

(Re-)Valuing Performance: Wi(e)der Peggy Phelans *Unmarked*

Anna Raisich

Abstract „Performance’s only life is in the present“, schrieb Peggy Phelan 1993, Performance von ihren materiellen Überresten scheidend, um sie außerhalb der kapitalistischen Reproduktionslogik zu situieren, und eine Wertsetzung in Kraft setzend, die bis heute das theaterwissenschaftliche Denken prägt. Der Beitrag wendet die Frage nach dem Wert und der Politik von Performance bzw. Aufführung empirisch und fragt nach Praktiken des Bewertens und den Politiken, die zum Vorschein kommen, wenn man jenen materiellen Überresten folgt.

„Performance’s only life is in the present. [...] Performance’s being [...] becomes itself through disappearance.“¹ So beginnt das siebte Kapitel von *Unmarked*. Der Titel: „The ontology of performance: representation without reproduction“². Selbst wenn Sie das Buch nicht gelesen haben, werden Sie diese Sätze kennen. Zumal diese jüngst, während der Covid-19-Pandemie, in der die Theater geschlossen blieben, hierzulande angesichts der Erfahrung von Isolation und Zoom-Müdigkeit in erneuten Beschwörungen von Liveness als *dem* Wesensmerkmal von Theater widerhallten.

Das war ca. 30 Jahre nach dem Erscheinen von *Unmarked*. Etwa zu dieser Zeit wandte sich auch Phelan erneut ihrem 1993 erschienenen

¹ Phelan, Peggy: *Unmarked: The Politics of Performance*. London u.a. 1993, S. 146.

² Ebd., S. 146–166.

Buch zu. In „Notes on Hope. Revisiting *Unmarked* 30 Years Later“ verweist sie auf dessen Nachwort,³ das von einem besonders begabten PhD Studenten inspiriert gewesen sei, der, während Phelan das Buch schrieb, dabei war, an AIDS zu sterben. „Despite his terminal diagnosis“, erzählt sie, „he chose to continue to come to class. His decision to attend our seminars made my interest in the present tense, explored throughout *Unmarked*, even more urgent.“⁴ Die Beschäftigung mit dem Präsens ist für Phelan eine politische Angelegenheit und motiviert durch das Zeitgeschehen, in das ihr akademisches Tun verwickelt ist: „my argument was dedicated to students embedded in the AIDS crisis in the US in the early 1990s“.⁵ Daher der Untertitel von *Unmarked: The Politics of Performance*. Und angesichts multipler Krisen – „global climate disasters, the after(?)-effects of Covid-19, and in the United States, mass shootings, fentanyl overdoses, suicides, and other kinds of early deaths“⁶ – sei ihr Argument, das das Sein der Performance in der Erfahrung von Verlust begründet und einen Wert darin zu finden sucht, heute relevanter denn je. Dieses Argument jedoch sei erst auf das siebte Kapitel reduziert und schließlich auf ein paar einzelne Sätze zusammengestutzt worden. Auch wenn in ihren Zeilen der Frust einer Autorin angesichts dieser „slimmed-down Ozempic reading“⁷ mitschwingt, erkennt Phelan an, dass ihr Argument erst aufgrund dieser Verschlankung nicht aus dem Diskurs verschwunden ist: „the mini version of my argument helped it stay around.“⁸ Diese Version habe dazu beigetragen, das

³ Ebd., S. 167–180 („Afterword: notes on hope – for my students“).

⁴ Phelan, Peggy: „Notes on Hope. Revisiting *Unmarked* 30 Years Later“, in: *TDR* 62(2) (2024), S. 7–10, hier: S. 7.

⁵ Ebd.

⁶ Ebd.

⁷ Ebd., S. 8.

⁸ Ebd.

Forschungsfeld der Performance Studies bzw. die Performancetheorie zu konsolidieren.

Um zu bleiben, müssen Argumente nicht nur leicht sein, sie müssen auch reisen. Aber wenn sie das tun, lösen sie sich unweigerlich (mehr oder weniger) aus ihrem Zusammenhang. Das ist einerseits eine gute Sache. So können sie an anderer Stelle eingesetzt werden und dabei helfen, Theorien zu konsolidieren. Es führt aber auch dazu, dass sie den Anschein von Unwandelbarkeit bekommen und zu festen Bausteinen werden, die wir bequem aus der Tasche ziehen können, wenn wir weiter an unserem theoretischen Gebäude bauen. Die oben zitierten Sätze haben oft als solche Bausteine fungiert. Während Phe-lans Überlegungen unsere Vorstellung vom Sein der Performance prägten, verschwand ihr Zusammenhang zunehmend in den Hintergrund. Und so wurden jene Sätze allmählich zu etwas, das schlicht feststellt, was Performance ist, *überall* und *immer*, statt Antworten auf spezifische Probleme, Anliegen und auch Sorgen zu sein.

Lange Zeit waren sich sowohl die deutschsprachige Theaterwissenschaft als auch die anglophonen Theatre and Performance Studies weitestgehend darüber einig, dass, erstens, ihr Gegenstand die Aufführung und dass diese, zweitens, ephemerer Natur ist. Theater wurde als Aufführung begriffen und diese auf ihre Existenz im Hier und Jetzt in der Interaktion zwischen Bühne und Publikum beschränkt und, in der Folge, aus ihrem sozio-materiellen Produktionszusammenhang gelöst. Angesichts von Arbeits- und Gleichstellungskämpfen, massiven finanziellen Kürzungen, der Notwendigkeit nachhaltiger Produktionsweisen und weiterer Herausforderungen, mit denen das institutionalisierte Theater in Deutschland aktuell zunehmend konfrontiert ist, ist es dringend notwendig, über diesen Produktionszusammenhang zu sprechen. Jüngere Ansätze, die diesen Zusammenhang zu adressieren suchen, eint oft, dass sie

von der Aufführung als gegebenem Gegenstand ausgehen und ihr den Produktionszusammenhang lediglich als Kontext hinzufügen. Mein Vorhaben in diesem Beitrag ist es, eine alternative Vorstellung vom Sein der Aufführung zu entwickeln, die es ermöglicht, diese konsolidierte Unterscheidung zwischen eigentlichem Gegenstand und seinem Kontext und die darin implizierte Wertordnung hinter uns zu lassen, um besser mit einigen der genannten Herausforderungen umzugehen.

Anhand einer exemplarischen Re/Lektüre des ersten Kapitels von *Unmarked*⁹ werde ich zunächst die Wertordnung beschreiben, die bis heute die theaterwissenschaftliche Vorstellung von der Wirklichkeit des Theaters prägt. Hierfür ist es notwendig, den Zusammenhang von Phelans Argument zurückzubringen sowie die Anliegen, die ihre theoretische und politische Agenda prägen. Phelans Text eignet sich dabei nicht nur aufgrund seines nachhaltigen Einflusses als Ausgangspunkt für meine Neubewertung performancetheoretischer Annahmen, sondern weil sie darin explizit macht, dass ontologische Fragestellungen stets mit Fragen nach dem Wert und der Politik des untersuchten Gegenstands einhergehen. Ihre Performancetheorie, die (Re-)Produktion als symbolischen Vorgang begreift und sich mit der Repräsentation marginalisierter Subjekte befasst, beinhaltet ein Versprechen ideologischen und politischen Widerstands, das auf einer Werttheorie baut, die das Immaterielle in den Mittelpunkt stellt und Performance auf eine einzige Existenzform („[p]erformance’s only life“¹⁰) beschränkt. Dagegen möchte ich meine Agenda stellen und einen Ansatz beschreiben, der es erlaubt, das Materielle neu zu bewerten. Ich werde argumentieren, dass Theater und Performance bzw. Aufführung nicht immer und

⁹ Phelan, *Unmarked*, S. 12–45 („Broken symmetries: memory, sight, love“).

¹⁰ Ebd., S. 146.

überall gleich sind, sondern als multiple Gegenstände in lokalen, sozio-materiellen Praktiken zum Sein kommen, die es empirisch zu untersuchen gilt. Phelans Beschäftigung mit Verlust zum Ausgangspunkt nehmend, werde ich anhand einiger Beispiele aus dem Alltag eines Stadttheaters skizzieren, wie dessen Mitarbeitende bestimmen, ob eine Produktion wert ist, behalten zu werden, und welche Politiken dabei zum Vorschein kommen. Ich schließe den Beitrag mit einem Fazit, in dem ich auf Phelans Anliegen zurückkomme und festhalte, dass es eine empirische Beschäftigung mit Praktiken des Bewertens und Wertschätzens sowie ein relationales und materielles Verständnis von Repräsentation und Reproduktion braucht, um mit der gegenwärtigen Wirklichkeit des Theaters fertig zu werden.

Wieder *Unmarked*: Performance's only life

Es sind m.E. fünf ineinander verschränkte Anliegen, um die herum Phelan ihr Argument entfaltet.

1 *value*: Die Erwähnung des an AIDS sterbenden Studenten in Phelans eigener Re/Lektüre von *Unmarked* verdeutlicht, dass sie ihre Performancetheorie, die Performance mit Verschwinden gleichsetzt, angesichts des nahen Todes eines wertgeschätzten Menschen formulierte. Dass es sich um einen Versuch handelt, einen Wert im Verlust zu finden. „*Unmarked* attempts to find a *theory of value* for that which is not ,really‘ there, that which cannot be surveyed within the boundaries of the putative real.“¹¹ Es geht also zunächst um Wert. Genauer geht es darum, demjenigen einen Wert zu geben, das bislang ohne Wert, weil (vermeintlich) nicht da ist: das Abwesende, das

¹¹ Ebd., S. 1, Hervorhebung A.R.

als Abwesendes die Gegenwart informiert, sie unterbewusst heim-sucht.¹²

2 (*in*)visibility: Phelan beobachtet eine Gegenwart, in der es zu-
vor-
derst um Sichtbarkeit geht; Sichtbarkeit unterrepräsentierter und
marginalisierter Gruppen (auch hier kommt der an AIDS sterbende
Student in den Sinn). Das zweite Anliegen ist, den Rufen nach mehr
Sichtbarkeit etwas entgegenzusetzen. „I am attempting“, schreibt
sie, „to revalue a belief in subjectivity and identity which is *not visibly
representable*. This is not the same as calling for greater visibility of
the hitherto unseen.“¹³ Indem sie identitätspolitischen Forderungen
nach mehr kultureller Repräsentation von Unterrepräsentierten eine
Absage erteilt, interveniert sie in den kulturtheoretischen und poli-
tischen Diskurs der Zeit. Es sei laut Phelan nicht nur ein Irrtum,
mehr Sichtbarkeit mit mehr politischer Macht gleichzusetzen.
Durch diese Gleichung machten sich die Progressiven zudem der
Komplizenschaft mit den Konservativen schuldig. Denn auch diese
würden politische Macht an Sichtbarkeit knüpfen und die Grenzen
des Sichtbaren patrouillieren, weil sie beides, Sichtbarkeit und
Macht, für marginalisierte Personen zu verweigern suchten.

3 *representation*: Beide Lager, so Phelan, missverstehen das Verhältnis
zwischen Sichtbarkeit, Macht und Identität, was sie auf ein unzu-
reichendes Verständnis der Logik der Repräsentation zurückführt:
„both groups [...] mistake the relation between the real and the re-
presentational. [...] The real is read through representation, and

¹² Verschiedene Performance-Forscher*innen haben die Erfahrung und Zeitlichkeit
der Theateraufführung mit Begriffen wie *haunting* oder *ghosting* beschrieben. So be-
sessen die Performancetheorie mit der Liveness, dem unmittelbaren Hier und Jetzt von
Aufführungen war, so sehr war sie es zugleich mit dem Tod, der Vergangenheit und
Erinnerung. Vgl. z. B. Carlson, Marvin: *The Haunted Stage. The Theatre as Memory
Machine*. Ann Arbor 2003; Schneider, Rebecca: *Performing Remains. Art and War in
Times of Theatrical Reenactment*. London/New York 2011.

¹³ Phelan, *Unmarked*, S. 3, Hervorhebung A.R.

representation is read through the real.“¹⁴ In dieser Lesart werde den bislang Unterrepräsentierten eine Selbst-Identität und Einheit mit der kulturellen Darstellung attestiert, in der sie schlicht als sie selbst reproduziert und erkannt werden könnten. Der Vorgang der Repräsentation, von Phelan als Vorgang der Bezeichnung konzeptualisiert, werde dabei als einfache und unproblematische Abbildung einer Wirklichkeit vorgestellt, die mit einem Blick erfasst werden könne: „seeing as a way of knowing“¹⁵. Diese Vorstellung, so Phelans Einwand, ignoriert, dass Repräsentation in der Wieder-Holung als exakte Abbildung der Wirklichkeit notwendig scheitern muss: „The danger in staking all on representation is that one gains only representation.“¹⁶

4 *cultural reproduction*: Das vierte Anliegen betrifft diese Idee von Repräsentation als Reproduktion; die Abbildung des bislang unterrepräsentierten Anderen innerhalb einer Kultur, die Sichtbarkeit mit Macht gleichsetzt und dadurch epistemische Gewalt ausübt. „*Unmarked* concerns the relationship between the self and the other as it is represented in photographs, paintings, films, theatre, political protests, and performance art.“¹⁷ Innerhalb des kulturellen Felds, in dem Sichtbarkeit regiert, entspricht die Beziehung zwischen Selbst und anderem einer Beziehung „between the looker and the given to be seen“, zwischen Subjekt und Objekt, die, so Phelan, „is a marked one, which is to say it is *unequal*.“¹⁸

¹⁴ Ebd., S. 2.

¹⁵ Ebd., S. 5.

¹⁶ Ebd., S. 10.

¹⁷ Ebd., S. 4.

¹⁸ Ebd., S. 3, Hervorhebung A.R.

Der Vorstellung von Repräsentation als Reproduktion und ihrer Implikation von Einheit begegnet Phelan mit einer psychoanalytisch und dekonstruktivistisch informierten Skepsis.

As Lacanian psychoanalysis and Derridean deconstruction have demonstrated, the epistemological, psychic, and political binaries of Western metaphysics create distinctions and evaluations across two terms. One term of the binary is marked with value, the other is unmarked. The male is marked with value, the female is unmarked, lacking measured value and meaning. [...] Within the realm of the visible, that is both the realm of the signifier and the image, women are seen always as the Other; thus, *The Woman* cannot be seen. Yet, like a ubiquitous ghost, she continues to haunt the images we believe in [...].¹⁹

Phelans Interesse für den Wert des Abwesenden ist verbunden mit der Sorge um den kulturellen Stellenwert von Frauen. Indem Sie auf die Grenzen der „ideology of the visible“²⁰ hinweist, will sie Frauen zu einer Macht verhelfen, die nicht auf Sichtbarkeit baut, sondern darauf, sich der Reproduktion in Wort und Bild zu entziehen. Ihr Vorhaben ist es, den Wert zu behaupten, der darin liegt, der Darstellung als Frau zu entkommen. Nicht unter den gegebenen Bedingungen der Sichtbarkeit zu erscheinen, hieße, sich der Festschreibung auf einen Nicht-Wert innerhalb eines binären Differenzrahmens zu verweigern.

§ *capitalism*: Diese Weigerung, zu erscheinen, entspricht für Phelan einer Weigerung, den für Frauen vorgesehenen Platz innerhalb der kapitalistischen Wirtschafts- und Gesellschaftsordnung einzunehmen und sich an der kulturellen Reproduktionsarbeit zu beteiligen.²¹ Vor diesem Hintergrund weist sie kritische Kulturtheorieansätze zurück, die Identitäten auf eine Reihe von materiellen Faktoren zurückführen und so eine Geschlechterdifferenz als ‚wirklich gegeben‘

¹⁹ Ebd., S. 5; 6, Hervorhebung im Original.

²⁰ Ebd., S. 7.

²¹ Vgl. ebd., S. II.

legitimieren. Die entscheidende Frage für sie lautet nicht, was die materiellen Bedingungen sind, die Geschlechtsidentitäten hervorbringen. Ihre Frage lautet: „what would it take to value the immaterial within a culture structured around the equation ‚material equals value?‘“²²

Phelans Anliegen ist es daher – und hier schließt sich der Kreis zur Frage nach dem Wert –, über den Verlust bzw. das Abwesende im Kern von Identitäten theoretisch Rechenschaft abzulegen. D.h., sich demjenigen zu widmen, das verworfen werden muss, um ‚Ich‘ zu werden. Um Lacan sträflich zu verkürzen: Das Selbst erkennt sich im Bild des anderen. Einer sein ist keine Andere sein. Jede Identitätserfahrung gründet in einer Differenzbeziehung und sich zu identifizieren, bedeutet zugleich, diese Differenz im Streben nach Einheit zu negieren.

Unable to bear (sexual) difference, the psychic Subject transforms this difference into the Same, and converts the Other into the familiar grammar of the linguistic, visual, and physical body of the Same. This process of conversion is what Freud called fetishization. Lacan calls it the function of metaphor.²³

Sich der Reproduktion im Bild zu entziehen, heißt also, in doppelter Hinsicht Widerstand zu üben: sich, erstens, nicht auf das Bild festschreiben zu lassen, das sich der *male, Western gaze* von einer in Bezug auf (u.a.) *sex* und *gender* markierten Anderen macht, und dadurch, zweitens, der Fetischisierung zu entkommen und Raum für dasjenige zu bieten, das sich nicht präsentieren kann. Dies ist in Phelans an Lacan angelehnter Terminologie das Reale: „*The Woman*, [...] she [who] continues to haunt the images we believe in“²⁴.

²² Ebd., S. 5.

²³ Ebd., S. 5–6.

²⁴ Ebd., S. 6.

Das Argument bis hierher lautet also in etwa so: Repräsentation als kulturelle Reproduktion unter kapitalistischen Bedingungen und im Regime der Sichtbarkeit zielt auf reibungslosen Austausch von Bildern und Zeichen und letztlich fetischisierten Waren, der den Fluss von Kapital und die Hegemonie des Patriarchats garantiert, ohne anzuerkennen, was in der Substitution, die Teil eines jeden Repräsentationsvorgangs ist, notwendigerweise verlorenggeht. Dieser Verlust aber bzw. die Erfahrung seiner Nachwirkungen ist, was es, so Phelan mit Lacan, bedeutet, ‚Ich‘ zu sein.

Das ist die „ontology of subjectivity proposed here“, die im einleitenden Zitat eingeschoben und gemäß der Stellung des letzten Kapitels im Buch vorausgesetzt ist. Ich habe diesen Einschub eingangs weggelassen, da er in der Mini-Version von Phelans Argument meist verlorenggeht. Hier noch einmal der (gekürzte) Anfang des siebten Kapitels: „Performance’s only life is in the present. [...] Performance’s being, *like the ontology of subjectivity proposed here*, becomes itself through disappearance.“²⁵

Performance affirmiert laut Phelan den Verlust und dadurch das Reale, das im Bereich des Sichtbaren nicht dargestellt werden kann. Sie tut dies, indem sie den Körper einsetzt, allerdings nicht metaphorisch, sondern metonymisch.²⁶ Statt zu bleiben und für ein anderes einzustehen, taucht der performende Körper auf, um zu verschwinden, so im zeitlichen Ablauf der verkörperten Aktion die Unmöglichkeit der Wieder-Holung vorführend und sich der Reproduktion entziehend. In der Performance werden zwei Gegenstände als immer schon verloren performt, der Körper und die Performance selbst. Hier noch einmal Phelan:

²⁵ Ebd., S. 146, Hervorhebung A.R.

²⁶ Vgl. ebd., S. 152.

Performance implicates the real through the presence of living bodies. [...] Without a copy, live performance plunges into visibility – in a maniacally charged present – and disappears into memory, into the realm of the unconscious where it eludes regulation and control. Performance resists the balanced circulations of finance. *It saves nothing; it only spends.*²⁷

Performance schafft nichts Materielles, kein reproduzierbares Artefakt, aber sie schafft nicht nichts. Ihre produktive Kapazität und generative Kraft, der Wert, den sie hervorbringt, und der Überschuss, den sie erzeugt, gründen gerade im Verlust. In diesem Sinne ist sie „in a strict ontological sense [...] nonreproductive“²⁸. Performance bringt den Wert des Immateriellen hervor und transzendiert damit die Herrschaftsordnung, in der „the female is unmarked, lacking measured value and meaning“²⁹. Verlust als existentielle Kondition der menschlichen Psyche bildet dabei die Grundlage für Phelans kapitalismuskritische Werttheorie und widerständige Politik von Performance. Diese Politik unterwandert identitätspolitische Repräsentationsansprüche, die Phelan der politischen Fetischisierung und damit der Reproduktion von Herrschaftsverhältnissen bezichtigt. Politischen Widerstand zu leisten, bedeutet hier, der Reproduktion als Eins/Einheit (*Same/One*) zu widerstehen. Und damit der dem „I/eye“³⁰ innewohnenden Tendenz, Differenz auszulöschen und zugleich im Körper, der zum sichtbaren Zeichen wird, festzuschreiben. Performance mit Verlust gleichzusetzen, ist, knapp gesagt, eine Strategie, essentialistischen und deterministischen Identitätskonzeptionen etwas entgegenzusetzen.³¹

Phelans „ontology of performance“ steht im Zusammenhang mit einer „ontology of subjectivity“. Angesichts identitätspolitischer

²⁷ Ebd., S. 148, Hervorhebung A.R.

²⁸ Ebd.

²⁹ Ebd., S. 5.

³⁰ Ebd.

³¹ Ironischerweise hat Phelans anti-essentialistisches Argument einen Essentialismus hervorgebracht, wie die Liveness-Debatte vorführt.

Kämpfe in den USA der 1990er Jahre sucht sie ein Gemeinsames zu etablieren, ohne falsche Versprechen von Einheit und Kohärenz. Da ihr das Materielle im Spätkapitalismus verdächtig geworden ist, will sie das Immaterielle aufwerten. Also wendet sie sich der Psyche zu und schreibt über den Verlust, der uns eint und trennt.³² Ich stimme mit Phelan darin überein, dass es unmöglich ist, vom Sein der Aufführung zu sprechen, ohne politische Fragen und Fragen nach Wert zu adressieren. Ich teile mit ihr auch die Skepsis gegenüber Repräsentation als primärem politischen Ziel. Nur ist mein Problem mit Repräsentation nicht, dass „[t]he danger in staking all on representation is that one gains only re-presentation“³³, d.h. eine nicht-exakte Reproduktion und nicht das eigentliche Ding (*the real thing*). Für mich besteht die Gefahr, alles auf Repräsentation zu setzen, vielmehr darin, dass man sich nur mit einer Beziehung beschäftigt: derjenigen „between the looker and the given to be seen“³⁴. Und dass die Wirklichkeit der Aufführung – ihr Wert, ihre Politik, ihre Ökonomie – aus dieser binären Beziehung heraus begründet wird. Diese

³² Diese Wendung beinhaltet eine Verschiebung von Repräsentation als politischer Kategorie, bei der es um die Bildung eines artikulationsfähigen politischen Subjekts mit konkreten Interessen und Forderungen geht, zu Repräsentation als psychoanalytischer bzw. erkenntnistheoretischer Kategorie, bei der es um die Bildung eines Selbstbewusstseins bzw. die Voraussetzungen für Selbsterkenntnis geht. Ob diese Wendung hilfreich ist, ist zweifelhaft. Genauso, ob die Wendung zum Immateriellen mit einer Aufwertung von vorwiegend von Frauen, oft Frauen of Color, geleisteter Reproduktionsarbeit einhergeht. Ich habe hier nicht den Platz, um meine Zweifel näher auszuführen. 30 Jahre nach *Unmarked*, da sich die Situation in jeder Hinsicht verschärft hat, erlaube ich mir aber *en passant* diesen *hot take*: nein. Tatsächlich ließe sich argumentieren, dass Phelans Wertschätzung des Immateriellen mit einer De-Realisierung der materiellen Konsequenzen einhergeht, die Frauen (viele von ihnen – dass die Kategorie Frau nicht homogen ist, ist hier ebenfalls ausgelassen) aufgrund ihrer Stellung in der Gesellschaft erleiden. Phelan gestikuliert in Richtung Reproduktionsarbeit, um sie dann aus ihrem Argument auszuklammern. Ihre Version von Anti-Essentialismus geht auf Kosten der sozio-ökonomischen und materiellen Wirklichkeit derjenigen, deren reproduktiver Wert in einer kapitalistischen Ordnung auf dem Spiel steht.

³³ Phelan, *Unmarked*, S. 10.

³⁴ Ebd., S. 3.

Wirklichkeit dreht sich um Körper, die sich aufführen, und um die Wahrnehmung dieser Körper durch Zuschauende.

Phelan ist für mich, wie eingangs erwähnt, deshalb interessant, weil sie explizit macht, dass es bei ontologischen Fragen auch um Wert und Politik geht. Dass jene Beziehung zwischen Zuschauendem und Angeblicktem durch Ungleichheit geprägt ist – etwas, das in phänomenologischen Aufführungsanalysen oft genug unter den Tisch gefallen ist, weshalb es mittlerweile verschiedene Versuche gibt, diesen blinden Fleck zu beheben. Wir tun dies zum Beispiel, indem wir problematisieren, wie bestimmte Körper (*some bodies*) nicht auf dem Theater erscheinen oder wie andere Körper (*other bodies*) auf eine Weise zum Erscheinen gebracht werden, die sie als defizitär (*lacking value*) erscheinen lässt.³⁵ Das ist die eine Seite des Dualismus („the given to be seen“). Auf der anderen befassen wir uns mit unserem eigenen Blickpunkt; damit, wie sich unser Wissen von der Aufführung und von den darin erscheinenden Körpern unterscheiden, und versuchen, die Perspektiven auf die Aufführung zu diversifizieren, indem wir die Blickpunkte (*the lookers*) vervielfältigen.³⁶ Dabei

³⁵ Z.B. fragt Mirjam Kreuser in ihrer an Sara Ahmed (Ahmed, Sara: *Queer phenomenology. Orientations, objects, others*. Durham/London 2006) geschulten Auseinandersetzung mit der phänomenologischen Aufführungsanalyse nach der Sichtbarkeit crip-queerer Körper auf der Theaterbühne, siehe: Kreuser, Mirjam: *Crip-queere Körper. Eine kritische Phänomenologie des Theaters*. Bielefeld 2023.

³⁶ So stellen Doris Kolesch und Theresa Schütz bspw. für immersive Theaterformen fest: „Da sich die Aufführung in die verschiedenen Einzel-Aufführungen entlang der verschiedenen Weisen der Zuschauer*innen-Involvierung auffächert, liegt es nahe, zunächst Aufführungserfahrungen anderer Zuschauer*innen mit in die eigenen Überlegungen und Analysen einzubeziehen, den eigenen Standpunkt der Betrachtung zu diversifizieren und Erfahrungsp pluralitäten zu berücksichtigen.“ (Kolesch, Doris/Schütz, Theresa: „Polyperspektivische Aufführungs- und Inszenierungsanalyse am Beispiel von SIGNAs *Söhne & Söhne*“, in: Wihstutz, Benjamin/Hoesch, Benjamin (Hg.): *Neue Methoden der Theaterwissenschaft*. Bielefeld 2020, S. 25–46, hier: S. 40.) Dieses Einbeziehen könne mithilfe sozialwissenschaftlicher qualitativer Interviewverfahren geschehen, die Zugang zu unterschiedlichen subjektiven Erfahrungen gewährleisten sollen, um so die Einheit des fragmentierten Gegenstands, der in „Einzel-Aufführungen“ zersplittert ist, als Erfahrungspatchwork wiederherzustellen. Mögen die

herrscht im Wesentlichen Einigkeit darüber, dass die größeren Umstände, der (oft nicht näher bestimmte) Kontext, das Hier und Jetzt der Aufführung bedingen. Wenn wir diese zu fassen suchen, sprechen wir, ähnlich wie Phelan, oft von kultureller (Sinn(Re-))Produktion, wobei wir ‚Produktion‘ letztlich in Begriffen des Wissens und der Repräsentation denken: Es ist am Ende *symbolische* Produktion, die uns interessiert. Und weil wir uns mit (vornehmlich) schauenden Subjekten befassen und ihr Verhältnis zur Welt als ein zeichenhaft verfasstes denken, können wir ‚Repräsentation‘ als Adapter nutzen, der es erlaubt, in Kulturanalysen nahtlos zwischen der Herstellung von Dingen (Warenfluss) und der Herstellung von Bedeutungen (Zeichenfluss) hin und her zu wechseln. Denn die Dinge selbst (*the real things*), sind erkenntnistheoretisch unverfügbar gemacht worden; was zählt ist, wie sie uns erscheinen. Alles ist also kulturelle Produktion, die mit einer symbolischen Gewalt und Reproduktion von (sozialen) Unterschieden einhergeht, weshalb es notwendig wird, zu theoretisieren, wie sich dieser Reproduktion entkommen lässt. Die zahlreichen theaterwissenschaftlichen Erzählungen vom kritischen, utopischen, transformativen oder transgressiven Potential von Theater(aufführungen) zeugen davon. Dabei wird der Wert des Theaters implizit in der Frage verhandelt, inwieweit es die bestehende soziale

Perspektiven also vervielfältigt werden, die Einheit des Gegenstands bleibt davon letztlich unberührt. Weiter unten möchte ich eine alternative qualitativ-empirische Herangehensweise vorstellen. An dieser Stelle sei noch der Band von Azadeh Sharifi und Lisa Skwirblies erwähnt, die sich im Hinblick auf die theaterwissenschaftliche Auseinandersetzung mit *race* als Kategorie in Aufführungen mit Verweis auf Tracy C. Davis für eine Verbindung von *standpoint theory* und *critical race theory* aussprechen. Siehe: Sharifi, Azadeh/Skwirblies, Lisa: „Ist die deutsche Theaterwissenschaft kolonial? Ein Plädoyer für eine epistemologisch gerechtere Theaterwissenschaft“, in: dies. (Hg.): *Theaterwissenschaft postkolonial/dekolonial. Eine kritische Bestandsaufnahme*. Bielefeld 2022, S. 27–59, vgl. S. 44. Die Frage danach, wie eigene Erfahrungen die Teilnahme an sozialen Situationen wie auch ästhetischen Ereignissen und damit die eigenen Erkenntnismöglichkeiten prägen, wird meist unter dem Begriff der Positionalität verhandelt. Siehe dazu den kritischen Beitrag von Elena Backhausen in dieser Ausgabe.

(d.h. symbolische Wissens-)Ordnung zu überschreiten vermag oder eben nicht.

Hier ist also die Schwierigkeit, die ich mit Phelans Werttheorie habe: dass immer schon klar ist, worin der Wert von Performance zu suchen ist. D.i. in der Art und Weise, wie sie die Wirklichkeit repräsentiert. Das macht nicht so sehr Liveness als Repräsentation zur einzigen Wirklichkeit des Theaters.³⁷ Dabei setzt Phelan mit ihrer Performancetheorie selbst eine Wertsetzung in Kraft: Repräsentationsstrategien, die ungleiche Verhältnisse reproduzieren sind schlecht; Unterlaufen der ungleichen Verhältnisse durch nicht-reproduktive Repräsentationsstrategien ist gut. Damit ist nicht nur eine Alternative zu identitätspolitischen Bewegungen und ihren Repräsentationsstrategien unter kapitalistischen Bedingungen beschrieben, sondern implizit vorgeschrieben. Repräsentation ohne Reproduktion ist die richtige politische Agenda für die Entrechteten. Auch wenn Phelan diese präskriptive Rolle zurückweist,³⁸ setzt sie, indem sie den Wert von Performance theoretisiert, selbst eine Reihe von Werten in Kraft. Und indem sie von einer Differenz zwischen dem, was wirklich ist („*The Woman*“³⁹), und dem, was nur wieder(ge)holt wird, ausgeht, um den Eigenwert von Frauen jenseits der binären Geschlechterdifferenz zu behaupten, setzt Phelan eine Differenz zwischen dem eigentlichen Ding (der Performance) und ihren materiellen Überresten und technologischen Vermittlungen in Kraft. Sie schafft, mit

³⁷ Und im Übrigen auch der Gesellschaft, die sich in performativen Akten reproduziert, was den Weg dafür ebnet, Theater und Gesellschaft ineinander fallen zu lassen.

³⁸ „I am not suggesting that continued invisibility is the ‚proper‘ political agenda for the disenfranchised, but rather that the binary between the power of visibility and the impotency of invisibility is falsifying. There is real power in remaining unmarked; and there are serious limitations to visual representation as a political goal.“ Phelan, *Unmarked*, S. 6.

³⁹ Ebd.

anderen Worten, durch Abgrenzung den Gegenstand, den sie beschreibt.

Indem ich darauf aufmerksam mache, will ich nicht sagen, dass das falsch ist. Im Gegenteil. Worum es mir mit meinem Situierungsversuch geht, ist, auf diesen normativen und, wichtiger noch, performativen Aspekt von theoretischer Arbeit hinzuweisen. Theorie beschreibt ihren Gegenstand nicht nur, sie verhilft einer Version dieses Gegenstands zum Sein. Oder um einen Begriff vorwegzunehmen, auf den ich in einem Augenblick eingehen werde: Sie *enactet* eine Version dieses Gegenstands. In Phelans Version von Performance, die in der Mini-Version dazu beigetragen hat, was wir aus Theater machen, stehen Identitäten auf dem Spiel. Mein Einwand ist, dass es im Theater *auch* um anderes geht als um die richtige Repräsentation von Identitäten. An dieser Stelle komme ich zurück zu meinem Anliegen: dem Theater als sozio-materiellen Produktionszusammenhang.

Um eine Vorstellung von der Wirklichkeit des Theaters als Produktionsstätte zu bekommen, reicht es nicht, es als kulturelle „Re/produktionsmaschine“⁴⁰ zu begreifen und das Argument, dass es durch seinen spezifischen Einsatz von Körpern die Grenzen der symbolischen Ordnung performativ zu überschreiten vermag, in immer neuen Variationen zu wiederholen. Es gibt mehr Weisen, sich auf das Theater zu beziehen und damit in Beziehung zu stehen, als durch Betrachtung performender Körper, und es gibt entsprechend mehr Weisen, sich mit der Politik des Theaters und seinem Wert – seinen Werten und Wertsetzungen – auseinander zu setzen. Tatsächlich sind täglich eine ganze Menge Leute genau damit beschäftigt.

⁴⁰ Vgl. Kreuder, Friedemann/Koban, Ellen/Voss, Hanna (Hg.): *Re/produktionsmaschine Kunst. Kategorisierungen des Körpers in den Darstellenden Künsten*. Bielefeld 2017.

Wider *Unmarked*: Performance's many lives (and deaths)

Ich habe einleitend die Erinnerung an die Covid-19-Pandemie evoziert, in der Gesellschaften weltweit vor massive Herausforderungen gestellt und zahllose Menschen mit Verlusten konfrontiert waren. Und eine Zeit, in der sich Theater weltweit in ihrer Existenz bedroht sahen. Angesichts politischer Auseinandersetzungen um die Systemrelevanz verschiedener Einrichtungen, wurde es nötig, den Wert von Theater aufs Neue zu bestimmen. Nachdem die Frage nach der politischen Wirkung des Theaters einige Jahre lang als Frage danach, wie Theater politisch ist, diskutiert wurde,⁴¹ häuften sich in den letzten ca. zehn Jahren, nicht zuletzt angesichts der sogenannten ‚Flüchtlingskrise‘, Fragen nach der Repräsentation und Konstruktion des Anderen, nach Ein- und Ausschlüssen auf und hinter der Bühne, danach, wer auftreten und wer für wen sprechen kann und darf.⁴² Mit dem Ausbruch der Pandemie dann wurde der gesellschaftliche Stellenwert von Theater auf eine andere Weise zum Thema, in einem Moment, da ihm die materielle Existenzgrundlage abhandenzukommen drohte. Die Frage nun war nicht so sehr, wie es richtig, d.h. ethisch vertretbar oder politisch wirksam repräsentieren, sondern ob es überhaupt stattfinden könne.⁴³

⁴¹ Lehmann, Hans-Thies: „Wie politisch ist postdramatisches Theater?“, in: *Das Politische Schreiben. Essays zu Theatertexten*. Berlin 2012, S. 17–27.

⁴² Vgl. bspw. Bloch, Nathalie/Heimböckel, Dieter/Tropper, Elisabeth (Hg.): *Vorstellung Europa. Interdisziplinäre Perspektiven auf Europa im Theater der Gegenwart*. Berlin 2017; Liepsch, Elisa/Warner, Julian/Pees, Matthias (Hg.): *Allianzen. Kritische Praxis an weißen Institutionen*. Bielefeld 2018.

⁴³ Wobei das Überhaupt eng mit dem Für wen assoziiert war. Darauf verweisen die Autor*innen der Einleitung zu einem Band, dessen Beiträge die Auswirkungen der Pandemie auf die Darstellenden Künste zu fassen suchen. Vgl. Wihstutz, Benjamin/Vecchiato, Daniele/Kreuser, Mirjam (Hg.): *#CoronaTheater. Wandel der performativen Künste in der Pandemie*. Berlin 2022.

Mittlerweile haben die Bühnen wieder den ordentlichen Betrieb aufgenommen, doch nichts ist wieder in Ordnung. Vielerorts hat man es mit massiven Konsolidierungsmaßnahmen bei gleichzeitiger Überproduktion zu tun.⁴⁴ Neben Fragen nach der Repräsentation marginalisierter Gruppen auf den Theaterbühnen und in den Betrieben, die – daran soll kein Zweifel aufkommen – weiterhin von hoher Relevanz sind, wird es zugleich immer dringlicher, über den Umgang mit Ressourcen zu sprechen.⁴⁵ Die Frage nach dem Wert und der Politik, oder vielmehr nach den Werten und Politiken des Theaters kann nicht unabhängig davon beantwortet werden, wie (aus Mangel an einem besseren Begriff) Produktionsmittel verteilt sind. Phelans Argument genügt mir an dieser Stelle nicht mehr, da es das Materielle unter Generalverdacht stellt und zugunsten des Immateriellen ausklammert. Um die gegenwärtigen Krisen zu adressieren, denen die Institution Theater schon seit einer Weile entgegensteht, ist es m.E. notwendig, seine Existenz nicht von seinen materiellen Erscheinungsformen zu trennen.

Ähnlich wie Phelan, habe auch ich eine politische und theoretische Agenda. Nur ist meine etwas bescheidener. Ich bringe kein Versprechen politischen und ideologischen Widerstands gegen den Kapitalismus. Ich interessiere mich auch weniger für exzeptionelle künstlerische Arbeiten oder kulturelle Momente. Ich interessiere mich für alltägliche Angelegenheiten. Für die oft langweilige und mühsame Arbeit, Theater am Laufen zu halten. Denn auch in dieser Arbeit steckt, was Theater ist. Alltägliche Fälle sind dabei deshalb instruktiv, weil sie nicht vordergründig politisch brisant sind oder ihnen

⁴⁴ Zum Phänomen der Überproduktion vgl. Schmidt, Thomas: *Theater, Krise und Reform. Eine Kritik des deutschen Theatersystems*. Wiesbaden 2017 (Kapitel 2.2 „Produktions- und Überproduktionskrisen“).

⁴⁵ Unter Ressourcen verstehe ich hier technologische, Material- und Energieressourcen, aber auch Arbeits- wie auch Zeit- und Raumkapazitäten.

schon aufgrund der Ausnahmestellung bestimmte Wertansprüche anhaften; gerade dadurch lassen sich eigene Vorurteile (im Sinne disziplinärer Standardeinstellungen) überwinden und überraschende Entdeckungen machen.

Neben diesem methodologischen Aspekt spricht noch etwas für die Hinwendung zum Alltäglichen. Wenn volle Spielpläne und ambitionierte Produktionen Mitarbeitende krank machen; wenn leere Zuschauerräume und schlechte Kritiken finanzielle Kürzungen nach sich ziehen, die Theater bedrohen, die nicht nur ästhetische Erfahrungs- und soziale Verhandlungsräume sind, sondern auch Arbeitgeber und noch vieles mehr – dann ist es m.E. auch wichtig zu fragen, welchen Wert Theater für diejenigen hat, in deren Händen sein Wert auch, und das teils buchstäblich, liegt: die Schreiner*innen und Lkw-Fahrer*innen, Bühnenmaschinist*innen und Tonmeister*innen u.v.a. Theater bedeutet Menschen etwas. Und dieses Etwas ist sehr unterschiedlich. Um das in den Blick zu bekommen, ist es notwendig, nicht nur über die Beziehung von Schauenden zum Angeschauten nachzudenken. Es gibt verschiedenste Weisen, mit Theater in Beziehung zu stehen, was auch bedeutet, es auf verschiedenste Weise wertzuschätzen.

Im Theater geht es aber nicht nur um Bedeutung. Es wird nicht nur Sinn erzeugt, es werden auch Rohstoffe verbraucht und Dinge hergestellt. Es wird gehobelt und es fallen Späne, es wird Kunstblut vergossen und weggeputzt. Einer Aufführung beizuwohnen, heißt nicht nur, das Gesehene zu prozessieren, es heißt auch, buchstäblich an Energieflüssen und Materialkreisläufen teilzuhaben. Theater zu machen, ist immer auch ein materielles Unterfangen.⁴⁶ Vor 30

⁴⁶ Dies wird angesichts der ökologischen Krisen, die unsere Gegenwart formen, immer vordergründiger. Maximilian Haas und Sandra Umathum haben dies in ihrer Studie zur Rolle der Freien Darstellenden Künste in Deutschland im Umgang mit dem, was

Jahren lautete Phelans Frage, was es in einer materialistischen Kultur bräuchte, um das Immaterielle wertzuschätzen.⁴⁷ Ich frage mich heute, was es braucht, um das Materielle aufzuwerten in einer disziplinären Kultur, die vorwiegend mit symbolischer (Re-)Produktion beschäftigt ist. Phelans Überschrift zum siebten Kapitel von *Unmarked* variierend, lautet meine Gegenthese entsprechend, dass „representation with reproduction“ womöglich doch keine so schlechte Sache ist. Um diese These zu untermauern, nehme ich Anleihen bei der (post-)ANT und den STS und schlage folgendes vor: eine *Verschiebung von Repräsentation (und Wissen) zu Praxis* als Rahmen, um die Wirklichkeit der Aufführung und des Theaters zu begreifen.⁴⁸

sie den „ökologischen Komplex“ nennen, artikuliert und Lösungsstrategien aufgezeigt. Vgl. Haas, Maximilian/Umthum, Sandra: „Performing Climate Action(s). Ethik, Probleme und Ansätze nachhaltiger Produktionsweisen und ihrer Förderung in den Freien Darstellenden Künsten“, in: Schneider, Wolfgang/Fonds Darstellende Künste e.V. (Hg.): *Transformation der Theaterlandschaft. Zur Fördersituation der Freien Darstellenden Künste in Deutschland*. Bielefeld 2022, S. 313–371, hier: S. 313. Auch Stadt- und Staatstheater sind mit ähnlichen Problemen konfrontiert. Die Unterschiede liegen maßgeblich in den Produktions- und Finanzierungsstrukturen, weshalb die empirische Erforschung dieser für die Entwicklung von wirksamen Lösungsansätzen unabdingbar ist.

⁴⁷ „[W]hat would it take to value the immaterial within a culture structured around the equation ‚material equals value?‘“ Phelan, *Unmarked*, S. 5.

⁴⁸ Aus den Sozial- und Kulturwissenschaften kommend, ist Praxis längst auch zum wichtigen Leitbegriff theater- und tanzwissenschaftlicher Forschung avanciert. Es würde den Rahmen dieses Beitrags sprengen, praxeologische Ansätze in der Theater- und Tanzwissenschaft zu diskutieren. Deshalb sei zumindest einführend verwiesen auf Hardt, Yvonne: „Praxeologie“, in: Hochholdinger-Reiterer, Beate/Thurn, Christina/Wehren, Julia (Hg.): *Theater und Tanz. Handbuch für Wissenschaft und Studium*. Baden-Baden 2023, S. 231–236. Während sich die von Hardt diskutierten Forschungsbeiträge der „Erfassung körperlicher Vollzugswirklichkeiten in ihrer Verschränkung mit Diskursen und symbolischen Formationen“ (Ebd., S. 231) widmen und damit dem im vorigen Abschnitt beschriebenen Denken verhaftet bleiben, zeichnet sich der von mir verfolgte praxeografische Ansatz durch eine konsequent empirische Herangehensweise aus, die, wie unten ausgeführt, über epistemologische Fragestellungen hinausgeht. Vgl. dazu Ulf Otto: „Mehr als eins, weniger als vieles. Zeitgenössisches Theater und die Multiplizität der Aufführung“, in: Schrödl, Jenny/Schütz, Theresa (Hg.): *Stimme – Kritik – Emotion. Festschrift für Doris Kolesch*. Berlin 2025, S. 339–362.

Im Februar 2023 habe ich meine gewohnte Position im Zuschauer*innenraum verlassen und bin als teilnehmende Beobachterin in einen Stadttheaterbetrieb eingestiegen. Über ein Jahr lang habe ich Mitarbeitende aus der Technischen Direktion sowie dem künstlerischen und technischen Produktionsbüro in ihrem Arbeitsalltag begleitet. Ich war in Sitzungen und Besprechungen, auf Bauproben, in Modell- und Werkstattabgaben, saß dabei, wenn Emails geschrieben, Personalgespräche geführt, Monatspläne disponiert und technische Zeichnungen angefertigt wurden, bin mit auf Gastspiel und ins Außenlager gefahren. Überall ist mir die Aufführung begegnet. Nur war sie überall Teil unterschiedlicher Praktiken, die prägen, was die Aufführung ist.

Die Lektion, die ich dabei gelernt habe, ist, dass, wenn man die Zuschauer*innenposition verlässt, an die Stelle der einen Beziehung zwischen dem Schauenden und dem Angeschauten eine Vielzahl von Beziehungen zwischen Menschen, Dingen, Zeichen und Technologien tritt. Das Bild, das ich von der Wirklichkeit der Aufführung zu zeichnen versuche, ist relational. Um die Aufführung als Teil ihres sozio-materiellen Produktionszusammenhangs zu beschreiben, ist es nötig, vor die von Phelan und anderen gemachte Unterscheidung zwischen dem eigentlichen Ereignis und seinen Vermittlungen oder

Mit dem Interesse für Praxis geht oft ein Interesse für das Materielle einher. Dessen Rolle im Theater zu thematisieren, ist für mich nicht Teil eines philosophischen Projekts, bei dem es darum geht, dafür zu argumentieren, dass Materie handelt oder lebendig ist. Ich habe nicht vor, Dinge zu ermächtigen oder für eine Subjekt-unabhängige Wirkmacht von Materie einzutreten. Denn es besteht die Gefahr, innerhalb der bisherigen performancetheoretischen Grenzen zu bleiben und Dinge schlicht so zu behandeln, wie wir bislang Körper behandelt haben (als „the given to be seen“ und mythischen Ort des Widerstands). Ich operiere deshalb nicht unter dem Label der Neuen Materialismen, auch wenn ich mit diesen viele Anliegen teile. Zur Relevanz von Neuen Materialismen in der Theaterwissenschaft und den Performance Studies vgl. Ruhsam, Martina: „Neue Materialismen“, in: Hochholdinger-Reiterer, Beate/Thurn, Christina/Wehren, Julia (Hg.): *Handbuch Theater und Tanz*, S. 333–338; Schneider, Rebecca: „New Materialisms and Performance Studies“, in: *TDR* 59 (2015), S. 7–17.

Überresten bzw. seinem institutionellen Kontext zu treten. Deshalb untersuche ich, wie Theater und Aufführung als Phänomene über verschiedene Stätten hinweg in zusammenhängenden heterogenen Praktiken entstehen (und vergehen) und welche Formen sie dabei annehmen.

Inspiziert ist meine Forschung von der Arbeit der Philosophin, Anthropologin und STS-Forscherin Annemarie Mol. Wirklichkeit, argumentiert sie in *The body multiple: ontology in medical practice*, ist nicht einfach; Wirklichkeit „is being done“⁴⁹. Mols Forschungsgegenstand hier ist Arteriosklerose, eine Gefäßerkrankung, die ihr als Einstiegspunkt in eine Untersuchung der „way[s] medicine enacts the objects of its concern and treatment“⁵⁰ dient. „[E]nacts“ nicht „knows“⁵¹. Dementsprechend handelt Mols Buch nicht von unterschiedlichen Sichtweisen und Erfahrungen von Patient*innen oder Ärzt*innen auf einen bzw. mit einem Gegenstand (Arteriosklerose), sondern von Praktiken: „practices in which some entity is being sliced, colored, probed, talked about, measured, counted, cut out, countered by walking, or prevented. Which entity? A slightly different one each time.“⁵² Denn – das ist die Konsequenz dieses „move [...] away from epistemology [...] [and its; A.R.] [...] concern[s] with reference“ –

[a]ttending to enactment rather than knowledge has an important effect: what we think of as a single object may appear to be more than one. [...] Since enactments come in the plural the crucial question to ask about them is how they are coordinated. In practice the body and its diseases are

⁴⁹ Mol, Annemarie: *The body multiple: ontology in medical practice*. Durham 2002, S. 32, Hervorhebung im Original.

⁵⁰ Ebd., S. vii, Hervorhebung im Original.

⁵¹ Ebd., Hervorhebung im Original.

⁵² Ebd.

more than one, but this does not mean that they are fragmented into being many.⁵³

Die Verschiebung von Fragen nach der (Möglichkeit der) richtigen Repräsentation der einen Wirklichkeit hin zur Beschreibung des praktischen Enactments multipler Wirklichkeiten ermöglicht es Mol, vom Sein der Dinge zu sprechen und dabei das Materielle in den Verfügungsbereich aller Beteiligten zu rücken, ohne es zu essentialisieren. Arteriosklerose existiert nicht für sich allein, irgendwo ent-rückt und unverfügbar. Sie existiert in Praktiken, an denen allerlei beteiligt ist. Arteriosklerose zu repräsentieren, sie sichtbar zu machen und nachzuweisen, dass sie ‚wirklich da‘ ist, ist somit ebenfalls eine situierte, durch und durch praktische Angelegenheit. Im Behandlungszimmer z. B. wird sie durch Betasten von Beinen, durch Erzählen und Zuhören und mithilfe von Ultraschallgeräten als etwas enacted, was die Patient*innen ‚haben‘: als eine Wirklichkeit, die ihrem Abbild (dem Doppler-Sonogramm) vorausgeht.

Was bedeutet das nun für die Wirklichkeit des Gegenstands, an dem es der Theaterwissenschaft lange Zeit primär gelegen war, der Aufführung? Wenn das, was ein Gegenstand ist, in lokalen Praktiken steckt, bedeutet es zunächst, dass die Ontologie der Performance nicht ein für alle Mal bestimmt werden kann. Dass Aufführung hier anders *ist* als dort. Es bedeutet, dass auch ihre Wirklichkeit situiert ist, nicht nur die der performenden und schauenden Körper. Und dass sie nicht aufhört, Aufführung zu sein, wenn die Performer*innen- und Zuschauer*innenkörper nach Hause gegangen sind und sich andere Körper um ihren Abtransport kümmern. Zweitens bedeutet die Verschiebung von Wissen und Repräsentation zu Enactment, dass das Sein der Aufführung nicht nur von der einen Beziehung zwischen einem schauenden Subjekt und einem angeschauten

⁵³ Ebd., S. vii–viii.

Objekt abhängt, sondern von einer Vielzahl von Beziehungen zwischen Praktiken, darunter verschiedene Repräsentationsverfahren. Welche Konsequenzen hat das für den Wert und die Politik der Aufführung? Wenn es unterschiedliche Praktiken gibt, in denen Aufführung „is *being done*“⁵⁴, gibt es, drittens, auch unterschiedliche Werte und Politiken, die mit diesen Praktiken verbunden sind. Das macht die Sache kompliziert. Wo also anfangen, um die komplexe Sachlage⁵⁵ zu entfalten?

Nehmen wir bspw. Phelans Beobachtung, dass Performance „saves nothing; it only spends.“⁵⁶ Im T1 – so nenne ich das Stadttheater, an dem ich geforscht habe – ist das eine problematische Wertsetzung. Anders als Performancetheoretiker*innen, die für ihre (legitimen) Zwecke annehmen können, dass von der Aufführung nichts bleibt, müssen die Mitarbeitenden, denen ich durch den Alltag gefolgt bin, mit den materiellen Überresten von Aufführungen umgehen. Dabei kommen Fragen auf wie: Wo lagern? Was behalten? Was wegschmeißen? Die negative Ökonomie, die Phelan zum Wesen der Performance und zu ihrem widerständigen Kern macht, ist im Stadttheater, das am laufenden Band Aufführungen produziert⁵⁷, unter ökonomischen und nachhaltigen Gesichtspunkten problematisch. Beides – Wirtschaftlichkeit und Nachhaltigkeit – sind Werte, die neben anderen in der Stadttheaterpraxis auf dem Spiel stehen und zusammen mit dem Wert des Hauses, aber auch mit dem Wert von Arbeit verhandelt werden. Ich möchte anhand von einigen Episoden ansatzweise verdeutlichen, wie und auf welche Weise das getan wird. Dabei greife ich das eine oder andere von Phelans Motiven auf. Wir

⁵⁴ Ebd., S. 32.

⁵⁵ „[T]his complex state of affairs“. Ebd., S. viii.

⁵⁶ Phelan, *Unmarked*, S. 148.

⁵⁷ Wobei seine Produkte meist unter anderen Namen laufen.

folgen F., dem Technischen Direktor, an einem gewöhnlichen Freitag.

Totenscheine: Was ist wert, behalten zu werden?

Per Mail ließ F. mich wissen, dass es ein Tag fast ohne Termine werden würde. Ein Treffen mit dem Leiter der IT-Abteilung, bei dem es um Nachhaltigkeit gehen wird, ein Besuch in der Dramaturgie-Sitzung und ein Trip ins Lager stehen auf dem Plan. Los geht es aber in seinem Büro, wo F. zunächst noch Schreibtischarbeit erledigt. U.a. beinhaltet das, zwei sogenannte Dekorationsfreigabescheine, die ich unter dem im Ti geläufigeren Namen ‚Totenschein‘ kenne, zu unterzeichnen und an die betreffenden Gewerke zu verschicken. Auf dem Monitor, den F. mit seinem Bildschirm verbunden hat, kann ich vom Sofa aus mitlesen, während er die Mail tippt: „...zwei Produktionen aus dem Bereich ‚Karteileiche‘...“, lässt er die Kolleg*innen wissen. „Ich hoffe, es hilft beim Freiräumen von dringend benötigten Flächen.“ – Später begegnen wir dem Leiter der Requisite, der sich in der Tat über die Nachricht freut: Er habe da zwei „Müllberge“ rumliegen, die er jetzt endlich loswerden könne. Im Lager hingegen kommt keine Freude auf; dem Transportteam nützen die Produktionen nichts. – „Liebe Grüße“, PDFs anhängen und absenden. Als das erledigt ist, bewegt F. die Dateien sowie die entsprechenden Produktionsordner in den Archiv-Ordner auf seinem Computer. Ein Fenster ploppt auf, das ihn über 17 Stunden verbleibende Kopierzeit informiert. F. stöhnt. „Das ist genau das“, erklärt er mir, „wofür nie Zeit ist. Aufräumen. Entscheiden, was bleibt, was nicht. Am Ende will man es doch behalten, weil es irgendwann heißt ‚Wie haben wir es damals gemacht?‘ Aber das dauert ewig und drei Tage.“

Diese kleine Episode verrät bereits, woran es im Ti (neben Geld) notorisch mangelt, nämlich Platz und Zeit: Platz, um die vorhandenen und die nachrückenden Produktionen unterzubringen, und Zeit, um sich damit auseinanderzusetzen, was wert ist, behalten zu werden. Es mangelt aber auch an Zeit, um Kriterien aufzustellen, anhand derer sich das beurteilen ließe. Denn die Sache ist alles andere als trivial. Nicht nur, weil nicht eindeutig ist, wie sich entscheiden ließe, „was bleibt, was nicht“, sondern auch wo sich diese Entscheidung abspielt. Während Spielpläne von „der Kunst“, wie sie hier im

Ti sagen, genauer im Wesentlichen in der Dramaturgie-Abteilung gemacht werden, wird der logistische Aufwand, der damit verbunden ist, das Ti am Laufen zu halten, anderswo geleistet.

Im Künstlerischen Produktionsbüro z. B. sorgt die Chefdisponentin gemeinsam mit ihren Kolleg*innen dafür, dass alle Menschen und Dinge zur richtigen Zeit am richtigen Ort sind, damit die abendliche Vorstellung, die am ehesten der Entität entspricht, die Theaterwissenschaftler*innen Aufführung nennen, stattfinden kann. „Performance’s [...] life [...] in the present“⁵⁸ ist von einem immensen Kommunikations- und Koordinationsaufwand abhängig. Dabei geht es im Kern darum, minutiös Zeiten in der Zukunft einzuteilen und Pläne (Tagespläne, Wochenpläne, Monatspläne) zu generieren, die es ermöglichen, die Aufführung zu versammeln und zusammenzusetzen. Theasoft, eine Dispositionssoftware, die auf einer zentralen Datenbank beruht, hilft dabei, den Überblick zu behalten und die verteilten Orte, Menschen und Dinge dem Auge und der Hand der Disponentin per Mausklick verfügbar zu machen. Damit das gelingt, muss die Datenbank stets gepflegt und aktualisiert werden, was v.a. bedeutet, die Einträge zu vereinheitlichen. Das Beispiel lehrt, dass (bestimmte Formen von) Kontrolle und Vereinheitlichung im Ti nicht nur unausweichlich und daher schlecht, sondern im positiven Sinne unabdingbar sind, um die Aufführung erscheinen zu lassen.

Disponieren hat aber nicht nur mit Verfügung vom Schreibtisch aus zu tun, es erfolgt rekursiv in enger Absprache mit den Beteiligten und – hier kommen die materiellen Überreste ins Spiel – abhängig vom Material. Wie es die Chefdisponentin nach einer der Technikplanbesprechungen mir gegenüber einmal formulierte: Bei Neuproduktionen ist die Planung besonders schwierig, weil man „die Stücke

⁵⁸ Phelan, *Unmarked*, S. 146.

noch nicht in der Hand gehabt hat“, d.h. man wisse noch nicht, wie lange die Aufbauzeiten sind, und müsse trotzdem Zeiten veranschlagen. Wie eine Produktion in der Hand liegt, ist mit ausschlaggebend dafür, wie sie in den Spielplan passt. Eine große, sperrige Produktion, die lange Aufbauzeiten und viel Personal bedeutet, kann schwieriger disponiert werden und wird folglich seltener gespielt. Wird sie wenig gespielt, nimmt sie Lagerfläche weg, die Geld kostet, und erschwert das Disponieren, weil die anderen Produktionen um sie herum geplant werden müssen. Das betrifft diejenigen, die mit den Produktionen zu tun haben, auf unterschiedliche Weise. Nehmen wir die Reaktionen des Requisite-Abteilungsleiters und des Leiters des Transportteams: Ob es gut ist, die Produktionen aus dem Repertoire zu nehmen und die Dekorationen und Requisiten „freizugeben“, was in den meisten Fällen bedeutet, sie wegzuschmeißen, ist fall- und ortsabhängig. Im Außenlager nützt der ‚Tod‘ der beiden Produktionen nicht viel, weil sie wenig Platz wegnahmen und gut verstaubar waren; im hausinternen Requisitelager ist man „zwei Müllberge“ los. Was bedeutet das für den Wert einer Produktion? Eine Produktion ist gut, wenn sie gut in der Hand liegt. Man könnte auch sagen, wenn sie gut zur Praxis derjenigen passt, in deren Händen sie liegt.

Manchmal ist Wert im Verlust – wenn angesammelte Requisiten bspw. nur noch Müllberge sind. Nichts aufzubewahren („sav[ing] nothing“⁵⁹) ist aber keine gute Idee. Denken wir zurück an F.s digitalen Archiv-Ordner, in dem er alles aufhebt, „weil es irgendwann heißt ‚Wie haben wir es damals gemacht?‘“ Was sich in den Produktionsordnern neben den Totenscheinen befindet, sind u.a. Konstruktionszeichnungen. Diese werden von den Technischen Produktionsleiter*innen (TPL) in enger Absprache mit den Bühnenbildner*innen und Gewerken angefertigt. Mithilfe von

⁵⁹ Ebd., S. 148.

Konstruktionszeichnungen werden aus Ideen, verschiedensten Dingen und Materialien und unter Mitwirkung zahlreicher Akteure Bühnenbilder. Künstlerische Vorstellungen müssen materialisiert werden und das Zeichnen ist ein Repräsentationsvorgang, der dies ermöglicht. Dabei gibt es immer unterschiedliche praktische Lösungen, zwischen denen der*die TPL entscheiden muss. Um abzuwägen, welche Lösung die richtige ist, sind ästhetische Fragen ebenso ausschlaggebend wie die Frage nach Materialkosten, Überlegungen im Hinblick auf Nachhaltigkeit und – oft mit an erster Stelle – Fragen danach, welche Lösung sich optimal in den Betrieb einfügt. Um all diese Eventualitäten zu berücksichtigen und die richtige Lösung, d.h. immer die beste Lösung für den Repertoirebetrieb zu finden, kann es helfen nachzugucken, wie man es schon einmal in einem anderen Fall gelöst hat. Etwas aufzubewahren hilft somit einerseits, Zeit zu sparen, von der man wenig hat. Gleichzeitig schreibt sich so der Betrieb⁶⁰ in die künftige Aufführung ein. Dabei wird die Konstruktionszeichnung zu etwas, das das ‚echte‘ Bühnenbild, das am Ende des Vorgangs entstanden sein wird, repräsentiert, wie auch die diesem vorausgehende Wirklichkeit des Repertoirebetriebs, indem es Auskunft darüber gibt, „[w]ie [...] wir es damals gemacht [haben]“.

Um Konstruktionszeichnungen aufzubewahren, braucht es, anders als um Bühnenbilder aufzubewahren, keinen Lagerraum, sondern Speicherplatz. Dieser ist im T₁ in größerer Fülle vorhanden und kostet nicht so viel Geld. Also verschiebt F. die beiden Produktionsordner in den Archiv-Ordner, weil er nicht „ewig und drei Tage Zeit“ hat, um zu entscheiden, was behalten werden sollte und was nicht. Die Entscheidung, was wert ist, aufbewahrt zu werden, wird an einen anderen Ort verlagert, wo die Sache mehr pressiert. Dieser Ort ist das

⁶⁰ Der Betrieb nicht i. S. der Organisation, die sich aus einem Organigramm ablesen ließe, sondern i. S. der lokalen Praxis („Wie haben wir es damals *gemacht*?“).

Außenlager, wo wir am Nachmittag gemeinsam mit dem Leiter der Bühnentechnik sowie dem Transportteamleiter M. und zwei von seinen Mitarbeitern hinfahren. Auf ca. 3.000m² lagern hier neben aktuellen Repertoireproduktionen u.a. Bauprobendekorationen, sozusagen Prototypen der Bühnenbilder, die M. eines Tages nach Erhalt des Totenscheins entsorgen wird. Die Bauprobendekorationen sind M. seit längerem ein Dorn im Auge.

„Wir machen fast jede Woche eine Bauprobe!“ Diese fänden zudem so früh statt, dass man das Zeug umso länger im Lager stehen habe. F. räumt ein, dass es hier einen, wie er es ausdrückt, „Interessenkonflikt“ gibt. Auf Neuproduktionsseite wolle man die Bauproben idealerweise schon sechs Monate vor der Technischen Einrichtung (TE) stattfinden lassen, um ausreichend früh alle nötigen Informationen zu haben, damit die Werkstätten ihre Arbeit verrichten können. „Den Prozess aufgleisen“, nennt F. das. Für M. und seine Kollegen stellen diese langgezogenen Produktionsprozesse ein Problem dar, weil die Bauprobendekorationen im Lager dringend benötigten Platz wegnehmen. Früher sei es anders gewesen, erzählt M. auf der Rückfahrt ins Tl. Da habe man zu Beginn der Spielzeit lauter Wiederaufnahmen gehabt. Seit dieser Intendanz, stimmt F. ihm zu, habe man lauter Neuproduktionen. Man befinde sich ja ständig in den Endproben und wenn man in den Endproben sei, könne man keine Wiederaufnahmen machen. In Kombination mit den frühen Bauproben, die wiederum notwendig sind, um die Neuproduktionen koordiniert zu bewältigen, sprengte das die Lagerkapazitäten.

Wie der Auszug verrät, gibt es das Tl als Repertoirebetrieb in (mindestens) zwei Versionen: Neuproduktion einerseits und Spielbetrieb andererseits. Das Tl zerfällt aber nicht in zwei Teile und eine Produktion existiert, ähnlich wie Arteriosklerose im von Mol untersuchten Krankenhaus, als multipler Gegenstand in Abhängigkeit davon, wie diese Versionen ko-existieren und praktisch koordiniert werden. Ein großer Teil von F.s Arbeit besteht auch darin, Neuproduktion und Spielbetrieb so aufeinander abzustimmen, dass es nicht zu Kollisionen kommt. Zurzeit gestaltet sich diese Arbeit ausgesprochen schwierig. Wie M. moniert und F. eingesteht, habe man kaum

Wiederaufnahmen, weil man sich ständig in Endproben befinde. Woher kommt der Druck, stets Neues zu produzieren?

Während man im T1 nach der Antwort auf diese Frage sucht, muss man bei der Suche nach den Ursachen der Überproduktion zugleich mit den Konsequenzen umgehen. Für F. bedeutet das, an dem Freitag, an dem wir ihm folgen, in der Dramaturgie-Sitzung, in der heute auch die Chefdisponentin und der Künstlerische Direktor zugegen sind, Überzeugungsarbeit zu leisten. Denn es ist keineswegs klar, was genau mit ‚Überproduktion‘ bezeichnet ist. Ein Blick auf die Website oder in den Monatsleporello zeigt nur eine Reihe von Veranstaltungstiteln, die geordnet aufeinanderfolgen, und gibt, anders als das überquellende Lager, keinen Grund zur Sorge. F.s Überzeugungsarbeit, bei der es darum geht, „die Kunst“ zum Handeln zu bewegen, ist daher verbunden mit einer Darstellungsleistung: Er muss zeigen, wie Überproduktion aussieht. Denn bislang stoßen die Rufe der Mitarbeitenden aus den Gewerken bei denjenigen, die darüber entscheiden, was auf die Spielpläne kommt, überwiegend auf taube Ohren. Meist hieße es: „Wieso, am Ende ging es doch.“ Und meist geht es am Ende auch. Nur: zu welchem Preis? Die Abteilungsleiter*innen klagen über Burnout und krankheitsbedingte Ausfälle. Nun ist F. also hier und mobilisiert, auch zum Schutz seiner Mitarbeitenden, Pläne und Tabellen, um das vielerorts vorhandene Gefühl, dass es einfach zu viel ist, zu objektivieren. D.h., es in Zahlen zu übersetzen, die ‚für sich sprechen‘ und die objektive Wirklichkeit des Repertoirebetriebs darstellen können. Hierfür hat F. Kästchenpläne gezeichnet und in einer PowerPoint-Präsentation unter dem Titel „Technische Produktionsleitung für Neuproduktionen“ zusammengefasst.

Zurzeit, berichtet F., befinde man sich in der Planung der nächsten Spielzeit und die Kapazitäten in der technischen Produktionsbetreuung seien schon seit Anfang dieser Spielzeit erschöpft. Seiner Berechnung nach bräuchte man, um die vorgesehene Arbeitslast zu stemmen und alle angesetzten Produktionen zu bewältigen, 131% der vorhandenen personellen Ressourcen, was fast einer Vollzeitstelle mehr entspricht als aktuell vorhanden. Die Frage, die nun im Raum steht: eine Stelle mehr oder Produktionen „rausschmeißen“? „Jetzt könnte man das Problem natürlich lösen, indem man eine Stelle mehr schafft...“, sagt F. am Ende seiner Präsentation. Lachende Zustimmung von der Dramaturgie, „Ja gerne, super!“ „...aber da sagt die Geschäftsführung ‚Nö‘“, beendet er seinen Satz.

Zeit ist bekanntlich Geld, und in Phelans Version von Performance, die zum Ort des Widerstands gegen den Kapitalismus wird, ist Zeit etwas, das ausgegeben werden kann. Performance ist, wenn man so will, Zeit- und damit Geldverschwendung im affirmativen Sinne.⁶¹ Zugleich ist Zeit etwas, das einfach da ist, ohne dass es gezählt werden müsste. Performance ist in der Zeit, sie ist, um ins phänomenologische Vokabular abzuweichen, Vollzug und nicht Ding und daher nicht fixierbar, nicht verfügbar, nicht kontrollierbar. Phelans primäres Anliegen ist eine anti-essentialistische Version des Selbst, das, in die Kultur eintretend, gemäß eines binären Modells vergeschlechtlicht und mit entsprechenden Wertzuschreibungen versehen wird. Ihr Einwand gegen Sichtbarkeit richtet sich auch gegen die angenommene Überzeitlichkeit dieses Modells. Zeit ist ein zentrales Element ihres Derrida'schen Arguments, dass das Scheitern in jeden Repräsentationsvorgang eingebaut ist. Zeit wird einerseits zur ontologischen Bedingung, um universalistische (Ent-)Wertungen zu kritisieren, und damit zur Grundlage für einen Ausweg. Gleichzeitig mobilisiert Phelan jene andere Version von Zeit als zählbares Gut, um antikapitalistische Kritik zu üben: Performance als nicht-reproduktive Kunstform hinterlässt nichts, das kapitalistisch ausgebeutet werden könnte; sie ist exzessiv, maßlos, totale Verausgabung

⁶¹ „Performance resists the balanced circulations of finance. It saves nothing; it only spends.“ Phelan, *Unmarked*, S. 148.

und totaler Verbrauch. All dies macht sie für Phelan zur politisch erstrebenswerten Repräsentationsstrategie und zur guten Art, Kunst zu machen. – Es gibt hier also eine positive Verknüpfung zwischen Kunst und Verschwendung, und zwar im Rahmen einer Widerstandserzählung. Wie ist es in der obigen Situation mit dieser Verknüpfung bestellt?

Für F., der nicht mit Identität und Differenz befasst ist, sondern damit, Aufgaben erledigt zu kriegen und die Dinge unter den gegebenen Umständen bestmöglich zu machen, ist Zeit etwas, das in begrenzter Menge zur Verfügung steht und das strategisch eingesetzt werden muss, weil es sonst zu ‚Triage‘-Situationen kommt. Wenn F. es schafft, Zeit gut, d.h. nicht so sehr effizient als vielmehr angemessen einzuteilen, haben seine Mitarbeitenden mehr Zeit, um andere Aufgaben bestmöglich zu erledigen, und mehr Zeit, die sie außerhalb des Theaters verbringen können. In F.s Darstellung von Überproduktion am Ti werden Stunden, Menschen und Kunstwerke aufeinander abgebildet. Es geht aber weniger darum, Äquivalenz zwischen Tauschobjekten herzustellen, als darum, heterogene Entitäten miteinander ins Verhältnis zu bringen, sie ineinander übersetzbar zu machen. Damit eine Produktion, die zu einem bestimmten Zeitpunkt Premiere hat, entstehen kann, müssen so und so viele Arbeitsstunden von so und so vielen Menschen geleistet werden. Titel, die für noch nicht vorhandene Entitäten eintreten, müssen in personelle Ressourcen übersetzt werden, die wiederum in Wochenarbeitsstunden übersetzt werden, um zu garantieren, dass es zum vorgesehenen Termin ein Etwas gibt, für das der Titel entsteht. Eine Produktion ist somit auch das Ergebnis gelungener Ressourcenallokation oder guten Wirtschaftens.

Steht F. im Dienste eines oppressiven kapitalistischen Apparats, der Menschenkörper verfügbar macht, indem er ihre Arbeitskraft quantifiziert? Möglich. Ist Arbeitszeiterfassung eine Art von Regulation und Kontrolle? Sicherlich. Ist letzteres notwendig schlecht? Nicht dort, wo sie dazu dient, Mitarbeitende vor Überbelastung zu schützen und die Produktion von Kunstwerken sicherzustellen. Bildet F.s Darstellung exakt die Arbeitswirklichkeit seiner Mitarbeiter*innen ab? Nein. Das muss sie auch nicht. Sie steht zum einen nicht für sich allein, sondern ist Teil der Situation, in der sie zum Einsatz kommt. Zum anderen muss sie nur gut genug sein, um die anwesenden Dramaturg*innen von seiner Darstellung der Wirklichkeit am T1, für die man Umschreibungen wie „Überproduktion“ oder schlicht „zu viel“ gefunden hat, zu überzeugen. Gelingt es F., die Zahlen für sich sprechen zu lassen? Nicht ganz.

Die Chefdramaturgin scheint mit F.s Darstellung nicht einverstanden zu sein. In Summe habe man in der nächsten Spielzeit doch weniger Produktionen als in der laufenden. Das mag sein, erwidert F., sie dürfe aber nicht vergessen, dass das in der Darstellung alles „schöngerechnete Durchschnittswerte“ seien. Nimmt man das Beispiel der großen Produktion, die gerade auf der Nebenspielstätte probt, so sitzt der zuständige TPL schon seit April (wir haben November) fast exklusiv daran. Das entspricht ungefähr zwanzig Wochen. Und es gebe in der laufenden Spielzeit mehrere solche Projekte. Deshalb sei F. alarmiert. Oft koste das „Formatieren“ im Prozess wahnsinnig viel Zeit. Man stuft die Produktion zunächst als klein ein und dann entpuppe sie sich als Fass ohne Boden. Die Chefdisponentin stimmt zu, dass man sich keinen Gefallen damit tue, Produktionen kleinzureden und nicht „richtig einzuplanen“. Es brauche eine ehrliche Einschätzung des Aufwands. Zumal die Werkstätten, so F., in dieser Darstellung, die die TPL als Nadelöhr im Produktionsprozess fokussiert, noch ausgeklammert seien. Jetzt schaltet sich auch der Künstlerische Direktor ein. Es geht um die Bespielung der Nebenspielstätte. Bei der Anzahl der dort vorgesehenen Produktionen käme man nicht auf genug Vorstellungen, von Repertoireaufbau ganz zu schweigen. Meist seien es nur zehn Vorstellungen und drunter; 15 wären gut. „Wir haben so viele Sachen, dass wir sie nicht mehr gespielt bekommen. Wir produzieren Sachen, die wir nicht zeigen können. Das ist frustrierender als es nicht zu machen.“ Stilles Nicken von der Dramaturgin neben mir. Auch Regieteam würden immer wieder fragen, warum ihre Stücke nicht

gespielt werden, fügt sie hinzu. Das dämpfe die Lust, hier am Haus zu produzieren. Und nachhaltig sei das alles ja überhaupt schon gar nicht. „Wir kannibalisieren uns am Ende selbst“, bringt die Chefdisponentin es gnadenlos auf den Punkt.

Die Chefdramaturgin ist weiterhin verblüfft. „Warum passiert das bei nur vier Produktionen in der [Name der Nebenspielstätte]?“ Das Problem sei, erläutert der Künstlerische Direktor, dass es keine Repertoirespielstätte sei. Da müsse man schon eine Woche für Auf- und Abbau einplanen. Auch dieses Argument genügt offenbar nicht, um die Chefdramaturgin für die Sache zu gewinnen. Sie könne das allmählich nicht mehr vor den Künstler*innen vertreten. „Wir sind schon lange auf dem Weniger-Trip.“ Welche Angebote könne sie den Teams da noch machen? In der kleinen Spielstätte fühlten sich die Regieteams schon stiefmütterlich behandelt. Wenn es jetzt noch weniger werden soll, könne sie die Versprechen, die sie den Künstler*innen gegenüber gemacht hat, nicht mehr einhalten. „Dann ist es für mich auch nicht mehr attraktiv, zu planen.“ Das sei ja alles ein Prozess, wirft der Künstlerische Direktor beschwichtigend ein, und man müsse jetzt nicht auf einmal allen Absagen erteilen. Gerade sei es so, dass man zu viele Produktionen habe, die man nicht anständig zeigen könne, weil man zu viel neu produziert. Also müsse man sich von Produktionen trennen, um neue zeigen zu können. Man müsste, so der Künstlerische Direktor, nicht nur denken ‚Wie produzieren wir es?‘, sondern auch ‚Wie kriegen wir es gespielt?‘ Das hieße, die Spielzeitplanung „ganzheitlicher“ zu denken. Dafür müsse man Gastspielanfragen mitbedenken, schließlich ginge es ja auch um die „Platzierung des Hauses“. Es gebe, wirft die Chefdisponentin ein, keinerlei Puffer, sodass man sich Gastspiele gerade gar nicht wirklich leisten könne. Er habe schon, so F., „Angst vor Anfragen zu [Name der großen Produktion]“. „Hier beißt sich die Katze in den Schwanz“, stellt der Künstlerische Direktor fest. Es gebe fast jede Woche Gastspielanfragen, weil man „tolle Produktionen“ habe, aber man könne sie nicht annehmen.

Dieser längere Auszug verrät, dass die Auseinandersetzungen um Überproduktion und Ressourcen mit einem anderen Wert des Ti interferieren: der Freiheit der Kunst. Die Erzählung von den rigiden Stadttheaterstrukturen, die keinen Raum für Experimente lassen, ist Teil der Gründungserzählung der Freien Szene. Mittlerweile sind die dort entstandenen Ästhetiken und Formen Teil der etablierten Vorstellung von gutem Theater und nicht wenige Künstler*innen kommen ans Stadttheater, um dort zu produzieren. Am Ti werden ihre Arbeiten oft auf der Nebenspielstätte gezeigt, die aufgrund der

räumlichen Situation geeignet für sogenannte ‚experimentelle Formate‘ ist, die über die klassische Guckkastenbühnen-Raumordnung hinausgehen. Zu experimentieren heißt, nicht zu wissen, was am Ende entstanden sein wird. Wie lässt sich das mit der praktischen Notwendigkeit vereinbaren, angemessen zu „formatieren“?

Es gibt gute Argumente dafür, dass man, um gute Kunst zu machen, auch mal verschwenderisch sein und scheitern dürfen müsse. Die Fragen, die man sich am Ti dabei aber auch immer stellen muss, lauten: auf wessen Kosten und zu welchem Preis? Ist Verschwendung immer und ausnahmslos gut? Nein. Aufwändig hergestellte Produktionen, die nicht für den Repertoirebetrieb passend gemacht werden können, sind schon nach einigen Vorstellungen abgespielt. Zum Frust der Geschäftsführung, die für den Gesamtfinanzhaushalt zuständig ist, und der Intendanz, die kulturpolitische Akteure vom Förderwert ihres Hauses überzeugen muss, aber auch zum Frust der künstlerischen Teams, deren Arbeiten nicht gezeigt werden, und der Chefdisponentin, die die Spielstätte in der Auf- und Abbauwoche nicht anderweitig bespielen kann, zum Frust M.s, der die Produktionen zwischen den kurzen En-suite-Serien im Lager rumliegen hat und F.s, der ständig aufwändig produzierte Dekorationen in die Tonne wandern sieht. Aber was ist, wenn die Produktion richtig „toll[...]“ war? Was ist mit der künstlerischen Validierung? Die hängt u.a. auch davon ab, ob man irgendwohin fahren und die Produktion dort zeigen kann. Das kann man sich aktuell nicht leisten, was Auswirkungen auf die „Platzierung des Hauses“ hat. Die Katze beißt sich in den Schwanz.

Um die Katze aus dieser unangenehmen Lage zu befreien, hilft es nicht, lauter einmalige Ereignisse zu schaffen. Ein Blick in die Spielpläne vieler Häuser offenbart neben den herkömmlichen Produktionen, worunter auch die berühmtesten experimentellen Formate

fallen, eine wachsende Zahl an ‚sonstigen Veranstaltungen‘ (Lesungen, Symposien, Konzerte, usw.).⁶² Dies mag eine Reaktion auf die kulturpolitische Anforderung an (nicht nur) Stadttheater sein, gesellschaftlich relevant zu bleiben, indem aktuelle Themen und Diskurse adressiert und neue Zielgruppen jenseits des angestammten und aussterbenden Abonnementpublikums angesprochen werden. So wichtig es ist, dass Theater auf der Höhe seiner Zeit bleibt und inklusiver wird: Angesichts der oben beschriebenen Lage, in der kaum Ressourcen da sind, um den Normalbetrieb aufrecht zu erhalten, geschweige denn sich einer institutionellen Umstrukturierung zu widmen, scheint mir diese Anforderung, die auch eine Selbstanforderung ist, so zielführend, wie der Katze zu sagen, sie müsse nur härter zubeißen, um sich aus ihrer Misere zu ziehen.

Dabei ist die beschriebene Situation nicht einfach selbstverschuldet. Um eine Hypothese zu wagen: Der Kapitalismus, den Phelan im Sinn hatte, scheint mir noch die gute alte Kulturindustrie gewesen zu sein, die von vereinheitlichender Massenproduktion lebte, vor der Phelan die Kunst retten wollte, weshalb ebendiese Kunst nicht reproduzierbar sein durfte. Um nicht zur Ware zu werden, musste das Kunstwerk aufhören, Werk zu sein, und Ereignis werden, das verschwindet. In Zeiten des Plattformkapitalismus, in dem Content Creators ihre singulären Profile zu Markte tragen, ist die stete Neuproduktion von nicht-reproduzierbaren Ereignissen im Ringen um jedes Augenpaar, das nicht auf einen Bildschirm glotzt, für eine alte Fabrik wie das Stadttheater, das mit mehr umgehen muss als mit einem iPhone,

⁶² Siehe z. B. die Fallstudie von Bianca Michaels, die nach dem Zusammenhang von Neu-Formatierung und institutioneller Krise fragt: Michaels, Bianca: „Theatre Crisis, Local Farce, or Institutional Change? The Controversy Surrounding the Munich Kammerspiele 2018 from an Institutional Logics Perspective“, in: Balme, Christopher/Fisher, Tony (Hg.): *Theatre Institutions in Crisis. European Perspectives*. London/New York 2021, S. 206–221.

einem Mikrofon und einer Ringleuchte, und das noch auf Lager und nicht nur auf Server und Cloudspeicher angewiesen ist, der Weg in den Tod: In dem gut gemeinten Versuch, einen Raum für diversere Positionen und Themen zu bieten, erliegt das Ti womöglich dem Druck, nunmehr Content und nicht Kunstwerke – nicht einmal mehr warenförmige! – schaffen zu müssen, und kannibalisiert sich dabei selbst. All dies, um aufmerksamkeitsökonomisch, d.h. letztlich finanziell satisfaktionsfähig zu sein. Diese zerstörende Bewegung auf die Inklusionsbemühungen und das politische Engagement vieler Häuser zu schieben, die einfach nur zurück zu Schiller müssten, um wieder gutes Theater zu machen und zu prosperieren, wie es gleichzeitig im Feuilleton geschieht, ist nicht nur zynisch, sondern auch kurzsichtig, weil es auf eine statische und letztlich enthistorisierte Vorstellung von Geschichte baut. Das Wieder-Holen eines vergangenen Zustands, ist, da stimme ich Phelan zu, zum Scheitern verurteilt. Restauration ist zum einen immer eine Neuordnung der Verhältnisse und hat zum anderen noch niemanden gerettet.⁶³

⁶³ Z.B. beklagt Christine Dössel in der *Süddeutschen Zeitung*, dass die Intendantin der Münchner Kammerspiele, Barbara Mundel, „mit ihrem Ansatz von Diversität, Inklusion und *Artivismus* einen Kurs woker politischer Theaterkorrektheit [fahre; A.R.], der kaum ankommt“, und proklamiert, dass sich das „legendäre[] Theater“ in der Krise befinde, weil „es dort zu wenig Kunst gibt.“ Vgl. Dössel, Christine: „Da geh ich nicht mehr hin“, <https://www.sueddeutsche.de/kultur/muenchner-kammerspiele-krise-barbara-mundel-1.5782500?reduced=true> vom 8. April 2023 (Zugriff am 13. August 2025). Ein politisches Theater, das sich den Anliegen marginalisierter Subjekte widmet, ist, so Dössels zwar implizite, aber eindeutige Grenzziehung, keine Kunst. Um die darin steckende universalistische Prämisse auszusprechen: Um Kunst zu sein, müsse das Theater unmarkiert bleiben. Diese Haltung ist exemplarisch für den historischen Moment, in dem wir uns aktuell politisch und kulturell befinden, und verdeutlicht, wie Kommentator*innen, die relative Machtpositionen (bspw. in bundesweit gelesenen Publikationsorganen) bekleiden, die Krise des Theaters, die sie nur zu beschreiben vorgeben, selbst (mit)herbeiführen. Dabei spielen sie unter dem Vorwand, ehrwürdige Institutionen und erhabene Werte wahren zu wollen, unverhohlen reaktionären und konservativen Kräften in die Hände, die 30 Jahre nach *Unmarked* die Gegenwart regieren.

Dies ist, wie gesagt, zunächst nichts weiter als eine Hypothese. Das Material genügt nicht, um den Kapitalismus in seiner aktuellen Gestalt als letzte Ursache für Überproduktion dingfest zu machen. Mehr noch, die obige Passage verdeutlicht, wie schwierig es ist, effektive Kapitalismuskritik zu üben, weil der Kapitalismus eben nie als er selbst auftritt. Was in dem Material beobachtbar wird, sind eine Reihe von Symptomen und ein Effekt: ein Haus, das strauchelt, ein Haushalt, der aus dem Gleichgewicht geraten ist. Um dieses Gleichgewicht wiederherzustellen, müssen Kunst und Betrieb an einem Strang ziehen. Für die Chefdramaturgin und einige Künstler*innen ist der „Weniger-Trip“ keine „attraktiv[e]“ Aussicht. Dabei ist die Ahnung, wie sich die Situation akut zum Besseren wenden ließe, bereits da. Was es statt der vielen Neuproduktionen bräuchte, ist, wie der Künstlerische Direktor es ausdrückt, ein „ganzheitlicher[es]“ Denken der Spielzeitplanung. Herstellung und Spielbetrieb, das Zeug und die Inhalte, müssen praktisch zusammengeführt werden. D.h., den Betrieb nicht zur untergeordneten Basis, lästigen Notwendigkeit oder gar zum repressiven Rahmen für die Kunst zu erklären, sondern beides gleichberechtigt nebeneinander zu stellen.

Mit Blick auf die Verknüpfung zwischen Kunst und Verschwendung ist in Anbetracht all dessen eine alternative Erzählung womöglich, dass der Repertoirebetrieb kein Auslaufmodell ist, das der ästhetischen Innovation im Weg steht, indem es die Kunst nach seinen Maßgaben „formatiert“ und ihre Freiheit, zu verschwenden und zu scheitern, einschränkt. Sondern dass die Tendenz der Kunst, verschwenderisch zu sein, angesichts der gegenwärtigen kulturellen und wirtschaftlichen Lage Wirkungen zeitigt, die potenziell zu ihrer eigenen Abschaffung führen. In Anbetracht der einschneidenden Konsolidierungsmaßnahmen, von denen ich weiter oben gesprochen habe, könnte man mir vorwerfen, dass ich hier das Opfer

beschuldige oder zumindest am eigenen Ast säge, und ich sehe die Gefahr, auch wenn das keineswegs meine Absicht ist. Ich möchte nur zu bedenken geben, dass es nötig sein könnte, das Narrativ zu ändern, und die Frage nach der Freiheit der Kunst, um die Formulierung des Künstlerischen Direktors zu wiederholen, „ganzheitlicher“ zu denken. Das aber bedeutet Repräsentation mit Reproduktion, wobei Reproduktion nicht Abbild, Einheit und Tauschwert heißt (schlecht), sondern – schlicht und äußerst wichtig – Selbsterhaltung unter schlechten Bedingungen (gut).⁶⁴

Am Ende dieser Sitzung ist man den konkreten Ursachen für die Überproduktion immer noch nicht auf die Spur gekommen. Ist der Kapitalismus schuld? Man kann nicht behaupten, dass er nicht schuld ist. Wie oben deutlich geworden ist, habe ich beim Lesen meiner Protokolle nicht selten das Gefühl, dass der neue Geist des Kapitalismus das Ti heimsucht.⁶⁵ Aber der Kapitalismus sitzt nicht mit im Besprechungszimmer und ihn zu beschuldigen hilft F. und Co. nicht, das Ti aus der Zwickmühle zu manövrieren. Für den Moment ist klar: Man muss sich von Produktionen trennen, um den Betrieb zu erhalten. – Auch wenn es noch einiges dazu zu sagen gebe, wie entschieden wird, welche Produktionen ‚sterben‘ müssen, unterbreche ich hier meine Erzählung und versuche, aus all dem ein kurzes Fazit zu ziehen.

⁶⁴ Selbsterhaltung ja, aber nicht um jeden Preis, wie oben mit dem Verweis auf das Wohl der Mitarbeitenden angedeutet. Die Sache ist, dass die Kosten, die mehr als Geld umfassen, eben auch lokal bemessen und bewertet werden müssen, um dann zur Grundlage für konkrete politische Forderungen zu werden, die auch Forderungen nach der Repräsentation marginalisierter Subjekte auf den Theaterbühnen und in den Betrieben beinhalten, die nicht von der materiellen Existenz ebendieser zu trennen sind.

⁶⁵ Boltanski, Luc/Chiapello, Ève: *Der neue Geist des Kapitalismus*. Konstanz 2006. Es ist die traurige Ironie der Geschichte, dass die Kunst diesem neuen Geist zum Aufstieg verhalf, der nun in ihre Häuser einfällt.

Was tun?: Representation with reproduction

Phelan theoretisiert das Sein der Performance im Hinblick auf ihren Wert und ihre Politik. Sie tut dies in einem historischen Moment, da identitätspolitische Bestrebungen auf rechten Backlash treffen und Fragen nach Identität und Differenz den kulturwissenschaftlichen Diskurs prägen. Ihr primäres Anliegen ist die Repräsentation eines geschlechtlich markierten Anderen innerhalb einer okularzentrischen, patriarchalen und kapitalistischen Kultur, die auf symbolische Reproduktion zielt. Performance ist für Phelan aufgrund ihrer spezifischen Existenz in der Zeit, die Verlust einer ursprünglichen Einheit als Kondition des Ich erfahrbar macht, eine nicht-reproduktive Repräsentationsform, die den Wert des Immateriellen hervorbringt und daher ein Versprechen politischen Widerstands birgt. – Was machen wir heute damit?

Was ich zuallererst zu zeigen gehofft habe, ist folgendes: Davon zu sprechen, was Aufführung ist, heißt, mit ihrem Wert umzugehen. Dasselbe gilt für Theater. Und es gilt für Technische Direktoren, Bühnentechniker und Chefdisponentinnen genauso wie für Performancetheoretikerinnen. Dieser Wert lässt sich nicht ein für alle Mal bestimmen. Nicht durch nachträglich gefällte Werturteile (Theaterkritiken), Demokratieversprechen (Kulturpolitik) oder Widerstandserzählungen (Performancetheorie). Zu fragen, was Theater und die Aufführung wert sind, heißt zu fragen: für wen? wo? wann? Was es m.E. daher braucht, ist keine Werttheorie, sondern eine kritische Reflexion der eigenen theoretischen Wertsetzungen und vergleichende empirische Untersuchungen von Praktiken des Bewertens und Wertschätzens.

Die Frage nach dem Wert in Begriffen der Repräsentation im Sinne der (Möglichkeit der) Darstellung einer gegebenen Wirklichkeit zu stellen, wie Phelan es tut, rückt die Wirklichkeit in unerreichbare Ferne, um der Gefahr der Essentialisierung zu entkommen. Dies hat den Effekt, dass die Wirklichkeit der Aufführung von ihrem materiellen Wert entkoppelt wird, um ihr politisches Potential zu begründen. Mit einigen empirischen Beispielen habe ich deutlich zu machen versucht, dass, wenn wir Phelan darin folgen, wir einen großen Teil der Wirklichkeit des Theaters und der Aufführung, die in alltäglichen Praktiken zum Sein kommen, nicht zu fassen kriegen. Ich habe für eine Verschiebung von Repräsentation zu Praxis plädiert, die es ermöglicht, nicht immer nur danach zu fragen, wie sich der einen gegebenen Wertordnung entkommen lässt, sondern die mannigfaltigen Abhängigkeiten zu denken, die Aufführung und Theater als relationale und materielle Phänomene ausmachen. So wichtig es ist, Identität und Differenz zu theoretisieren und sich gegen die Behauptung einer falschen Einheit, die gewaltvolle Konsequenzen zeitigt, zu wehren: In der Praxis kommt zum einen nicht alles als Entweder-Oder daher; meist sind die Dinge komplizierter. Zum anderen lässt sich dem Kapitalismus nicht entkommen, indem man sich ins Immaterielle flüchtet. Man muss sich die Hände schmutzig machen, um die Dinge besser zu machen. Die politische Widerständigkeit der Kunst gegen einen alles vereinnahmenden Kapitalismus kann nicht darin bestehen, sie von dem Joch der Reproduktionsarbeit zu befreien, da diese Befreiung, wie oben ahnbar geworden sein sollte, zu ihrer Abschaffung führen kann.

Eine Verschiebung von Repräsentation zu Praxis heißt auch, den Wert der Aufführung und des Theaters in die Hände derjenigen zu legen, die alltäglich damit umgehen. Dieser Umgang beinhaltet sperrige Holzkonstruktionen genauso wie allerlei Repräsentationen (wie Pläne und Konstruktionszeichnungen), die Teil von situierten Praktiken sind. Ob sie gut oder richtig sind, ist weniger danach zu beurteilen, ob sie eine Wirklichkeit exakt abbilden und damit dem wertenden Blick verfügbar machen oder nicht, sondern danach, wie und ob sie funktionieren. Sie müssen den Job erledigt kriegen, und zwar gut genug. Ob sie das tun, hängt von der Situation ihrer Verwendung ab. Gut genug ist in Anbetracht dessen, dass Aufführung und Theater in multiplen Versionen daherkommen, die koordiniert werden müssen, oft besser als richtig, weil es nicht den einen Standard gibt, nach dem sich entscheiden ließe, wie die Dinge überall und immer sein sollten. Die Bewertungskriterien ändern sich, je nachdem, womit man es zu tun hat: mit einer Vorstellung, die disponiert, einem Bühnenbild, das konstruiert oder einer Dekoration, die auf- und abgebaut oder entsorgt werden muss, mit einem Repertoirebetrieb, für den Produktionen formatiert werden müssen, einem Spielbetrieb, in dem Produktionen gezeigt werden, oder einem Haus, das einen Ruf zu verlieren hat.

Die Wirklichkeit des Theaters und der Aufführung ist multipel und es koexistieren darin verschiedene Werte, die zuweilen auch kollidieren. Was ein ständiges Abwägen und Bewerten notwendig macht, um zu entscheiden, welche Vorgehensweise angesichts der Umstände die bessere ist. Die politische Frage dabei lautet weniger *How to represent?* als *What to do next?* Auf diese Frage gibt es keine einfache oder allgemeine Antwort. Was es m.E. also braucht, um mit der Gegenwart des Theaters umzugehen, ist eine Performancetheorie, die bereit ist, einige ihrer althergebrachten Bausteine zu entsorgen und

den Holzlatten ins Lager zu folgen. Denn die Lösung – nicht aller, aber eines signifikanten Teils – der Probleme, mit denen Theater in der von Krisen gezeichneten Gegenwart umgehen müssen, besteht nicht nur darin, richtige Wege zu finden, diese komplexe und fragmentierte Wirklichkeit zu repräsentieren, sondern auch darin, Gebäude und Verträge zu reparieren und Produktionsweisen zu finden, die einen sorgsameren Umgang mit Ressourcen und miteinander erlauben.

Raisich

Anna Raisich, M.A., wissenschaftliche Mitarbeiterin, Institut für Theaterwissenschaft der Ludwig-Maximilians-Universität München, Forschungsschwerpunkte: Ordnungs- und Organisationspraktiken am Stadttheater, ethnografische Arbeitsweisen in der Theaterwissenschaft, Theater als Gegenstand sozialwissenschaftlicher Forschung, pragmatische Kunstsoziologie und (post-)ANT.

Raisich, Anna: (Re-)Valuing Performance: Wi(e)der Peggy Phelans Unmarked, in: Adam Czirak, Theresa Eisele (Hg.): Thewis. Online-Zeitschrift der Gesellschaft für Theaterwissenschaft, Jg. 2025 / Vol. 12 / Ausg. 1, S. 155-198, DOI 10.21248/thewis.12.2025.160