



universität
wien

MASTERARBEIT / MASTER'S THESIS

Titel der Masterarbeit / Title of the Master's Thesis

Das offensiv Unfertige.

Unabgeschlossene Aufführungssituationen und
Demokratisierungseffekte performativer Arbeit

verfasst von / submitted by

Matthias Kreitner, BA

angestrebter akademischer Grad / in partial fulfilment of the requirements for the degree
of
Master of Arts (MA)

Wien, 2018 / Vienna, 2018

Studienkennzahl lt. Studienblatt /
degree programme code as it appears on
the student record sheet:

A 066 582

Studienrichtung lt. Studienblatt /
degree programme as it appears on
the student record sheet:

Masterstudium Theater-, Film-
und Medientheorie

Betreut von / Supervisor:

ao. Univ.-Prof. i.R. Dr. Monika Meister

„Die Existenz ist eine Unvollkommenheit.“¹

Jean-Paul Sartre, Der Ekel

¹ SARTRE, Jean-Paul; Uli AUMÜLLER (Übers.): Der Ekel. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag, 2017. S.161.

Einleitung	4
1. Die politische Dimension des Unfertigen	6
2. Begrenzung und Membranisierung	8
3. Thesen	11
4. Methodik und Struktur	12
5. Performative Arbeit	14
5.1 Arbeit als Verkörperlichung	14
5.2 Arbeit an einem Produkt	16
5.3 Arbeit als Kollektivform	18
5.4 Darstellung von Arbeit zwischen Fortschritt und Stillstand	21
6. Probenarbeit	23
6.1 Funktionalität von Proben	24
6.2 Wissensvorsprung durch Proben	27
6.3 Arbeitsdynamiken in der Probe	29
7. Der performative Raum	32
7.1 Bewegung im Raum als performative Ergreifung	33
7.2 Raum als Bühne und Zuschauraum	36
7.3 Raum als Ort der Begegnung	38
8. Performative Kollektive	41
8.1 Stabile Kollektive	42
8.2 Mechanismen zur Öffnung und Schließung von Kollektiven	44
8.3 Regeln des Zutritts und der Interaktion	46
8.4 Instabile oder spontane Kollektive	48
9. Performatives Wissen	49
9.1 Zeitliche Abläufe von Wissensgenerierung	52
9.2 Wissensräume	53
9.3 Der Akt der Wissenserzeugung	53
10. Ästhetische Mittel des Unfertigen: Praxis	54
10.1 Die Probe als Szenario in George Taboris Endspiel-Inszenierung	55
10.2 Die öffentliche Probe als Öffnung der Prozesse für die Sichtbarmachung von Entwicklung	58
10.3 Offene Performance als rituelle Kollektivleistung	61
10.4 Das Publikum als leitende Instanz	64
Conclusio	68
Mögliche nächste Felder	69
Anschlussfähigkeit	70
Eine Definition des offensiv Unfertigen	70
Literaturverzeichnis	71
Zitierte Aufzeichnungen	73
Abbildungsverzeichnis	74
Abstract	75

Einleitung

Der Kultur- und Theaterbetrieb ist ein grundsätzlich geregelter Raum. Das fängt bei den Voraussetzungen zur Förderung performativer Projekte an, äußert sich jedoch am augenscheinlichsten, wenn man einen Blick auf die Produktionsbedingungen, unter denen solche Projekte entstehen und auch stattfinden, wirft. Dass ein solcher geregelter Raum besteht, steht nicht in Frage und ist auch eine über die Grenzen der performativen Formen, die weitestgehend unter dem unspezifischen Überbegriff des Theaters fallen, hinaus gültige Tatsache, die selbst außerhalb des weiten Felds der Kunst und der Kultur aufzufinden ist. Geregelter Räume sind ein soziales Kontinuum; wo sich gesellschaftliche Strukturen formieren und etwas aus diesen Strukturen entsteht, gibt es Regeln, welche diesen Strukturen Funktionsweisen zureichen.

Eine Frage, die beim Betrachten solcher Regelwerke stets aufkommt, ist jene nach der regelstellenden Instanz: Wer konzipiert das soziale Konstrukt und die damit verbundenen Regeln? Ausgehend davon ist außerdem interessant: Wem arbeiten diese Regelwerke zu? Und: Ist die Antwort auf diese beiden Fragen dieselbe? Der Fall des performativen Raumes weist hier eine gewisse Diskrepanz auf, fußt der zeitgenössische Theaterbetrieb doch auf einer in ihrem Kern neoliberalen Produktionslogik, welche dem grundlegenden Konzept der performativen Form zutiefst entgegenläuft. Doch das greift an dieser Stelle zu weit und wird später darzulegen sein.

Mit dem vorliegenden Text versuche ich, eine Theorie zu formulieren, die nun einen Modus der performativen Form beschreibt, der einerseits diese Diskrepanz, aber vorrangig die formeigenen Regeln und Konzepte, namentlich den Umstand, dass das Performative eine gewisse Unabgeschlossenheit voraussetzt, offensiv thematisiert und so sichtbar sowie diskursiv-praktisch fassbar macht. In weiten Teilen formuliert dieser Text mit der Theorie ein Desiderat und ein Großteil der wissenschaftlichen Arbeit findet in einer Suchbewegung statt.

Hauptziel einer Theorie des offensiv Unfertigen – der titelgebende Begriffskomplex, welcher schon in den ersten Abschnitten des Textes herausgearbeitet und so verständlich und klar werden wird – kann demnach nicht eine deckungsgleiche Beschreibung verschiedener Projekte, die diese umsetzen, sein, vielmehr beschreibt und baut sie mögliche Handlungsräume auf. Handlungsräume, die sich sowohl für neue und weitere theoretische, als auch künstlerische Arbeit erschließen.

Als Theorie, welche sich mit den Arbeitsweisen und Prozessen des Performativen beschäftigt, fußt der hier entstehende Komplex im Kern auf dem Probandiskurs, wie ihn

Annemarie MATZKE führt. Die Theaterprobe als Kernzelle jeder performativen Arbeit steht formativ im Zentrum des offensiv Unfertigen und soll im Folgenden als Grundlage nicht abgelöst oder aufgebrochen, aber doch erweitert werden.

Im Selbstverständnis des offensiv Unfertigen als Desiderat ist auch eine Wirkkraft über die Performance hinaus angelegt, ist doch der Wunsch, mit performativem Tun gesellschaftliche Resonanz und darüber Wandel zu erzeugen, ein nahezu omnipräsenter. Die Theorie schließt somit mit Absicht Mechanismen der gesellschaftlichen Arbeit ein. Diese Mechanismen tragen jedoch nicht Performatives hinaus in einen etwaigen gesellschaftlichen Diskurs, sondern begreift das Performative selbst als Raum dieses Diskurses. Der vorliegende Text formuliert demnach den Anspruch eines Theaters, welches Gesellschaft nicht nur abbildet, sondern ein Aktivposten in der Gestaltung dieser ist.

Die hier thematisierten Formen sind schlussendlich Teil einer widerständigen, subversiven Praxis, denn sie arbeiten selbst an neuen Regelwerken, anstatt sich unreflektiert den Kriterien, Funktionalitäten und Zielvorgaben unterzuordnen.

Der folgende Text postuliert ein gestaltendes Theater, ein Performatives, das nicht aufhört, sich und seine Umgebung zu gestalten, welches das angebliche Ziel eines fertigen Stückes ablehnt und darüber hinaus in seiner Praxis offensiv widerlegt.

1. Die politische Dimension des Unfertigen

Zunächst gilt es nun, das Feld, in welchem sich dieser Text fortan bewegen und welches er bearbeiten will, abzustecken. Über die Jahre haben sich durchaus differenzierte Definitionen von Theater entwickelt, die sich teils ergänzen und stückweise parallel laufen, teils aber konträre Positionen auf einer theoretischen Skala beziehen, die ich hier mangels einer passenderen Begrifflichkeit performatives Spektrum nennen möchte. Was alle diese disperaten Formen verbindet und sie gleichzeitig von anderen kulturellen Formen mit etwaigen performativen Elementen, wie dem Film, Hörspielen, aber auch der bildenden Kunst, unterscheidet, ist die unaufhebliche Unabgeschlossenheit. Jene grundlegende Eigenschaft, welche unter verschiedensten Teilbegriffen angesprochen wird – für die vorliegenden Zwecke liegt wohl FISCHER-LICHTEs Konzept der Ereignishaftigkeit² oder auch der *Liveness*³ am nächsten – will hier zum überfassenden Thema gemacht werden. Denn gerade diese Unfertigkeit, welche auf den ersten Blick als Mangelercheinung der Theaterformen erscheint, birgt vielzählige Potenziale, nicht nur in Hinblick auf künstlerisch-ästhetische Entscheidungen, sondern insbesondere auf politische Strukturen.

Denn diese Unabgeschlossenheit negiert eine Existenz als zu konsumierendes Produkt, Performatives kann in diesem Sinne nicht abgeholt werden, vielmehr wird jede Theatererfahrung zu einer kollektiven performativen Arbeitserfahrung. Dabei geht eine Neuordnung von Rollen und eine unterschiedlich stark ausgeprägte Sichtbarmachung (im Postdramatischen) und darüber hinaus Öffnung von Entstehungsprozessen vonstatten. Dem Publikum wird durch die erkenntliche unfertige Natur der Performance – besonders, wenn sie als solche ausgestellt wird – Macht übertragen, es wird tendenziell in Entscheidungen einbezogen und wird so zu einem Teil des performativen Kollektivs. Ohne an dieser Stelle schon vorzugreifen und auf einzelne Strategien einzugehen, wie eine solche zu befördern ist, wird schnell deutlich, dass ein solcher inkludierender Prozess Partizipation fordert und im Umkehrschluss dadurch fördert. Das politische Potenzial des performativ Unfertigen liegt also im Aufbau von demokratischen, oder deutlicher ausgedrückt demokratisierenden Strukturen. Dabei sind zumindest an diesem Punkt Inhalte weitgehend irrelevant, worin eine Abweichung vom klassischen politischen Theater, beispielsweise dem dokumentarischen Theater, besteht. So kann diese strukturell politische Theaterform wohl nur in eine ungefähre Nähe des politischen Theaters gerückt werden, es bestehen durchaus Verwandtschaften und

² Vgl. FISCHER-LICHTE, Erika: Ästhetik des Performativen. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2014. S. 49.

³ Ebda. S. 114f.

Relationen, so könnte das Unfertige als eine Art Rahmen für jene offensichtlichen, weil inhaltlich politischen Formen betrachtet werden. Aus dieser Verwandtschaft heraus ist es legitim, einige Begrifflichkeiten aus der bestehenden Literatur zu entlehnen. Was beim Dokumentartheater wichtig ist, namentlich die Authentizität⁴, ist mit Sicherheit auch im Aufbau kollektiver performativer Arbeitsstrukturen von entscheidender Bedeutung.

Parallel zum politischen Theater ist auch für ein Konzept eines demokratisierenden performativen Unfertigen die Präsenz eines Körpers, sowohl als Mittel der Wahrnehmung als auch als Material und Projektionsfläche wichtig. Doch handelt es sich um einen kollektiven Körper, welcher temporär verbindend wirkt und erst durch die gemeinsame performative Arbeit aufgebaut wird. Ein solcher Körper kann aber nur funktionieren, wenn alle teilhabenden Einzelkörper dies individuell einerseits zulassen und andererseits aktiv auf einen derartigen Zusammenschluss hinarbeiten. Hier wird deutlich, dass ein Theater, welches das unfertige Moment ernst nimmt, ein Theater ist, welches eine Ablehnung der Passivität im weitesten Sinne formuliert. Es ist ein Theater, welches von seinem Publikum Ko-Präsenz⁵, welche ja in jeder Theaterform zumindest unterschwellig vorliegt, lautstark und offensiv einfordert und die Betrachtenden so zu mündigen, sprich handelnden, Teilen des Organismus einer Aufführungssituation macht. Damit geht Mitverantwortung auf sie über, in jedem Moment eine Antwort auf die präsente Leerstelle in der Inszenierung nicht nur zu geben, sondern selbst zu sein.

Die politische Dimension des unfertigen Theaters präsentiert sich demnach vor allem als eine Schulung von Aufmerksamkeiten. Performativ-ästhetische Methoden und Sensibilitäten finden hier Verwendung, um nicht nur den Wunsch nach Demokratie und aktiver Mitbestimmung beim Publikum wachzuhalten und zu stärken, sondern darüber hinaus, um diesem die Werkzeuge, mit welchen es diese Demokratie wahrnehmen kann, in die Hand zu geben. Interessant wird es sein, herauszuarbeiten, wie verschiedene Ansätze mit diesem Akt der Ermächtigung der Zusehenden umgehen. Schon an dieser Stelle ist es von Bedeutung, festzuhalten, dass das Unfertige, in seiner offensiven Anwesenheit, wie sie hier zur Diskussion steht, vor allem Eindeutigkeiten angreift. Insofern produziert es als performative Kunst- und Kontaktform ein zutiefst undogmatisches Demokratieverständnis. Denn nur mit der Akzeptanz von Leerstellen im eigenen Konzept und der daraus erfolgenden

⁴ Vgl. MARSCHALL, Brigitte: Politisches Theater nach 1950. Wien, Köln, Weimar: Böhlau Verlag, 2010. S. 20.: „Authentizität ist als Zuschreibungsmodus zu verstehen, abhängig von der Weltanschauung des Autors, von der gewählten Sichtweise und ausgewählten Bruchstücken und Fragmenten von Wirklichkeiten.“

⁵ Vgl. FISCHER-LICHTE, 2015. S.47.

Verlagerung von Autorität in Richtung der Zusehenden sowie deren Inkorporierung in eben dieses unabgeschlossene Konzept, muss im Umkehrschluss auch der Umstand, dass jede Aufführung eine neue Version hervorbringt, in Kauf genommen werden und im Weiteren als grundlegende Methodik hochgehalten werden. Entscheidend hierbei ist, dass es keine falschen oder objektiv schlechten Ausgänge einer derartigen Inszenierung geben kann. Wie sich dieser Fakt performativ niederschlägt, soll an späterer Stelle thematisiert werden, für das Politische ist vor allem wichtig, dass es keine vorbestimmte, zu erreichende Lösung mehr zu erzielen gibt. Vielmehr werden Ziele von der jeweiligen zusammengesetzten Realität aller Teilhabenden manifestiert.

Mit diesem absoluten Vertrauen in die Erfahrung des Publikums und die Prozesse, welche der kollektive Erfahrungshorizont anstoßen kann, läuft man wiederum konträr zu der Annahme, dass der moderne Mensch sein Menschsein verlernt hat und damit seine Handlungsfähigkeit im gesellschaftlichen Kontext erst wiederfinden muss, wie sie bei GROTOWSKI und in Ansätzen auch beim *Living Theatre* zu finden ist.⁶ Der demokratisierende Gestus des Unfertigen ist nicht jener eines Klassenzimmers, nichts soll hier neu erlernt werden und schon gar nicht soll hier etwas von einer Autorität vermittelt werden. Vielmehr ist es der Gestus eines *safe spaces*, in dem die vorhandenen Fähigkeiten und Methoden zur Teilhabe eingeübt, geschärft und möglicherweise auch neu angeordnet und kontextualisiert werden können. Es ist der Gestus eines andauernden Proberaumes.

2. Begrenzung und Membranisierung

Wie wird also eine derartige Reflexion über die eigenen politischen Fähigkeiten und eine anschließende Erprobung dieser strukturell ermöglicht? Wichtig erscheint mir die Zusammensetzung der Umgebung, in welcher diese demokratisierende Arbeit passieren soll. Grundsätzlich gilt es wohl, dass die Ermöglichung derartiger Arbeit einen gewissen Grad an Sicherheit erfordert. Dabei kommen verschiedene Prinzipien zum Einsatz: Einerseits jenes des Spiegels, andererseits gibt es räumliche Komponenten. Zunächst soll aber die Spiegelung im Fokus stehen. Wie bereits beschrieben, bedeutet die Präsentation von Unfertigkeit eine durchaus signifikante Angreifbarmachung vonseiten der Organisierenden. Diese kann als vorausreichender Akt des sozialen Spiegels verstanden werden. Denn gerade ein solches Angreifbarmachen auf Seiten potentieller Teilhabender ist erforderlich, um die zuvor angerissenen Prozesse in Gang zu setzen. Der Fakt, dass dieses Risiko von den Organisierenden zu dem Zeitpunkt des Zusammentreffens mit den Teilhabenden bereits

⁶ Vgl. MARSCHALL, 2010. S.293.

eingegangen worden ist und dass dieses auch als ein solches Risiko sehr sichtbar gemacht wird, erschafft einen Raum, in dem die nun riskierenden Personen von einem ihnen gleich Positionierten aufgefangen werden können, anstatt eine sofortige Exposition von ihnen zu erfordern. Die produktive Safe Space hat also vor allem Eigenschaften, welche die Aufgabe persönlicher, individueller Abgesichertheit unterstützt, indem sie als gemeinsame Aktivität und Eintritt in den Kreis gleichgesinnter, die durch eben diese Erfahrung des Aufgebens verbunden sind, umformuliert wird und so vielmehr zu einer neuen kollektiven Abgesichertheit führt.

Impliziert werden hier schon die Anforderungen von klaren Zugangsbeschränkungen, nicht im Sinne von sortiertem Zutritt von Personen, sondern im Sinne von geordnetem Zugang. Denn auch diese Zugangsbestimmungen sind ein essentieller Teil des Sicherheitsgefühls, in dem die zutiefst unsichere Arbeit des Sichangreifbarmachens getan wird. Neben anderen Faktoren, die später besprochen werden sollen, erzeugen sie mitunter die gemeinsame räumliche Ebene, auf der die Spiegelung passieren kann und grenzt außerdem den Raum, in dem diese Spiegelung Effekt hat, ein, was einerseits die Kraft bündelt, andererseits auch dessen Konsequenzen beschränkt. So kann durch heterotope Konfigurationen ein wirkungsvolles Gefühl von Stabilität und darausfolgender Handlungsfreiheit entstehen, welcher eine produktive Arbeit zu Grunde liegt.

Eben ein solches Verhältnis oder auch Wechselspiel von Begrenzung und Zugang, wie sie der Theaterraum im weitesten Sinne aufweist, ist auch entscheidend für einen demokratischen Umgang mit Theater auf der Ebene der Individuen. So ist es für den politischen Selbstanspruch der Form, namentlich partizipatorisch zu agieren, essentiell, dass der Einzelne und die Einzelne Bestand hat und auch einen soliden Platz im performativen Gefüge findet, jedoch ist es auch für die performative Arbeit nötig, dass Kollektive entstehen und so neben der Ebene von individueller Position einer Existenz der Einzelnen etwas Flächiges entgegenstellen. Um diese zwei Eckpunkte in der performativen Arbeit des Unfertigen zu vereinen, müssen neue räumliche Existenzbedingungen geschaffen werden. Wie kann das Theater den Zusehenden gleichzeitig die Sicherheit ihrer jeweiligen individuellen Existenz, Meinung und Position zugestehen und sie im selben Atemzug zu einer hochgradigen Öffnung hin in ein Gemeinsames bewegen? Doch was zunächst äußert gegensätzlich und unvereinbar erscheint, ist nach genauerer Betrachtung nicht zu weit voneinander entfernt und durchaus verbunden. Wenn man, wie es in der Soziologie durchaus üblich ist, das Soziale, Kollektive als Bedingung für ein abgegrenztes Individuelles wahrnimmt, wandelt sich der Akt der Öffnung von einer Aufgabe von Eigenständigkeit zu

einem Aufgehen und Einfinden in einem Netz von Bezügen und Beziehungen, die viel mehr Bestätigung der eigenen Existenz als Angriff auf eben jene ist. Die Aufgabe des Theaters muss daher sein, die Verbindung von Individuum und Kollektiv zu ermöglichen und aufzubauen. Dies geschieht meines Erachtens mittels einer zunehmenden Membranisierung von räumlichen Begrenzungen des Individuums. Dadurch kann Austausch stattfinden und der Aufbau von neuen, gemeinsamen Strukturen betrieben werden, ohne die eigene Existenz fraglich zu machen. Hier tritt jenes Kontaktkonzept auf, welches ich mit einem aus der populären Internetkultur entliehenen Begriff als *hive mind*⁷ bezeichne. Er beschreibt genau das hier nötiger Weise auftretende Phänomen eines gewinnbringenden Zusammenschlusses vielzähliger Einzelner, welcher deren Souveränität nicht in Frage stellt und sie doch darüber hinaus verbindet und neuartige Inhalte hervorbringt. Um derartige Inhalte, welche im weitesten Sinne Wissen sind, zu verallgemeinern und so zu demokratisieren, braucht es eine Durchlässigkeit, die einen Zugriff der Beteiligten auf alle Teile und Teilinformationen ermöglicht. Der *hive mind* beschreibt in der Übersetzung eine Schwarmintelligenz, die aber in keinem Fall als eine ideelle, ephemere Intelligenz zu verstehen ist, sondern hier einen Schwarmkörper meint. Die verschiedenen Komponenten, das Einzelne und das Kollektive, welche so essentiell für den Aufbau dieses Körpers sind, bilden als Achsen die Grundfläche, auf der mittels performativer Tätigkeit Wissen verkörpert und in der Folge verortet wird. Hierbei sollte die zuvor besprochene Membranisierung der Teilhabenden als Vorbedingung, als Grundlage, als *prerequisite* gedacht werden, das Entstehen neuer Strukturen, insbesondere des neuen, kollektivierten Organismus, ermöglicht.

So muss ein Theater, dessen Ziel eine Kollektivierung der Arbeitsprozesse über die üblicherweise verteilten Rollen hinaus, wie auch immer diese gedacht und in Szene gesetzt wird, Strategien zur zunehmenden Membranisierung aller teilhabenden Personen entwickeln. Einige verschiedene Ansätze sollen schließlich an späterer Stelle zur Betrachtung gelangen, wobei die Thematik der Membranisierung und in der Folge auch der Umgang mit erfolgreich membranisierten Körpern von essentieller Bedeutung sein werden. Deutlich wird an dieser Stelle, dass in der vorliegenden Arbeit ein zutiefst räumlicher Wissens- und Wahrnehmungsbegriff zur Anwendung kommt und Räumlichkeit als grundlegendes Organisationsprinzip für performative Arbeit jeglicher Form angenommen

⁷ Das Oxford Dictionary definiert *hive mind* wie folgt: „A notional entity consisting of a large number of people who share their knowledge or opinions with one another, regarded as producing either uncritical conformity or collective intelligence.“ Vgl. https://en.oxforddictionaries.com/definition/hive_mind (Stand 20.9.2017)

wird. Insofern wird es auch von großem Interesse im weiteren Verlauf sein, wie die teilhabenden Körper verortet werden in einem zu verschiedenen Graden definierten Handlungsraum.

3. Thesen

Nachdem auf den vorangehenden Seiten das zu behandelnde Feld abgesteckt und einige entscheidende Begrifflichkeiten eingeführt wurden, gilt es nun, aus der so geschaffenen Arbeitsumgebung erste Thesen zu formulieren.

Zunächst sollten die Implikationen solcher Ansätze auf die Gesellschaft im weiteren Sinne betrachten werden. So lässt sich leicht behaupten, dass die gesellschaftliche Bedeutung des Theaters sich in einer Krise befindet, seit spätestens im Laufe des 20. Jahrhundert das althergebrachte Konzept der Katharsis aufgegeben wurde. Durch verschiedene katharsische Vorgänge konnte – so die Idee – das Individuum umgeformt werden, um in der vorherrschenden sozialen Ordnung gut oder besser agieren zu können. Die vorliegenden Konzepte haben allerdings einen anderen – geradezu gegenübergestellten – Ansatz. Sie bearbeiten das Individuum nicht mehr, um es passend zu machen, sondern betrachten es als essentiellen Teil des gesamtgesellschaftlichen Kontextes und zielen mittels der Theaterbesuchenden auf essentiell veränderbare Gefüge ab. So wird das Theater zum – polemisch genannten – Werkzeug hegemonialer Formen zu einem hegemoniebildenden Raum umgestaltet. Dass performative Formen einen Einfluss auf die sie umgebenden Verhältnisse möglich ist, wird dieser These und vermutlich jeglicher wissenschaftlichen Beschäftigung mit dem Theater als sinnstiftende Behauptung zugrunde gelegt.

Davon ausgehend wird dieser Einfluss wohl zunehmend von einer rein inhaltlichen Ebene auf eine stärker strukturelle Ebene verlagert. So werden die von performativer Arbeit erzeugten und im Verlauf von Inszenierungsprojekten genutzten Organisationsweisen zunehmend den gesamtgesellschaftlichen Export aus dem Raum Theater stellen. Das Theater oder das Performative im weitesten Sinne wird so in der hier besprochenen Form zum Labor, in dem neue Strukturen entwickelt werden – von jenen Menschen, die mit diesen Strukturen interagieren müssen – und möglichst von den Teilhabenden aus diesem Erprobungsraum im wortwörtlichen Sinne hinausgetragen werden und so exponentiell größeren Gebieten zugänglich gemacht werden. Diese Verbreitung von in den performativen Räumen entstehenden Strukturelementen ist schon in der rhizomatischen Natur des performativen Wissens angelegt und ist somit kein wünschenswertes Nebenprodukt, sondern vielmehr ein essentieller Teil des Prozesses.

Dem Modell des Rhizoms ist, so der Gedankengang, das Unfertige schon inhärent, auch hier wird das Produkt und Ergebnis durch den perpetualen status quo abgelöst. An jeder Stelle und zu jedem beliebigen Zeitpunkt ist in der Umlegung des Rhizoms auf performative Arbeit also die Präsentation möglich, wie das auch bei DELEUZE und GUATTARI gedacht wird. Daraus ist zu schließen, dass eine Umsetzung der in der Folge hier erarbeiteten theoretischen Theatermodelle unweigerlich auch eine Reform und eine Umformung der Funktionsweisen der Institution Theater hervorbringt. Dabei erfahren nicht nur Präsentationsweisen des Theaters Veränderung, vor allem verändert sich die Funktionalität der einzelnen Räume. Wenn jederzeit im Prozess eine Aufführung angesetzt werden kann, hat dies klarerweise entscheidende Implikationen dafür, wie wir Probe- und Aufführungsraum denken müssen. Insofern muss es der Anspruch dieses Textes sein, auch über Überlegungen zum theoretischen Konstrukt des offensiv Unfertigen im Theater, welches er konstituieren will, hinauszublicken und Folgeerscheinungen auf institutioneller wie gesamtgesellschaftlicher Ebene vorzudenken.

Um zum Kernthema der in die Aufführungssituation bewegte und so zu Thema gemachte Probenarbeit zurückzukehren, ist festzuhalten, dass das offensiv Unfertige den performativen Raum zu diesem Zwecke als „stillen Raum“⁸ postuliert, also einem weitgehend entleerten, entkontextualisierten Raum als Grundlage benötigt und auch immerfort hervorbringt, so die These. Hier liegen – die Annahme weiter – wiederum erneute demokratiepolitische Potentiale: Wenn das offensiv Unfertige in einer Art von *autopoietischen Feedbackschleife*⁹ stets die für seine funktionale Existenz essentiellen Bedingungen hervorbringt, wird dies mit der eingangs aufgestellten These vom Einfluss des Theaters auf die es umgebende Gesamtgesellschaft auch weithingehend zur Produktion demokratiefähiger Räume beitragen, die sich außerdem rhizomatisch weiterverbreiten können.

4. Methodik und Struktur

Nachdem nun in den vorangehenden Seiten einige Fragestellungen, erste Begriffe und Thesen eingeführt wurden, gilt es nun, den geplanten Ablauf der weiteren theoretischen Arbeit darzustellen. Der Hauptanteil dieser wird ein in verschiedene Teilbereiche

⁸ Den Begriff des stillen Raumes arbeite ich in folgendem Aufsatz heraus. Vgl. KREITNER, Matthias: post-catastrophe. Der stille Raum in Becketts Endspiel als Funktion im Theater. In: Johanna EBERL; Sara MAURER; Markus SCHWARZ (Hg.): taktlos. SYN Magazin für Theater-, Film- und Medienwissenschaft, 13. Wien: LIT Verlag, 2016. S. 43-50.

⁹ Vgl. FISCHER-LICHTE, 2015. S. 238f.

gegliederter Komplex sein, der begriffsdefinitiv vorgeht. Hier werden die Konzepte der performativen Arbeit, der Probenarbeit, des performativen Raumes, des performativen Kollektivs erarbeitet und in einem jeweils spezifischen Abschnitt dargestellt. Diese schon in den bisherigen Seiten angerissenen Begrifflichkeiten werden so in einem neuen gemeinsamen theoretischen Kontext gestellt und zu einem gemeinsamen Ganzen geformt, einer Theorie, die unter einem DELEUZE'schen Wissensbegriff, der im darauffolgenden Abschnitt hervorgebracht und präzisiert werden soll, funktioniert. Dieser Wissensbegriff, welcher sich vor allem auf das Konzept rhizomatischer Entstehungsmuster stützt, soll auch methodisch prägend für das wissenschaftliche Leitbild der Arbeit sein. So gibt es bis auf die großen Kapitel zu diesem Zeitpunkt noch keine exakte Diskursordnung innerhalb dieser Abschnitte. Vielmehr sollen die auftretenden, sich präsentierenden Assoziationen ernstgenommen werden und thematische Zusammenhänge so im Prozess sich selbst ein rahmendes Konstrukt definieren. Der theoretische Schreibprozess wird demnach gemäß den vorliegenden und hierzu entstehenden Vorstellungen selbst als performativer Arbeitsprozess wahrgenommen und wird so über seine Funktion als Beschreibendes selbst zum Beschriebenen, zum wissenschaftlich Betrachteten, die Theorie selbst wird zu ihrem eigenen Objekt. Dieses methodische Vorgehen lässt einen Bezug zu Walter Benjamins Geschichtsbegriff zu, indem es Paul Klees *Angelus Novus* in BENJAMINS Lesart annimmt und auf die theoretische Arbeit umlegt.¹⁰ Die Theorie ist hier wie der Engel auf den selbst gerade zurückgelegten Weg blickend positioniert und muss also aus dem eben Geleisteten das zukünftig zu Leistende projizieren. Diese performativ-pseudohistorische Komponente bildet auch die Brücke zwischen den klassisch theaterwissenschaftlichen Vorgehensweisen und Thematiken und den daraus hervortretenden gesamtgesellschaftlich-politischen Aspekten des Unterfangens. Im Anschluss an diesen hochgradig generativen ersten Hauptteil werden einige praktisch umgesetzte Projekte beispielhaft einerseits einer Analyse unterzogen, andererseits sollen die zunächst entwickelnden Konzepte auf diese Inszenierungen angewandt und so im Austausch mit ihnen nochmals geschärft werden. Hierbei sollen einerseits aktuellere Inszenierungen wie Matthias HARTMANN'S *Krieg und Frieden* von 2011 thematisiert werden, aber auch historische Inszenierungen wie TABORIS *Endspiel* von 1997 und Richard SCHECHNERS *Dionysos in 69* als praktisches *sounding board* fungieren.

¹⁰ Vgl. BENJAMIN, Walter: Über den Begriff der Geschichte. In: Walter Benjamin; Rolf TIEDEMANN (Hrsg.); Hermann SCHWEPPEHÄUSER (Hrsg.): *Gesammelte Schriften*. Band 1.2. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1980. S. 697f.

Im Abschluss will die vorliegende Arbeit schließlich eine anwendbare Theorie bereitstellen, die sowohl für wissenschaftlich-theoretische Prozesse als auch für zukünftige praktische Überlegungen Anknüpfungspunkte bieten soll.

5. Performative Arbeit

5.1 Arbeit als Verkörperlichung

Dem Anspruch, theatral-performative Wirkung auch über die klassischen Grenzen der Bühne hinauszudenken, folgend, gilt es zunächst eine Definition des Begriffes mit Allgemeinheitsanspruch zu finden und sich in der Folge zu theatereigenen Besonderheiten vorzuarbeiten, von denen daraufhin wieder hinausextrapoliert werden kann. Diese pulsierende Untersuchung der Arbeit beginnt hier mit jener Gemeinsamkeit, die all ihren Formen inhärent ist: Die Arbeit ist eine körperliche Größe. Dies soll keinen Differenzgraben zur sogenannten geistigen Arbeit öffnen und diese schon gar nicht abwerten, vielmehr wird ein zusammenführender Duktus angeschlagen. Arbeit ist in ihrer reinsten Form stets das In-die-Welt-Setzen von Ideen und somit die erfahrungsweltliche Verkörperlichung dieser. Mit der permanenten Schaffensbewegung, etwas umzusetzen, ist der Arbeitsprozess in jeder Ausführung ein ganz grundlegend kreativer. Dadurch wird klar, dass zwar Arbeit stets an im Körper verortetes Wissen gebunden ist¹¹, aber dass die genannte Verkörperlichung keineswegs auf körperliche Arbeit, also Arbeit unter Einsatz des eigenen Leibs, beschränkt oder auch nur primär ausgerichtet ist. Verkörperlichung meint hier sogar einen entgegengesetzten Prozess, welcher neue Körper schafft und vor allem diese neu generierten Körper wahrnimmt. Der arbeitende Körper als agierender Körper der Kraft tritt zurück¹² hinter einen arbeitenden Körper als wahrnehmender Leib, der in Wechselwirkung mit seiner Umwelt steht. Gerade diese Wechselwirkung ist es, die nun in diesem Zusammenhang als die zentrale Natur oder auch das Produkt der Arbeit dargestellt wird. Insofern ist für eine akurate Beschreibung von Arbeitsprozessen eine Darstellung aller diesen Prozess

¹¹ Vgl. MATZKE, Annemarie: Versuchsballons und Testreihen. Wie auf Theaterproben Wissen hervorgebracht und standardisiert wird. In: Melanie HINZ (Hrsg.); Jens ROSELT (Hrsg.): Chaos + Konzept. Proben und Probieren im Theater. Köln: Alexander Verlag Berlin, 2011. S. 133.:

„Es ist ein Wissen, das direkt an den Körper gebunden ist und nur zum Teil fixiert werden kann: [...]“

¹² Vgl. STUHR, Matthias: Das Verschwinden des arbeitenden Körpers oder die Immaterialisierung und Theatralisierung der Produktion. In: Inge BAXMANN (Hrsg.); Sebastian GÖSCHEL (Hrsg.); Melanie GRUSS (Hrsg.); Vera LAUF (Hrsg.): Arbeit und Rhythmus. Lebensformen im Wandel. München: Wilhelm Fink Verlag, 2009. S. 59.

umgebenden Zusammenhänge unerlässlich. Gerade für performative Zwecke ist ein Verständnis von Arbeit als verkörperlichtes und verkörperlichendes Gefüge gegenüber einer simplifizierten Vorstellung von Tätigkeiten äußerst hilfreich, öffnet sie doch den Prozess von einer einspurig verlaufenden Kausalkette zu einem multiperspektivischen Raum, der eine aktive Teilhabe, also Mitarbeit, aller Anwesenden ermöglicht und im Konstrukt des Arbeitsbegriffs sogar an essenzieller Stelle erfordert und als gegeben ansieht. Auch leistet der Begriff per definitionem schon hier eine Absage an plumpe Partizipationsstrukturen, die dem Zusehenden einen bloßen Input abverlangen, um ein weiteres Funktionieren sicherzustellen. Denn wenn Wahrnehmung zumindest ein Hauptbestandteil von Arbeit ist, kann ein teilnehmender Mensch auch ohne gezwungenermaßen aktiv zu werden, teilhaben und einen performativen Prozess so entscheidend mitgestalten.

Einschränkend ist nun klarerweise zu sagen, dass jenes, was hier besprochen wird, nicht regelloses, unbewusstes Wahrnehmen sein kann, sondern zielgerichtetes. In dieser Zielgerichtetheit, die allerdings solche Konzepte wie freischwebende Aufmerksamkeit nicht vollständig ausschließt, liegt die nach der bisher ontologischen Beschreibung auch ebenso wichtige Funktionalität der Arbeit. Diese liegt in ihrer rhythmisierenden Kraft.

„Es kann nicht anders sein, die Arbeit zwingt zum Rhythmus. [...] Aus der Arbeit, aus der Bewegung ergibt sich Rhythmus, Rhythmus in der Form, wie sie unser Leben bestimmt und sich daher auch wieder findet im Rhythmus unserer Musik, im Versbau unserer Gedichte, in allem was wir daher speziell auch als rhythmisch empfinden. Die Strukturierung von Zeit, wie sie die unterschiedlichsten Arbeitsvorgänge erfordern und erzwingen, ergibt notwendig und selbstverständlich rhythmische Strukturen, gibt uns jene Zeitstrukturen vor, die uns eben deshalb rhythmisch sind und die Empfindung von Rhythmus in uns hervorrufen. [...] Arbeit im weitesten Sinne also wäre der Ursprung von Rhythmus und bände Arbeit und Rhythmus schon uranfänglich fest zusammen.“¹³

Damit wird einerseits wie hier beschrieben der Rhythmus der Arbeitsweisen auf Kommunikationsformen übertragen und zur Anwendung gebracht, andererseits geht die strukturgebende Komponente auch an dieser Stelle wieder über eine reine Spiegelung hinaus und wird vielmehr zu einer strukturschaffenden (was wiederum den kreativen Prozess markiert).

Durch das Arbeiten strukturieren wir unser Denken, wir geben unserer Wahrnehmung und dadurch unserem Handeln Rhythmus.

¹³ BOCKELMANN, Eske: Taktrhythmus und Arbeit. In: Inge BAXMANN; Sebastian GÖSCHEL; Melanie GRUB; Vera LAUF (Hg.): Arbeit und Rhythmus. Lebensformen im Wandel. München: Wilhelm Fink Verlag, 2009. S.103.

Und dieser Rhythmus geht über Konventionen wie Versmaß hinaus, er macht Wahrgenommenes erfahrbar, in dem er es systematisiert. Dies ist auch gemeint, wenn davon gesprochen wird, dass man sich ein Wissen oder Ähnliches erst noch erarbeiten müsse. Nun systematisieren alle zunächst für sich und in ihrem eigenen Takt. Für das Theater interessant wird es an jenem Punkt, an dem solche Arbeit gemeinsam ausgerichtet wird und so Informationen, also jene neugeschaffenen Körper, im Kollektiv getaktet werden und so eine gemeinsame Ebene der Erfahrung und des Verständnisses aufgemacht wird. In dieselbe Kerbe schlägt auch Judith BUTLER, wenn sie performative Arbeit als einen performativen Akt der Verkörperung beschreibt.¹⁴ Besonders wichtig erscheint hier das Wort *permanent*, welches den Unterschied zwischen grundlegenden Arbeitsprozessen und jenen von performativer Natur, die hier von Bedeutung sind, markiert. Hier gibt es keine punktuelle Arbeitsleistung mehr, Arbeit wird von einer abzuschließenden Tätigkeit beziehungsweise von einer zu beendenden Abfolge von Aufgaben zu einem Zustand, in den Teilhabende eintreten. Dieser Zustand macht nochmals die überragende Bedeutung von Taktung klar, ist es doch in einem ansonsten ungeordneten und somit auch weitgehend ziellosen Seinszustand gerade erst diese Taktung, die einerseits Regeln des Handelns in diesem Zustand etablieren kann und andererseits einen Sinn von Entwicklung gibt. Taktung wird somit zur wichtigsten ordnungsgebenden Größe der performativen Arbeit.

Damit kann bei der Analyse von Erfolg oder Misserfolg von Projekten die Natur der Arbeitstaktung ein erster entscheidender Faktor sein.

5.2 Arbeit an einem Produkt

Wenn man nun einen Schritt von den tendenziell zwischenmenschlichen Arbeitsprozessen und ihrer Natur, wie sie gerade beschrieben wurden, zurücktritt, kann man beobachten, was – unabhängig von ihrer Beschaffenheit – solche Arbeitsprozesse nach außen tragen, was sie hervorbringen. Hierbei gilt es zunächst mit jenem Begriff zumindest in einer vorläufigen Hilfskonstruktion zu arbeiten, die sich allerdings für die Gesamtheit dieser Theorie als unpassend und unzureichend erweisen wird: das Produkt.

Nun gilt es also das Produkt zunächst in den vorliegenden Komplex der Unabgeschlossenheit einzupassen. Zunächst ist dies klarerweise kontraintuitiv, da das Produkt ja gerade der Abschluss und das Ergebnis eines Arbeitsprozesses darstellt. Wenn man den Fokus ein wenig verlagert und den Weg zum Produkt als inhärenten Teil des Produkts denkt, löst sich diese Finalität in der Natur des Begriffs auf und er lässt sich

¹⁴ Vgl. FISCHER-LICHTE, 2015. S. 39f.

wesentlich einfacher in die vorliegenden Konzepte integrieren. Um diesen unterschiedlichen Modus des Produkts zu kennzeichnen, lässt sich in der Folge passender von Produktion sprechen. Wie kann also Produktion erfasst und aufgezeichnet werden? Mit herkömmlichen künstlerisch-dokumentarischen Mitteln lässt sich immer nur ein gewisser ausgewählter Abschnitt, sei er auch noch so umfangreich, darstellen, niemals kann in einem dokumentarischen Verfahren ein gesamter, also im Sinne der performativen Arbeit unfertiger Produktionsprozess festgehalten werden.

„Dieses fehlende Produkt markiert damit auch immer das Unverfügbare der Arbeit am Theater, die sich nur im Tun konstituiert. >Das< Theater gibt es nicht, sondern nur die Arbeit an ihm: dies gilt für die Aufführung wie für die Institution >Theater<.“¹⁵

Annemarie MATZKE denkt hier mit RANCIÈRE den Begriff des Produzierens als Analysekriterium für theatrale – also produktlose Arbeit weiter und findet einen Ruhepol in der Sichtbarmachung von Arbeit:

„Produzieren fügt der Handlung, etwas herzustellen, eine Handlung hinzu, die etwas sichtbar macht, und definiert so ein neues Verhältnis zwischen tun und sehen.“¹⁶

Was passiert nun, wenn genau diese Sichtbarmachung von Arbeitsprozessen nicht mehr nur eine dokumentarische Funktion ist, sondern ein Thema der performativen Arbeit selbst wird? Wie ändert sich die Arbeit, wenn sie zum *a priori* einer Inszenierung erklärt wird? Es lässt sich nun zunächst die Meinung vertreten, dass jede Theaterarbeit genau diese Sichtbarmachung betreibt, wie dies auch von MATZKE beschrieben wird. Doch für die Zwecke dieses Komplexes gilt es einen Schritt weiter zu gehen. Wenn die Produktionsprozesse nämlich frontal offensiv thematisiert, also behandelt und auch dargestellt werden, werden sie über die RANCIÈRE'sche Sichtbarmachung hinaus transparent gemacht, das Anleuchten der performativen Arbeit wandelt sich in ein Durchleuchten eben dieser. Diese transparente Produktion eröffnet den Blick in die *blackbox* Arbeit und flexibilisiert die Abläufe.

Und gerade diese Flexibilisierung, die in verschiedenen Graden der Intensität auftreten kann – von zeitlicher Dehnbarkeit bis zu einer im Extremfall kompletten Modulisierung der Prozessbestände, ermöglicht erst den im Titel verankerten und eingangs angesprochenen demokratischen Anspruch: Die ausreichende Information über die und vor allem ein

¹⁵ MATZKE, Annemarie: Arbeit am Theater. Eine Diskursgeschichte der Probe. Bielefeld: transcript Verlag, 2012. S. 41.

¹⁶ RANCIÈRE, Jacques: Die Aufteilung des Sinnlichen. Die Politik der Kunst und ihre Paradoxien. Berlin: b_books, 2006. S. 69.

funktionsfähiges Verständnis der einem Komplex zugrunde liegenden Mechanismen, bildet nach zeitgenössischem Verständnis die Grundlage und Voraussetzung demokratischen Handelns.¹⁷

In diesem Zusammenhang lässt sich der Begriff des Spiels als Variante einer variablen Arbeit jenseits von Produktionszwang einbringen. In ihm wird der Aspekt der nicht-fixierten Verhältnisse, welche permanent zur Verhandlung stehen, deutlich. Wo die Teilnehmer im nächsten Abschnitt näher betrachtet werden sollen, gilt es hier vorerst, die Bedingungen festzuhalten und zu untersuchen, was genau zu verhandeln ist. Hier kommt wieder Taktung zum Tragen, wenn Produktion vektorielles – also gerichtetes – Arbeiten an einem Produkt ist, versteht sich das Spiel hier als vektorielles Arbeiten an dem Arbeiten. Hier wird also de facto eine performative Dauerschleife geöffnet, die an sich Gefahr liefe, eine reine Reproduktion hervorzubringen, also über die Hintertür der Unveränderlichkeit das Produkt zurückzubringen. Doch durch das Verhandeln und Finden eines Takts, der dieser Dauerschleife Regelmäßigkeit verleiht, ist die Wiederholung nicht mehr Wiederholung der Inhalte, sondern vielmehr Wiederholung der Verhältnisse, in denen jeweils neuartig zielgerichtete, also vektorielle Arbeit, möglich ist. Der Takt schafft eine allgemeine Verständlichkeit unter all jenen, die den aktuellen Takt mitbestimmt haben und modifiziert die Dauerschleife, die zunächst eine in sich geschlossene ist und öffnet sie, nicht an einem Endpunkt, was ja wieder eine teleologische Abfolge bedeuten würde, sondern an jedem Punkt. Die Taktung der Arbeit membranisiert das performative Spiel und ermöglicht so ein Ausstrahlen und rhizomatisches Wachstum.

5.3 Arbeit als Kollektivform

Im klassischen Verständnis ist Arbeit eine zutiefst binäre soziale Handlung: Jemand arbeitet, jemand anderes konsumiert dieses Erarbeitete. Dieses Verhältnis findet sich in der so genannten Lohnarbeit ebenso wie im Handwerk und auch im Kunstbetrieb ist es an den meisten Stellen der gegebene Usus, welcher Arbeit als Transaktion von Leistung definiert. Doch auf jene Konzepte, die hier betrachtet werden, kann dieses binäre Muster nicht angewandt werden, es gibt keine klare Verteilung mehr, die Grenzen zwischen Produzentinnen und Produzenten auf der einen und Konsumierenden auf der anderen Seite

¹⁷ Vgl. SARCINELLI, Ulrich, Entwicklungstendenzen zur Politikvermittlung in der Informationsgesellschaft, in: Ulrich SARCINELLI (Hrsg.): Politikvermittlung. Beiträge zur politischen Kommunikationskultur. Bonn: Bundeszentrale für politische Bildung, 1987. S. 317.

löst sich in diesem Kontext performativer Projektsituationen zunehmend auf. Um also dem vorliegenden Arbeitsbegriff auch in diesem Aspekt näher zu kommen, gilt es die Arbeitsprozesse nach jenen Personen und Personengruppen zu befragen, die diese Prozesse ausführen. An der Oberfläche gibt es wohl noch die klassische Aufteilung zwischen – im Gröberen – Performenden und Zusehenden, jemand bereitet etwas vor, andere kommen zu einem späteren Zeitpunkt, im gängigsten Fall einmalig dazu und nehmen an dem Vorbereiteten teil. Doch blickt man einmal auf eine tiefere Ebene, löst sich diese Teilung funktional auf und wird im besten Falle zu einem reinen zeitlichen Unterschied. Die performative Arbeit wird in diesen Situationen auf jeden Fall nicht mehr getrennt produziert und konsumiert, sondern in ein gemeinsames Depot von allen Beteiligten eingespeist und ebenso wahrgenommen. Wenn man nun mit Hannah ARENDT das Handeln als ungefähres, wenn auch ungenau zielgerichtetes Äquivalent des Arbeitens annimmt und Wahrnehmenden die Anwesenheit dieses Handelns als Grundbedingung zugesteht¹⁸, entsteht eine wesentlich ergiebigere Rekonstruktion, ist der Akt des Wahrnehmens von Handlungen hier ja auch stets der Anstoß zur nächsten Handlung, die wiederum vom arbeitenden Kollektiv wahrgenommen, sprich legitimiert und in gewisser Weise erst mit Wirkung versehen wird. Der Akt des Wahrnehmens wird also primär als ein Akt des Herausnehmens dargestellt, der zunächst dem Hineinarbeiten als Kausalkette folgt, hat aber durchaus Funktionen und Eigenschaften, die auf beiden Seiten dieser Handlungsdichotomie angesiedelt sind. So ist es argumentierbar, dass dieser Akt des Wahrnehmens eine, wenn nicht die, grundlegende Natur der performativen Arbeit ist, vor allem, wenn man ihm das nachfolgende Reagieren auf diese Wahrnehmung hinzufügt. Das sagt viel Deutliches über die personellen Aufstellungen performativer Arbeit aus, ist Wahrnehmung doch vorrangig eine hochgradig individuelle Tätigkeit, die von allen Anwesenden eigenverantwortlich und einzeln durchgeführt werden muss.

Doch gerade diese intensive Individualität des Arbeitsprozesses ist eine Voraussetzung für die Kollektivierung eben dieses. Um ein funktionierendes Kollektiv zu bilden, welches auf

¹⁸ Vgl. ARENDT, Hannah: Arbeit, Herstellen, Handeln. In: Christoph DEMMERLING (Hrsg.); Andrea ESSER (Hrsg.); Axel HONNETH (Hrsg.) Hans-Peter KRÜGER (Hrsg.): Deutsche Zeitschrift für Philosophie. Band 46, Heft 6. Berlin: Akademie Verlag, 1998. S. 1008: „Jede Tat und jeder Neuanfang fällt in ein schon vorhandenes Gewebe, wo sie dennoch irgendwie einen neuen Prozeß beginnen, der viele andere beeinflussen wird, selbst über jene hinaus, mit denen der Akteur in direkte Berührung kommt. Wegen dieses schon existierenden Bezugsgewebes menschlicher Angelegenheiten mit seinen einander widerstrebenden Absichten und Zwecken kann das Handeln fast niemals sein Ziel erreichen.“

demokratischen Prinzipien fußt und nach diesen agiert, muss jede Einheit in diesem potentiellen Kollektiv in sich geschlossen agieren und mit derselben Ansammlung von Macht – was in diesem Kontext vor allem Einfluss des Gearbeiteten auf den gesamten Arbeitsprozess meint – in das Kollektiv eintreten. Um solche Arbeitsbedingungen zu schaffen, muss das Individuum abgesichert werden, ein Umstand, der im Kapitel über performative Kollektive intensiv untersucht werden soll. An dieser Stelle sei festgehalten, dass performative Arbeit ein permanentes Oszillieren zwischen dem Individuum und dem Kollektiv handelnder Körper zutage fördert. Um diesen Körper zu beschreiben, lohnt sich eine Betrachtung des Publikums. Denn selbst in den beschriebenen Zuständen gibt es stets ein Publikum, welches im administrativen Sinne vielleicht organisierende Personen von sogenannten Gästen trennt, im künstlerischen und weitestgehend auch im thematischen Sinne schlicht zu jedem gegebenen Zeitpunkt agierende und nicht-agierende Personen voneinander unterscheidet. So ist der Publikumsbegriff, der dem Theater ein inhärenter ist, zwar immer präsent, ist allerdings von den zusehenden, also teilhabenden Personen losgelöst und definiert viel mehr die jeweilige Grenze zwischen arbeitenden Teilen des Kollektivs. Ähnlich beschreibt das Herbert BLAU, wenn er schreibt: „We gaze, in separation, at what we cannot touch, though we fear to be touched by that at which we gaze.“¹⁹ Das Publikum ist also keine fixe Größe und Zuschreibung mehr, die wie eingangs erwähnt durch den Konsum von Erarbeitetem definiert ist, sondern vielmehr eine Position oder Rolle innerhalb des arbeitenden Kollektivs, welche essentiell für den performativen Arbeitsprozess ist, allerdings temporär von verschiedenen Teilhabenden eingenommen und ausgefüllt wird. Performative Arbeit löst traditionellere Formen von Arbeit daher nicht auf, membranisiert jedoch ihre Strukturen grundlegend und flexibilisiert dadurch die Rollen einzelner Personen in diesen Strukturen.

“The audience [...] is not so much a mere congregation of people as a body of thought and desire. It does not exist before the play but is initiated or precipitated by it; it is not an entity to begin with but a consciousness constructed.”²⁰

Wenn BLAU schreibt „the audience is what happens [...]“²¹, geht hier performative Arbeit noch einen Schritt weiter und postuliert das *Immer-Wieder-Passieren* von Publikum, dass sich in jeder neuen Situation neu konstituiert, in Reaktion zu neuen performativen Einheiten und Anforderungen oder umgekehrt, um neue performative Einheiten und Prozesse zu

¹⁹ BLAU, Herbert: *The Audience*. Baltimore and London: The Johns Hopkins University Press, 1990. S.84.

²⁰ BLAU. S. 25.

²¹ Ebda.

initiiieren. Eine klare Erklärung dazu, wer arbeitet, lässt sich daher nicht treffen und ist hier auch nicht zielführend, da alle Teilhabenden an verschiedenen Stellen in verschiedenen Kapazitäten performative Arbeit leisten.

5.4 Darstellung von Arbeit zwischen Fortschritt und Stillstand

Nun gilt es, jene beschriebenen Arbeitsprozesse, die wie gesagt den vorliegenden performativen Konzepten innewohnen, gemäß den definierten Anforderungen des offensiv Unfertigen als solche Prozesse zu visualisieren, sie sozusagen auf die Bühne zu bringen. Nur durch dieses reflexive Thematisieren der immanenten Arbeit soll den Teilhabenden der Handlungs- und Entscheidungsraum eröffnet werden, die Prozesse entscheidend mitzugestalten und auch richtungsweisend in das Projekt eingreifen zu können: die Sichtbarmachung von gerade passierenden Prozessen will damit also über eine vorprogrammierte Partizipation mittels Leerstellen hinausgehen und den Teilhabenden partizipatorische Macht selbst über die formativen Strukturen einer Inszenierung verleihen. Wie kann nun also performative Arbeit, wie sie hier herausgearbeitet wurde, gezeigt werden? Klassischerweise besteht Arbeit aus zwei Polen, welche beide darstellbar sind: den Arbeitenden und dem Gearbeiteten. Durch das Inszenieren von Arbeitenden bei ihrer Tätigkeit, aus der mit der Zeit ein Erarbeitetes hervorgeht, erhalten klassische Theaterprojekte nicht nur eine funktionale Interpretation von (weitestgehend herkömmlichen) Arbeitsprozessen, sondern entwickeln nebenher sogleich eine Teleologie, welche als Narrativ in der Inszenierung fungieren kann, weshalb in dieser Weise „das Arbeiten“ gerne und oft eingebaut wurde, oftmals um ein Gefühl von Zeit zu schaffen: Das Publikum hat eine ungefähre Vorstellung davon, wie lange eine gewisse Tätigkeit dauert, woraus es extrapolieren kann, wie viel Zeit vergangen ist. Die Darstellung von Arbeit aber fungiert so also als Maßstab, mit dem natürlich auch in verfremdender Art gespielt werden kann.²²

Hier wird aber, wenn man genauer hinblickt, genau jener Teil der Arbeit, welche für die vorliegenden Konzepte performativer Projekte relevant wäre, ausgespart. Gezeigt wird der Ursprung, also der arbeitende Mensch, und das Ergebnis, das Produkt der Arbeit, der Prozess von einem zum anderen wird allerdings durch eine mehr oder weniger krude symbolische Handlung interpretativ ersetzt. Ein real passierender, komplexer Prozess wird also verkürzt zu einer singulären Tätigkeit beziehungsweise Tätigkeitskette. Dies funktioniert, solange nur die Arbeit an sich darzustellen, also zu symbolisieren ist, nicht aber, wenn Arbeit, welche

²² Ähnliche Phänomene zeitlicher Strukturierung durch Arbeit beschreibt Eske BOCKELMANN in BOCKELMANN. 2009. S. 105.

simultan durchgeführt wird, sichtbar werden soll. Das *Gobetween* von Arbeiten und Produkt ist nur funktionsfähig als Mimesis vergangener Arbeit, also abgeschlossener Prozesse, ob sie nun real sind oder nicht.

Wenn nun also das Zeigen dieser Rahmenkomponenten nicht hinlänglich für die vorliegenden Zwecke ist, muss man neue Parameter finden, an denen sich der ablaufende Vorgang abbilden kann. Dabei steht wegen des grundlegenden Unvermögens, den Prozess direkt zu zeigen, vor allem die Umgebung, in der dieser Prozess stattfindet, im Weiteren die Arbeitsumgebung, im Mittelpunkt der Aufmerksamkeit. „Wie wirkt sich der Arbeitsprozess auf seine Umgebung aus?“, muss also hier als zentrale Frage postuliert werden, um adäquate Darstellungsformen zu finden. Nun kann dieser Einfluss, so der Gedanke, sich auf zwei diametral unterschiedliche Weisen manifestieren. Einerseits durch Fortschritt, also die Entwicklung oder den Aufbau von etwas, andererseits durch den Stillstand, der gerade dann passiert, wenn Arbeitsprozesse ausgesetzt werden oder dysfunktional existieren. Wie Arbeitsprozesse ihre Umgebung formen, wird deutlich, wenn man Diana WESSER in ihrer Beschreibung gegenwärtiger Städte folgt.²³ Ähnliche Parallelentwicklungen, wie hier Arbeit Einfluss auf die Strukturen ihrer Arbeitsumgebung hat, sind auch für performative Projekte denkbar. So können all jene, die an einem Arbeitsprozess teilhaben, den Raum umformen, um ihrer momentanen Tätigkeit gerecht zu werden. Daraus würde ein zu keinem Zeitpunkt ruhender Raum resultieren, welcher als Monitor jene unsichtbaren Fortschritte im Prozess indirekt visualisieren könnte. Daraus erwächst auch eine parallel zur fluktuierenden Gestalt des performativen Raumes zu lesende Bewegung der Teilhabenden. Denn um die jeweilige Entwicklung des performativen Konstrukts zu erkennen, müssen Einzelne immer wieder das kreative, produktive Zentrum verlassen, um eine Außenperspektive einnehmen zu können, welche nur an Randpositionen zu finden ist. Durch diesen ständigen Wechsel von Zentrum und Peripherie entsteht ein pulsierender Körper, welcher zur eigentlichen Sichtbarmachung seines eigenen Prozesses wird. Die Entwicklung beziehungsweise der Fortschritt der performativen Arbeit wird hier wiederholt durch die Notwendigkeit einer immer vorhandenen Ausweitung der peripheren Suchbewegung, um das Pulsieren der arbeitenden Körper einfangen zu können. Gerade die stete Bewegung, welche durch die schon zuvor erwähnte Membranisierung von Rollen im performativen Konzept ermöglicht wird, erinnert

²³ Vgl. WESSER, Diana: Performing with(out) buildings. In: Inge BAXMANN; Sebastian GÖSCHEL; Melanie GRUSS; Vera LAUF (Hg.): Arbeit und Rhythmus. Lebensformen im Wandel. München: Wilhelm Fink Verlag, 2009. S.141-146.

stark an das Tanztheater, welches auch historisch eine starke thematische Affinität zu Arbeit hat.

„Tanz und Bewegungskultur, wie am Beispiel von *Geburt der Arbeit* zu sehen, hatten in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts einen entscheidenden Anteil an der Entwicklung einer neuen Vorstellung vom Menschen, die vor allem auf den Arbeiter projiziert wurde. Als Prototyp des ‚neuen Menschen‘ wurde der Arbeiter nicht nur zu einer Bühnenfigur in Tanzkunstwerken, sondern es entstand vielmehr eine neue Körper- und Bewegungskultur, die systematisch auf den arbeitenden Menschen ausgerichtet war.“²⁴

Eine aus dieser Verwandtschaft zu extrapolierende Entspannung leitet auch die eingangs angedachte zweite Methode einer adäquaten Darstellung ein, den Stillstand. Dieser tritt natürlich effektiv sichtbar nur in Verbindung mit dem Fortschritt des Prozesses in Erscheinung. Die beiden Zustände der Arbeit, Tätigkeit und Ruhe, funktionieren hier dialektisch und ermöglichen so durch ihre jeweiligen Kontrapunkte eine stärkere Herauszeichnung des jeweilig anderen.

6. Probenarbeit

Nachdem nun ein vom Allgemeinen ins Spezielle geholter Begriff von performativer Arbeit vorliegt, gilt es im nächsten Schritt, diese Begrifflichkeit mit jenem Bereich, der klassischerweise mit Arbeit am Theater in Verbindung gebracht wird, zusammenzudenken: der Probe. Die Probe stand als erster Kernbereich der Überlegungen zum Thema des offensiv Unfertigen fest, lange, bevor der Begriff zur Sprache kam und so sollen auch hier in der verschriftlichten Konkretisierung diese Überlegungen zumindest vorerst einen zentralen Punkt einnehmen, von dem aus extrapoliert werden kann.

Zunächst braucht es also eine Definition von Probe, die abgrenzt, wovon die Rede ist, wenn dieses Wort Verwendung findet. Denn in den verschiedenen Bereichen und an verschiedenen Zeitpunkten in der Geschichte des Theaters waren und sind bis heute gänzlich verschiedene Konzepte von Probe(narbeit) im Umlauf: Die Probe als das Einstudieren einer vorgefertigten Inszenierung, Textproben, die Probe als ein Findungsprozess im Sinne eines Castings wie es im Filmbereich üblich ist oder als Suchbewegung und Übungs- sowie Laborzeit und -raum, woraus Theater erst erwächst. Wer die bisherigen Seiten gelesen hat, wird sogleich wissen, dass diese Arbeit zu letzteren Vertretern gravitiert, doch sollen auch die Einflüsse der strikter vorhergeordneten Konzepte auf die gegenwärtige Probenarbeit

²⁴ GRUSS, Melanie: Der tanzende Arbeiter – Revolutionär, Volkskörper oder ‚Held der Arbeit‘. In: Inge BAXMANN; Sebastian GÖSCHEL; Melanie GRUSS; Vera LAUF (Hg.): Arbeit und Rhythmus. Lebensformen im Wandel. München: Wilhelm Fink Verlag, 2009. S. 177.

nicht vom Tisch gewischt und unterbewertet werden. Wie in anderen Bereichen scheint die Probe sich auch von einer Überdeterminiertheit in der Vergangenheit zu einer Underdeterminiertheit in Gegenwart und Zukunft zu bewegen. Diese übersimplifizierte Ansicht erweist sich aber schnell als falsch, denn weder ist Nichtbestimmtheit ein Hauptfaktor für die empfundene neue Freiheit performativer Arbeit – es lässt sich möglicherweise Entgegengesetztes zeigen –, noch ist eine rein teleologische Entwicklung von einer Form zur nächsten nachzuweisen. Vielmehr existieren all diese Formen zumindest zeitweise nebeneinander und übernehmen einerseits im Probenprozess unterschiedliche Funktionen und sind andererseits für spezifische Theaterformen und deren Produktionsbedingungen nötig und schlichtweg unersetzlich. Um also auf einen für die vorliegende Form nützlichen Begriff zu kommen, soll zunächst die Probe allgemein heruntergebrochen werden auf ihre grundlegenden Funktionen und Eigenschaften, die all jenen Sonderformen gemein sind. Damit wird eine Basis geschaffen, von der aus eine neue Definition von Probenprozessen in Angriff genommen werden kann.

6.1 Funktionalität von Proben

Zunächst findet in der Probe die Generierung von Material statt, Material das vorerst vielfältig in seiner Natur sein kann. Annemarie MATZKE verwendet für derartige disparate Inhalte, die von Texten über Bewegungsabläufen bis zur zwischenmenschlichen Beziehungen reichen können, als Sammelbegriff Wissen, welches ja an späterer Stelle noch mal selbst ein Hauptthema werden soll.

„Zu fragen ist in diesem Kontext also, wie auf der Probe Wissen generiert wird und wie dieses Wissen zu beschreiben ist. [...] Ohne von außen vorgegebenen Zählzeiten liegt es an den Beteiligten, wie lange eine Pause dauern wird. Um aber ein gemeinsames Gespür für den Rhythmus der Inszenierung zu bekommen, bedarf es Wiederholungen der körperlichen Vorgänge. Es geht um Prozesse der Einübung, die das einmal Gefundene auch in der Aufführung verfügbar machen.“²⁵

Über das in dem Zitat angesprochene Verfügbarmachen von Wissen wird ein für den theatral-performativen Betrieb zumeist ganz essentieller Faktor der Probenarbeit deutlich, nämlich der Fixierung von performativ Erarbeitetem. Darüber hinaus kann die Probe vor allem als Schnittstelle verstanden werden. In der Probe wird Material, welches zuvor als rein ideelles Material, beziehungsweise überhaupt nur als Idee existent war, in körperliches Material, also performatives Wissen in diversen Zuständen, übersetzt. Diese Übersetzung passiert mittels zwei entscheidender Säulen der Probenarbeit: Das improvisierte

²⁵ MATZKE, 2011. S. 133.

Ausprobieren, welches dem Probenprozess seinen Namen gibt, bei dem jene Ideen interpretatorisch in die Welt gesetzt werden, macht diese Ideen körperlich. Die Repetition fixiert jene ausprobierten Formen einerseits, andererseits schafft sie aber vor allem Varianten und schreibt diese in die arbeitenden Körper ein. Wie arbeiten diese beiden Pole nun in der Probe zusammen? Grundsätzlich liegt wohl genau hier, in der Gewichtung der zwei Säulen die spezielle Natur verschiedener Probenformen. Um aber nochmals ein Allgemeines zu versuchen: Einen entscheidenden Modus des Probenprozesses stellt die Fragmentierung einerseits und die Frequentierung andererseits dar. Ideen, Abläufe und Inhalte werden zunächst in kleinstmögliche kausale Einheiten geteilt und schaffen so Raum für Wechsel zwischen Varianten innerhalb eines schon stärker fixierten Systems. Dadurch wird der Probenraum geöffnet für das Experiment des Austauschs, was wieder die Saiten der Membranisierung anschlägt.

Was also funktional das Hauptmerkmal des Probenprozesses ist und was ihn vom klassischen Modus der Aufführung trennt, scheint der mögliche Raum zum Scheitern zu sein. In der Probe gibt es dann auch de facto kein Scheitern per se, denn alles was probiert wird, so das Konzept, egal ob es schlussendlich beibehalten wird oder nicht, informiert die performative Struktur und ist damit für die spätere Aufführung essentiell. Damit stellt der Probenprozess den naheliegendsten Passus zwischen institutionellem Stadttheater mit dem Produkt Aufführung und den hier besprochenen zeitgenössischeren performativ orientierten Projekten, mit der Aufführung als Prozesshaftigkeit, dar. Die Probe ist damit auch stets ein Austarieren von Verhältnissen, seien es zwischenmenschliche Verhältnisse oder die Gewichtung unterschiedlicher Positionen innerhalb einer Inszenierung. Zumindest der frühe Probenprozess hat die entscheidende Aufgabe, gemeinsame Codes und Körpersprachen zu finden, was zunächst völlig unabhängig von den zu probenden Materialien stattfinden kann, wie das David LYNCH treffend beschreibt: „Bei den Proben spielt es keine Rolle, wo du beginnst. [...] Aber du entwickelst diese kleinen Codes mit bestimmten Schauspielern und Schauspielerinnen.“²⁶

Besonders relevant zum Vorschein tritt dies natürlich, wenn ohne eindeutige literarische Vorlage gearbeitet wird und so das zu probende Material auf der Probe erst entstehen oder zumindest bestimmt werden muss. Es lässt sich sagen, dass in diesen Fällen die probeninterne Kommunikation selbst Material der Probe wird und deshalb auch über jene frühen Stadien der Probenarbeit hinaus unfixiert und deshalb Thema bleibt. Hier wird jene

²⁶ LYNCH, David; Jochen STREMMEL (Übers.): *Catching the big fish. Meditation. Kreativität.* Film. Berlin: Alexander Verlag Berlin, 2016. S. 73.

Fluidität der Positionen, wie sie schon in Bezug auf die Aufführungssituation angesprochen wurde, wieder relevant: Im herkömmlichen Probenprozess wird so lange an den internen Codes gefeilt, bis die probenleitende Regiekraft überzeugt ist, mit dieser Sprache ihre Ziele erreichen zu können, die Sprache bei der Theaterarbeit ist daher wiederum in ganz essenziellen Teilen nur in Außenwahrnehmung zu bewerten. Wenn nun aber eine der relevanten Komponenten fehlt, hier das Material beziehungsweise die Entscheidungshoheit einer Regieidee, muss diese Außenansicht durch einen Wechsel der Position in die Probenarbeit integriert werden.

„Die Aufführung ist ohne die Position der Zuschauer nicht zu denken, aber bereits im Probenprozess überlagern sich verschiedene Beobachtungspositionen: der Regisseur, mit seiner Position des idealen Zuschauerblicks, der Schauspieler, der seine Mitspieler beobachtet und die Selbstbeobachtung des Schauspielers im Machen – wiederum eine notwendigerweise andere Perspektive ist, als die des Zuschauers. [...] Die direkte Verschaltung von Selbst- und Fremdbeobachtung macht das Besondere des theatralen Probenprozesses aus. Die Probe konstituiert sich über das Verhältnis der am Prozess Beteiligten: zwischen Szene und Zuschauerposition.“²⁷

Vereinfacht wird dieser Positionswechsel, wie MATZKE weiter beschreibt, durch die Ermöglichung einer selbstreflexiven Beobachtung, beispielsweise durch den Einsatz von Kameras im Prozess.²⁸ Durch die angesprochene Entfremdung von der eigenen Probenarbeit als Darstellende, üben die Beteiligten den Blick von außen, und können ihn in der Folge reibungsloser auf eine Situation, in welcher sie selbst zuvor agiert hatten, anwenden. Die Probe wird somit auch zu einer Art Werkstatt, in welcher verschiedene Formen und Modi von Wahrnehmung herausgearbeitet werden. Umso wichtiger erscheint es, auch jene Zusehenden, die in den performativen Bereichen ja zu gleichwertig Agierenden ausgewertet werden sollen, in irgendeiner Form in diese Wahrnehmungsschulung zu integrieren. Dies kann durch das Erarbeiten von möglichst schnell anwendbaren Strategien und Mustern passieren oder eben jenen Gedanken, die dem offensiv Unfertigen am nächsten stehen: einerseits die Öffnung des Prozesses und andererseits die Öffnung des Begriffs, sodass die Aufführungssituation noch offen und deutlich Teil der unabgeschlossenen Probensituation wird, wodurch alle Teilhabenden in der Aufführungssituation gemeinsam wie zuvor im geschlossenen Probenbereich an den relevanten Codes dieser performative Arbeit feilen können.

²⁷ MATZKE. 2012. S. 115.

²⁸ Vgl. MATZKE. 2012. S. 235.

6.2 Wissensvorsprung durch Proben

Ein Umstand, dem selbst die Integration der Aufführung in den Probenprozess, also die Aufhebung des dualen Verhältnisses dieser zwei Pole, nicht effektiv entgegenarbeiten kann, ist das exponentielle Wissensgefälle über jene Codes, welches sich zwischen den Teilhabenden, die vom Zeitpunkt der Konzeption – dem früheren Zeitpunkt der Proben – und jenen, die erst zu einem viel späteren Punkt, der Aufführung, in den Prozess einsteigen. Es kann und wird in radikaleren Interpretationen von jenen Ideen, welche ich unter das offensiv Unfertige zusammengefasst habe, auch versucht, die vorläufige Probenarbeit gänzlich abzuschaffen und so ein ebenes Spielfeld zu schaffen, doch für die Zwecke diese Arbeit lässt sich festhalten, dass diese Ungleichheit in nahezu allen Fällen niemals aufgehoben, sondern bestenfalls verringert werden kann. Es gilt also, wesentliche Anstrengung darauf zu verwenden, möglichst produktiv mit dieser Ungleichheit des Wissensvorsprungs umzugehen. Dabei kann es nicht um ein dauerhaftes *audience development* gehen, wie WARTEMANN es nennt, also praktisch einer Formung des Publikums, um es der Inszenierung empfänglicher zu machen.²⁹ Ein solcher Versuch stünde aber schlichtweg all jenen definierten Grundprinzipien der demokratischen Performance entgegen. Viel mehr kann ein Ansatz, den WARTEMANN hier für das Kindertheater beschreibt, beispielhaft für unsere Überlegungen stehen: Den Austausch mit dem Publikum auch schon, bevor sie den Probenprozess betreten, aktiv zu suchen, um so ein Gefühl für das Bewegen und Agieren in diesem Raum herzustellen, kann unabhängig von einer etwaigen Beeinflussung und Befruchtung der laufenden Probenarbeit schlichtweg dazu beitragen, dass diese Beteiligten an ihrem Punkt des Eintritts schneller und sicherer mit ihrer Machtposition umgehen können und so auch schneller aktiv gegen das Wissensgefälle ankämpfen. Durch eine derart geartete Aktivierung der Zusehenden wird der Wissensrückstand also in einen Vorteil für das performative Konstrukt umgewandelt, sind sie sich dieses Rückstands doch nun bewusst und nehmen so automatisch eine aktive Haltung im Geflecht der Performenden ein. So muss der Probenarbeit stets eine Offensichtlichkeit der gegenwärtigen Verhältnisse innewohnen, denn schon das Offenlegen von Zuständen hilft dabei, das Überkommen dieser Zustände in Angriff zu nehmen. Im Allgemeinen lässt sich dies fassen als Klarheit, welche eine grundlegende Qualität der performativen Theaterprobe ist, wodurch sie sich wiederum von der chiffrierten Existenz

²⁹ Vgl. WARTEMANN, Gesche: Experimentierfelder. Eine kameraethnographische Studie zum Modell des Helios Theaters, das Publikum im Probenprozess zu beteiligen. In: Melanie HINZ (Hrsg.); Jens ROSELT (Hrsg.): Chaos + Konzept. Proben und Probieren im Theater. Köln: Alexander Verlag Berlin, 2011. S. 243.

der Theateraufführung abhebt. Die Probanden sollten daher neben ihrer Arbeit an Material und ihrer Arbeit an der Arbeitsumgebung selbst außerdem einen starken, immerwährenden Fokus auf die Durchsichtigkeit des Prozesses legen. Aus dem inhärenten Wissensvorsprung lässt sich daher die Probendokumentation als weiterer Grundpfeiler der Probenarbeit ableiten.

Es gilt nun also ein Augenmerk darauf zu richten, wie die Dokumentation von Prozessen vollzogen werden kann, ohne deren Unvermitteltheit, welches sich als FISCHER-LICHTE'sche *Liveness* äußert, beziehungsweise deren Lebendigkeit zu beeinträchtigen und trotzdem sowohl informativ als auch auf Empfindungsebene ein möglichst vollständiges Äquivalent zu schaffen, mit welchem sich etwaige Teilhabende im partikulären performativen Raum einfinden können. Dabei lohnt sich ein Blick auf die verschiedenen Ansätze dokumentarischer Integration in einem wissenschaftlichen Kontext und vor allem auf die zur Anwendung kommenden Methoden. Am Anfang steht das nahezu immer vorhandene Regiebuch. Zunächst scheint dieses in diesem Kontext der Durchsichtigkeit fehlplatziert zu sein, ist es doch zumeist eine rein interne Methode, den status quo aufrecht zu halten und – nicht zu vernachlässigen – rein physisch Zustände replizierbar zu machen. Doch tritt man weit genug zurück, offenbart sich die Tatsache, dass es im Sinne einer durchgängigen Existenz und Dokumentation, welche einen möglichst weitläufigen Zugang zur dokumentierten Materie ermöglicht, keine Interna oder Externa geben darf und kann. So wird das Regiebuch nicht nur zu einem Logbuch der Entwicklung von Projekten im Laufe der Zeit, sondern auch zu einem Wörterbuch und Lexikon des in den Proben zu jedem Zeitpunkt praktizierten Wissens und dessen Sprache. Das Regiebuch wird also zum immer gegenwärtigen und stets greifbaren Referenzpunkt, welcher eine performative Auseinandersetzung mit der Entwicklung eines Projekts allen Teilhabenden ermöglicht, einem Referenzpunkt, der, sofern weitreichend zugänglich gemacht, auch über seine Autorschaft – in den meisten Fällen Regie und Regieassistenten – hinaus von Teilhabenden mitgeformt wird.

Wenn sich in jedem speziellen Regiebuch unterschiedliche Medien wiederfinden, neben der Strichfassung des Stücks und dazugehörigen Notizen finden sich oftmals Bühnenskizzen oder Fotografien wieder, kann hier einem Medium ein besonderer Platz in der Probendokumentation zugeschrieben werden: dem Film. Dieser findet in verschiedensten Weisen Eingang in den Prozess. Einerseits kann er als von außen herangetragenener Blick die Publikumperspektive simulieren und diese so auf Abruf für die Arbeitenden nachvollziehbar machen, er wird also ein aktives Mittel im Prozess, dessen dokumentarische

Eigenschaften eine unmittelbare, direkte Reaktion der Probe hervorrufen, andererseits kann er als bewegtes Auge in der Probesituation agieren. Ob nun direkt mit diesem Auge interagiert wird oder nicht, ist ein jeweilig auch inhaltliches Kriterium, welches zunächst für die dokumentarische Ebene unwichtiger erscheint als die bloße Existenz dieses Blickes aus dem probenden System auf das probende System. Dieser interne Blick ermöglicht extern Hinzukommenden, vorherrschende Dynamiken quasi als Teil von sich zu lesen.

6.3 Arbeitsdynamiken in der Probe

Denn wenn der Ansatz, dass der Probenprozess nicht beendet wird und also folglich die Aufführung ein integraler Teil dieses Probenprozesses ist, ernst genommen wird, sind es gerade diese Probendynamiken, welche nie fixiert, aber trotzdem so etwas wie der genetische Code einer Probe sind, welche unweigerlich zu einem entscheidenden inhaltlichen Bestandteil dieser performativ-theatralen Arbeit werden müssen. Um diesen Umstand auf der *Content*-Ebene sinnschaffend zu betrachten, gilt es zunächst jedoch einzufangen, wie die sich stets wandelnde Natur mit ihrer DNA-gleichen Funktion als Erkennungsschlüssel für etwas sehr Spezifisches, im einzigartigen Probenprozess zusammenzudenken ist. Hier lohnt sich ein Blick auf Richard SCHECHNER, der für die Probenarbeit verschiedene „relational definitions“³⁰, also Relationen, aufstellt. Wenn also die Annahme, dass sich alle wirkungstechnischen performativen Vorgänge auf diese drei Grundpfeiler der zwischenmenschlichen Beziehungen zurückführen lassen, im Vorliegenden aber längst die Abgrenzung zwischen den Polen *audience* und *performers* aufgegeben oder zumindest durchlässig gemacht wurde – ein Schritt, den auch SCHECHNER in seinen Performances geht –, bleibt ein großer Bereich, in den all diese spezifischeren Relationen aufgehen, übrig: Relationen zwischen Teilhabenden. Und wo es möglicherweise noch vertretbar, wenn auch sehr unwahrscheinlich, ist, dass die Verhältnisse zwischen zwei teilhabenden Entitäten, welche statisch in ihren Rollen existieren, gleichmäßig und stabil ruhend sind, wenn die gegebenen Parameter ebenso statisch und ruhend gehalten werden, so ist es mit nahezu absoluter Sicherheit zu sagen, dass diese Beziehungen einem steten Wandel unterworfen sind, wenn weder die in diesem Bereich agierenden Personen noch ihre Rollen im performativen Gefüge statisch sind. Der dynamischen, zuvor schon als pulsierend bezeichneten Natur der performativen Arbeit, welche ja per definitionem in der Probe ihre reinste Inkarnation findet, geschuldet ist auch die rasante Dynamisierung von zwischenmenschlichen Relationen, welche diese Arbeit verrichten. Der eindeutige Schlüssel

³⁰ Vgl. SCHECHNER, Richard: *Environmental Theater. An expanded new edition*. Monclair: Applause, 1994. S. XXII f.

kann daher nicht ein bestimmtes Set, ein Standbild von Relationen sein, da dieses momentane Netz permanent in Bewegung ist, also unter Entwicklung steht. Vielmehr findet sich der Schlüssel in einer permanenten Abfolge solcher Standbilder. Die Eindeutigkeit der performativen Relationen liegt daher hier in der längeren Betrachtung dieser Relationen, was wiederum eine neue weitere Relation offenbart: Das Verhältnis zwischen performativem Körper und Zeit. Nicht umsonst findet Zeit auch thematisch oftmals Eingang in Theaterprojekte, welche ich unter den vorgestellten Parametern dem offensiv Unfertigen zuordnen würde.

Ist es doch erst der Ablauf von Zeit, der etwas Unabgeschlossenes feststellen kann, denn das Unfertige braucht die Möglichkeit des Fertigen zum Feststellen seiner Existenz. Damit wird dem Unfertigen mit dem Ablauf permanent sein Status streitig gemacht, die performative Arbeit wird in jedem möglichen Moment gegen die Schablone der Abgeschlossenheit gehalten und so überprüft. Die performative Arbeit lässt sich hier also als Negativum fassen. Sie ist das stetige Negativum zu etwas, dass de facto per definitionem ausgeschlossen bleibt. Dieses Verhältnis beschreibt auch treffend die prekäre Position der performativen Arbeit in den vorherrschenden kapitalistischen Gesellschafts- und Produktionsbedingungen. Die Unabgeschlossenheit und Produktlosigkeit muss sich stets verifizieren gegenüber einem Produkt, dass es innerhalb des eigenen Systems logischerweise niemals geben kann, welches das weitere, gesellschaftliche System aber in dessen interner Logik erwartet. Performative Arbeit produziert sich folglich permanent selbst in diese Leerstelle hinein.

Der Probenprozess nimmt in diesem Gefüge auch den Duktus einer Art Beweisführung an: Die Existenz von wechselnden relationalen Arbeitsdynamiken wird performt, einerseits natürlich, weil sie die prävalente und auch zielführende Methode und schlichtweg die vorherrschende Realität sind, aber immer auch, um nach außen hin nachzuweisen, dass es diese Arbeitsdynamiken überhaupt gibt. Was auf den ersten Blick als ein Nachteil erscheint, was es durchaus sein kann, wenn man auf das Präkariat dieser Konstruktion blickt, beinhaltet auch gewisse performative Vorteile. So bedient sich der investigative Duktus leicht einer immerfort wiederkehrenden Neuordnung des performativen Gefüges und ermöglicht so auch eine internalisierte Außenansicht. Auch kann ein gewisser Skrupel der eigenen Sprache und den zur Anwendung kommenden Konzepten gegenüber zu einer klaren Begrifflichkeit gerade diese in Frage stehenden, so identitätsstiftenden Eckpfeiler wie der theatralen Ambivalenz führen. Wenn man nun die grundlegende Idee von der Probe als Übung zu diesem Konvolut hinzufügt, beziehungsweise auf dieses anwendet, wird die Probe zu einem Modus der Selbstreflektion und ständigen Introspektive sowie Verhandlung der eigenen

Überzeugungen und Konzepte auf individueller Ebene, oder zur Kernzelle demokratischer Auseinandersetzung und also kleinste Einheit eines demokratisierenden *turns* auf kollektiver beziehungsweise auf institutioneller *hivemind*-Ebene: Die Probe als demokratische Übung und Ort der schließlich demokratischen Durchführung hat klarerweise auch Einfluss auf die tagtägliche performative Arbeit, die auf die Durchführung irgendeines theatralischen Stoffes ausgerichtet ist. Wie übersetzt sich also dieser gesamtgesellschaftliche Komplex auf die Probenarbeit des einzelnen Probenden? Einerseits scheint er das Arbeitsspektrum zu erweitern, indem er jene demokratischen Fragestellungen den rein performativ-ästhetischen Fragen der Theaterprobe hinzufügt. Oberflächlich betrachtet verschiebt sich so die Arbeit an der Inszenierung in den Hintergrund und der Probenraum wird zu einer Gesellschaftswerkstatt. Blickt man aber genauer in die strukturelle Zusammensetzung der Probenarbeit, erkennt man, dass der neue Komplex die Inszenierungsarbeit nicht verdrängt, sondern vielmehr in die jeweilige Inszenierung eingeht und sie vom Kern heraus strukturell beeinflusst. Wiederum lässt sich der Wandel der Probenden und auch die neuen Anforderungen an diese Probenden mit einer Flexibilisierung von Positionen beschreiben. So beeinflusst der gesamtgesellschaftliche Komplex vor allem die jeweilige Perspektive, von der aus Probenarbeit an den ästhetischen Instanzen einer Inszenierung betrieben wird. Wo ohne diesen Kontext die Probenden eine Idee möglichst funktionsfähig machen wollen und also vor allem an der idealen Umsetzung arbeiten, wird hier nun direkt an dieser Idee gearbeitet, der Einflussbereich des Demokratisierenden liegt also tief in den Arbeits- und Organisationsstrukturen verortet und von dort aus nimmt er, so die These, vorrangig durch neue Aufteilung von Handlungsmacht, sowie Probenmethoden Einfluss auf den Probenalltag. Die neuverteilte Entscheidungs- und Gestaltungsmacht äußert sich auch in einer zwar zunächst immateriellen, aber dennoch einflussreichen Wandlung, in der existentiellen Natur der Probenvorgänge. Wenn nämlich direkt an den performativen Ideen gearbeitet wird, anstatt an einer möglichst authentischen Umsetzung einer solchen, entsteht ein außergewöhnlicher Dualismus, der fast schon chiasmatisch wirkt: Die Probenarbeit ist in ihrer Ideenexistenz unübertrefflich in Bezug auf ihre Authentizität, jede körperliche Aktion, ist allerdings ebenso unübertrefflich immer schon – *always already* – eine immanente Reproduktion dieser zu formenden Idee. Die performative Probenarbeit stellt sich somit auch in einen Diskurs, welcher das Konzept von Originalität hinterfragt, ohne auf das stumpfe Kopieren zurückzufallen.

7. Der performative Raum

Bisher standen die unterschiedlichen Aspekte von performativer Arbeit im spezifischen Fokus der Betrachtung, eine Fokussierung, die aufgrund der im Alltag in Vielfalt vertretenen Konzepte und einem gewissen damit einhergehenden Pluralismus, was Begrifflichkeiten angeht, absolut notwendig und entscheidend ist für die grundlegende Theoriebildung. Nun jedoch gilt es, jene Instanz, in welcher all diese Arbeit getan wird, mit dem Blick zu erfassen: den Raum. Dieser kam schon zur Sprache, wenn zum Beispiel die Differenzen zwischen Besonderheiten von Proben- und Aufführungsraum besprochen wurden, jetzt soll diese Spezifikation vorerst beiseite bleiben und ein Stück weit abstrahiert werden. Es geht hier zunächst nicht mehr um den Raum, den man betritt, um dort performativ tätig zu werden, sondern um den Raum, den performativ tätige Körper einfordern, benötigen und welchen sie, wie sich zeigen wird, erzeugen. Hier fällt schon ein erstes entscheidendes Stichwort für jede Auseinandersetzung mit dem Thema Raum. Der Körper ist das Mittel, durch welches der Raum erfahrbar wird.

„Wir haben aufs neue gelernt, unseren eigenen Leib zu empfinden, wir haben, dem objektiven, distanzierten Wissen vom Leib zugrunde liegend, ein anderes Wissen gefunden, das wir je schon haben, da der Leib immer schon mit uns ist und wir dieser Leib sind. In gleicher Weise werden wir eine Erfahrung der Welt zu neuem Leben zu erwecken haben, so wie sie uns erscheint, insofern wir zur Welt sind durch unseren Leib und mit ihm sie wahrnehmen.“³¹

Die ontologischen Zusammenhänge sind so eng, dass es möglicherweise sogar treffender ist, fortan den Raum selbst als eine spezifische Konfiguration des wahrnehmenden, in diesem Fall handelnden Körpers zu denken. Hierbei scheint sich eine neue Begrenzung aufzuzeigen: Wenn die Grenzen zwischen Körper und dem ihn umgebenden Raum verschwimmen, verschiebt sich der entscheidende Unterschied auf die Grenze zwischen Körperraum und stillem – im Sinne von Stillstand – Raum, wie ich körperlosen, also unbewegten Raum nenne. Dieser Spielraum ist ein performativ zu erschließendes Gebiet. Während der Körperraum formbare Masse des handelnden Selbst ist, muss der stille Raum erst entdeckt, also nutzbar gemacht werden. Wie diese Funktionalisierung des funktionslosen, also weitgehend undefinierten Raumes

s vollzogen wird, scheint eine zentrale Frage der performativen Arbeit zu sein. Das Beleuchten eines Umgangs mit dem immanenten, sowie weniger direkten Umfeld und der

³¹ MERLEAU-PONTY, Maurice; Rudolf BOEHM (Übers.): Phänomenologie der Wahrnehmung. 6. Auflage. Berlin: Walter de Gruyter, 1974. S. 242f.

Umgebung wird in diesem Abschnitt also den zentralen Fokus bilden und so versuchen, einerseits performative Kunst als Raumergreifen, sowie Raumdefinieren, andererseits auch performativen Raum im Einklang mit dem offensiv Unfertigen als einen radikal offenen Raum zu fassen. Zunächst gilt es also, die grundlegenden Parameter und Werkzeuge, mit welchen Raum überhaupt erst wahrgenommen werden kann, zu finden. Ein wichtiger Faktor steht schon hier festgeschrieben: Raum ist eine wahrzunehmende Größe und als solche niemals eine Absolute. Außerdem wird klar, dass Raum niemals rein geistig verstanden werden kann, sondern stets durch den Raum hindurch körperlich erfasst werden muss. Damit ist auch klar, dass jene Werkzeuge zur Wahrnehmung und Klassifizierung von Raum immerfort zumindest potentiell körperlich sein müssen.

7.1 Bewegung im Raum als performative Ergreifung

Primäre Behauptung muss also sein, dass man, um einen Raum erfassen zu können, in Kontakt mit diesem stehen muss. Der Kontakt ist in der Folge stärker, je näher sich wahrnehmender Körper und Raum sind. Ideal erscheint es, sich in dem respektiven Raum zu verorten. Im Falle einer solchen derart engen Verschränkung von Körper und Körper-Raum, ist es fast fahrlässig von einer *Möglichkeit* der Interaktion zu sprechen, eher entspricht es einem *Interaktionszwang*. Wir existieren im Körperraum und der Körperraum existiert um uns herum.³² Nun ist es allerdings auch verkürzt, nur diese bloße Existenz für den jeweils momentanen Seinszustand des performativen Körpers zu postulieren. Der performative Raum greift weiter, sowohl im topographischen als auch zeitlichen Sinne. Der performative Raum ist schließlich ein Medium, welches Bestand hat, wo bloße Körperpräsenz bereits vergangen oder weitergezogen ist. Wenn sich Performende also durch den Raum bewegen und diesen so wahrnehmen³³, fungiert der performative Raum unter anderem als ein Speicher dieser Tätigkeit, die sich nach allen Kriterien als performative Arbeit einordnen lässt. So kann doch das bloße Agieren in einen Raum, also ein zielgerichtetes Bewegen durch den Raum, stillen definitionslosen Raum, ergriffen werden und, wenn möglicherweise nicht sogleich performativ nutzbar, so zumindest in eine erste Phase der Formierung geleitet werden. Performative Arbeit kann demnach nur im stillen, noch uneigenen Raum stattfinden, ist jedoch immer von einer Art Enklave des eigenen Körperraumes umgeben, der aufgrund seiner membranisierten Außengrenze auf den durchschrittenen stillen Raum ausstrahlt und so als ordnendes Prinzip wirkt. Wenn man diesen Gedanken auf die Makroebene einer ganzen Inszenierung hebt, so wird klar, dass die Wahl eines Aufführungsortes nicht

³² Vgl. KREITNER. 2016. S. 46.

³³ Vgl. ebda

unbedingt aufgrund seiner passenden Spezifikationen oder seiner Bekanntheit getroffen wird, sondern auch aufgrund seiner – dem direkt entgegenstehenden – Unergriffenheit, die diesen Akt des Definierens noch nicht durchgemacht hat und so produktiv gemacht werden kann. Das offensiv Unfertige kann also wenig bis nichts mit sogenannten produktiven Strukturen anfangen, wenn es schlichtweg in diesen Strukturen agieren kann, da das Performative im offensiv Unfertigen immer ein Strukturierendes, Raumschaffendes ist. Die performative Struktur nimmt es daher stets nur als Ausgangspunkt, um sie in der Folge durch seine Arbeit in einen neu aufgebauten Raum zu formieren. Neben der kompositorisch-strukturierenden Komponente ist hier außerdem eine starke integrative Kraft zu beobachten, denn der performative Körper leistet auch stets Vermittlungs- und Anpassungsarbeit zwischen seinem Körperraum und dem stillen. Aufbauend auf WEIDENFELS' Konzept der Raumzeit und der dieser zugrundeliegenden Modellstrukturen, die den Raum in die drei distinktiven Instanzen physischer Raum, sozialer Raum und Empfindung von Distanzen aufsplittet³⁴, kann performativer Raum also als eine darüberliegende Ebene, eine Erweiterung des Modells, interpretiert werden. Der performative Raum als weiterführender Arm des Körperraumes stellt die Verbindung all dieser verschiedenen Instanzen, beziehungsweise die Bewegung dar. An dieser Stelle wird deutlich, dass das Raumbild des offensiv Unfertigen trotz allen diskursiv-heterotopen Qualitäten, die es mit großer Klarheit aufweist – und welche zu späterem Zeitpunkt besprochen werden sollen – ein sehr deutlich phänomenologisches ist. So wie MERLEAU-PONTY das Spiegelbild gegen DESCARTES als von der Wahrnehmung erzeugter Teil des erweiterten Selbst beschreibt, ist der stille Raum durch die Bewegung immer schon ein Teil des performativen Raumkonstrukts. Das Sehen, welches MERLEAU-PONTY beschreibt, gliedert sich in meinem Verständnis als ein weiterführender Aspekt des körperlichen Bewegungsapparats genauso wie die Stimme in dieses Konstrukt ein. „Denn die Stimme hat die Kraft, Räume zu evozieren, ein mentales Theater vor Augen zu führen.“³⁵ Betrachtet man dies nun für einen Moment im Kontext einer klassischen Aufführungssituation, so wird deutlich, wie sehr Stimme und Blick diesen Apparat tragen: Der größte Teil des zu erschließenden Raumes, namentlich der Bereich, in welchem die Zusehenden sitzen, ist in den meisten Fällen nur von diesen beiden Instanzen zu erreichen oder auch zu bespielen. Dadurch wird auch eine gewisse Hierarchie aufgezeigt, welche an erster Stelle die physische körperliche Bewegung durch den Raum sieht und die

³⁴ Vgl. WEIDENFELS, Gunter: Soziale Raumzeit. Berlin: suhrkamp, 2015. S. 50.

³⁵ FINTER, Helga: Unmögliche Räume. Die Stimme als Objekt in Becketts (spätem) Theater. In: Franziska SICK (Hrsg.): Raum und Objekt im Werk von Samuel Beckett. Bielefeld: transcript Verlag, 2014. S. 61.

weiteren Sinne wie beschrieben dort einsetzt, wo diese vektorielle Bewegung nicht hinreicht.³⁶ Wiederum auf die klassische Aufführungssituation umgelegt, zeichnet dieses hierarchische Bewegungsschema ein ähnlich hierarchisch ausgelegtes Raumsystem aus: Der direkte Handlungsraum – sprich die Bühne – ist der immanenteste Arbeitsplatz, je weiter man sich von diesem entfernt, desto schwächer wird die Möglichkeit auf Bewegung in diesem Raumabschnitt und somit der performative *reach*. Was jedoch impliziert, dass überall ein gewisser, und sei es ein noch so kleiner, performativer Einfluss besteht. Für die praktische Analyse muss wohl eine bestimmte Grenze definiert werden, an der dieser *reach* aufhört, über die hinaus eine Bewegung effektiv nicht mehr möglich ist, und diese Grenze wird zumeist an den baulichen Begrenzungen der jeweiligen Spielstätte zu finden sein, doch der reinen Theorie zufolge würde die performative Bewegung und ihr Einfluss auf den durchschrittenen Raum nie enden, auch, wenn er unmessbar kleine Ausmaße erreichen würde. Die performative Bewegung durch den Raum und damit der performative Raum selbst lassen somit eine Lesart als Kraft zu, metaphorisch vergleichbar mit der Gravitationskraft. Auch hier wirkt der Einfluss solange fort, bis er von einem anderen Einfluss übertönt wird. Somit lässt sich auch hier in den räumlichen und scheinbar fixierten Bereichen des offensiv Unfertigen eine ausdehnende Tendenz feststellen, die zu einem Fixpunkt meiner theoretischen Überlegungen zu werden scheint.

Der performative Raum wächst, so wirkt es, stets soweit an, bis die Bewegung in ihm an ihre effektiven Grenzen stößt, dann zieht er sich wieder zusammen. Wenn wir nun die eingangs angesprochenen heterotopen Felder dieses Raumes mit ihren membranisierten Aufteilung hinzubringen, ist es somit ohne größere Schwierigkeiten denkbar, dass diese einzelnen Felder eine solche Ausdehnungs- und Zusammenziehungsdynamik auch eigenständig, den jeweiligen Bedingungen und spezifischen Bedürfnissen folgend, betreiben. Demnach würden einige, mehrere solcher Bewegungen parallel in einem performativen Raum ablaufen und nicht nur einen permanenten Positionswechsel sicherstellen, sondern auch die strukturelle Integrität des gesamten performativen Raumes aufrechterhalten. Diese strukturelle Integrität, die wie Bausteine – untereinander verschiebbar, aber kohärent – funktioniert, stellt sicher, dass alle Positionen, welche das performative Konstrukt aufrechterhalten, stets besetzt, beziehungsweise bespielt sind und trägt dadurch essenziell zu einer internen Sicherheit bei, die ja schon in den einleitenden Abschnitten als grundlegende Bedingung für Arbeit mit und im offensiv Unfertigen genannt wurden. Denn, um die immerfort aktiv unabgeschlossenen Momente einer Performance

³⁶ Vgl. KREITNER. 2016. S.47ff.

annehmen und darüber hinaus in den Kern der eigenen Arbeit stellen zu können, müssen diese Momente in ihrer Unabgeschlossenheit einen Grad an Stabilität aufweisen, ansonsten tendiert die Performance dazu, Lücken und Schwachstellen, die ja wie schon angesprochen essenziell für das Konstrukt sind, möglichst radikal zu schließen, um auf diesem Wege Stabilität herzustellen. Hier sieht man, weshalb vielerorts viel Energie in die Planung und Konstruktion des Raumes verwendet wird, führt doch ein Missstand in diesen Belangen unweigerlich zum Stillstand, der bewegte performative Raum konvertiert also wieder zurück in einen stillen Raum und schottet sich, sowohl nach außen als auch nach innen gerichtet, ab, was zu einer Erstarrung der Membranen führt. Der performative Raum muss daher ein stets vibrierender sein, um eine solche Versteifung der Grenzen zu verhindern und so der Verunmöglichung von Kommunikation Einhalt zu gebieten. Die performative Arbeit ist somit immer sogleich Kommunikation und Kommuniziertes, sie bringt etwas hervor und ist immerfort auch das Hervorgebrachte. Der performative Raum existiert, weil jemand beziehungsweise etwas in ihm existiert, ist aber gleichzeitig Existenzgrundlage dieses ihm Innewohnenden. Das offensiv Unfertige macht Selbstzweck zu Fremdzweck zu Selbstzweck.

7.2 Raum als Bühne und Zuschauraum

Da nun die grundlegende Funktionalität des performativen Raumes geklärt ist, gilt es jetzt, zu überlegen, was mit dieser Funktionalität passiert, wenn gerade diese in den Fokus einer Inszenierung gerät. Der Raum wird zunächst einmal an der Oberfläche Thema, wenn es um Fragen der Kulisse geht. Hier kommen jedoch vor allem Fragen der Vermittlung auf: ‚Wie zeigen wir auf dieser Bühne am besten den Handlungsort X?‘ Manches Mal wird auch von einem Akt der Transfiguration gesprochen: ‚Wie verwandeln wir möglichst überzeugend diese Bühne in Handlungsort X?‘ Doch diese Fragen der Repräsentation sind es nicht, welche hier von übergeordneter theoretischer Relevanz sind, denn sie sind zutiefst spezifische und einzigartige Diskurse. Nein, hier gilt es, einen Schritt zurückzutreten und also zu fragen, wie es überhaupt dazu kommt und was gegeben sein muss, damit ein Raum überhaupt erst als Bühne fungieren und also für eine derartige Verwandlung bereitstehen kann. Auf der ersten Ebene der kausalen Existenzberechtigung steht die Behauptung, dass alles, was als Bühnenraum definiert und selbst ohne eine solche konkrete Bewegung als Bühnenraum genutzt wird, zunächst einmal eine Bühne ist. Doch diesen einfachen Bestimmungen laufen wie in allen gesellschaftlichen Bereichen Konventionen und Einflussradien entgegen. Dem Akt des Benennens stehen gesamtgesellschaftliche Konzeptionen von Bühnen entgegen, welche an Funktionsweisen und Mechanismen, aber

auch stark an physische Raumstrukturen und den daraus entstehenden Perspektiven gekoppelt sind. So ist die Existenz einer Bühne stets an die Existenz einer Nicht-Bühne gekoppelt. Die Bühne wird also als ein inhärent anderer Ort, also eine der quintessenziellen FOUCAULT'schen Heterotopien, definiert. Insbesondere hebt sich der Bühnenraum nicht nur von irgendeinem undefinierten leeren Normal-Raum ab, sondern von jenem, das wir weitgehend als Zuschauer- und Zuschauerinnenraum oder Publikumsraum benennen, also von einem Raum, der zunächst im Kontrast ein passiver ist, von welchem aus das Aktive auf der Bühne beobachtet werden kann. Es ist gerade diese Art des latenten Voyeurismus, der die Bühne zu einer solchen erhebt.³⁷ Dabei kann sich die jeweilige Rolle, welche einem physisch-architektonischen Raum zugeschrieben ist, ändern und ist keinesfalls als statisch oder gar absolut anzusehen. Wie eine Verschiebung dieser Rollen effektiv in einer Inszenierung quasi als Regieidee eingesetzt werden kann, illustriert die Burgtheater-Produktion von *Robinson Crusoe* aus dem Jahr 2012.³⁸ Vielmehr als den vom Theaterhaus als Bühne geplanten Bereich in der architektonischen Realität mit dem Bühnenraum, von dem hier gesprochen wird, gleichzusetzen, muss also endgültig die Divergenz von baulichen und performativen Räumen gegangen werden.

Wenn man nämlich einen körperlichen Raum als Bühnenbegriff annimmt, lässt sich die gesellschaftliche Auffassung einer beobachteten Bühne mit der idealistisch proklamierten Bühne ohne größere Schwierigkeiten zusammenführen. Das Benennen als Initiationsakt wird schlichtweg in den Akt des Sehens überführt: Ich sehe die Bühne, also ist die Bühne; was ich als Bühne beobachte, ist eine Bühne. Die duale Verbindung zwischen den beiden essenziellen Teilen des performativen Raumes, Bühne und Publikumsraum, ist nun also durch eine einzige, bedingte Eigenschaft bestimmt: die Gerichtetheit der Blicke. (Wobei Blicke in diesem Kontext nicht rein auf die Grundeinheit visuellen Sehens beschränkt werden kann, sondern allgemein für den Akt des Wahrnehmens steht.) Diese Gerichtetheit kann nun – wie alle vektoriellen Größen – relativ umstandslos umgepolt werden, wodurch die beiden Bereiche mit sofortiger Wirkung ihre jeweiligen Rollenzuschreibungen tauschen, womit auch alle weiteren Funktionalitäten die den beiden Begriffen Bühne und Publikumsraum gesellschaftlich und inszenierungsspezifisch eingeschrieben sind, Platz

³⁷ Vgl. HERRMANN, Max: Das theatrale Raumerlebnis. In: Jörg DÜNNE (Hrsg.); Stephan GÜNZEL (Hrsg.): Raumtheorie. Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2012. S. 508.

³⁸ Vgl. KRIECHBAUM, Reinhard: Wo die wilden Kerle hausen. nachtkritik.de, 20.4.2012. https://www.nachtkritik.de/index.php?option=com_content&view=article&id=6817:robinson-crusoe-projekt-einer-insel-jan-bosse-gibt-anweisung-zum-ueberlebenstraining-im-wiener-burgtheater&catid=38:die-nachtkritik&Itemid=40 (Stand: 20.1.2018)

tauschen. Benennenswert erscheint auch, dass dieser Wechsel, wenn die definierende Größe der Blickrichtung deutlich gemacht ist, ohne weitere Neueinrichtung der Beteiligten vonstattengehen kann. Besonders sichtbar wird dies bei Projekten, welche am Spektrum von klassischen Theater und Performancekunst tendenziell näher an Zweiterem verortet sind und die Beziehung des Sehens und Gesehenwerdens konkret thematisieren. Hier kann die Funktionsweise eines Bereiches in Augenblicken oszillieren. Demnach kann auch die Behauptung, dass der Publikumsraum ein passiver ist, nicht länger aufrechterhalten werden. Denn schon allein die Fähigkeit und die sukzessive Bereitschaft zum Rollenwechsel lässt eine passive Grundhaltung nicht zu. Das Eintreten in einem performativen Raum erfordert demnach von den Teilhabenden eine Aktionsbereitschaft selbst in Fällen, die die Rollenaufteilung zwischen Performenden und Zusehenden nicht antasten, da der Bühnenraum effektiv auf dem Verständnis fußt, dass er beweglich ist. Wenn die Zusehenden sich passiv in ihre Rollen zurückziehen und sich so dem Beobachtetwerden entziehen, verliert der Bühnenraum selbst ebenso seine aktiven Agenden und wird so zu einer abgestorbenen Darstellung von Performativität, ist aber in keinster Weise mehr performativ. Hier offenbart sich die tiefgreifende Krise der Natur des performativen Raumes: Er wird ganz existentiell von dem in ihm Agierenden definiert, man könnte auch davon sprechen, dass er von diesen ihn durch ihr Agieren Wahrnehmenden getragen wird. Etwas zugespitzt lässt sich sagen: Wir sind der Raum, den wir wahrnehmen, durch das Bewegen durch den performativen Raum, mit dem im Sinne der Diskurstheorie immer schon automatisch ein Einordnen, Funktionalisieren und Systematisieren einhergeht, eröffnen wir die Möglichkeiten, die Körperlichkeit der Menschen und die sie umgebende Räumlichkeit nicht nur parallel zu legen, sondern darüber hinaus hochgradig austauschfähig zu machen. Die beschriebene Membranisierung greift dann also nicht mehr nur auf zwischenräumliche Begrenzungen, sondern auch auf jene Schichten zwischen Mensch und Raum zu.

7.3 Raum als Ort der Begegnung

Was passiert nun also, wenn mehrere Körper denselben physischen *space* definieren wollen und dabei unweigerlich aufeinandertreffen müssen? Dies ist schließlich die wahrscheinlichste Situation, welche in der Durchführung von performativen Projekten auftreten kann, angefangen in den ersten Treffen zur Konzipierung der Performenden bis hin zur Aufführungssituation treffen stets Teilhabende mit unterschiedlichen Ausprägungen aufeinander und leisten performative Arbeit, wodurch – wie erörtert – der Raum aufgebaut wird. Um Behauptungen darüber anzustellen, wie der Raum während und durch diese

Konfrontation von wahrnehmenden Realitäten aussieht (Sehen steht hier wieder exemplarisch für das Wahrnehmen.), lohnt sich ein Blick auf den bereits erwähnten sozialen Raum aus dem Konzept von WEIDENFELS.³⁹ Dabei wird zunächst auf den ersten oberflächlichen Blick ein Spiel der Definitionsmächte ausgetragen, dessen Sieger oder Siegerin die von eigenen Vorstellungen geprägte Realität auf den performativen Raum etablieren kann. Doch parallel zu der – der Unabgeschlossenheit der Form geschuldeten – Instabilität der Rollen und Positionen im performativen Raum kann auch diese einmal errungene Hegemonie über den vorherrschenden Diskurs nicht dauerhaft aufrechterhalten und muss permanent neu verhandelt werden. Daraus entsteht die changierende Natur des Raumes, aus der wiederum die performative Energie des offensiv Unfertigen gezogen wird. Es ist also gerade das Begegnen zweier (oder mehrerer) definierender Körper im Raum, welches sich hier als Grundlage präsentiert. Was nun also zunächst wie ein antagonistisches Aufeinandertreffen, ein Kampf, ausgesehen hat, ist unter dem zuvor angeführten Begriff des Spiels wesentlich besser gefasst, ist es doch stets ein Verhandeln um eine gemeinsame Basis, bei der die Dualität von siegendem und verlierendem Körper unpassend bis fragwürdig erscheint. Wenn nun also vom Spiel um momentane Hegemonie über den performativen Raum als Motor der Arbeit ausgegangen werden kann, so wird klar, wie entscheidend das Design dieses Raumes im Hinblick auf dessen soziale Funktion als *Ort der Begegnung* ist. Denn, wenn die Begegnung aller Teilhabenden im Raum als treibende, essenzielle Kraft der Performance angenommen werden kann, dann lässt sich die inszenatorische Hauptaufgabe eines etwaigen Regieteam's beziehungsweise all jener, die in den Konzeptionsprozess eines Projekts eingebunden sind, von den klassischen Regieaufgaben weg auf genau dieses Gestalten des performativen Raumes gewichten. Die Regie wird zunehmend von einer rein gestaltenden Kraft zu einer Instanz der Ermöglichung.

Ein ausgezeichnetes Beispiel hierfür ist SCHECHNERS Arbeit zu *Macbeth*, deren Ergebnis unter dem Titel *Makbeth* aufgeführt wurde. Spannend für die vorliegenden Aspekte ist hier weniger der Umgang mit dem Material, sondern der Einsatz von räumlichen Mitteln zur Beeinflussung, fast schon Bearbeitung der zu einer Performance Hinzustoßenden. Schon das Betreten des Raumes, quasi der Weg zum Publikumsplatz, wird hier so gestaltet, dass die Zusehenden stets auf sich zurückgeworfen werden, namentlich durch den Einsatz von Spiegeln, ein Umstand, der dann in der Folge ein Reflektieren der eigenen Reaktion auf das Dargestellte und das eigene Einschreiben in diese Kontexte anregt und fördert.

³⁹ Vgl. WEIDENFELS, 2015. S.39f

So hat die Regie also eine richtungsweisende Aufgabe der Vorbereitung einer performativen Situation oder Erfahrung für später hinzutretende Teilhabende, andererseits auch der Teilhabenden selbst, um sie für diese Erfahrung aufnahmefähig zu machen.

„The result is that spectators and exhibits often seem to merge, with tableaux apparently coming to life. I decided that I wanted a similar effect in the maze.“⁴⁰

Es offenbart sich hier also die Raumgestaltung als primäres Werkzeug für die Gestaltung von Aufnahmefähigkeit und –weise. Dieses Erkenntnis folgt einer langen Tradition, in welcher der definierte Raum als Kulturtechnik eingesetzt wurde, weshalb gesellschaftlich gewisse Grundverhältnisse, sowohl eher mechanischer als auch der hier angesprochenen emotionalen Natur, stets mit Raumverhältnissen in Verbindung stehen und von diesen abhängig sind. Hinzu kommt die Tatsache, dass jeder Theaterraum schon per definitionem immerfort heterotope Züge aufweist und so leichter zu einem auf die jeweiligen Bedürfnisse einer Performance hin zu einer spezifischen Heterotopie weiterentwickelt werden kann. Entscheidend ist hier wiederum, wie so oft schon in diesen Belangen des offensiv Unfertigen, das Zusammenspiel aller involvierten Kräfte: Jene planende Instanz, die wir Regie nennen, liefert Konzepte, sowohl auf der inhaltlichen Ebene als auch auf der raumgestalterischen; Teilnehmende, die nun zunächst durch die Konzepte beeinflusst werden sollen, bringen die Offenheit und Bereitschaft mit, die heterotopen Verhältnisse wirken zu lassen und sich aktiv in sie einzuschreiben. Der performative Raum in seiner Kapazität als Begegnungsort ist also als Struktur zu verstehen. Er ist ein Netz von Beziehungspotenzialen, auf welchem all jene Bewegungen, welche schon besprochen wurden und die performative Arbeit konstituieren, stattfinden können und ihren Platz finden. Mit Blick auf gesamtgesellschaftliche Relevanz, kann der performative Raum auch als integrative Basismasse bezeichnet werden, aufgrund derer demokratische Auseinandersetzung auf einem hier relevanten Level überhaupt erst möglich wird. Und wenn nun weiter, wie zuvor angedacht, der performative Raum enger und enger mit dem in ihm agierenden Körper verschränkt wird, bis er nahezu mit ihm gleichzusetzen ist, hat das demokratietheoretisch entscheidende Implikationen. Denn wenn nun der demokratieausübende Körper – individuell oder kollektiv – mit dem demokratisierten Raum zusammenfällt, und dieser außerdem als Struktur, deren Leerstellen stets neu zu besetzen sind, wahrgenommen wird, offenbart sich ein Raum- und Körperbild, welches gleichzeitig die absolute Sicherheit und Stabilität der *Interna* zeichnet, aber im selben Moment diese Abgeschlossenheit zu *Externa* gänzlich negiert. Der *Körper-Raum* sowie der *Raum-Körper*

⁴⁰ Bericht nach MCNAMARA, Brooks in SCHECHNER, 1994. S.254.

ist sogleich ein individueller *safe space*, muss sich aber, um in Kontakt mit seiner Umwelt – sprich der Gesamtgesellschaft – zu treten, radikal öffnen, Zutritt ermöglichen und so zum kollektiven Ort werden. Das Paradox, welches hier entsteht, kann zumindest bis zu einem gewissen Grade aufgelöst werden, wenn man betrachtet, dass diese Kollektivierung idealerweise in größter Zahl, also von jedem Teilhabenden performt wird, wodurch jeder Körper eine Ausweichmöglichkeit für jeden anderen wird. Demokratisierung in diesem Rahmen und Blickwinkel bedeutet also immer individuelle Angreifbarmachung des Kollektiven und kollektive Sicherstellung des Individuellen.

Die Verschränkung des performativen Raumes mit dem performenden Körper eröffnet also eine andere große Frage, die scheinbar vom Thema der Räumlichkeit wegführt, wenn man sie unbedarft von außen betrachtet, die aber mit den hier argumentierten Punkten aus der Nähe höchstens eine Erweiterung der Raumfrage ist, die, so ist hoffentlich an dieser Stelle klar, eine quintessenzielle der Performativität im weitesten Sinne ist. Genauer ist diese neue Frage eine Spezifizierung der alten: Es ist die Frage nach der Natur und Funktion von Kollektiven.

8. Performative Kollektive

Die Frage nach der Natur der Kollektive, welche in den vorhergehenden Abschnitten ständig als latente Komponente mitgeschwungen ist und nun von den Überlegungen zur Begegnung als performativ-formative Kraft an die Oberfläche getragen wurde, ist eine Frage vielfältiger Schichten: Sie hat eine starke strukturelle Komponente, die diskurstheoretisch nach Zugänglichkeiten sowie Machtverhältnissen sucht, aber auch einen Aspekt, der wahrnehmungs- und empfindungsorientiert das Kollektiv und sein Auftreten befragt. Dementsprechend spiegelt auch die Ordnung der Überlegungen zu dieser komplexen Frage den Weg von innen nach außen wieder. Denn dieser Weg ist jedem Gemeinsamen oder auch Kommunalen⁴¹, wie SCHECHNER es nennt, eingeschrieben, muss doch stets ein Austausch zwischen dem Eigenen und dem Anderen, dem Innen und dem Außen stattfinden, um diese Pole zusammenzuführen und zu verbinden.

“A commune is a microsocial structure that achieves a viable dialectic between solitude and being-in-others; it implies either a common residence for the members, or at least a common work and experience area, around which residential situations may spread out peripherally; [...]”⁴²

⁴¹ Vgl. SCHECHNER, 1994. S.255f.

⁴² COOPER, David: The Death of the Family. New York: Pantheon Books, 1970. S.44f.

Auch wird wichtig sein, zu erarbeiten, wieweit der durchaus zeitgenössische Begriff des Kollektivs im Performancebereich für die Zwecke dieser Arbeit zu fassen ist. So ist Kollektiv unter anderem auch der gängigste Begriff in der Nomenklatur des Kulturbetriebs für jeden Zusammenschluss vor Performenden, vergleichbar in einigen Aspekten mit dem Begriff des Ensembles, was allerdings theoretisch nicht exakt genug auf jene Phänomene, die im letzten Abschnitt zutage gefördert wurden, trifft, weshalb verschiedene Definitionsmöglichkeiten durchgespielt werden müssen, um eine funktionelle Passform zu finden. Wie so oft bisher wird auch hier der Theaterbetrieb im weitesten Sinne vorerst nur Ausgangspunkt für eine breitere gesellschaftliche Betrachtung sein, zu dem es dann im Verlauf zurückzufinden gilt.

8.1 Stabile Kollektive

Zunächst sollen also jene Kollektive, Gruppen und Zusammenschlüsse Thema sein, die sich mit dem Ziel, performativ tätig zu sein, formieren und dann dauerhaft bestehen bleiben und so nötigerweise eine gewisse Struktur und Arbeitsweise etablieren, die eine interne Stabilität erzeugen, welche dann wiederholt zur Wirkung gebracht werden kann. Wenn ein solches Kollektiv gut funktioniert, kann es nahezu als eine Methode der Performance betrachtet werden, welche dann auf verschiedene Aufführungen und darüber hinaus auf verschiedene Projekte angewandt werden kann. Die interne Logik und eingespielten Mechanismen, die solchen Gruppen im Erfolgsfall innewohnen, machen den Zugang von außen, sowohl als Teilhabende als auch zur Analyse schwierig. Das lässt sich durch die partikuläre Konstruktion des vorliegenden sozialen Konstrukts erklären, denn wo das Kollektiv sein eigenes Netz von Verbindungen, Abhängigkeiten und Akteur-Funktionen bildet, tritt es in das äußere Netzwerk der Performance als einziger tangentialer Akteur ein, es wird zu einem Agenten, der für die anderen Komponenten zunächst als *blackbox* auftritt.⁴³ Klassischerweise würde es einer Fehlfunktion dieses Agenten bedürfen, um das *blackboxing* wieder aufzuheben, doch lässt sich im Falle des stabilen Kollektivs einerseits mit verschiedenen Forschungsansätzen aber auch durch sein eigenes Handeln, seine Wirkung, sowie der seit dem *postdramatischen turn* fortschreitenden Bewegung zur weitgehenden Sichtbarmachung der eigenen Arbeitsweisen, auch im Regelbetrieb einiges beobachten. Wenn beispielsweise LATOUR und SARTRE das Kollektiv als Verbindung von menschlichen Akteuren und Dingen im weiteren Sinne bezeichnen, so lässt sich möglicherweise für die performative Spielart die dingliche Komponente dieses Netzes um die Bedeutung des

⁴³ Vgl. LATOUR, Bruno; STEVE WOOLGAR: *Laboratory Life. The Construction of Scientific Facts*. London, Beverly Hills: Sage, 1979. S.23f.

Raumes erweitern, in dem das Netz in Aktion gesetzt wird. Da diese Gleichung erst durch die Aktion produziert wird, lässt nun also im Rückschluss die Natur und Funktionsweise des Raumes Erkenntnisse über die Strukturen innerhalb der *blackbox* zu. Diese Erkenntnisse mögen nun zunächst sehr vage sein, doch bilden sie eine erste Grundlage, auf der dann gerichtete Untersuchungen stattfinden können. Ein Vorteil, den performative Kollektive gegenüber anderen *blackboxes* aufweisen, ist der Umstand, dass sie trotz ihrer strukturellen Eigenständigkeit, zumindest in jenen Instanzen, die für das offensiv Unfertige relevant sind, Leerstellen schaffen müssen, die jeweils von außen zu besetzen sind. Hier offenbart sich der Punkt, an dem derartige stabile Kollektive für meine Überlegung fruchtbar werden: Egal, wie stabil sowie souverän ihre Strukturen und Methoden, egal wie in sich geschlossen ihr System auch ist, um performativ im Sinne des offensiv Unfertigen tätig zu sein, brauchen sie Input von außerhalb ihrer stabilen Situation. Was für einen Anteil dieser externe Reiz einnimmt, liegt nun zunächst im jeweiligen Ermessen des Kollektivs; dass dieser an einem Zeitpunkt der Performance passieren muss, steht allerdings fest. Insofern muss natürlich die Art und Weise, wie Kollektive mit diesem Reiz umgehen, Thema sein, ist es doch wiederum dieser Austausch, der ein unvorhersehbares Element der Instabilität in das grundlegend abgesicherte System einbringt und somit einem Plan Performanz verleiht. Dieser Austausch manifestiert sich nun auf unterschiedlichen Ebenen eines Kollektivs: Wie reagiert das Kollektiv, wenn Input an es herangetragen wird? Wie funktioniert sowohl Interaktion mit, als auch Integration des strukturell Neuen? Und außerdem: Inwieweit lässt das bestehende Kollektiv zu, dass derartige Inputs längerfristig strukturellen Einfluss auf die Funktionsweisen sowie die ontologischen Selbstauffassungen des stabilen Kollektivs nehmen?

All diese Aspekte unterliegen der großen, immerfort präsenten Frage nach Öffnung und Schließung, wobei hier allerdings eine andere Spielart auftritt, als sie bisher präsent war. Für das Kollektiv geht es weniger um die Bedingungen, welche die Öffnung und Schließung ermöglichen oder verhindern, sondern primär um den Akt der Zugangsregelung selbst. Wo zunächst das Begriffspaar Körper-Raum für die räumlichen Verhältnisse zu dieser Regelung gesorgt hat, zeigt sich nun die andere Seite dieser Medaille, die Öffnung und Schließung muss von den Akteuren als Kollektiv körperlich vollzogen werden.

Die Stabilität eines geplanten, dauerhaften Kollektivs muss spätestens an dieser Stelle verlassen oder zumindest angreifbar gemacht werden, um eine Aktivität der Akteure zu ermöglichen und so Schutz vor dem Erstarren der Strukturen und damit zu einer passiven

Verdinglichung eben dieser Akteure Sicherheit zu schaffen, also das Kollektiv als Körper zu erhalten.

8.2 Mechanismen zur Öffnung und Schließung von Kollektiven

Wie schon die letzten Zeilen des vorherigen Abschnittes andeuteten, versteht sich dieser Gedankengang als Kippbild oder zumindest als Ergänzung zu ähnlichen Überlegungen im Kapitel über performative Räume oder auch jenen zur Membranisierung. Diese gedankliche Verwandtschaft legt auch die zur Anwendung kommenden raumtheoretischen Konzepte der Heterotopie auf Netzwerke und körperlich Handelnde nahe. Dabei ist es sinnvoll, die Begrifflichkeit der Heterotopie in eine Ebene des Akts zu überführen: So bietet sich anstatt des anderen Raumes der andere Zustand an, aus dem speziellen Raum für außerordentliche gesellschaftliche Situationen wird für die vorliegenden Zwecke der Ausnahmezustand, wobei dieser natürlich von seiner alltagssprachlichen Bedeutung zumindest graduell gelöst werden muss und tendenziell weiter gefasst wird.

So ist der Auftritt eines externen Inputs für ein stabiles, in sich logisch geschlossenes Kollektiv analog zu FOUCAULTS Terminologie der schon hergeleiteten Unumgänglichkeit zum Trotz, ein Krisenzustand, der bestimmte Funktionen erfüllt, aber auch bestimmte Reaktionen von dem ihn erlebenden sozialen Umfeld einfordert.

„Fünfter Grundsatz. Heterotopien setzen stets ein System der Öffnung und Abschließung voraus, das sie isoliert und zugleich den Zugang ermöglicht. [...] Entweder man wird dazu gezwungen wie im Fall der Kaserne oder des Gefängnisses, oder man muss Eingangs- und Reinigungsrituale absolvieren. Man darf sie nur mit Erlaubnis betreten und nachdem man eine Reihe von Gesten absolviert hat.“⁴⁴

Wenn man nun mit FOUCAULT geht, ist ein Schließungs- und Öffnungsmechanismus also keine bloße Reaktion auf einen Reiz, keine negative Abschottungstendenz im Generellen, sondern vielmehr ein notwendiger Bestandteil des vorherrschenden performativen Systems. Weiters könnte der externe Reiz ohne einen solchen Mechanismus gar nicht erst aufgenommen werden, da dieser eine Durchlässigkeit des in sich geschlossenen Kollektivs erst erzeugt; möglicherweise lässt er überhaupt erst die Existenz des externen Reizes als solchen zu. Das Kollektiv als heterotopisch geprägtes Körpersystem setzt demnach durch sein Verhalten im Kontakt mit Außenstehenden dieses in die Welt, indem es in seiner

⁴⁴ FOUCAULT, Michel; Michael BISCHOFF (Übers.): Von anderen Räumen. In: Jörg DÜNNE (Hrsg.); Stephan GÜNZEL (Hrsg.): Raumtheorie. Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2012. S.326.

jeweiligen internen Zusammensetzung und unter Anwendung diskursiver Praktiken immerfort Schnitte setzt.

„Die Welt ist ein dynamischer Prozeß von Intraaktivität und Materialisierung durch die Inkraftsetzung bestimmter kausaler Strukturen mit bestimmten Grenzen, Eigenschaften, Bedeutungen und Muster von Markierungen auf Körpern. Dieser fortlaufende Fluß von Tätigkeit, durch den ein Teil sich auf unterschiedliche Weise einem anderen Teil der Welt zu erkennen gibt und durch den kausale Strukturen stabilisiert und destabilisiert werden, findet nicht in Raum und Zeit statt, sondern ereignet sich in der Herstellung der Raumzeit selbst. Durch spezifische Handlungsintraaktionen wird in den fortlaufenden Gezeiten des Tätigseins ein je verschiedenes Gefühl des Seins in Kraft gesetzt“⁴⁵

Das performative Kollektiv muss also, um lebendig zu bleiben, den externen Reiz immer schon als potenziell Integriertes, als Teil des Kollektivs außerhalb des Kollektivs betrachten und dementsprechend darauf reagieren. Auf den ersten oberflächlichen Blick scheint diese Haltung allgemeine, unreflektierte Akzeptanz aller Reize ins eigene System zu postulieren, jedoch ist dies verkürzt und in der Folge nahezu gegenläufig. Das Kollektiv muss nicht jeden Reiz in sich aufnehmen, vielmehr muss es jedem Reiz das Potenzial zuschreiben, aufgenommen zu werden und ihm so auch das Potenzial zur Einflussnahme auf das Kollektiv zugestehen. Dieses Potenzial zur Möglichkeit läuft parallel zu jenen Positionen des agentiellen Realismus, welche mit der Verneinung des Ausschlusses nicht die unbeschränkte Möglichkeit jeglicher Tat behaupten, sondern eher die Möglichkeit zur Möglichkeit einer Tat.⁴⁶

Verschluss- und Öffnungsmechanismen sind also in mindestens demselben Grade konstituierend als Existenzbedingung wie als Schutzmaßnahme und treten auch als integraler Teil der Funktionsweisen eines Kollektivs auf. Spannenderweise ist es gerade dieser duale Mechanismus, welcher dem performativen Kollektiv eine seiner funktionalstrukturellen Besonderheiten verleiht. Diese beinhaltet nun mehrere Schritte: Zunächst muss davon ausgegangen werden, dass das Kollektiv als Körpereinheit nur dann auftreten und wirken kann, wenn es sich seines Wirkungsraumes und damit seiner Einflussgrenzen bewusst ist; das Kollektiv braucht ein Bewusstsein von Selbst, ein Körperbewusstsein. Dieses Erkennen und immerfort Wiederbestimmen der eigenen Grenzen wird von einem geregelten Procedere im Umgang mit dem Außen bewerkstelligt. In der Folge gibt es jeweils zwei Möglichkeiten, wobei diese effektiv in verschiedenen graduellen Varianten auftreten,

⁴⁵ BARAD, Karen; Jürgen SCHRÖDER (Übers.): Agentieller Realismus. edition unseld Bd. 45. Berlin: Suhrkamp Verlag, 2012. S.21.

⁴⁶ Vgl. BARAD. S.90.

welche dieses Prozedere produzieren kann: Zugang oder Verweigerung von Zugang. Dabei treffen stets passive und aktive Verhaltensweisen zusammen. Wird der Zugang ins Kollektiv gewährt, so lässt das Kollektiv diesen passiv geschehen. Dieser Akt des Zulassens wird aber unmissverständlich und unvermittelt von der unbedingten Forderung nach Interaktion oder im weiteren Integration des zugelassenen Reizes begleitet, eine Leistung, die, wie schon der Name verrät, zutiefst aktiv ist. Ähnlich verhält es sich mit dem potenziellen Verweigern von Zugang, wobei der Akt des Ablehnens zunächst ein widerständiger Akt ist, also der aktiven Seite anhängig ist. Der Aspekt der Ablehnung als Selbstpräservierung legt wiederum ein Passivum nahe.

Übergreifend lassen sich beide Varianten als Umschaltung von einem jeweils vorherrschenden Zustand fassen: Das geschlossene Kollektiv öffnet sich, das poröse Kollektiv behauptet seine eigenständige Stabilität. Das interne Verhandeln dieser Positionen und Mechanismen stellt eine zentrale Aufgabe stabiler Kollektive im vorherrschenden Kontext dar.

8.3 Regeln des Zutritts und der Interaktion

„Start every evening as if it were a new game. Go on stage. Face your audience. Keep an eye on them. Watch them, every single spectator. Talk to them. Speak of yourself. Tell them what you want to show to them and explain the rules, reveal the constructions. Start the game.“⁴⁷

Um dieses Umschalten nun in jedem Fall auf einen neuen äußeren Reiz von zusehenden beziehungsweise teilhabenden Personen möglichst unproblematisch zu ermöglichen, gilt es, den Umgang des Kollektivs mit dem Reiz von der anderen Seite durchzudenken, also den Zutrittswunsch des Reizes zu problematisieren. Daraus folgt das Postulieren von Zugangsregeln, die situationsspezifisch graduell weitreichender oder auf sehr partikuläre Fallbeispiele gemünzt sein können. So beschreibt Annemarie MATZKE für ihre Arbeit mit *She She Pop* den Umgang mit dem Publikum in den unterschiedlichen Projekten als genau umfasste und definierte Spiele.⁴⁸

Diese Spiele und die sie begleitenden Regeln sind nun jeweils auf das Projekt und damit auf das jeweilige spezifische Publikum zugeschnitten, jedoch hat *She She Pop* auch beständige Regeln, die ich im Weiteren als konstituierende Regeln bezeichnen will. Eine dieser

⁴⁷ MATZKE, Annemarie: Enter the Game: The role of the spectator in the performances of *She She Pop*. In: *Performance Research*. Volume 16. No. 3, September 2011. S. 117.

⁴⁸ Vgl. MATZKE, 2011b. S.118.: “They are in fact *games* rather than theatre plays. [...] These games require a special discipline. The rules of the games are so simple that they can be easily understood.”

Grundsätze ist der Umstand, dass das Regelwerk und somit die Struktur der Performance stets zu Beginn offengelegt werden und somit kein beabsichtigtes Gefälle erzeugt wird.⁴⁹

Grundsätzlich spiegelt sich die Definition einer Performance als Anwendung heterotoper Begrifflichkeiten auf das Kollektiv. Performende und Teilhabende, die ein kommunal akzeptiertes sowie kontextualisiertes Regelwerk befolgen, konstituieren den performativen Spielraum. In diesem Raum gibt es nun unveränderliche Regeln, aufgestellt vom Kollektiv, konstituierende Regeln und andere, die Performance beeinflussende Regeln, welche unter Beachtung der konstituierenden Regeln möglicherweise bis zu einem gewissen Grade zur Diskussion stehen. In manchem Fall wird gerade dieses Aushandeln der Spielregeln zum Spiel, zum Thema, Inhalt und Form (alles in Teilen) einer Inszenierung.

Um das so aufgestellte Kollektiv, also die Summe aller Verhältnisse, Regeln und Bedingungen zwischen Publikum und Performenden, aufrecht zu erhalten für die Dauer zumindest einer Performance, braucht es ein inhärentes Grundvertrauen, die schon besprochene Stabilität innerhalb des Kollektivs. So beschreibt eine in der Regie Tätige das Vertrauen während des gesamten Produktionszeitraumes einer *SIGNA*-Produktion als essentiell für das Zulassen eines Äußeren:

„Helen Brecht, Regiehospitantin bei *SIGNA*, spricht von einer ganz bestimmten Vertrautheit unter den Performern, welche das gesamte Darstellergespann auf die Zuschauer ausstrahle und notwendig sei, um die atmosphärische Intensität überhaupt spürbar werden zu lassen.“⁵⁰

Was also zuvor schon als Voraussetzung für die innere Stabilität festgehalten wurde, wirkt ebenso konstituierend auf die Möglichkeit eines Umgangs mit den externen Teilhabenden. Dabei ist es hilfreich, das Publikum nicht nur als Ansammlung einzelner teilhabenden Personen zu betrachten, sondern es genau wie die Performenden als Kollektiv zu fassen, das ebenso in der Lage – und in Fakt als konstituierenden Akt dazu gezwungen ist – Regeln in den Kollektivraum einzubringen. Nun ist es natürlich ein gänzlich anders formiertes, weil temporäres Kollektiv, es kann nicht auf langfristige interne Prozesse zurückgreifen, um konstituierende Regeln zu entwerfen. Stattdessen entstammen diese definierenden Positionen des Publikumskollektivs, welche immer schon gegenüber dem Performerkollektiv produziert werden, zu großen Teilen sozial geprägten normativen Verhaltensmustern. In diesem Fall verlagert sich das Verhältnis folgerichtig. Ist es nun doch

⁴⁹ Vgl. ebda.

⁵⁰ GELDMACHER, Pamela: *Re-Writing Avantgarde: Fortschritt, Utopie, Kollektiv und Partizipation in der Performance-Kunst*. Edition Kulturwissenschaft, Bd. 83. Bielefeld: transcript, 2015. S. 278.

in der Grundhaltung erforderlich, nicht nur äußere Reize zuzulassen oder nicht, das Kollektiv muss sich nun selbst als potentieller Außenreiz für das andere Kollektiv wahrnehmen und sich zu einem Grad stets Gedanken über seine Präsentation als solcher machen. Das stabile Kollektiv changiert also ständig zwischen größtmöglicher interner Stabilität und dem Veräußern von anschlussfähigen Positionen. Das Spiel, welches ein Verhandeln von gegenseitigen Reizen ist, ist auch ein Verhandeln um eine Hegemonie über den performativen Raum. Diese Verhandlung wird schlussendlich, je stärker sich ein Projekt dem offensiv Unfertigen annähert, intensiver und kurzweiliger, die beiden verhandelnden Kollektive nähern sich aneinander an, bis die Distinktion funktional aufgelöst werden muss.

8.4 Instabile oder spontane Kollektive

Wenn also das stabile, dauerhafte Kollektiv der Performenden im Kontakt mit dem offensiv Unfertigen und dem sich permanent neuformierenden Kollektiv der Zusehenden zunächst porös und schließlich in seiner abgeschlossenen, beständigen Form aufgelöst wird, dann muss zunächst angenommen werden, dass auch seine konstituierenden Regeln sowie jede interne Struktur aufgelöst werden oder zumindest zerfallen. Doch kann ebenso vorläufig davon ausgegangen werden, dass das Muster des stabilen Kollektivs als Arbeitsstruktur in gewisser Form aufrecht bleibt.

So muss wohl zwangsweise eine interne Organisationsform in der Planungs- und Konzeptionsphase gefunden werden, welche in ihren Arbeitsweisen und Funktionalitäten dem stabilen Kollektiv gleicht oder ähnelt. Diese semistabile Form ist praktisch als Übergangsform zum spontanen, instabilen Kollektiv zu sehen, eine Zwischenform, die allerdings stets notwendig ist. Sie fungiert weitgehend wie zuvor beschrieben, doch ändert sich schon in der Prä-Aktionsphase das Verhältnis zu an späterer Stelle in den Prozess Einstiegenden, die hier im Kontext des stabilen Kollektivs, auf einen Reiz reduziert, Eingang ins System fanden. Nun, im Verlust der Stabilität, ist diese Reduktion nicht mehr möglich. Von außen hinzukommende Teilhabende können aus der Innenperspektive nicht mehr als potentiell Inkludierte wahrgenommen und verhandelt werden, sondern müssen schon stets als inkludiert behandelt werden. Das Potential einer Einschreibung wird zur Gewissheit eben dieser. Diese Gewissheit hat nun Folgen, die sich vor allem in der Struktur des Kollektivs niederschlagen, und sich außerdem auf den Faktor Zeit im Sinne von dem Zeitraum, in welchem das Kollektiv Bestand hat und effektiv handelt, auswirkt. So ist es nun weniger als Gemeinschaft der Performenden oder im weiteren Sinne der Agierenden zu sehen, als vielmehr als Gemeinschaft der Planenden, Arbeitenden und Gestaltenden.

Doch mit dem Zeitpunkt der Aufführung, an dem weitere Teilhabende in den Kollektivraum eintreten, löst sich diese Gemeinschaft nun auf, ihre Mitglieder treten über in das andere hinzukommende Kollektiv des sich spontan formierenden Publikums. Ihre Rolle als Agenten und ihre Eigenschaften als Performende treten diesen Übergang mit ihnen an, weshalb dem ehemals passiven, nur in Sonderfällen aktivierten Publikum von innen heraus eine aktive Grundhaltung eingeschrieben wird. Hier, beim instabilen oder spontanen performativen Kollektiv, wird also die Aktions- und Bewegungsrichtung im Vergleich zum zuvor besprochenen stabilen Kollektiv umgekehrt, nicht mehr die Performenden müssen Außenreize akzeptieren, sie selbst sind nun ebenfalls zu solchen Außenreizen geworden. Die sichere Position des Innen wird aufgegeben, um ein neues immer erst noch-zu-konstruierendes Internes aufzubauen.

9. Performatives Wissen

An diesem zentralen Punkt der Arbeit, bevor es im Anschluss um ästhetische Fragen und praktische Umsetzung gehen soll, gilt es nun, nach der Natur jener Ideen und Konzepte, im weitesten Sinne jener Umstände, die aus der beschriebenen performativen Arbeit hervorgehen, zu fragen.

Von Annemarie MATZKE übernehme ich für dieses Hervorgebrachte, wie auch immer Geartete, den Begriff des Wissens. Nun ist es klarerweise nicht das herkömmliche Wissen, wie man es sich durch Lernen oder ähnliche Vorgänge aneignen kann, sondern „ein Wissen, dass direkt an den Körper gebunden ist und nur zum Teil fixiert werden kann [...]“⁵¹. Überhaupt scheint sich aneignen hier als ein grundlegend unzureichendes, sogar falsches Vokabel zu erweisen, ist das performative Wissen, von welchem hier die Rede ist, doch kein zuvor schon bestehendes, welches sich die Tätigen durch ihre Arbeit aneignen könnten. Vielmehr wird dieses Wissen – zumindest in seiner hier auftretenden Form – gerade erst durch diese Arbeit erschaffen oder mit MATZKE generiert.⁵² Dieses zu generierende Wissen ist das eigentliche Ziel des kreativen Prozesses, umso sichtbarer, wenn das neoliberal-vermarktbar Produkt durch das offensiv Unfertige mehr und mehr negiert wird.

Die Frage nach der Natur dieses performativen Wissens ist – nachdem also die bedeutungstragende Position im vorherrschenden Gefüge geklärt ist – vor allem eine strukturelle: Wie ist das performative Wissen organisiert und wie kommt es zum Auftritt eines solchen? Hier folge ich weitgehend DELEUZE und GUATTARI in ihrer Rhizomtheorie.

⁵¹ MATZKE, 2011a, S.133.

⁵² Vgl. MATZKE, 2011a, S.135f.

So kann Wissen an jedem Zeitpunkt im performativen Prozess eine logische Struktur, anhand welcher eine Entstehungsgeschichte hergeleitet werden kann, zugeschrieben werden, tritt man allerdings zurück und nimmt die gesamte Performance von Konzeption bis zum funktionalem Ende in den Blick, so verliert sich sogleich diese bestimmte strukturelle Herleitbarkeit.

„Ein Rhizom ist als unterirdischer Strang grundsätzlich verschieden von großen und kleinen Wurzeln. [...] Das Prinzip der Konnexion und der Heterogenität. Jeder Punkt eines Rhizoms kann (und muß) mit jedem andren verbunden werden. Das ist ganz anders als beim Baum oder bei der Wurzel, bei denen ein Punkt, eine Ordnung festgelegt wird.“⁵³

Daraus soll nicht der Schluss gezogen werden, dass performatives Wissen eine inhärent unlogische Form von Wissen ist, sondern dass die interne Logik, die sich im Moment abhängig von allen Umständen präsentiert, keinen Absolutheits- oder Geltungsanspruch über diesen Moment des Beobachtens hinaus besitzen kann. So ist die Herleitungslogik selbst ein inhärenter Bestandteil des performativen Wissens, das also in existenzieller Weise an die Situation seiner Generierung gebunden ist. Diese Situation ist nun eine Kollektion aller relevanten Umstände oder wie – um eine weitere, sehr hilfreiche Theoretikerin in diesen Kontext einzuführen – Karen BARAD es nennt, Schnitte.⁵⁴ Diese Situation ist derart komplex, dass sie niemals – auch nicht von den akkuratesten Teilhabenden auf der genauesten Stellprobe – reproduzierbar gemacht werden kann. Performatives Wissen ist also nicht nur vielfältig in seiner Entstehungsgeschichte lesbar, sondern auch grundlegend singulär. Hieraus erklärt sich auch nach dem Betrachten aus verschiedensten Perspektiven der kumulative Effekt, der Performende über längere Zeiträume zu sehr partikulären und singulären Teilhabenden werden lässt.

Performative Arbeit bringt Wissen hervor, nicht unter Ausschluss vorherbestimmter, sogenannter gegebener Zustände, sie baut wohl auf diese auf und zieht ihre Einflüsse in die jeweils interne Struktur des von ihr erzeugten Wissens mit ein. Wie soll es anders sein, wenn

⁵³ DELEUZE, Gilles, Félix GUATTARI; Gabriele RICKE (Übers.), Ronald VOULLIÉ (Übers.); Günther Rösch (Hrsg.): Tausend Plateaus. Kapitalismus und Schizophrenie. Berlin: Merve Verlag, 1992. S. 16.

⁵⁴ Vgl. BARAD, 2012. S. 34. BARAD arbeitet mit dem Konzept des Apparats, welches sie von Niels BOHR entleiht und weiterentwickelt, als Mechanismus zur Realisierung von Diskurspraktiken und ein dadurch entstehendes Sein. „Die agentiellen Schnitte sind also zugleich ontisch und semantisch. Erst durch spezifische agentielle Intraaktionen nehmen die Grenzen die Eigenschaften der »Bestandteile« von Phänomenen einen bestimmten Charakter an und erhalten bestimmte Konfigurationen Bedeutung. [...] Kurz, der Apparat spezifiziert einen agentiellen Schnitt, der eine Auflösung (innerhalb eines Phänomens) sowohl der semantischen als auch der ontischen Unbestimmtheit vollzieht. *Daher sind Apparate grenzziehende Praktiken.*“

wir von einem zutiefst im arbeitenden Körper und damit im Raum verankerten Wissensbegriff ausgehen? Performatives Wissen ist keine Gegenkonstruktion zur Erfahrung, Verbreitung oder anderen logischen Konzepten. Es baut auf seiner Situation auf, übernimmt aber nicht zwangsweise ihre Struktur, sondern stellt immerfort neu geartete Verbindungen zum (restlichen) bestehenden performativen Konstrukt her, der in sich und durch seine Arbeit generative Körper vernetzt sich stets neu und bildet sich so als Apparat des Wissens selbst in einem Rhizom ab. Eine Entstehungsgeschichte der singulären Wissenszelle des performativen Konstrukts wäre demnach eine Abfolge ständig unterschiedlich vernetzter Körper in Tätigkeit. Ein solches Erfassen dieser veränderten Rhizome erzeugt aber sogleich selbst neues Wissen, welches sich in das Rhizom einschreibt, das Zurückblicken wird selbst zum Apparat der Wissensgenerierung, einen Überblick kann es daher nicht geben, sondern nur unter gewissen definierten Parametern produktiv verwertet werden.

An dieser Stelle sollte klar sein, weshalb sich das Rhizom als ergiebiges Modell von Wissensorganisation für das offensiv Unfertige insbesondere, aber auch das Performative im Allgemeinen erweist. Das von DELEUZE und GUATTARI ins Spiel gebrachte Beispiel einer anschlussfähigen Kopie insbesondere ist für den vorliegenden Bereich produktiv nutzbar und es gilt, hier anzusetzen und es weiter auszubauen. Wiederholung und Variation sind hier methodisch bis ans Äußerste genutzte, „Instrumente der Wissensgenerierung.“⁵⁵ Kopieren und Abändern kann hier also nicht nur – um in DELEUZE’schen Begriffen zu bleiben – einen nachfolgenden Anschluss an die Karte – das Original – bedeuten, sondern ist als theatertheoretischer wie auch –praktischer Vorgang so essentiell, dass ihm von vornherein ein signifikantes Spielfeld auf der Karte zugestanden werden muss. MATZKE führt hier den Begriff des Experiments ein. Dieses Experiment verortet sie in der Theaterprobe als den Zeitpunkt und Raum, in dem körperlich-performatives Wissen in einem fast schon schichthaften Prozess nach und nach erarbeitet wird. In diesem klassischen Konstrukt wird also in der Probe Wissen erzeugt, welches dann in der Aufführungssituation zur Anwendung kommt. Da nun – wie im Kapitel über Probenarbeit herausgestellt – im offensiv Unfertigen eine duale, getrennte Positionierung zwischen Probe und Aufführung als solche nicht mehr besteht, ist es folglich auch klar, dass die Produktion und Anwendung von performativem Wissen mehr und mehr zusammenfällt und keine eindeutig bestimmbare Position im Konstrukt besitzt. Betrachtenswert sind in der Folge die einzelnen Komponenten, welche zur Generierung von Wissen beitragen: Zeit, Raum und Aktion.

⁵⁵ Vgl. MATZKE, 2011a. S 135f.

9.1 Zeitliche Abläufe von Wissensgenerierung

Eine strukturelle Fusion beziehungsweise Flexibilisierung von Probe und Aufführung hat nun also ebenso akute Folgen für die temporäre Generierungsstruktur des Wissens wie auf all jene Bereiche, die hier bereits besprochen wurden. Zunächst äußert sich dieser Umstand in einer radikalen Verkürzung der Prozesse. Nicht mehr wird Wissen langwierig in Proben erzeugt und abgelegt, um an einem späteren Zeitpunkt kurzfristig und punktuell vor Publikum abgerufen und eingesetzt zu werden. Stattdessen wird Wissen im wie auch immer spezifisch gearteten Prozess – über den an späterer Stelle nachgedacht werden soll – hervorgebracht, um es, während es noch präsent und aktiv ist, anzuwenden, da die Produktionsphase mit der Wieder- und Weitergabephase von Wissensgenerierung zwar möglicherweise nicht deckungsgleich zusammenfällt, aber doch auf jeden Fall überlagert wird. So fällt die Archivierung von performativem Wissen als eigenständige Phase und Position, die ja auch stets eine gewisse Übersetzungs- und Zurückübersetzungsleistung darstellt, weg, das erzeugte Wissen bleibt in den performenden (also erzeugenden) Körpern ein aktiver Posten, die Anwendung, unter anderem in der Form einer Weitergabe, schließt also mehr oder weniger nahtlos an die Erzeugung an, das Original des performativen Wissens bleibt also bestehen. Außerdem gestaltet sich der Akt der Weitergabe nun anders, anstatt eine Kopie oder Spiegelung zu erzeugen, was ein deaktiviertes, passives Wissen benötigen würde, wird das Original vielmehr erweitert und umschließt nach der Weitergabe neue Teilhabende als Hosts und damit neue Situationen: Der Akt der Anwendung bringt ein neues Rhizom hervor. Die Karte erweitert sich.⁵⁶ In manchen Fällen mag es wohl so sein, dass Produktion und Anwendung zeitlich ineinander fallen. Anhand dieser Fälle zeigt sich nicht eine potentielle Unmöglichkeit, die möglicherweise nach klassischen Kriterien daraus erwachsen würde, sondern beweist im Gegenteil das Überkommen der dualen Natur performativer Prozesse und belegt darin seine rhizomatische Existenz.

Denn in letzter Konsequenz ist die Generierung von Wissen die Anwendung von Wissen, jede Vermitteltheit und Übersetzung ist schon inhärent im Wissen angelegt. Das offensiv Unfertige überstrapaziert die bestehenden Wissensformen nicht, es erzeugt eine inhärente strukturelle Erweiterung des Wissensbegriffs, indem es den Faktor Zeit mittels einer zunehmend radikalen Gleichzeitigkeit in den Prozess einführt.

⁵⁶ Vgl. DELEUZE, GUATTARI, 1992. S. 25.: „Man muss die Kopie immer auf die Karte zurückübertragen.“

Vgl. DELEUZE, GUATTARI, 1992. S. 26.: „Deshalb ist es so wichtig, das andere, umgekehrte, aber nicht symmetrische Verfahren zu erproben. Man muß die Kopien wieder mit der Karte verbinden, die Wurzeln und Bäume auf ein Rhizom beziehen.“

9.2 Wissensräume

Wenn Wissen am Theater erzeugt wird, ist natürlich die Frage, wo – also in welchen Räumen – dieses Wissen performt wird, eine geradezu existentielle. Insbesondere gilt es zu eruieren, ob der Raum dem Wissen eingeschrieben ist beziehungsweise umgekehrt das Wissen essentiellen und fundamentalen Einfluss auf seine Umgebung ausübt.

Dass die Umgebung ein großer Teil der Situiertheit von Wissen ist, zeigt schon allein das Vokabel der Situation, das schlicht immer eine räumliche Komponente aufweist. Ist nun aber die Situiertheit des performativen Konstrukts, weil es so eine tiefgreifend körperliche Situiertheit ist, eine in diesen spatialen Belangen außergewöhnlich gelagerte? Wenn man darauf blickt, durch welche Reaktion das Wissen erzeugt wird, wird schnell deutlich, dass diese dieselbe ist, welche hier schon aus verschiedenen Perspektiven beschrieben wurde, und als solche Praxis der performativen Arbeit selbst raumschaffend agiert. Wenn nun also das Generieren eines bestimmten Wissens als Akt den Raum, in dem das Wissen positioniert wird, hervorbringt, ist dieser in das Rhizom natürlich eingeschrieben. Die Annahme, dass die Praktiken der Wissenserzeugung dieselben sind, wie sie der performativen Arbeit eigen sind, folgt aus der vorherrschenden These, dass das Wissensergebnis das eigentliche und hauptsächliche Ziel des performativen Konstrukts ist, wie es im Abschnitt zu politischen Implikationen des offensiv Unfertigen angeklungen ist.

Diese raumschaffende Praxis als Voraussetzung ist hier allerdings nur vorgeschoben, um als Grundlage zu dienen. Was an dieser Stelle vielleicht wichtiger als der Raum, den ein bestimmtes Wissen einnimmt, sein könnte, ist der Ort, an dem dieses Wissen steht. Gerade für die Anschlussfähigkeit dieses Wissens, also die punktuelle Aktivhaltung, welche durch die temporäre Verkürzung zu einer Grundbedingung für die performative Existenz dieses Wissens geworden ist, ist eine Verortung essentiell. So muss der Ort als punktuelle Festschreibung des Raumes gerade, wenn das zu Erzeugende über den erzeugenden Körper hinaus Wirkung zeigen soll, gleichsam als Initialsignatur stehen.

Wenn man also den Raum als agentiell aktivierten Ort sehen kann, präsentiert er sich strukturell ähnlich dem performativen Wissen. Und demnach würde ihm die rhizomatisch angelegte Situiertheit seiner Produziertheit eingeschrieben.

9.3 Der Akt der Wissenserzeugung

In Bezug auf das performative Wissen und seine Produktion ist die Aktion des offensiv Unfertigen ein Akt des Aufgreifens von ständig changierenden Situiertheiten. So schließt der Wissen produzierende Körper mit seiner Aktion Bestehendes auf, er spinnt ein Netz weiter, das abgeschnitten und somit beendet einer klassischen Abhängigkeitskette von

Herkunft ähnlich sehen würde, doch als Teilhabender ist eine solche abgeschnittene Position zur reinen Beobachtung nicht möglich, ist man doch im performativen Raum und Kollektiv und somit selbst ein essentieller Teil der Situiertheit von Wissen. Zumindest innerhalb des Konstrukts bedeutet der Akt des Aufgreifens daher keine Rückkehr zu baumähnlichen Kausalketten, sondern vielmehr eine zunehmende Dezentralisierung von Wissen, jedes Aufgegriffene wird zu einem neuen Knoten, zu einem neuen Zentrum für die Dauer der Aktion. In dieser momentären Zuweisung von Bedeutungen findet sich das schon vielfach angebrachte Pulsieren als grundlegendes Bewegungsmuster. DELEUZE und GUATTARI beschreiben ein entsprechendes Netzwerk von Wissen wie folgt:

„Diesen zentrierten Systemen setzen die Autoren Systeme ohne Zentrum entgegen, Netzwerke von endlichen Automaten, in denen die Kommunikation von einem Nachbarn zum anderen hergestellt wird, in denen Stränge oder Kanäle nicht schon vorgegeben sind, in denen alle Individuen untereinander austauschbar und nur durch einen momentanen *Zustand* definierbar sind [...]. Eine Transduktion intensiver Zustände löst die Topologie ab“.⁵⁷

Die wissensgenerierende Aktion trägt also nur scheinbar das temporär zentrierende Moment in sich, sie kann oder muss sogar Bedeutung zuweisen, um Wissen zu erzeugen. Die Bedeutung in Bezug auf das Rhizom des jeweiligen Moments selbst ist ein nicht zu kleiner Teil des Wissens, die Aktion, welche Wissen hervorbringt, ist selbst der Knoten oder das Zentrum, die Aktion, welche die Situiertheit aufgreift und in ihr durch ihre körperliche pulsierende Arbeit Wissen performt, erzeugt in diesem Vorgang ein gesamtes Rhizom und ermöglicht durch die momentäre Vernetzung aller an der Situation Beteiligten die Formung des spontanen Kollektivs, ja, erfordert sie sogar.

10. Ästhetische Mittel des Unfertigen: Praxis

Nachdem der große Hauptteil der bisherigen Überlegungen sich vor allem mit strukturellen Fragen einer Theorie des Unfertigen im Theater befasste, sollen nun auf Basis dieser strukturellen Erkenntnisse einige praktisch umgesetzte Projekte auf der Ebene einer Ästhetik des Performativen untersucht werden. Wie sieht ein umgesetztes Theater unter (zumindest in Teilen) Beachtung des offensiv Unfertigen aus? Welche Mittel bringt ein Theater hervor, das seine radikale Unabgeschlossenheit zum Thema macht und inhaltlich oder formal ausstellt? Diese Fragen lassen sich nun rein theoretisch nicht hinlänglich beantworten, sind sie doch zu einem bedeutenden Anteil in der Rezeption von Performance angelegt. Daher werden sie anhand ausgewählter Projekte, welche praktisch umgesetzt wurden, betrachtet.

⁵⁷ DELEUZE, GUATTARI, 1992. S. 30.

Sie weisen jeweils in ihrer spezifischen Spielart Aspekte des offensiv Unfertigen auf, wobei sie diese Eigenarten und Bestimmungen auch jeweils vor dem Hintergrund ihres Kontextes ausführen.

In Hinblick auf die erwartete Aspektiertheit dieser Projekte ist es eingangs wichtig festzuhalten, dass bisher wohl keine vollständige Umsetzung der hier beschriebenen Theorie stattgefunden hat und – im Sinne der Theorie – auch weder erwartet wird, noch möglich erscheint. Vielmehr ist die Theorie gerade durch ihre radikale Offenheit geprägt und es gilt, diese Offenheit auch der Praxis, auf der sie ihre Fundamente zu ziehen gedenkt, zuzugestehen. Wie die Unabgeschlossenheit einer Performance zum Ausdruck kommt, stellt als Vielheit das absolute Fundament des offensiv Unfertigen dar und ist folgerichtig nicht zu fixieren.

Die Betrachtung der ästhetischen Mittel, die im Anschluss versucht wird, kann daher auch stets nur eine Auswahl bleiben, die das Konstrukt der Theorie auf einer zusätzlichen Ebene erweitern soll und anhand welcher spezifische Analysen von Performances und ihren Methoden eine Einordnung möglich werden soll.

10.1 Die Probe als Szenario in George Taboris Endspiel-Inszenierung

Den Einstieg in die Thematik der Unabgeschlossenheit bereitete die elementare Rolle, welche die Probe für alle performativen Formen spielt. Insbesondere war es die Inszenierung George TABORIS von Samuel BECKETTS *Endspiel* am Akademietheater im Jahr 1997, die mir den Komplex eröffnet und mir so einen Zugang zur Materie gelegt hat. Daher ist es nur logisch, dass gerade diese entscheidende Inszenierung an dieser Stelle exemplarisch für eine in mehreren Projekten angewandte Variante des offensiv Unfertigen steht: TABORI versetzt den Text BECKETTS von einem nicht näher beschriebenen Bunker irgendwo in der Post-Apokalypse auf eine Theaterbühne. Und entscheidend: Keine imaginäre Theaterbühne, welche dann auf der realen Bühne dargestellt wird, es wird kein fiktiver Raum hergestellt, Tabori setzt das *Endspiel* auf genau jene Bühne, auf der es die Schauspieler spielen. Sichtbar wird dies sehr deutlich, wenn zu Beginn Gert Voss auf die Bühne tritt und sich sowie das Publikum fragt, weshalb sein Partner Ignaz Kirchner (noch) nicht auf der Bühne ist, obwohl doch das vereinbarte Signal, genauer ein Ausrufen über die theatereigene Tonanlage, bereits erfolgt ist.⁵⁸ Schon in diesen ersten Momenten passieren dadurch zwei unterschiedliche

⁵⁸ Vgl. Aufzeichnung: BECKETT, Samuel; Elmar TOPHOVEN (Übers.): *Fin de Partie*. Regie: George TABORI. Fernsehregie: Volker WEIKER. Theatertreffen Berlin 1998. Aufzeichnung: 16.5.1998, Freie Volksbühne, Berlin. Erstaussstrahlung: 16.5.1998, ZDF. 1min 9s – 1min 16s.

Dinge: Einerseits wird dadurch die absolute Regelhaftigkeit der Aktionen bei BECKETT in die Regelhaftigkeit und die Funktionsweisen des Theaterbetriebs übertragen. Der undefinierte Raum Becketts erhält dadurch ein wohl definiertes Regelwerk, das – zumindest in seinen Grundsätzen – auch dem Publikum bekannt ist. Dieser Übersetzung, verstärkt durch die direkte Frage an das Publikum in Bezug auf den Verbleib seines Kollegen, öffnet sogleich den performativen Rahmen und stellt seine Reichweite zumindest zur Debatte.

Andererseits ist der Auftritt als Schauspieler in einen Theaterraum relevant, denn er stellt die Fiktion des BECKETT-Stücks und der BECKETT-Figuren und des BECKETT-Raumes zur Disposition. Alles was auf diesem ersten Auftrittsmoment folgt ist auf Rezeptionsseite eine Verhandlung. Wenn die beiden Darsteller im Laufe der Zeit mehr und mehr Charakteristika ihrer Rollen aufweisen, bleibt trotzdem die Realität der Schauspieler präsent. Dieser Umstand hat eine sehr viszerale Materialität zur Folge. Die wird unterstützt von TABORIS Entscheidung, nicht etwa die beiden angetretenen Schauspieler das Endspiel spielen zu lassen, sondern seine Inszenierung des Stücks einige Zeit vor so einer eventuellen Aufführung anzusetzen. TABORI inszeniert nicht Schauspieler beim *Endspiel* Spielen, er inszeniert Schauspieler in der Probe zum Endspiel. So steht zwischen den beiden Darstellern alles zur Debatte, nichts scheint fixiert zu sein, jeder Schritt und jedes Wort sind ein Herantasten an einen fixierbaren Zustand, der – der Natur der Form sowie dem Ton der Textvorlage folgend – nie erreicht werden kann. Greifbar ist das in den oftmals eingeworfenen Sätzen, Variationen von ‚Mach das mal so!‘, dass ein Wiederholen eines performativen Akts in mehreren Varianten hervorruft.⁵⁹ Hier wird performative Arbeit gezeigt, direkt am performativen Körper, der am Material feilt und an dem als Material gleichzeitig gefeilt wird. Fortgefahren wird – bezeichnend für das *Endspiel* gleichermaßen wie für das Unabgeschlossene in der Inszenierung –, wenn es zum nächsten Akt weitergehen muss, weil es weitergehen muss und nicht, weil eine zufriedenstellende Variante gefunden ist, denn niemals wird hier eine Aktion als fertig und fixiert dargestellt.

Wenn der Rahmen der frühen konzipatorischen Stellprobe noch ein in der Zukunft angesiedeltes Finden einer solchen fixierten Variante als Möglichkeit in Aussicht stellt, nimmt das Variieren selbst auch sprachlich zwischen den beiden mit Verlauf eine größere Präsenz ein. Qualitativ lässt sich dieser Wandel in der Zweckmäßigkeit des Probierens in den Interjektionen, mit denen dieses Probieren hervorgerufen wird, festmachen. So ist zu Beginn deren Intention lose ‚Mach es anders besser.‘ Und damit auf das zukünftige Produkt einer fixierten Variante gerichtet, wohingegen im Verlauf ein sinngemäßes ‚Mach es so.‘

⁵⁹ Vgl. beispielsweise Aufzeichnung: BECKETT, 1998. 28min 15s.

ohne den hinausweisenden Komparativ, die performative Arbeit als Tätigkeit selbst im Fokus steht.

Als kategorisches Mittel kommt hier demnach der immer wiederkehrende sprachliche Austritt aus der Diegese eines Stücks zum Einsatz. Dieser mittels Sprache herbeigeführte Schritt aus einer sich aufbauenden Fiktion funktioniert durch den Einsatz von Interjektionen wie den oben beschriebenen. Sie zeigen jedes Mal auf, wie porös und formbar das Gezeigte ist, auch unabhängig von der situationsabhängigen Realität dieser speziellen Inszenierung, die diesen Effekt natürlich unterstützt und gemeinsam mit den Effekten der sprachlich-ästhetischen Mitteln wirkt. Deutlich zeigt sich hier auch, dass das offensiv Unfertige in keiner Weise die Fiktion im Performativen bekämpft. Eher betreibt es sogar in gewisser Weise eine Aufwertung dieser, indem die Fiktion als noch zu Erarbeitende postuliert wird. Das andauernde Austreten aus der Diegese BECKETTS reißt diese Diegese nicht jedes Mal ein, der performative Raum wird nicht zum Einsturz gebracht, es erweitert die Fiktion jedes Mal, nicht unbedingt dauerhaft, aber doch um die Möglichkeit eines weiteren Radius. Hier findet sich also das ästhetische Äquivalent zum so zentralen Bewegungsmuster des Pulsierens. Es stellt einen Bruch im Fluss des Stücks dar, einen Bruch, der sogleich die Situiertheit des Theaters wachruft und somit zu einem Knotenpunkt wird. TABORI erzeugt ähnliche Brüche, wie sie später das postdramatische Theater zu einem ihrer Hauptanliegen erklärt, und sie in Bezug auf unterschiedliche Kontexte auch schon früher in seinen Bremer Arbeiten zu finden sind. Der Kontext, welcher im Endspiel permanent aufgebrochen wird und als eine dem Bruch verfügbare Ebene, auf der die beiden Teilhabenden auf der Bühne arbeiten, fungiert, ist natürlich der Theaterbetrieb an sich.

Die durch sprachlichen Austritt erzeugten Brüche rufen zu einer aktiven Präsenz auf, die MERSCH im Zentrum der performativen Wahrnehmung sieht.⁶⁰ Insofern lässt sich die These halten, dass TABORI in seinem *Endspiel* – und dieses ästhetisch-strukturelle Mittel wird sich auch in anderen Projekten beobachten lassen – eine Brücke zwischen strukturellen Funktionsweisen und der thematischen Ebene schlägt. Das *Endspiel* ist schon in der Vorlage zu einem großen Teil mit dem Durchexerzieren von Machtverhältnissen beschäftigt und TABORI intensiviert diese Auseinandersetzung nochmals, indem er diese untersuchten Verhältnisse, in einen greifbaren Kontext übersetzt und sie dasjenige, was tatsächlich strukturell zur Debatte steht, auch auf der inhaltlichen, also der Textebene aushandeln lässt: performative Arbeitsweisen. Es entsteht daher eine Dopplung des zur Anwendung

⁶⁰ Vgl. MERSCH, Dieter: Ereignis und Aura. Untersuchungen zu einer Ästhetik des Performativen. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2002. S. 44f.

kommenden Komplexes, der dadurch – praktisch als Spiegelung seiner selbst – mehrfache Zutrittsmöglichkeiten schafft. Dieser Dopplung dienlich sind wiederum auch die an den Bruchstellen angesetzten Wiederholungen, so beispielsweise, wenn die Sprache im Text auf das fehlende Fahrrad kommt. Die aus dieser Szene erwachsende Wiederholung und Variation von Gesten funktioniert neben ihrer schon beschriebenen Facette als Austrittspunkt aus der Fiktion auch als Zugangspunkt in den Diskurs, den Gert Voss und Ignaz Kirchner auf der Bühne durch ihre Auftritte und Aktionen aufgemacht haben.

Dieser Diskurs, den ja Beckett schon quasi als gescheiterte Dialektik angelegt hat, wird somit multiperspektivisch erfassbar, wobei das Mittel, mit dem in diesem Diskurs gearbeitet wird und durch welches der Diskurs lesbar wird, der Körper ist. Diese Relevanz der performenden Körper produziert eine Ko-Präsenz mit den im Publikumsraum verorteten Teilhabenden. Denn jeder Versuch einer Variante, die einer der performenden Körper anbietet, muss vom anderen zunächst wahrgenommen, also im weiteren Sinne beobachtet werden, wodurch er die Rolle des Publikums temporär für den jeweils anderen einnimmt. Die sehr präsente Körperlichkeit und die daraus folgende Wahrnehmungsnot stellt die Handelnden sehr offensichtlich an die Seite des Publikums, indem sie ihre Position als Sehende oder auch der immer unterschwellig präsenten Bewertung einnehmen. Das spontane Kollektiv wird somit in seiner Formation unterstützt, durch das Einnehmen und dadurch auch gleichsame Freimachen von Potentialen, die schließlich auch vom Publikum ausgefüllt werden können. Überlassend kann also davon gesprochen werden, dass die Darstellung des performativen Arbeitsprozesses – gerade in seinen Konzeptionsstadien – ein Mittel zur Erweiterung der handlungsfähigen Agenten eines performativen Konstrukts ist. TABORI setzt es ein, um sofort zum Start des Abends eine Situiertheit äußerlich zu machen und so das Formen von temporären Zentren des rhizomatischen Systems zu fördern.

10.2 Die öffentliche Probe als Öffnung der Prozesse für die Sichtbarmachung von Entwicklung

Nach der Inszenierung des Konzeptions- und Probenbetriebs, die George TABORI in seinem Endspiel betrieben hat, gilt es, diesen ästhetischen Pfad weiter zu gehen. Kann das unfertige Element stärker sichtbar werden, wenn die Unmittelbarkeit erhöhte Grade erreicht? TABORI produzierte einen performativen Diskurs, indem er die Prozesse der Konzeptionsarbeit sichtbar machte, doch waren diese Prozesse im Kern eine fixierte Variante, die als weitgehend feste Inszenierung aufführbar und wiederholbar war. Zwar nehmen die Handelnden bedingt Bezug auf die jeweilige Situation, in der die aktuelle Iteration der Inszenierung stattfindet, doch bleiben diese improvisierten Momente vereinzelte

Leerstellen, die das performative Gefüge beweglich halten und ihm so Atem einhauchen. Denkt man also die Erkenntnisse, die anhand dieser Arbeit zu Tage kommen, weiter, benötigt es ein Projekt, welche das Fixierte der ausgestellten Prozesse direkt angreift. Einen Schritt zu einer solchen Unmittelbarkeit macht Matthias HARTMANN'S *Krieg und Frieden*-Projekt am Wiener Kasino, indem es dem Publikum an einer früheren Stelle des Festschreibungsprozesses in das arbeitende Kollektiv Zutritt ermöglicht. Ob die Öffnung des Probenprozesses ein rein künstlerisches Mittel oder auch teilweise den enormen Dimensionen der Vorlage geschuldet war, ist hier vorerst nur insofern relevant, als dass es sich nicht etwa um eine konzipierte Regieidee handelt und sich das Stück in einem ewigen Limbus der Probe befand. Denn die Proben arbeiten durchaus auf eine zu fixierende Endfassung hin, die schließlich nach einigen Jahren auch erreicht wurde. Dieser Umstand legt nahe, dass es sich bei den öffentlichen Proben nicht um einen Kunstgriff handelte, sondern wirklich prozessorientierte und ästhetische Gründe zu dieser Form führten. Eine entscheidende Qualität der öffentlichen Probe sind die zu Auge geführten Entwicklungen der Fortschritte, welche der Probenprozess macht. Während die Probenden bei TABORI immer in der gleichen Konzeptionsphase bleiben, kann in unterschiedlichen Aufführungen von *Krieg und Frieden* wirklich ein akut anderes Erlebnis zu Stande kommen. Ästhetisch wird diesem Umstand durch den sprachlichen Aufbau mehrerer temporärer Ebenen zugearbeitet. Ein für die hier entstehenden Überlegungen entscheidendes Moment ist in all jenen Szenen verortet, in denen auf Aspekte, die in einem vorhergegangenen Stadium der Probe aus der Vorlage gestrichen wurden, eingegangen wird. So fällt öfters das Gespräch auf die Figur des Boris, die dann stets mit dem qualifizierenden Zusatz ‚den wir gestrichen haben.‘ markiert wird.⁶¹ Durch diese wiederholte sprachliche Konvention – die in der Folge erweitert wird – die die komplexen Figurenkonstellationen TOLSTOIS vermittelt, stellen die Probenden einen klaren Bezug zu ihrer Arbeit her. Diese Formeln sind jenen Austritten aus der Fiktion, die Tabori anwendet, formal sowie in ihrer Funktionsweise verwandt, greifen allerdings weiter, ohne sich so deutlich aus dem Verlauf zu entziehen. Indem diese Austritte hier formelhaft wiederholt werden, wird die Realität der Arbeitsprozesse in die Diegese der Vorlage inkorporiert. Der Fokus liegt in der Folge weniger auf Ko-Präsenz und Kollektivbildung als auf der Verdeutlichung von performativer Entwicklung, woraus folgerichtig eine offensive Sichtbarkeit des unfixierten status quo und der Unfertigkeit des gesamten Projekts erwächst.

⁶¹ Vgl beispielsweise Aufzeichnung: TOLSTOI, Leo: *Krieg und Frieden*. Regie: Matthias HARTMANN. Akademietheater, 2011. Interner Mitschnitt. 27min 0s.

Die Rolle des Publikums fällt hier weniger flexibel aus, es ist positioniert wie ein Material, eine Reflexionsfläche, die durch ihre Anwesenheit den Probanden das Darstellen eines performativen Fortschritts ermöglicht. Die Zusehenden sind also ein integraler Teil des performativen Kollektivs, sie bleiben aber über die gesamte Dauer auf ihre Beobachterrolle festgemacht.

Um wieder auf die sprachlichen Eigenarten zurückzukommen, soll der Effekt, den die angesprochenen Zusätze auf die temporale Wahrnehmung haben, betrachtet werden. So spielt die Inszenierung gerade mit diesem Aspekt, der auch durch die überaus lange Dauer eine hohe Präsenz genießt, indem sie durch Einwürfe auf frühere Versionen des Gespielten verweist, an anderer Stelle aber auch innerhalb der gerade aktuellen Variante auf noch nicht gespieltes Zukünftiges verweist. Durch diese Konstruktionsleistung wird die ansonsten singuläre Theatererfahrung, nämlich die auf den Augenblick fokussierte Wahrnehmung jener Teilhabenden, die eine aktuelle Variante erleben, also nur für den Moment in das probende Kollektiv eintreten, vertieft, indem eine Möglichkeit zum Erleben von zeitlichen Vorgängen, die außerhalb ihrer Teilhabe liegen, aber essentiell für das Arbeiten sind, aufgebaut.

Wichtig ist auch, zu bemerken, dass die Spieldauer über die verschiedenen Iterationen deutlichen Veränderungen unterzogen wurde. So wuchs sie in den früheren Phasen der Probenarbeit an, während sie an späterer Stelle im Hinblick auf eine abschließende Aufführbarkeit wieder abnahm. Dass die Idee einer solchen im Kontext dieser Arbeit und auch des Konzeptes von langfristigen öffentlichen Proben zumindest kontraintuitiv wirken, muss klar sein und verweist auf die potentielle interne Wahrnehmung als zwei unterschiedliche Instanzen, die wohl vor allem auch einem unterschiedlich verorteten Publikumsdiskurs verpflichtet sind. Einmal die offensiv unfertige Probe und einmal das dem klassischen Stadttheaterdiskurs verschriebene, verwertbare Stück. Hier grenzt man allerdings an Spekulation. Ohne diese anzuheizen, lässt sich jedoch die auch ästhetisch entscheidende Natur der Probe benennen. So ist der immer wieder auftauchende sprachliche Austritt aus der vorrangigen Fiktion nicht wie im Endspiel auf eine sofortige Wiederholung und Variation angelegt, sondern nimmt mitunter eine kommentierende Außenperspektive ein, inszenatorisch werden die Darstellenden so selbst zur Brücke zwischen Interna und Externa des performativ zusammentretenden Kollektivs. Es erfolgt hier also weniger ein ständiger Rollenwechsel wie zuvor, als eine fortschreitende Flexibilisierung der bestehenden Rollen: Die Performenden können beobachtende Positionen einnehmen und kommentierende Perspektiven erzeugen, ohne ihr Performen einstellen zu müssen. Damit

liegt die Form, die bei Krieg und Frieden Anwendung findet, wesentlich näher an jenem Kollektivkonstrukt, welches in dieser Arbeit als Konstrukt einer allgemeinen Theorie des offensiv Unfertigen erarbeitet wurde, als das beispielsweise über TABORIS Endspielinszenierung zu sagen möglich ist.

10.3 Offene Performance als rituelle Kollektivleistung

Die beiden bisherigen Beispiele stellten Versuche dar, die unfertigen Momente von Theaterarbeiten im doch sehr stark reglementierten und dem von einer gewissen Verkaufslogik und Vermarktbarkeit unterlagerten Stadttheaterbetrieb anzuzeigen und als sichtbare Größen zu etablieren. Da dieser Kontext allerdings diesem Unfertigen in weiten Bereichen geradezu diametral entgegensteht, was der erwähnten Vermarktbarkeit, sowie einem starken Fokus auf das Produkt der Inszenierung geschuldet ist, sind diese Versuche immer nur vereinzelte Konzepte, die gerade mit diesem sie umgebenden Gegensatz arbeiten. Im folgenden Abschnitt soll nun eine Performance betrachtet werden, der diese Verwertungslogik wesentlich fremder ist, weil sie schlichtweg nicht im Kontext eines Stadttheaters passierte. *Dionysus in 69* ist eine der essentiellen Knotenpunkte der *performance studies*, entstand es doch unter der Führung von Richard SCHECHNER, welcher dieses Forschungsfeld als solches überhaupt erst definiert hat. Und als erstes Projekt der Performance Group hatte *Dionysus* auch noch keine etablierten Strukturen, auf die die performative Arbeit sowie diese Leitung SCHECHNERS zurückgreifen konnte. Über die inszenatorische Komponente der Präsentation hinaus, ist der Performance daher eine essentielle Suchbewegung zu eigen, welche neben kreativen Konsequenzen auch tief in den Forschungsansprüchen des Performativen verwurzelt ist.⁶²

Ästhetisch wirkten sich diese strukturellen Fragen durch eine wechselhafte Markierung aus. So gibt es bewusst keinen zentralen Performanceraum mehr, auch passieren mehrere Handlungen, die hier stets zutiefst rituell und damit über den immanenten Kontext hinausgreifend sind, gleichzeitig. Durch diese formelle Instabilität wird der performative Raum geöffnet. Von einer darstellenden Qualität des Performativen entwickelt sich in diesem Raum die Arbeit zu einer Fokussierung auf den Akt hin. Hierbei ist es demnach auch zunehmend irrelevant, wer den entsprechenden Akt durchführt, das performative Informationsgefälle, welches im Kapitel über Probenprozesse angesprochen wurde, wird im Falle von *Dionysus* nicht abgebaut, sondern vielmehr außer Wirkung gesetzt, da die

⁶² Vgl. SCHECHNER, 1994. S. 264ff. Die methodische Suchbewegung zieht sich durch das gesamte Buch, an dieser Stelle bringt SCHECHNER es direkt in Kontakt mit der Arbeit an *Dionysus in 69*.

Informationen, welche auf den Proben für den Akt der Performance zwar von struktureller, nicht aber von ästhetischer Bedeutung sind. Dieser Umstand wird insofern umgesetzt, als dass die Ausdrucksformen der rituellen Akte nur sehr punktuell festgemacht sind und so von allen Teilhabenden ausgeführt werden können. In der Dokumentation SCHECHNERS lässt sich auch feststellen, dass diese radikale Öffnung der Positionen in verschiedenen Instanzen verschiedene Umsetzungen fand.⁶³ Geht man diesen Gedanken weiter, so heißt das auch, dass es bei der Performance in ihrer rituellen Ausprägung, wie sie *Dionysus in 69* darstellt, keine gescheiterten Aktionen mehr gibt, wäre dieses Scheitern doch im weitesten Sinne durch eine Nichtannahme der erarbeiteten Angebote seitens des Publikums gekennzeichnet. Als Ritual gedacht, konstituiert allerdings das erfolgte Spielangebot selbst eine erfolgreiche Aktion, ob diese vom Publikum aufgegriffen wird und daraufhin eine aktive Interaktion entsteht, wird dabei zu einem Nebengedanken.

Dass diese strukturelle Notwendigkeit einer rituell-performativ ausgelegten Ästhetik den üblichen zeitgenössischen Produktionsprozessen sowie Selbstwahrnehmungen entgegensteht, wird deutlich, wenn man SCHECHNERS Reflexionen über den Erfolg von *Dionysus in 69* und dazu vergleichend jenen Problemen, die sich bei den darauffolgenden Projekten des Kollektivs auftaten, liest.⁶⁴ Gerade die hier durchkommende Unsicherheit kommt als ästhetisches Mittel zum Einsatz. Das fängt damit an, dass SCHECHNER beziehungsweise *The Performance Group* zu einem vergleichsweise sehr frühen Punkt der Inszenierungsarbeit potentielle Zusehende in den performativen Raum holt und an dieser Stelle auch nahezu alle Teile der erarbeiteten Performance zur Disposition stellt. „The audience is there; either they get it or they don’t. [In step 6] the production emerges as something outside the performers and the director.“⁶⁵

Weiters offenbart sie sich in dem Umstand, dass es keine vorherbestimmten Reaktionsmuster gibt für jene Situationen, in welchen Zusehende als aktive Agenten in das Kollektiv eintreten. Dieses Aktivieren der Zusehenden ist nun hier auch nicht mehr an vorherbestimmte Leerstellen geknüpft, wie das zuvor der Fall war. Vielmehr steht es den Teilhabenden frei, an einem Punkt ihrer Wahl in das Geschehen einzusteigen. Demnach sind die Performenden gezwungen, einen intuitiven, momentären Umgang mit der Situiertheit zu finden. Die performativ-ästhetische Sprache, sowohl in Bezug auf ihre wörtlichen Äußerungen als auch ihre Bewegungen und Formen, treibt nun also die Dezentralisierung

⁶³ Vgl. SCHECHNER, 1994. S. 41.: „Most participation in *Dionysus* were not the result of well-laid plans.“

⁶⁴ Vgl. SCHECHNER, 1994. S. 258.

⁶⁵ SCHECHNER, 1994. S. 294.

der Entscheidungsmacht voran, indem sie jenen Anteil der Performance reduziert, welcher berechenbar beziehungsweise spezifischer plan- und dadurch voraussehbar bleibt. Im planbaren Konstrukt bleiben nur noch Wünsche der planenden Instanz, sowie Zustände, die erreicht werden sollen, zurück. Wie sich diese Zustände, die in der Literatur so vage wie beispielsweise ‚Ekstase‘ gehalten sind, in der Performance schlussendlich äußern und wie das spontane Kollektiv mit diesen Zuständen interagiert, liegt jedoch außerhalb des Einflussbereichs der planenden Instanz. Natürlich ist diese Ohnmacht über die Reaktion und Reaktivität des Publikums auf das Angebot einer Performance eine bekannte und omnipräsente Größe in der Theaterarbeit jeder Ausprägung, in den Performances der Performance Group wird dieser Größe jedoch zu einer anteilmäßig enormen Präsenz gebracht. Diese Präsenz wird über den Umweg des Rituals und über radikal offen gehaltene Ausdrucksformen wie dem ‚Tanz der Ekstase‘ und Ähnlichem erreicht. Die an sich tendenziell mit Schablonen arbeitende Form des Rituals kehrt diese normierende Funktion um, indem es in der Benennung der zu verwendenden Schablonen unter- bis undefiniert verbleibt und so erst durch das Mittel der interpretatorischen Kollektivleistungen im Verlauf der performativen Arbeit die zur Anwendung kommenden Ritualformen auffindet.

Die narrativ-performativen Handlungen, gesetzt von Performenden, die sich in allen Iterationen der Performance wiederfinden, beispielsweise die Geburt des Dionysus, werden in ästhetischem Sinne zu einem Gerüst. Sie stellen jeweils einen Prolog und Ansatzpunkt für die entstehenden und instabilen Kollektivrituale (dar).



Abbildung 1 The Performance Group: *Dionysus in 69*, Geburt des Dionysus

10.4 Das Publikum als leitende Instanz

Im Kontext von *Dionysus in 69* war eine zunehmende Instabilität des vorausgeplanten Verlaufs einer Aufführung, ausgelöst durch Verlagerung von entscheidenden Lesarten zum Publikum, die Rede. Jedoch fanden sich die Performenden als rahmende Instanz noch weitgehend in einer Kontrolle ausübenden Position wieder. Sie waren weiterhin der aktive Part der Performance, dem Publikum wurde eine intuitive Macht zu reagieren zugeschrieben.

Einen weiteren Schritt in den Kontext der Machtverschiebung beziehungsweise einer Zerschlagung des Gestaltungsmonopols der inszenierenden oder performenden Teile des performativen Kollektivs, gehen *Gob Squad* mit ihrer Performance *Room Service* von 2003. Hier wird das Verhältnis zwischen Performenden und Zusehenden offensiv zum Thema gemacht, indem der agentielle Part der performativen Arbeit zu großen Teilen an die Zusehenden abgegeben wird.

„Diese Dezentralisierung hat auch einen Kontrollverlust zur Folge, eine Abgabe von Kontrolle an den Rezipienten, der seine Aufmerksamkeit frei verteilen kann. Dies wird durch die Dauer der Performance verstärkt.“⁶⁶

Diese teilweise Verlagerung von Entscheidungen ist schon grundlegend im Konzept der Performance der britisch-deutschen Gruppe mit dem vielsagenden Untertitel *Help me make it through the night* angelegt: Das Publikum, welches zentral in einem zum Videoüberwachungsraum umfunktionierten Seminarraum des Hamburger Hotels Intercity Hotel verortet ist, kann über vier Bildschirme die vier Performenden in ihren jeweiligen Zimmern betrachten, die Blickrichtung der klassischen Guckkastenbühne wird also in einem neuen räumlichen Setting vorerst reproduziert, sogar radikalisiert. Den Performenden wird jeder wahrhaftige Blickkontakt verweigert, sie sind gänzlich auf sich allein gestellt. In diese visuelle Abgeschottetheit bringt *Gob Squad* die Kamera ein, welche fortan als funktionales Repräsentativ des Publikums fungiert: Mit der Kamera kann Blickkontakt aufgenommen werden und über dieses Repräsentativ wird das Publikum sofort zu einem gleichwertigen handelnden Agenten im spontanen Kollektiv erhoben. Die Publikumskamera stößt jede Aktion in der Performance an.⁶⁷

⁶⁶ DREYSSE, Miriam: Multiple Autorenschaft. Zum Verhältnis von Arbeitsweise und ästhetischer Form. In: Annemarie MATZKE (Hrsg.); Christel WEILER (Hrsg.); Isa WORTELKAMP (Hrsg.): Das Buch von der angewandten Theaterwissenschaft. Berlin: Alexander Verlag, 2012. S. 101.

⁶⁷ Vgl. DREYSSE, 2012. S. 100.: „Zudem wenden sich die Performer immer wieder direkt an die Kamera, kriechen bisweilen fast in sie hinein [...]. Der Zuschauer wird zugleich als

Wo die Kamera als visuelles Repräsentativ das Publikum zum Agenten macht, mit dem die Performenden interagieren können, stellt das Telefon diese Verbindung auch auf einer Ebene her, auf welche das Publikum über ein Repräsentativ hinweg Input und somit Reize setzen kann. Die Entscheidungsmacht, welche zuvor auf die existenzielle Entscheidung, ob sich das Publikum von der Kamera repräsentieren lässt, also, ob es effektiv an der Performance teilhaben will, beschränkt war, eine Entscheidung, die vorerst aufseiten der Performenden keine Veränderung hervorrief, wird durch diesen Kontakt um ein Vielfaches erweitert: Die Entscheidungen des Publikums, die nun getroffen werden, beeinflussen die Performenden und ihr Handeln aufgrund der neuen Fähigkeit zur Verständigung akut. Ästhetisch bildet sich dieses Verhältnis durch eine auffällige Prävalenz von Fragen ab, die von den Performenden direkt an jene Teilhabenden, mit denen sie telefonisch gerade verbunden sind, gerichtet werden. Dadurch werden zwei Effekte erzielt: Einerseits verdeutlicht und unterstützt dieses direkte Anfordern von Input von individuellen Teilhabenden den Rollenwechsel in eine agierende Position und treibt somit die Bildung des neuen spontanen Kollektivs voran. Andererseits werfen die Fragen in ihrer Unvermitteltheit und inhaltlichen Formuliertheit jene Themen auf, die die Performance kontextuell bearbeiten will. So befragen die Performenden die Verbindung über genau diese Verbindung. Indem sie ihrer Kontaktperson eine reflektierte Antwort abverlangen, produzieren sie das Verhältnis, während sie seine Beschaffenheit noch definieren.

Voyeur und als notwendiger Ansprechpartner der Performer, als konstitutives Element der Performance inszeniert.“



Abbildung 2 Gob Squad: *Room Service*, Befragung des Verhältnisses zwischen Performenden und Zusehenden

Die hier aufgemachte Frage nach einer potenziellen Beziehung oder zumindest Aufeinander-Bezogenheit zwischen Performender und Zusehendem, hat neben einer inhaltlich-narrativen Funktion auch die Wirkung, den Zusehenden in eine agentielle Position im Konstrukt zu zwingen, denn der angesprochene Zusehender ist dazu angehalten, Definitionsarbeit zu leisten, also sich im Konstrukt zu performen. Andere Kontakte erfragen von den Gefragten Meinungen oder Wünsche, die auf Seiten der Performenden Aktionen zur Folge haben: Ein Umziehen wird entscheidend vom Input des Telefonkontakts beeinflusst, woraus eine Referenz zur Populärkultur und im Weiteren eine Lip-Synching-Aktion erwächst, die mit einer anderen Entscheidung in dieser Form nicht stattgefunden hätte.

Eine deutliche Aktion wird eingefordert, wenn eine Performerin über das Telefon um einen Besuch in ihrem Zimmer und darüber hinaus um ein gemeinsames Tanzen vor der Kamera bittet.



Abbildung 3 Gob Squad: *Room Service*, Zusehender wechselt für einen Tanz die Rolle.

An der Stelle wechselt ein Zusehender die Seiten, er gibt für den Zeitraum der Aktion seine Identitätszuschreibung als Zusehender gänzlich auf, er wird ein Performer. Gleichsam ist dieser Akt des Seitenwechsels auch ein Akt der Verweigerung des Repräsentiertseins durch die Kamera. Diese Repräsentation basiert schließlich auf einem Verhältnis von Sehen und Gesehenwerden. Wenn sich ein Teilhabender aus dem Raum der Sehenden hinaus in den Raum der Gesehenen begibt, kann er nicht mehr als Sehender von deren Repräsentativ vertreten werden. Das kann auch nach einer Rückkehr in seine ursprüngliche Position nicht mehr vollständig hergestellt werden, ist das Verhältnis zwischen Sehenden und Gesehenen doch auch ein Verhältnis zwischen Erkennenden und Erkannten. Da der Teilhabende nun einer Performerin bekannt ist, kann ihn folgerichtig das anonyme Auge der Kamera nicht mehr deckungsgleich vertreten. Er findet sich also in einer neuen Zwischenposition wieder. Er hat kein Repräsentativ mehr, weder den Bildschirm der Performenden, noch die Kamera des Publikums.

Auch für die einladende Performerin ändert sich die einzunehmende Position, wenn auch nicht so umfassend. Durch den Akt des Einladens und des darauffolgenden Erkennens verändert sich ihr Verhältnis zu den Sehenden, womit das Repräsentationskonstrukt Teile

seiner Funktionen, namentlich sein *blackboxing* des Publikums, einbüßt. Damit wird deutlich, dass der eigentlich temporäre Seitenwechsel akute anhaltende Folgen für die strukturelle Konstruktion des performativen Raumes hat, die durch sprach-ästhetische Markierung ständig gefördert werden.

Conclusio

Zieht man nun die Erkenntnisse, Begriffe und Beschreibungen der unterschiedlichen Bereiche zusammen, zeigt sich, dass das offensiv Unfertige eine umfassende, in sich schlüssige Theorie ergibt. Wie zu Beginn aufgestellt, bringt die performative Arbeit keinen simplen, formelhaft anwendbaren Leitsatz hervor, vielmehr entstand und entsteht weiterhin ein nach vielen Seiten offenes theoretisches Konstrukt, an dessen Strukturen weitere Arbeit – begrifflicher wie auch analytischer Natur – anlehnen und anknüpfen kann. Damit bleibt es seiner Thematik und auch seinen rhizomatischen Grundprinzipien im Metadiskurs treu und wird somit selbst ein entscheidendes Untersuchungsobjekt.

Zu beobachten ist auch eine Verlagerung über den Verlauf des Textes: Was zunächst als ein zutiefst theatertheoretisches Unterfangen anging, entwickelte im Laufe des Schreibprozesses einen weiter gefassten kulturwissenschaftlichen Anspruch. Das offensiv Unfertige findet sich in der einen oder anderen Form in nahezu jeder Kulturpraxis, das Theater erweist sich jedoch mit einer Bestimmtheit aufgrund seiner Voraussetzungen als ideales Feld, um es zu beschreiben und durchzuexerzieren. Auch ist es wichtig, an dieser Stelle festzuhalten, dass die Theatertheorie niemals zurückgelassen wurde. Die Theorie ist auch hier, am Ende des Textes, an erster Stelle eine theaterwissenschaftliche. Was sich veränderte, ist der Geltungsanspruch, den ich durch die theoretische Arbeit hindurch für die zur Anwendung kommende Theaterwissenschaft festzumachen suche. Dieser Anspruch ist ein notwendiger, soll der Aspekt der demokratisierenden Funktion des unabgeschlossenen Performativen mehr als ein bloßes Ideal sein.

Genau hierin liegt meines Erachtens ein großes Potenzial der vorgelegten Theorie: Ist der gesellschaftspolitisch relevante Bereich anteilmäßig zugunsten einer Arbeit an den fundamentalen Begrifflichkeiten und Strukturen des gesamten Komplexes kurzgehalten, so bedeutet dies keine niedrige Gewichtung dieser Thematik, sondern ein Potenzial, das es erst noch zu erarbeiten gilt. Hier scheint mir das Investieren theoretischer Arbeit lohnend zu sein, denn die schon im Untertitel festgemachten Demokratisierungseffekte könnten schließlich weitreichende Folgen haben, was eine Entwicklung gesellschaftlicher Möglichkeiten betrifft, aber auch für eine potenzielle Gerichtetheit des sozio-kulturellen Kontextes und

Diskurses. Das Konstrukt gilt es demnach auszuleuchten und weiter strukturell wie konzeptuell auszubauen.

Ungeachtet dieser noch zu erbringenden Arbeitsschritte sehe ich die Theorie des offensiv Unfertigen in ihrem Stand zum Ende dieses initialen Textes zu einer etwaigen Anwendung bereit.

Mögliche nächste Felder

Klarerweise hat die zuvor angedeutete Allgemeingültigkeit beziehungsweise allgemeine Anwendbarkeit zunächst eine wiederum theoretische Flächigkeit, sie ist eine postulierte Größe, denn, dem Konzept folgend, lässt das Konstrukt stets Rückschlüsse zu. Natürlich sind die Rückschlüsse in gewissen Anwendungsfeldern deutlicher erkennbar als in anderen. So wird sich das offensiv Unfertige vermutlich in der freien Szene und an den in dieser angesiedelten Performances intensiver manifestieren, als das im Stadttheaterbetrieb möglich sein wird. Demnach ist es nur folgerichtig, den potenziellen zukünftigen hauptsächlichen Anwendungsbereich der Theorie dort zu vermuten und das Feld im Sinne eines Ausblicks dorthingehend abzustecken, wobei natürlich auch hier der sich als so entscheidend erwiesene Begriff der Membranisierung nicht umgehen lässt und diese Verortung nie eine ausschließliche sein will oder auch überhaupt sein kann. Findet sich ein Thema außerhalb dieses prognostizierten Feldes, bei dem sich die Theorie produktiv zeigt, so lässt sich das als Korrektur dieser Prognose lesen. Auch entwickeln sich, so die Hoffnung, einerseits das theoretische Konstrukt, aber auch die hier erwähnten Felder weiter, sodass diese Voraussicht ihre Gültigkeit überhaupt nur auf einen kurzen Zeitraum auslegen kann und mehr als alles andere ein immanentes Hinausgreifen und Planen darstellt.

Denn klar ist, dass dieser vorliegende Text vor allem eines ist: Ein Grundgerüst, auf dessen Basis weitere für einen theater-, kultur- und politiktheoretischen Diskurs produktive Überlegungen anschließen können und hoffentlich werden.

Steht diese Arbeit zwar am Ende eines Studiums, so steht sie jedoch am Anfang einer wissenschaftlichen Praxis, auf die sich die hier erreichten Erkenntnisse in struktureller und prozessorientierter Hinsicht möglichst niederschlagen und in ihr eine Fortsetzung finden sollen. Auch muss es dem wissenschaftlichen Selbstverständnis folgend ein Ziel sein, diese wissenschaftlich-theoretische Praxis in eine künstlerische zu überführen und damit zu versuchen, Grenzen und Gräben zu überbrücken, indem ähnliche Fragestellungen auf unterschiedlichen Ebenen, mit unterschiedlichen Praktiken und aus unterschiedlichen Richtungen bearbeitet werden. Gerade für die hier entscheidenden Thematiken sehe ich

durch diese Multiplikation der Perspektiven und Arbeitsmethoden, die als Konstrukt ja oftmals beschrieben und damit schon vorausproduziert wird, erhebliche Erfolgchancen.

Anschlussfähigkeit

Der Prozess der Theoriebildung, welchen dieser Text unter anderem abbildet, hat neben den Begrifflichkeiten und strukturellen Zusammenhängen zwischen diesen auch eine sehr fundamentale Anschlussfähigkeit zutage gefördert. Das offensiv Unfertige ist in seiner Gesamtheit kein isoliertes Gebäude. Es fußt auf unterschiedlichsten Konzepten, die außerdem den verschiedensten philosophischen Schulen entstammen. Das Ergebnis ist eine Theorie, die sich weder von diesen Diskursen abkapseln will, noch eine Abgeschlossenheit gegenüber externen Diskursen, also solchen, die (noch) keinen Eingang in ihren Aufbau gefunden haben, behauptet. Denn das offensiv Unfertige als theoretisches Konzept ist am ehesten als Konglomerat zu fassen. Wie schon vielfach zur Sprache kam, sind der Probendiskurs auf inhaltlicher und die Rhizomtheorie auf struktureller Ebene im Kern dieses Gebildes aufzufinden, doch muss es, um aktiv bleiben zu können, Anknüpfungspunkte, welche über diesen diskursiven Kern hinaus fassen, schaffen.

Eine Definition des offensiv Unfertigen

Zuletzt gilt es nun, eine möglichst konzise Definition zu finden, die an Stelle eines klassischen Forschungsergebnisses treten kann.

Das offensiv Unfertige beschreibt eine performative Praxis, welche ihre eigenen strukturellen Zustände wie Bedürfnisse und ihrer internalisierten Funktionsweisen bewusst ins Zentrum ihrer konzeptuellen Aufmerksamkeit stellt und sie so fast schon zwangsweise inszenatorisch thematisiert. Aus dieser Inszenierungsarbeit erwachsen eine Vielzahl von potentiellen Konsequenzen, welche die Theorie zum größten Teil auf einer raumtheoretischen Ebene verortet und auf dieser verhandelt.

So erweist sich das offensiv Unfertige als eine raumschaffende Praxis, die bisher angenommene fixierte Zugehörigkeitsbestimmungen aller Beteiligten eines performativen Projekts beweglich macht und so unterschiedliche Kollektivkonstrukte membranisiert und die Gruppen zunehmend zusammenführt, indem es als Praxis Teilhabe von allen Gruppen und Individuen einfordert. Aus diesen performativen Forderungen lassen sich schließlich Grundmuster demokratischer Verhaltensweisen extrapolieren.

Das offensiv Unfertige beschreibt eine performative Praxis, die ein demokratisierender Faktor sein kann, denn es beschreibt eine Praxis, die vorrangig performative Potenziale schafft.

Literaturverzeichnis

- ARENDT, Hannah: Arbeit, Herstellen, Handeln. In: Christoph DEMMERLING (Hrsg.); Andrea ESSER (Hrsg.); Axel HONNETH (Hrsg.) Hans-Peter KRÜGER (Hrsg.): Deutsche Zeitschrift für Philosophie. Band 46, Heft 6. Berlin: Akademie Verlag, 1998. S. 997-1009.
- BARAD, Karen; Jürgen SCHRÖDER (Übers.): Agentieller Realismus. edition unseld Bd. 45. Berlin: Suhrkamp Verlag, 2012.
- BENJAMIN, Walter: Über den Begriff der Geschichte. In: Walter BENJAMIN; Rolf TIEDEMANN (Hrsg.); Hermann SCHWEPPENHÄUSER (Hrsg.): Gesammelte Schriften. Band 1.2. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1980. S. 691-706.
- BLAU, Herbert: The Audience. Baltimore and London: The Johns Hopkins University Press, 1990.
- BOCKELMANN, Eske: Taktrhythmus und Arbeit. In: Inge BAXMANN; Sebastian GÖSCHEL; Melanie GRUSS; Vera LAUF (Hg.): Arbeit und Rhythmus. Lebensformen im Wandel. München: Wilhelm Fink Verlag, 2009. S. 103-111.
- COOPER, David: The Death of the Family. New York: Pantheon Books, 1970.
- DELEUZE, Gilles, Félix GUATTARI; Gabriele RICKE (Übers.), Ronald VOULLIÉ (Übers.); Günther RÖSCH (Hrsg.): Tausend Plateaus. Kapitalismus und Schizophrenie. Berlin: Merve Verlag, 1992.
- DREYSSE, Miriam: Multiple Autorenschaft. Zum Verhältnis von Arbeitsweise und ästhetischer Form. In: Annemarie MATZKE (Hrsg.); Christel WEILER (Hrsg.); Isa WORTELKAMP (Hrsg.): Das Buch von der angewandten Theaterwissenschaft. Berlin: Alexander Verlag, 2012. S. 91-118.
- FINTER, Helga: Unmögliche Räume. Die Stimme als Objekt in Becketts (spätem) Theater. In: Franziska SICK (Hrsg.): Raum und Objekt im Werk von Samuel Beckett. Bielefeld: transcript Verlag, 2014. S. 55-65.
- FISCHER-LICHTE, Erika: Ästhetik des Performativen. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2014.
- FOUCAULT, Michel; Michael BISCHOFF (Übers.): Von anderen Räumen. In: Jörg DÜNNE (Hrsg.); Stephan GÜNZEL (Hrsg.): Raumtheorie. Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2012 S.317-329.

- GELDMACHER, Pamela: Re-Writing Avantgarde: Fortschritt, Utopie, Kollektiv und Partizipation in der Performance-Kunst. Edition Kulturwissenschaft, Bd. 83. Bielefeld: transcript, 2015
- HERRMANN, Max: Das theatralische Raumerlebnis. In: Jörg DÜNNE (Hrsg.); Stephan GÜNZEL (Hrsg.): Raumtheorie. Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2012. S. 501-528.
- KREITNER, Matthias: post-catastrophe. Der stille Raum in Becketts Endspiel als Funktion im Theater. In: Johanna EBERL; Sara MAURER; Markus SCHWARZ (Hg.): taktlos. SYN Magazin für Theater-, Film- und Medienwissenschaft, 13. Wien: LIT Verlag, 2016. S. 43-50.
- KRIECHBAUM, Reinhard: Wo die wilden Kerle hausen. nachtkritik.de, 20.4.2012. https://www.nachtkritik.de/index.php?option=com_content&view=article&id=6817:robinson-crusoe-projekt-einer-insel-jan-bosse-gibt-anweisung-zum-ueberlebenstraining-im-wiener-burgtheater&catid=38:die-nachtkritik&Itemid=40 (Stand: 20.1.2018)
- LATOUR, Bruno; Steve WOOLGAR: Laboratory Life. The Construction of Scientific Facts. London, Beverly Hills: Sage, 1979.
- LYNCH, David; Jochen STREMMEL (Übers.): Catching the big fish. Meditation. Kreativität. Film. Berlin: Alexander Verlag Berlin, 2016.
- MATZKE, Annemarie: Versuchsballons und Testreihen. Wie auf Theaterproben Wissen hervorgebracht und standardisiert wird. In: Melanie HINZ (Hrsg.); Jens ROSELT (Hrsg.): Chaos + Konzept. Proben und Probieren im Theater. Köln: Alexander Verlag Berlin, 2011. S. 132-149. [MATZKE, 2011a]
- MATZKE, Annemarie: Enter the Game: The role of the spectator in the performances of She She Pop. In: Performance Research. Volume 16. No. 3, September 2011. S. 117-120. [MATZKE, 2011b]
- MATZKE, Annemarie: Arbeit am Theater. Eine Diskursgeschichte der Probe. Bielefeld: transcript Verlag, 2012.
- MARSCHALL, Brigitte: Politisches Theater nach 1950. Wien, Köln, Weimar: Böhlau Verlag, 2010.
- MERLEAU-PONTY, Maurice; Rudolf BOEHM (Übers.): Phänomenologie der Wahrnehmung. 6. Auflage. Berlin: Walter de Gruyter, 1974.
- MERSCH, Dieter: Ereignis und Aura. Untersuchungen zu einer Ästhetik des Performativen. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2002.

- RANCIÈRE, Jacques; Maria MUHLE (Hrsg.): Die Aufteilung des Sinnlichen. Die Politik der Kunst und ihre Paradoxien. Berlin: b_books, 2006
- SARCINELLI, Ulrich, Entwicklungstendenzen zur Politikvermittlung in der Informationsgesellschaft, in: Ulrich SARCINELLI (Hrsg.): Politikvermittlung. Beiträge zur politischen Kommunikationskultur. Bonn: Bundeszentrale für politische Bildung, 1987. S. 303-328.
- SARTRE, Jean-Paul; Uli AUMÜLLER (Übers.): Der Ekel. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag, 2017.
- SCHECHNER, Richard: Environmental Theater. An expanded new edition. Monclair: Applause, 1994.
- STUHR, Matthias: Das Verschwinden des arbeitenden Körpers oder die Immaterialisierung und Theatralisierung der Produktion. In: Inge BAXMANN (Hrsg.); Sebastian GÖSCHEL (Hrsg.); Melanie GRUSS (Hrsg.); Vera LAUF (Hrsg.): Arbeit und Rhythmus. Lebensformen im Wandel. München: Wilhelm Fink Verlag, 2009. S. 59-73.
- WARTEMANN, Geesche: Experimentierfelder. Eine kameraethnographische Studie zum Modell des Helios Theaters, das Publikum im Probenprozess zu beteiligen. In: Melanie HINZ (Hrsg.); Jens ROSELT (Hrsg.): Chaos + Konzept. Proben und Probieren im Theater. Köln: Alexander Verlag Berlin, 2011. S. 242-259.
- WEIDENFELS, Gunter: Soziale Raumzeit. Berlin: suhrkamp, 2015. S. 50.
- WESSER, Diana: Performing with(out) buildings. In: Inge BAXMANN; Sebastian GÖSCHEL; Melanie GRUSS; Vera LAUF (Hg.): Arbeit und Rhythmus. Lebensformen im Wandel. München: Wilhelm Fink Verlag, 2009. S.141-146.

Zitierte Aufzeichnungen

- BECKETT, Samuel; Elmar TOPHOVEN (Übers.): Fin de Partie. Regie: George TABORI. Fernsehregie: Volker WEIKER. Theatertreffen Berlin 1998. Aufzeichnung: 16.5.1998, Freie Volksbühne, Berlin. Erstausstrahlung: 16.5.1998, ZDF.
- TOLSTOI, Leo: Krieg und Frieden. Regie: Matthias HARTMANN. Akademietheater, 2011. Interner Mitschnitt.

Abbildungsverzeichnis

- Abbildung 1, S. 66.: The Performing Group: Dionysus in 69. Aufzeichnung: Regie: Richard SCHECHNER 1968, The Performing Garage, New York. Film: Regie: Brian DE PALMA. 1970. 10min 25s.
- Abbildung 2, S. 68.: Gob Squad: Room Service. Help me make it through the night. Aufzeichnung: 2003, Intercity Hotel, Hamburg. Dokumentation: liveartwork, 2006. 14min 1s.
- Abbildung 3, S. 69.: Gob Squad: Room Service. Help me make it through the night. Aufzeichnung: 2003, Intercity Hotel, Hamburg. Dokumentation: liveartwork, 2006. 13min 15s.

Abstract

Die Masterarbeit ‚Das offensiv Unfertige. Unabgeschlossene Aufführungssituationen und Demokratisierungseffekte performativer Arbeit‘ erarbeitet eine Theorie der grundlegenden unabgeschlossenen Natur performativer Kulturformen und den Effekten, die entstehen, wenn diese Kulturformen ihre Unabgeschlossenheit auf inhaltlicher oder struktureller Ebene thematisieren.

Dabei baut sie mit einem raumtheoretischen Grundverständnis auf dem Probandiskurs Annemarie MATZKES und der Rhizomtheorie von Gilles DELEUZE und Félix GUATTARI als grundlegendes Fundament und ordnende Prinzipien auf, woraus ein Konstrukt entsteht, welches neben gruppendynamischen Kollektivstrukturen und einem performativen Arbeitsbegriff auch ein Konzept performativen Wissens hervorbringt und versucht, Schlüsse für einen weiteren gesellschafts- und demokratiepolitischen Kontext zu ziehen.

Im Verlauf der Theoriebildung werden entscheidende Begriffe wie jene der *Membranisierung*, des *Pulsierens von performativen Räumen* und des *instabilen Kollektivs* evoziert und geprägt, die zusammen ein neues Verhältnis zwischen Teilhabenden eines offensiv unfertigen Theaters beschreiben.

Im Anschluss werden vier verschiedene performative Projekte – George TABORIS *Endspiel*-Inszenierung von 1998, Matthias HARTMANNs öffentliche Proben von *Krieg und Frieden* von 2011, Richard SCHECHNERS *Dionysus in 69* von 1968 und Gob Squads *Room Service* von 2003 – auf ästhetische Mittel eines latenten offensiv Unfertigen untersucht, indem die zuvor erarbeitete strukturellen Kriterien der Theorie analytisch angewandt werden.

The Master's Thesis ‚Das offensiv Unfertige. Unabgeschlossene Aufführungssituationen und Demokratisierungseffekte performativer Arbeit‘ (which translates loosely to ‚The radical Unfinished. Uncompleted situations of showing and democratising effects of performative work‘.) develops a theory of the fundamentally unfinished nature of performative forms of cultural expression and the effects that occur if these forms of cultural expression address their unfinishedness head on on a thematic or structural level.

It is grounded – with a founding in spatial theory – on the discursive work on rehearsals by Annemarie MATZKE and Gilles DELEUZE'S and Félix GUATTARI'S theory of the rhizome as fundamental base and organizing principles, from where it works out a construct, which puts forth a concept of performative knowledge besides group-dynamical structures of collectives and a term of performative work. Then it tries to draw conclusions for a wider socio- and democracy-political context.

During the course of formulating this theory essential terms such as *membranisation* (*Membranisierung*), *pulsating* (*Pulsieren*) of *performative spaces* and the *unstable collective* (*instabiles Kollektiv*) are coined and used to describe a new relationship between participants of a radical unfinished theatre.

Following this structural work, four performative projects – George TABORI'S version of *Endgame* from 1998, Matthias HARTMANN'S public rehearsals of *War and Peace* from 2011, Richard SCHECHNER'S *Dionysus in 69* from 1968 and Gob Squad's *Room Service* from 2003 – are being examined for aesthetical tools of a latent radical Unfinished by applying the structural criteria compiled beforehand in an analytical way.