsche Zeitschrift für Philosophie*, 50.2, 2002, 249-265, 262.

31 Olivia Ebert et al.: „Vorwort,“ , 13f, vgl. insbesondere den Beitrag von Philipp Schulte: „Nicht mehr – noch nicht. Überlegungen zu einem Theater des Utopischen“, 167-175.

Die Beiträge

Miriam Drewes spannt in ihrem Beitrag „Performanzen des (Un-)Gewissen“ das Diskursfeld zwischen Utopie, Dystopie und Apokalypse auf. Sie schaut auf die sich seit einigen Jahren abzeichnende Verschiebung apokalyptischer wie auch utopischer Gefüge und stellt dabei Zukunftsvorstellungen ausgewählter Ästhetik- bzw. geisteswissenschaftlicher Diskurse sowie künstlerischer Praktiken vor, die nicht selten in Wechselwirkung zueinander stehen. Sie diskutiert die dystopischen/utopischen Grundierungen von ökokritischen Kunst-/Performance-Projekten der Künstler:innen Christophe Girot, Mathilde Mattingly und Elaine Gan.

In ihrem Beitrag „Still Moving, Nevertheless“ richtet *Susanne Foellmer* das Augenmerk auf das politische Moment von Bewegung, also auf die ‚choreopolitics‘. Sie diskutiert damit die bei Dolan u. a. angelegte Idee der Solidarität von versammelten Körpern und die dem Tanz häufig zugeschriebene Erfahrung des Zusammenhalts und der rhythmischen Einleitung. Gerade in Momenten des politischen Protests führe Bewegung ein eigenes Regime, welches gegebene Machtkonstellationen im Theater und auf der Straße verschieben kann. Die choreografische Praxis generiert so utopische Momente im Hier und Jetzt, anstatt sie weiter in die Zukunft zu verschieben.

Den vielfältigen Bezügen auf Utopie bei dem Theater- und Filmemacher sowie Essayisten Milo Rau und dessen Kompanie IIPM geht *Simon Gröger* nach. Auf den Überlegungen Ernst Blochs zur experimentellen Vor-Bühne in *Das Prinzip Hoffnung* basierend, erkundet der Beitrag anhand des performativen Kunstprojekts *General Assembly*, wie die Antizipation von Zukunft in Raus Arbeiten theoretisch fundiert werden kann. Als zentral erweist sich dabei die Komplementarität zum Begriff des Realismus: Das utopische Moment bei Raus Arbeiten besteht, so die These, darin, dass mithilfe der Kunst konkrete Folgen initiiert werden sollen, wobei diese zunächst der Etablierung eines Noch-nicht-Orts bedürfen, an dem die Affekte eines politischen Protests – Trotz und Hoffnung – wirksam werden. Raus Arbeiten können dabei in einen weiteren Diskurs um die Aktualität von Utopie in der Gegenwartskunst eingeordnet werden, der die selbstreflexive Struktur politischer Ästhetik betont.

Eine abendliche Joggingrunde durch einen dunklen Wald erfährt *Leo Marko* als unvorhersehbar und uneinschätzbar. Aus diesem Erlebnis entwickelt er in seinem Beitrag „No-Place as Uncarved Wood“ mit Jill Dolans „utopian performative“ die Vorstellung einer phänomenologischen Unbestimmtheit, die sich mit den östlichen Philosophien von Laozi und Zhuangzi gedanklich verbinden lässt. Damit bring er den ‚Nicht-Ort‘ (‚u-topia‘) mit dem Konzept des „unberührten Holzes“ (pu) in seiner doppelten Bedeutung als Gegensatz zum

gefällten und verarbeiteten Holz *und* als potentiellen Zustand vor der Nicht-Unterscheidung.

Mit der Perspektive von ‚utopian performative‘ (Dolan) und der ‚performative acts of citizenship‘ (Peters/Hildebrandt) diskutiert *Meike Wagner* in ihrem Kapitel „Die Uranische Republik“, wie die sozialen, kulturellen und politischen Praktiken von Amateurtheater einen Beitrag zur Formierung bürgerlicher Identität leisteten. Anhand des in Berlin ansässigen Theatervereins *Urania* (1792-1944) zeigt sie, wie dort die politische Utopie einer freien und gleichberechtigten Gesellschaftsordnung im Schutzraum des Amateurtheaters erprobt und gelebt wurde, während außerhalb die politische Unterdrückung des spätabolutistischen preußischen Regimes herrschte.

Paulina Aroch Fugellie und *Wolf-Dieter Ernst* werten in ihrem Beitrag „Embodied Futurities“ das gleichnamige theaterpraktische Lehrexperiment an der Universität Bayreuth aus, das einen neuen Zugang zu Augusto Boals „Theater der Unterdrückten“ suchte. Utopie in der Lehrsituation wird hier primär als öffnende Bewegung ohne Ziel und nicht als konkrete Selbstermächtigung im Sinne Boals verstanden. Die öffnende Bewegung kann und soll von geplanten Lernzielen abweichen und entspringt daher einem Moment des szenischen und pädagogischen Scheiterns. Mit Walter Benjamins Konzept des dialektischen Bildes schlagen die Autor:innen vor, das utopische Potential im Lehrexperiment als kontingente Konfiguration wahrzunehmen.

Gabriela Paule und *Wolf-Dieter Ernst* führten mit Matthias Warstat und Björn Bicker ein Gespräch über das utopische Potential des *Applied Theatre* (AT). Im AT lässt sich häufig beobachten, dass die euphorisch gestartete Theaterarbeit wenig nachhaltig ist und in Desillusionierung umschlägt. Zugleich boomt dieser Bereich und professionalisiert sich zunehmend. Dringlich scheint es, eine nachhaltige Ethik in der Praxis des AT und in seiner akademischen Verankerung zu entwickeln. Wie schafft man es, die Akteur:innen im Feld so auszubilden, dass ihr utopisches Potential gegen Widerstände erhalten bleibt und entwickelt werden kann?

Proskenenion

Das vorliegende Buch ist der Auftaktband zur neuen theaterwissenschaftlichen Publikationsreihe „Proskenenion“. Die Herausgeber:innen der Reihe, Meike Wagner, Wolf-Dieter Ernst, Susanne Foellmer und Berenika Szymanski-Düll, haben das Thema der Utopie gewählt, weil sich daran besonders der Brückenschlag zwischen neuen performance-theoretischen Forschungsansätzen diesseits und jenseits des Atlantiks

sowie zwischen historischen Philosophietraditionen und zeitgenössischen kritischen Diskursen erarbeiten lässt. Mit den ausgewählten Beiträgen wurde ein breites Spektrum an Theorie- und Praxisfeldern zur Utopie aufgespannt, das keineswegs Vollständigkeit reklamiert, sondern zum Weiterspinnen, Weiterdenken, Weiterschreiben anregen soll. Viele Bereiche utopischen Denkens und utopischer Praxis wurden von uns nicht beachtet; vielleicht ist auch dies ein Versuch, die Utopie im Adorno'schen Sinne eben nicht vollständig auszumalen, um ihr transformatives Potential nicht zu banalisieren.

München, Oktober 2023