

## II. Kaleidoskop: Methoden und theoretische Einbettungen

---

In diesem Kapitel stelle ich die unterschiedlichen Disziplinen, ihr jeweiliges Handwerkszeug und ihre verschiedenen Perspektiven vor, die in der Arbeit zum Tragen kommen. Für transdisziplinäre Ergebnisse ist die Transdisziplinarität der Zugänge eine zentrale Grundvoraussetzung. Daher operiere ich zum einen dialogisch in Bezug auf meine wissenschaftlichen Ursprungsdisziplinen, die Philosophie und die Theaterwissenschaften, zum anderen aber auch in Bezug auf meine praktisch-ästhetischen Zugänge in Form meiner Erfahrungen aus der dramaturgischen Theaterarbeit. Zur Ausgestaltung dieser Dialoge verwende ich kulturwissenschaftliche Techniken, die gleichzeitig Teil dieser Dialogizität sind, sodass sich insgesamt ein rekursives Wechselspiel der Perspektivität ergibt, auf dessen Grundelemente ich nun genauer eingehen möchte.

### Performativität aus philosophischer, theaterwissenschaftlicher und kulturwissenschaftlicher Perspektive

Bereits während meines Magisterstudiums mit den Hauptfächern Philosophie sowie Theater-, Film- und Medienwissenschaft (TFM) machte ich die sonderbare Entdeckung, dass die meisten Themenfelder in meinen beiden Disziplinen von recht unterschiedlichen Bedeutungsdimensionen geprägt waren. Um dieses Phänomen anschaulich zu machen, möchte ich diese Unterschiede kurz anhand der Perspektiven auf das Themenfeld der Performativität im Kontext der verschiedenen *cultural turns*<sup>1</sup> skizzieren: Während in TFM ganz selbstverständlich davon ausgegangen

---

1 In der Verwendung des Plurals schlage ich mich hier auf die Seite derjenigen kulturwissenschaftlichen Strömungen, die die Existenz *eines* »cultural turn« im 20. Jahrhundert als unsinnig erachten und von unterschiedlichen *turns* als Fokus-Verschiebungen in konzeptioneller Hinsicht ausgehen. Ich teile hier und im Weiteren die *turn*-Definition von Bachmann-Medick: »Von einem *turn* kann man erst sprechen, wenn diese neuen Forschungsfelder auf Ebene von Konzepten »umschlagen«, wenn Beschreibungsbegriffe zu disziplinübergreifenden konzeptuell methodischen Analyse-Kategorien werden, wenn sie also nicht mehr nur Objekt

wurde, dass wir uns auf dem Zenit des kulturwissenschaftlichen *performative turn* befinden, lernte ich in der Philosophie den *linguistic turn* als größte Innovation des 20. Jahrhunderts kennen, dessen Erkenntnisse die Theaterwissenschaften jedoch als überwunden betrachteten. In der Philosophie wurde Austins Sprechakttheorie als erstaunlicher Fund innerhalb der analytischen Sprachphilosophie kommuniziert, während wir in TFM sprachliche Handlungen als eine Unterdisziplin performativer Akte untersuchten. Beide Perspektiven haben ihre Begründung, und gleichzeitig negieren sie einander.

Derlei gravierende Unterschiede finden sich nicht nur zwischen den Perspektiven von Philosophie und TFM. In meinen universitären Arbeitsprozessen konnte ich beobachten, dass solche Umstände in inter- oder transdisziplinären Austauschprozessen nicht die Ausnahme, sondern die Regel sind. Es sind stets Begegnungen mit dem Fremden, in denen Missverständnisse und Unverständnisse entstehen. Doch wo diese Austauschprozesse glücken, führt gerade »die Not, in die die Kommunikation gerät«<sup>2</sup> zu einer Ausleuchtung blinder Flecken in den beteiligten Disziplinen, indem sie mit ihrem fremden Blick füreinander das jeweils *Feststehende in Bewegung bringen* und *Möglichkeitssinn* aufkommen lassen. Daher möchte ich zu Beginn meiner Ausführungen zunächst eine vermittelnde Rolle zwischen meinen beiden wissenschaftlichen Disziplinen einnehmen und eine inhaltliche Ausgangsposition beschreiben, die beide Perspektiven berücksichtigt. Bereits in dieser ersten Skizzierung wird sich zeigen, warum es für die Forschungsfrage notwendig war, noch weitere Disziplinen ins Boot zu holen.

Bringe ich die Annahmen der Philosophie und der Theaterwissenschaft miteinander in Dialog, lässt sich die Ausgangsposition meiner Untersuchungen folgendermaßen kartografieren:

Der *linguistic turn* ist noch nicht überwunden. Seine Konsequenzen zeigen sich nicht nur in den Inhalten. »Kultur als Text«<sup>3</sup> hat sich vor allem auch in den Forma-

---

von Erkenntnis bleiben, sondern selbst zum Erkenntnismittel und -medium werden.« Vgl. Bachmann-Medick, Doris: »Turns und Re-Turns in den Kulturwissenschaften«, in: Gubo, Michael/Kypta, Martin/Öchsner, Florian [Hg.]: *Kritische Perspektiven: Turns, Trends und Theorien*, Berlin 2011. (S. 134).

- 2 »Werden Institutionen, die einander nicht verstehen können, abrupt miteinander konfrontiert, so entsteht regelmäßig an der Trennstelle ein intelligenter Funke. Er entsteht aus der Not, in die die Kommunikation gerät.«, aus: Kluge, Alexander: »Die Macht der Bewußtseinsindustrie und das Schicksal unserer Öffentlichkeit«, in: Bismarck, Klaus/Gaus, Günter/Kluge, Alexander/Sieger, Ferdinand [Hg.]: *Industrialisierung des Bewusstseins*, München 1985. (S. 51-129). Zitiert nach Holkenbrink, Jörg: »Lügen unter Wahrheitssuchern – Gedanken zu Papieren und Aktionen«, in: Lagaay, Alice/Seitz [Suchard], Anna [Hg.]: *WISSEN FORMEN – Performative Akte zwischen Bildung, Wissenschaft und Kunst. Erkundungen mit dem Theater der Versammlung*, Bielefeld 2018. (S. 21).

- 3 Vgl. hierzu: Bachmann-Medick, Doris: *Kultur als Text – Die anthropologische Wende in der Literaturwissenschaft*, Stuttgart 2004.

ten niedergeschlagen. Die Perspektive von allem als Text geht dabei häufig mit der Auffassung einher, alles sei in linearen Strukturen abbildbar. Es ist unbestreitbar, dass diese Perspektive der Wissenschaft und der Welt bahnbrechende Innovationen ermöglicht hat. Nicht zuletzt die rasante Entwicklung der Informatik ist ein Kind des *linguistic turn*. Bei allem, was er uns gegeben hat, ist es jedoch durchaus an der Zeit, eine kritische Hinterfragung nach dem zu wagen, was wir uns haben nehmen lassen (wie es inhaltlich im *performative turn* geschehen ist und weiterhin geschieht). Und doch bleiben viele dieser Kritikpunkte bisher relativ konsequenzlos, wenn man von einem allgemeinen Klima der Verunsicherung, wie Bachmann-Medick es formuliert, einmal absieht:

»Der *linguistic turn* zieht sich wie ein roter Faden durch die kulturwissenschaftlichen *turns* hindurch. Im Zuge dieser Richtungswechsel wird ihm sein Zepter jedoch zunehmend aus der Hand genommen. Denn die Neufokussierungen markieren geradezu eine Rückkehr des Verdrängten. Sie führen nach und nach diejenigen Dimensionen von Kultur, Lebenswelt, Geschichte und vor allem Handeln wieder ins Feld, die von der Sprachenge des *linguistic turn* ausgeblendet, ja verdrängt worden sind. Bis heute scheint man dies nicht genügend zu erkennen. Immer noch wird zu pauschal die Vorherrschaft des *linguistic turn* verkündet oder auch beklagt, gar vom ›Schreckensgespenst des *linguistic turn*‹ geredet, das durch die Diskursanalyse geistert und die Kulturwissenschaften aufrüttelt. Dabei bringen die einzelnen *turns* doch eigenständige Ansätze zu einer Neuakzentuierung, ja Veränderung/Transformation des *linguistic turn* ein, an denen sich die Forschung immer wieder neu orientieren kann.«<sup>4</sup>

Der *performative turn* findet seinen Ursprung im *linguistic turn*. Im Zuge des »Alles als Text« unternimmt John L. Austin bereits in den 1950er-Jahren mit *How to do things with words*<sup>5</sup> seine Untersuchungen zur Sprechaktheorie und markiert gerade dadurch den ersten Pfeiler der Wende. Er erkennt, dass es sprachliche Handlungen, sog. »Sprechakte«, gibt und stellt damit alles vom Kopf auf die Füße. Es kann hier nicht mehr heißen, »Handlung als Text«, sondern »Text als Handlung«. »Hiermit erkläre ich Sie zu Mann und Frau!« ist ein Text, der, in angemessenem Setting aufgeführt, eine Handlung bedeutet. Mit dieser Erkenntnis stehen plötzlich performative Daten aller Art im Fokus, die keine textuell-lineare Struktur aufweisen, sondern sich wechselseitig bedingende Elemente einer gelungenen oder gescheiterten Handlung darstellen, die Wirklichkeit produziert. Judith Butler erweitert diesen Ansatz in den 1980er-Jahren und kombiniert ihn mit kulturwissenschaftlichen Ansätzen, wenn sie von performativen Akten wie dem *doing gender*

4 Bachmann-Medick, Doris: *Cultural Turns – Neuorientierungen in den Kulturwissenschaften*, Reinbek bei Hamburg 2007. (S. 36f.). [HiO].

5 Austin, John L.: *Zur Theorie der Sprechakte (How to do things with words)*, Stuttgart 2010.

als wirklichkeitskonstituierendem Akt der Aufführung von Kultur ausgeht.<sup>6</sup> Denn ebenfalls seit den 1950er-Jahren zeigt sich in den Kulturwissenschaften und in der Ritualforschung der Ethnologie eine Verlagerung des wissenschaftlichen Fokus hin zu performativen Akten. Untersuchungen wie die von Erving Goffman<sup>7</sup> oder etwas später Victor Turner<sup>8</sup> sprengen auch hier das lineare Korsett textueller Struktur und verlangen nach performativen Konzepten. Clifford Geertz stellt hier in den 1970er-Jahren das Konzept der dichten Beschreibung vor, das die Positionierung des schreibenden Subjekts nicht länger tabuisieren, sondern reflektieren will.<sup>9</sup> Durch die daraufhin von seinen Schülern James Clifford und Paul Rabinow angestoßene »Writing-Culture-Debatte«<sup>10</sup> werden spätestens in den 1980er-Jahren die Formate selbst zum Thema der Ethnologie. Die sog. »Repräsentationskrise«<sup>11</sup> kämpft mit der Einsicht, dass Text nicht nur im Sinne der Sprechakttheorie wirklichkeitskonstituierend ist, sondern immer auch durch das Steuerungs- und Manipulationspotenzial des Autors, und rüttelt damit am heiligen Gral der »Objektivität« von Wissenschaft.<sup>12</sup> Diese kritische Selbstreflexion der Ethnologie bleibt jedoch in vielen anderen Disziplinen bis heute aus. Ebenso die kritische Auseinandersetzung mit Form(at)en an sich, die der *performative turn* konsequenterweise fordert. In der Philosophie sind diese Auseinandersetzungen seit Derrida im Sinne der Dekonstruktion<sup>13</sup> und in der Folge auch mit dem Poststrukturalismus<sup>14</sup> zwar inhaltlich erfolgt und haben zur Gründung neuer Disziplinen, beispielsweise der Gender Studies, geführt, in Bezug auf die Formate innerhalb der akademischen Philosophie haben sie jedoch kaum Anwendung erfahren.

Bei jedem sog. *turn* haben wir es mit einer deskriptiven und mit einer normativen Komponente zu tun. Hier gibt es jedoch bis dato ein wahrnehmbares Auseinanderklaffen oppositioneller Handlungsanweisungen, die im Zusammenhang mit dem Klima allgemeiner Verunsicherung stehen, wie wir es bei Bachmann-Medick

6 Butler, Judith: *Gender trouble – feminism and the subversion of identity*, New York 1990.

7 Goffman, Erving: *The Presentation of Self in Everyday Life*, University of Edinburgh Social Sciences Research Centre 1959.

8 Turner, Victor: *Dramas, Fields and Metaphors – Symbolic Action in Human Society*, Ithaka und London 1974.

9 Geertz, Clifford: *Dichte Beschreibung. Beiträge zum Verstehen kultureller Systeme*, Frankfurt 2003.

10 Clifford, James/Marcus, George [Hg.]: *Writing Culture – the Poetics and Politics of Ethnography*, California 1986.

11 Zu den verschiedenen Bedeutungsebenen des Begriffs der Repräsentation im ethnologischen Diskurs vgl. Schupp, Sabine: *Die Ethnologie und ihr koloniales Erbe. Ältere und neuere Debatten um die Entkolonialisierung einer Wissenschaft*, Hamburg 1997. (S. 66).

12 Vgl. etwa Berg, Eberhard/Fuchs, Martin [Hg.]: *Kultur, soziale Praxis, Text – Die Krise der ethnographischen Repräsentation*, Frankfurt a.M. 1999.

13 Vgl. Derrida, Jacques: *Die Schrift und die Differenz*, Frankfurt a.M. 1972.

14 Vgl. z.B. Münker, Stefan/Roesler, Alexander: *Poststrukturalismus*, Stuttgart 2000.

oben formuliert fanden: Normativ regiert immer noch der *linguistic turn*, während sich deskriptiv der *performative turn* durchgesetzt hat. Dieser Umstand ist unhaltbar und verlangt Neuorientierung. Doch wie sollte es möglich sein, die komplexe Struktur wechselseitiger Bezugnahmen von Performanz und Inhalt, die der *performative turn* beschreibt, ausgerechnet mit dem Linearisierungsbestreben des *linguistic turn* in Einklang zu bringen? Hier ist kein Einklang möglich. Wir brauchen also nicht nur eine inhaltliche, sondern auch eine formelle Neuausrichtung. Die normativen Forderungen des *performative turn* gelten jedoch als unbequem, als nicht massentauglich, d.h. zur Umsetzung in der Massenuniversität ungeeignet, und gerade auch im Hinblick auf die Notwendigkeit der Digitalisierung von Inhalten denkbar unpraktisch. Somit bedeutet dies, das Pferd von hinten aufzuzäumen – schließlich sind hier die normativen Implikationen des *linguistic turn* das Problem, wenn sie mit textueller Linearisierung gleichgesetzt werden. Die Forderungen des *performative turn* erscheinen nur deshalb impraktikabel, weil die normativen Strukturen der Formate unreflektiert bleiben: Warum sollte beispielsweise Digitalisierung auch immer Linearisierung bedeuten? Ermöglicht nicht gerade diese technische Neuerung eine neue Dimension von Textlichkeit, sogar von Untextlichkeit? Sind nicht gerade hierin die Weichen für neue Formate zu stellen, die es uns erlauben, die linearen Strukturen des Informationsaustauschs zu erweitern? Die normativen Beschränkungen liegen also nicht in den Formaten selbst, sondern in unseren Gewohnheiten.

Betrachten wir Performativität aus der Perspektive der Theaterwissenschaften, ist zunächst auffällig, dass hier mit Fischer-Lichte zwei performative Wenden unterschieden werden: Die erste, sog. »historische« performative Wende datiert sie bereits auf den Beginn des 20. Jahrhunderts: »Die europäische Kultur hat im 20. Jahrhundert den Übergang von einer dominant textuellen zu einer überwiegend performativen Kultur vollzogen.«<sup>15</sup> Die typische europäische Textkultur des 19. Jahrhunderts gerät zu Beginn des 20. Jahrhunderts mit einer neuen Kultur des Leibes ins Wanken. Als Belege gelten Fischer-Lichte u.a. die Entwicklung des Kunst- und Ausdruckstanzes,<sup>16</sup> die Entdeckung sog. »primitiver Kulturen«, körperlich-rhythmischer Schauspielkunst und eine Theatralisierung des öffentlichen Lebens. Max Hermann erfindet 1900 die Theaterwissenschaft und emanzipiert damit das Theater vom Text. In den postindustriellen Gesellschaften gibt es eine all-

15 Fischer-Lichte, Erika: »Theater als Modell für eine performative Kultur. Zum performative turn in der europäischen Kultur des 20. Jahrhunderts« (Vortrag 28.01.2000), Saarbrücken o.J. (S. 3). [Zitiert nach Bachmann-Medick, Doris: *Cultural Turns: Neuorientierungen in den Kulturwissenschaften*, Reinbek bei Hamburg 2007. (S. 124)].

16 Rudolf v. Laban gründet beispielsweise 1913 seine »Schule für Bewegungskunst«. Vgl.: [http://tls.theaterwissenschaft.ch/wiki/Rudolf\\_von\\_Laban](http://tls.theaterwissenschaft.ch/wiki/Rudolf_von_Laban) (23.06.2018).

gemeine Wiederentdeckung des Ritualen in Bereichen des öffentlichen Lebens wie Sport, Politik etc.

Als zweite performative Wende wird der methodenbewusste und theoriegeleitete *performative turn* der Kulturwissenschaften seit den 1970er-Jahren erachtet, den Fischer-Lichte geradezu als Reaktion auf die historische performative Wende sieht. Die Theaterwissenschaften sehen sich dabei als einzige Disziplin geeignet, das Handwerkszeug für den neuen Fokus der Performativität kultureller Prozesse zu stellen, und beanspruchen den Status einer neuen »Leitwissenschaft«.<sup>17</sup> Ihre Termini aus Inszenierungs- und Aufführungstheorien halten tatsächlich Einzug in die übrigen Kulturwissenschaften. Umgekehrt vollzieht sich innerhalb der Theaterwissenschaften die sog. sozialwissenschaftliche Wende: Bereits seit den 1960er-Jahren wird hier weit mehr als nur das Theatergeschehen in den Blick genommen. Es findet eine Annäherung an die Ethnologie statt, als deren unmittelbare Konsequenz die Entstehung der Performance Studies gelten kann, begründet durch Richard Schechner 1967 in New York. Die Performance Studies können dabei als Pioniere des *performative turn* angesehen werden, denn hier werden bereits seit den 1960er-Jahren alle möglichen gesellschaftlichen und kulturellen Vorgänge als Performance und durch performative Mittel untersucht. Gemeinsam mit der Ethnologie (im Sinne einer sog. *Anthropology of experience*<sup>18</sup>), in der, wie oben geschildert, ebenfalls schon seit den 1960er-Jahren verschiedene Umorientierungen von der »Kultur als Text« zur »Kultur als Performance« stattfinden, wird in diesen Disziplinen ein bis heute gültiger Richtungswechsel eingeschlagen.

Betrachte ich die Erkenntnisse des *performative turn* noch einmal vor dem Hintergrund philosophischer Theorienbildung und nehme seine Kernaussage in den Fokus, komme ich zu folgenden Konklusionen: Der *performative turn* macht den Schritt von der »Kultur als Text« zur »Kultur als Performance«, er fokussiert die Herstellung kultureller Bedeutung. Damit fordert er auf der normativen Seite eine Auseinandersetzung mit diesen Herstellungsweisen: »Der *performative turn* lenkt die Aufmerksamkeit auf die Ausdrucksdimension von Handlungen und Handlungsereignissen bis hin zur sozialen Inszenierungskultur.«<sup>19</sup> Er wendet sich vom Leitbegriff der »Struktur« hin zur Prozesshaftigkeit<sup>20</sup> und formuliert die Kardinalkritik der Kulturwissenschaften am Binaritätsprinzip:

»Performanz, Performance und Performativität werden zu neuen kulturwissenschaftlichen Grundbegriffen. Sie beziehen sich auf das Gemachtsein von Sprache und Wirklichkeit und dienen der Analyse von sozialen Selbstdarstellungen ebenso wie von Formen politischer Theatralität bis hin zu Schauplätzen militärischer

17 Bachmann-Medick 2007. (S. 125).

18 Vgl. Turner, Victor/Bruner, Edward: *The Anthropology of Experience*, Illinois 1986.

19 Bachmann-Medick 2007. (S. 104).

20 Vgl. Turner, Victor: *The Anthropology of Performance*, New York 1987.

Konflikte. Wie kann man mit Sprache Handlung auslösen, wie wird Wirklichkeit produziert und in Szene gesetzt? Während sich die Textkategorie eher auf die Sedimentation von Bedeutungen richtet, geht es hier um die Frage, durch welche Handlungsvollzüge (kulturelle) Bedeutungen erzeugt werden.«<sup>21</sup>

Die zwingende Schlussfolgerung muss also eine kritische Reflexion der Formate sein, in denen diese Verschiebungen stattfinden. Performativitätsforschung kann nicht anders als performativ gelingen. Wenn wir Performativitätsforschung in den linearen, textuellen Korsetts des *linguistic turn* betreiben, scheitern wir gemessen an unseren eigenen Zielen. Schlimmer noch, wir denunzieren sie nicht nur strukturell, sondern damit zwingend auch inhaltlich. Wenn wir die Herstellungsformen nicht untersuchen, sagen wir gleichzeitig, dass sie irrelevant sind, während wir inhaltlich ihre Relevanz betonen, wenn wir uns mit Performativitätsforschung beschäftigen. Betrachtet man die wissenschaftliche akademische Praxis unter performativen Aspekten, also als Performance, wie Schechner vorschlägt, verlassen wir jedoch das sichere Terrain philosophischer oder theaterwissenschaftlicher Praxis und müssen uns auf die Suche nach neuen Formen machen, um ihre Performanz reflektieren zu können.

Welche Erkenntnisse fördern wir also zutage, wenn wir diese Reflexion wagen und die Performativität von Performativitätsforschung genauso unter die Lupe nehmen wie ihre Inhalte? Derlei Zusammenhänge von Form und Inhalt sind dezidiert dramaturgische Fragestellungen. Um ihnen wissenschaftlich auf die Spur zu kommen, habe ich mich auf die Suche nach einer performativen Forschungspraxis begeben, die imstande ist, sich selbst als Praxis zu reflektieren, und bin dabei in der Ethnografie fündig geworden. Der ethnografische und der dramaturgische Blick weisen dabei vielerlei Parallelen auf, die für den Modus meiner Untersuchungen von hoher Relevanz sind und die ich daher zur Orientierung als zwei weitere perspektivische Dimensionen im Folgenden kurz skizzieren möchte.

## Performative Perspektiven: Der dramaturgische und der ethnografische Blick

Durch meine Erfahrung in der praktischen Theaterarbeit ist mir bekannt, dass oft selbst Theaterleute wenig über die Arbeit von Dramaturg\*innen wissen. Das liegt zum einen daran, dass die Dramaturgie<sup>22</sup> hauptsächlich die Rolle des »Feedbackers« für die Regie innehat. Historisch stellt sicherlich die glücklicherweise zumeist

21 Bachmann-Medick 2007. (S. 109f.).

22 Mit der Sprechweise »die Dramaturgie« oder »die Regie« bezeichne ich eine Person oder Personengruppe, die den jeweiligen Verantwortungsbereich für eine Produktion innehat/-haben.

überwundene Illusion von Regisseur\*innen als Alleinherrscher\*innen einen gewissen Faktor für die relative Unkenntnis dramaturgischer Verantwortungsbereiche dar. Zum anderen liegt es aber auch daran, dass die dramaturgische Praxis schwierig zu versprachlichen ist. Ich will es hier trotzdem einmal versuchen:

Alles, was sich vollzieht, hat eine Dramaturgie, also keinesfalls nur theatrale Ereignisse, sondern auch politische oder sportliche Ereignisse, ebenso Lehrveranstaltungen, Gespräche, Konzerte oder Abendessen. Dramaturg\*innen gestalten Dramaturgien. Wir assoziieren umgangssprachlich allzu vorschnell die Dramaturgie mit der Abteilung eines Theaters, in der Dramaturg\*innen tätig sind, doch es gibt allerhand Dramaturgien in der Welt, die nicht (oder zumindest nicht von Dramaturg\*innen) gestaltet sind. Dramaturgien sind die Rahmenbedingung einer zusammenhängenden Wahrnehmungsweise: Was nicht als dramaturgische Gesamtstruktur erkennbar ist, wird auch nicht als zusammenhängend wahrgenommen. Dramaturgien strukturieren, leiten, orientieren oder manipulieren die Art und Weise, wie wir etwas wahrnehmen. Auch deshalb ist es nicht sehr verwunderlich, dass kaum jemand weiß, was Dramaturg\*innen tun, denn ihre Arbeit befasst sich gewissermaßen damit, ein Apriori, ein »vor aller Wahrnehmung« zu gestalten, das eine Wahrnehmungsweise rahmt und ordnet. Zudem sind *gute* Dramaturg\*innen im theatralen Kontext paradoxerweise tendenziell *unsichtbar* und werden nur dann (für alle Beteiligten) sichtbar, wenn entweder das dramaturgische Konzept oder die Regie scheitert (und ihre Funktion aufgefangen werden muss). In einer Theaterproduktion übernimmt die Dramaturgie dabei tatsächlich ganz ähnliche Aufgaben wie ein\*e Feldforscher\*in. Dabei gibt es ebenso viele unterschiedliche Dramaturgie-Typen, wie es Typen der Feldforschung gibt, und besonders in der freien Szene finden sich häufig Mischformen aus Regie und Dramaturgie. Der Einfachheit halber werde ich hier eine ihrer Reinformen skizzieren: Die dramaturgische Arbeit beginnt in der sog. »Vorproduktion« einer Inszenierung, also der Phase, in der es noch lange keine Schauspieler\*innen, Performer\*innen oder Tänzer\*innen gibt, in der vielleicht noch nicht einmal feststeht, wie viele oder welche Spieler\*innen es geben soll. Es ist die Phase der ersten Idee, vielleicht gibt es auch nur einen selbst oder fremd erteilten Auftrag, eine bestimmte Idee zu finden, vielleicht steht ein Thema fest, oder es gibt den Auftrag, ein Thema zu finden. Regie und Dramaturgie blicken in dieser Phase also in die Welt und sind dazu aufgefordert, eine Entscheidung zu treffen, von all den Themen »da draußen« eins auszuwählen. Hier gibt es zweierlei Möglichkeiten: Entweder man wird von sich selbst oder von anderen beauftragt, »etwas« zu einem bereits gesetzten Thema zu entwickeln (das kann eine Dramenvorlage sein oder aber ein kultureller oder gesellschaftlicher Themenkomplex), oder man schaut in die Welt und findet, dass dieses oder jenes Thema aus diesem oder jenem Grund zu dieser Zeit an diesem Ort notwendig zu behandeln ist, und erteilt sich selbst den künstlerischen Forschungsauftrag, ein Thema zu konkretisieren. In beiden Fällen geht es aber genau wie in der ethnografischen



Praxis letztlich immer darum, etwas Abstraktes konkret zu machen und etwas Konkretes abstrakt zu machen. Das sieht in der Praxis etwa so aus:

Die Regie hat vielleicht eine Idee zu einem Thema oder zu einem Drama. Nun geht es für die Dramaturg\*innen zunächst darum, Expert\*innen für dieses Thema oder Drama zu werden, welche von der Regie konsultiert werden können. Sie recherchieren Texte und Kontexte, verschaffen sich einen Einblick und einen Überblick. Man könnte sagen: Sie eruieren die Möglichkeiten eines Feldaufenthalts. Im Dialog mit der Regie wird dann entschieden, wo es hingehen soll. Es entsteht eine Art »Wunschliste«, die von der Dramaturgie geprüft werden muss. Es gibt die Lieblingsidee, die zweit- und die drittliebste Idee usw. – und die Dramaturgie prüft die Möglichkeiten ihrer Realisierung. Die Regie wünscht sich vielleicht, »Romeo und Julia« auf einer Rollschuhbahn zu inszenieren, und die Dramaturgie prüft, ob es möglich ist, diesen Inszenierungsansatz inhaltlich kohärent zu begründen. Das bedeutet zum Beispiel zu fragen welche Konsequenzen das für die Anlage der Figuren haben müsste oder könnte, z.B. dass sie vielleicht als Teenager angelegt werden, was der Dramentext in diesem Fall ohnehin nahelegt, auch ob es technisch möglich ist, aber vor allem, welche Konsequenz der Ansatz für die Grundlagen der Inszenierung haben würde. Dann gilt es herauszufinden, ob diese Aspekte einander guttun oder nicht. Im Fall der Rollschuhbahn ist es vielleicht nicht so, dann gilt es herauszufinden, ob der Regie »Romeo und Julia« oder »die Rollschuhbahn« wichtiger ist, also die Frage zu stellen: Brauchen wir ein neues Drama/Thema oder einen neuen Inszenierungsansatz? Übertragen auf die Feldforschung würden wir hier die Forschungsfrage konkretisieren: Geht es z.B. darum, eine bestimmte Region zu erforschen und deren Themen herauszufinden, oder geht es darum, ein bestimmtes Thema zu erforschen und herauszufinden, wo es sich am besten beobachten lässt?

Das wird sich klären müssen, um dann recherchieren zu können, welche (Feld-)Zugänge wünschenswert und möglich sind. Wie in der Vorbereitung der Feldforschung ergibt sich auch in einer Vorproduktionsphase ein Wechselspiel von Idealem und Pragmatischem sowie ein wechselseitiges Beeinflussen beider Komponenten, bis es zu einer relativen Ausgewogenheit kommt, auf die man sich einigen kann – wohl wissend, dass es dann im »Feld«, also der Probenphase, ohnehin zu großen Verschiebungen kommen wird. Das ist nicht einfach eine Nebenwirkung des Feldes, sondern der Grund hineinzugehen, so wie es auch der Grund ist, in die Produktionsphase einzusteigen, um sich überraschen und beeinflussen zu lassen. So wie die Feldforschung ihren Ausgang mit einer Auswahl ihrer Protagonist\*innen nimmt, beginnt die Produktionsphase mit einer Auswahl der Figuren und ihrer Spieler\*innen und ist gleichzeitig ein erstes Arbeitsergebnis. Meist weiß man am Anfang noch gar nicht, welche Spieler\*innen welche Aufgaben übernehmen werden, so wie man im Feld nicht von Anfang an weiß, welcher Mensch oder welcher Beobachtungsstrang zentral werden wird. Es wird

sich zeigen. Der dramaturgische Blick ist also genau wie der ethnografische von Ergebnisoffenheit geleitet, er folgt dem Prinzip der Kontingenz, oder wie Ethnolog\*innen sagen würden: dem Prinzip der *Serendipität*<sup>23</sup>, dem Finden von etwas, ohne es zu suchen.

Bei alledem ist die eigentliche Hauptaufgabe der Dramaturgie im Produktionsprozess, für die Kohärenz oder, wertend, für die Integrität einer Inszenierung zu sorgen. Ein\*e Dramaturg\*in muss daher vor allem zwei Qualitäten an den Tag legen: gut wahrnehmen und gut kommunizieren können. Aber was ist das, was man wahrnehmen und kommunizieren können muss? Wie gesagt, obliegt der Dramaturgie die Verantwortung für die Kohärenz einer Inszenierung. Nicht ganz zu Unrecht werden Dramaturg\*innen daher auch »die Metaphysiker\*innen des Theaters« genannt, und doch führt diese Betitelung auf eine falsche Fährte, wenn man annimmt, dass die Dramaturgie einer Inszenierung eine abstrakte, unsinnliche Sache wäre. Das Gegenteil ist der Fall: In der Probenphase, der sog. »Hauptproduktionsphase« (vergleichbar dem ethnografischen Feldaufenthalt), bleibt die Verantwortung der Dramaturgie weiterhin die Kohärenz oder Integrität der Inszenierung, aber dieses scheinbare Abstraktum wird nun um sehr viele Komponenten erweitert und dadurch gleichzeitig konkretisiert. Die Spieler\*innen und die etwaigen Figuren müssen aufeinander abgestimmt, also Fragen beantwortet werden wie: Was bedeutet es für die Anlage einer Figur, vom Spieler XY oder aber von der Spielerin YX verkörpert zu werden? Was bedeutet es für die Anlage der Inszenierung, wenn diese Figur von XY oder YX gespielt wird? Welche Entscheidungen müssen dann gemacht oder rückgängig gemacht werden? Jede Möglichkeit muss in all ihren Konsequenzen mit jeder anderen Möglichkeit und all deren Konsequenzen in Bezug gesetzt werden – ein hochkomplexer Vorgang, der jedoch stets konkret bleiben muss. Der dramaturgische Blick ist also genau wie der ethnografische Blick von einem Wechselspiel aus Lupe und Weitwinkelobjektiv bestimmt. Jedes Detail soll erfasst und in Beziehung zum gesamten Bezugssystem gesetzt werden, das sich aber eben dadurch erst ausgestaltet – wie bei einem Mosaik<sup>24</sup>, in dem man jedes Steinchen kennen muss, in dem es mitunter einen gravierenden Unterschied macht, wo man welches Steinchen einordnet, und das gleichsam erst durch diesen

23 Vgl. etwa Rheinberger, Hans-Jörg: »Über Serendipität – Forschen und Finden«, in: Boehm, Gottfried/Alloa, Emmanuel/Budelacci, Orlando/Wildgruber, Gerald [Hg.]: *Imagination: Suchen und Finden*, Paderborn 2014. (S. 233–243).

24 McLuhan spricht beispielsweise von einer *mosaikartigen Konfiguration oder Galaxis*, die er der Logik der Linearität gegenüberstellt. Es ist ein denkendes Handeln oder handelndes Denken, das nicht auf Beweisführung aus ist, sondern Ideenreichtum mosaikartig entfalten will, während Linearität die Vielfältigkeit schon in der Wahrnehmung beschränkt. Auch seine Methode des *schwebenden Urteils* als eines, das die eigene (mediale) Bedingtheit des Denkens reflektiert, ist dem Modus dramaturgischen Handelns eng verwandt. Vgl. McLuhan, Marshall: *Die Gutenberg-Galaxis. Das Ende des Buchzeitalters*, Bonn/Paris 1995. (S. 269, 342).

Prozess der Einordnung als ein Ganzes entsteht. Man könnte sagen: Es ist die Verantwortung der Regie, die Steinchen zu gestalten, und es ist die Verantwortung der Dramaturgie, ihren Bestimmungsort festzulegen. Sie muss in allen Inszenierungslagen eine Entscheidungskompetenz zur Verfügung stellen und der Regie eine Haltung anbieten, an der sie sich abarbeiten kann. Sind derlei Entscheidungen dann soweit gediehen, dass die Regie mit der Inszenierung konkreter Szenenabläufe beginnen kann, befinden wir uns in der sog. »Hochproduktionsphase«. Hier wird auch die Frage nach der Kohärenz schließlich für alle Beteiligten greifbar. Wenn es eine Einigung darüber gibt, welcher Ausdruck in welcher Szene zu finden sein soll, verfremdet die Dramaturgie nämlich ihren Blick abermals radikal und wird zum Probepublikum. Inzwischen hat sie einen guten Eindruck vom »Feld«, kann »ein-ordnen« in »Stimmiges« und »Unstimmiges«, so wie vielleicht ein\*e Feldforscher\*in mittlerweile in »Typisches« und »Atypisches« einordnen kann. Aber genau wie Feldforschende muss auch die Dramaturgie jedes »atypische« Vorkommen immer wieder neu daraufhin überprüfen, ob es nicht vielleicht doch »typisch« ist, in dem Sinne, dass zu fragen ist, ob der eine neue Aspekt vielleicht doch nach einer neuen Ausrichtung des gesamten Unternehmens verlangt. Auch im Kleinsten wird die dramaturgische Arbeit immer komplexer und gleichzeitig immer konkreter. Man könnte es als die Phase der »dichten Beschreibung« auffassen. Wenn zum Beispiel in den Proben eine bestimmte Szene »nicht funktioniert«, sich der beabsichtigte Effekt also nicht einstellt, muss die Dramaturgie zum einen überprüfen, ob der eventuell stattdessen eingetretene Effekt möglicherweise kohärenter ist und was das dann für die weitere Inszenierungsarbeit bedeuten würde, oder, wenn das nicht der Fall ist, die Frage beantworten, warum sich der beabsichtigte Effekt einer Szene nicht einstellt. Hier gibt es jeweils eine Fülle von Möglichkeiten: Liegt es an der Tagesform der Dramaturgie (als Probepublikum)? Liegt es an der Tagesform der Spielenden? Ist es ein Inszenierungsfehler der Regie? Liegt es an der Kombination der Spielenden? Liegt es an der Beziehung von Regisseur\*in und Spieler\*in? Liegt es an der Tagesform der Regie? Liegt es an der Beziehung der Spielenden untereinander? Liegt es an dem Verhältnis eines Spielenden zu seiner Figur? Liegt es an der Kombination der Figuren untereinander? Liegt es an der Kombination der Figur mit dem Effekt? Passen sie vielleicht nicht zueinander? Was heißt das für die Anlage der Figur? Muss ihre Inszenierungsweise oder ihre Spielweise geändert werden? Und dergleichen mehr ...

Es ist schwierig zu beschreiben, wie derlei Analysen konkret ablaufen, und manchmal muss man eine Szene vielfach sehen, um darauf zu kommen, wo der »Fehler« (die Unstimmigkeit) liegt. Was die Dramaturgie genauso wie Feldforschende können muss, ist, solche Spuren zu erkennen, also zu erspüren, von wo sie weg- und wo sie hinführen. Und genau wie in der teilnehmenden Beobachtung ist dieser distanzierte Blick immer in Gefahr, was gleichzeitig die Bedingung dafür ist, dass man ihm vertrauen kann. Schließlich kann man nur dann etwas richtig

einordnen, wenn man sich damit auskennt. Seine Wirkung erkennen, kann man aber nur, wenn man es sich wieder und wieder fremd macht. In der Dramaturgie nennt man dieses Vorgehen »Alienating«<sup>25</sup> oder Verfremdung.

Zum Ende einer Produktion, also kurz vor und mit der Premiere, obliegt der Dramaturgie schließlich die Aufgabe der Public Relations, d.h. wie ein\*e Feldforscher\*in nun in der Regel Autor\*in wird, wird auch sie Vermittlerin der Inszenierungsergebnisse für die Öffentlichkeit (Presse, Programmheft, Publikumsgespräche), so wie Feldforschende zu Vermittler\*innen der Forschungsergebnisse gegenüber einer Öffentlichkeit werden. Beide tun dies immer in der Hoffnung, dass die Ergebnisse am besten für sich selbst sprechen, und doch müssen sie sie formulieren.

All das stelle ich voran, um nachvollziehbar zu machen, unter welchen Aspekten und Bedingtheiten des Blicks ich meine teilnehmenden Beobachtungen in den Universitäten gemacht habe. Ich habe die Vorgänge dort im Sinne der Performance Studies als Performance oder unter performativen Aspekten beobachtet, und als Dramaturgin kann und will ich dabei gar nicht anders, als auch hier die Kohärenz oder die Integrität dieser performativen Abläufe zu fokussieren. Dabei folge ich der Praxis der Ethnografie in ihrem geübten Umgang mit dem Fremden, operiere mit dichter Beschreibung und bediene mich theaterwissenschaftlichen Vokabulars. Die anschließende Analyse meiner Beobachtungen wird dabei von philosophischen Grundfragen geleitet. So entsteht eine Art gebündelte Vieldimensionalität des Blicks, die sich und das Wahrgenommene wechselseitig neu ausgestaltet, vergleichbar der Dynamik eines Kaleidoskops.

## Eingrenzungen und Abgrenzungen

Die beschriebene Multiperspektivität von Philosophie, Performance Studies, Theaterwissenschaften, Dramaturgie und Kulturwissenschaften wird in meiner Feldforschung auf universitäre Aufführungen und Produktionsweisen Anwendung finden. Hier lässt sich die Kohärenz von universitären Forschungs-, Lehr- und Lernweisen dadurch in den Blick bekommen, dass man beachtet, wie sich die Inhalte einer universitären Veranstaltung im Verhältnis zu ihrer Performanz verhalten. Also wie im Fall der zuvor beschriebenen szenischen Probearbeit der Dramaturgie zu beobachten, ob sich ein beabsichtigter Effekt einstellt oder nicht, zu analysieren, warum oder warum das nicht geschieht, und dabei alle beteiligten Faktoren in den Blick zu nehmen.

---

25 Vgl. z.B. Georgelou, Konstantina/Protopapa, Efrosini/Theodoridou, Danae: »Alienating«, in: Georgelou, Konstantina/Protopapa, Efrosini/Theodoridou, Danae [Hg.]: *The practice of dramaturgy – Working on actions in performance*, Amsterdam 2017. (S. 47-54).

Im Unterschied zu Goffmans Klassiker *Wir alle spielen Theater*<sup>26</sup> aus den 1950er-Jahren liegt mein Hauptaugenmerk dabei nicht auf etwaigen Selbstdarstellungen bzw. Rollenverständnissen im akademischen Betrieb, sondern auf seinen performativen Akten. Dabei definiere ich das Performative mit Erika Fischer-Lichte vorläufig folgendermaßen:

»Der Begriff [des Performativen] bezeichnet bestimmte symbolische Handlungen, die nicht etwas Vorgegebenes ausdrücken oder repräsentieren, sondern diejenige Wirklichkeit, auf die sie verweisen, erst hervorbringen. Sie entsteht, indem die Handlung vollzogen wird. Ein performativer Akt ist ausschließlich als ein verkörperter zu denken.«<sup>27</sup>

Diese Definition lässt sich auf akademische Veranstaltungen übertragen, die ihre eigene Wirklichkeit auch nur durch die verkörperten Handlungen ihrer Akteur\*innen herstellen (und dabei keine Akte mimetischer Repräsentation sind). Performativität lässt sich von Performanz insofern abgrenzen, als dass alles, was (sinnlich) wahrnehmbar ist, eine Performanz hat, aber nicht alles, was eine Performanz hat, performativ ist. Das Performative bedingt sich also im Unterschied zur Performanz in einer Adressiertheit und darin in einer Wechselwirkung von Aufführung und Wahrnehmung. Während eine Performanz schlichtweg vorhanden ist, muss Performativität wechselseitig hervorgebracht werden und folgt in diesem Sinne einer dramaturgischen Form. Eine Performance ist hierbei notwendigerweise ein performativer Akt, der sowohl Performativität als auch Performanz aufweist – umgekehrt ist aber nicht alles, was eine Performanz hat, eine Performance oder performativ. Schechner verwendet die Unterscheidung von »is«-performances und »as«-performances: Was eine Performance ist oder nicht ist, hängt von diversen kulturellen Kontexten und Bedingtheiten ab, aber alles, was existiert, kann als (As-)Performance betrachtet und analysiert werden.<sup>28</sup> Im Laufe meiner Untersuchungen werde ich weitere Aufschlüsse über Performativitätstheorien erhalten und ihre Begrifflichkeiten präzisieren können.<sup>29</sup>

Verwandt mit der Frage nach performativer Forschung ist dabei die Frage nach »künstlerischer Forschung«, die besonders im Hinblick auf die Frage nach der Verbindung von Kunst und Wissenschaft in den vergangenen Jahren immer populärer geworden ist. Hiervon zeugt beispielsweise das 2009 von der Gruppe *a rose*

26 Goffman, Erving: *Wir alle spielen Theater – Die Selbstdarstellung im Alltag*, München 1969.

27 Fischer-Lichte, Erika: *Performativität – Eine Einführung*, Bielefeld 2012. (S. 44). [H. i. O].

28 Vgl. Schechner, Richard: *Performance Studies – An Introduction*, New York 2002. (S. 38).

29 Einige dieser Formulierungen wurden bereits in folgender Publikation veröffentlicht: Seitz [Suchard], Anna: »Performativität und Universität. Zur Aufführung akademischer Forschungs-, Lehr- und Lernweisen« in: Reupke, Daniel/Banisch, Sven/Beyer, Meike/Roth, Philip/Thibaut, Julia [Hg.]: *Netzwerke – Performanz – Kultur – Transdisziplinäre Perspektiven und wechselseitige Bezüge*, Würzburg 2021. (S. 117-142).

is, dem RadialsystemV und Mitgliedern der Jungen Akademie der Berlin-Brandenburgischen Akademie der Wissenschaften (BBAW) und der Leopoldina als außeruniversitäre Forschungseinrichtung gegründete Institut für künstlerische Forschung (!KF) in Berlin, das mittlerweile zu einer internationalen Institution mit zahlreichen Partnerorganisationen herangewachsen ist. Die Projekte des !FK kooperieren mit Universitäten und Hochschulen und fördern die Zusammenarbeit von Wissenschaftler\*innen und Künstler\*innen aller Disziplinen auf der Grundlage ästhetischen Erlebens und künstlerischer Erfahrung. Zudem liefern sie die Plattform für die Online-Fachzeitschrift *artistic research*<sup>30</sup>. In Abgrenzung zu dieser Herangehensweise möchte ich nicht primär die Interaktionsmöglichkeiten von Wissenschaft und Kunst untersuchen, sondern umgekehrt performative Forschung übergeordnet als eine Forschungsweise verstehen, die sowohl wissenschaftlich als auch künstlerisch Anwendung finden kann und erst in einem sekundären Schritt die Möglichkeit der Differenzierung wie auch der wechselseitigen Bezugnahme dieser Bereiche bietet.

Philosophischer Bezugsrahmen ist hier zum einen die Kritik am Primat des Textes, wie sie z.B. Dieter Mersch in seiner Auseinandersetzung mit Jacques Derrida formuliert, wenn er Erfahrungsmomente des Performativen, die sich sprachlicher Explizierbarkeit entziehen, zu bedenken gibt.<sup>31</sup> Zum anderen werden Fragestellungen relevant, die Bezüge zur jüngeren Diskussion um die Ästhetik/Aisthetik im Allgemeinen, wie sie von Martin Seel und Gernot Böhme geführt wird, aufweisen: Böhme sieht dabei Ästhetik als allgemeine Wahrnehmungslehre,<sup>32</sup> wie auch in anderer Form Wolfgang Iser, wenn er die Aisthetik [gr. »Aisthesis« = Wahrnehmung] als Begriff rehabilitiert,<sup>33</sup> wohingegen Seel darin eine spezifische Wahrnehmungsform versteht, der die Wahrnehmung der Wahrnehmung (Wahrnehmung zweiter Ordnung) zu eigen ist.<sup>34</sup> Böhme legt dabei auch eine besondere Betonung auf den Aspekt der Leiblichkeit des Menschen, den er in der Philosophie allgemein vernachlässigt sieht.<sup>35</sup> Einen verwandten Ansatz verfolgt Arno Böhler, Mitbegründer des internationalen *Philosophy-on-Stage-Festivals*<sup>36</sup>, wenn er ein Verständnis von

30 [www.artistic-research.de](http://www.artistic-research.de) (11.08.2018).

31 Vgl. hierzu: Mersch, Dieter: *Ereignis und Aura – Untersuchungen zu einer Ästhetik des Performativen*, Frankfurt a.M. 2002.

32 Vgl. hierzu etwa: Böhme, Gernot: *Aisthetik – Vorlesungen über Ästhetik als allgemeine Wahrnehmungslehre*, München 2001.

33 Vgl. hierzu etwa: Iser, Wolfgang: *Blickwechsel – Neue Wege der Ästhetik*, Stuttgart 2012.

34 Vgl. hierzu etwa: Seel, Martin: *Ästhetik des Erscheinens*, Frankfurt 2003; sowie: Deines, Stefan/Liptow, Jasper/Seel, Martin [Hg.]: *Kunst und Erfahrung: Beiträge zu einer philosophischen Kontroverse*, Frankfurt a.M. 2012.

35 Böhme, Gernot: *Leibsein als Aufgabe – Leibphilosophie in pragmatischer Hinsicht*, Kusterdingen 2003.

36 [www.univie.ac.at/performanz/](http://www.univie.ac.at/performanz/) (03.09.2014).

Philosophie als künstlerische Forschung vorschlägt. Böhler problematisiert die Ab-sage an die Sinnlichkeit, die bereits seit der Antike als konstitutives Moment philosophischer Aktivität verstanden wird, und schlägt einen neuen, einen »post-sokratischen« Ansatz vor, in dem er, mit Unterstützung von Nietzsche und Spinoza, die Sinnlichkeit, und hier natürlich zuvorderst die Körperlichkeit, rehabilitiert. Auch Böhler ist der Ansicht, dass eine Perspektive, die eine Bipolarität von Geist und Körper nahelegt, unhaltbar ist und bereits überwunden sein sollte.<sup>37</sup>

In Bezug auf Fragen der Bildungsphilosophie mehren sich aktuell Ansätze, die eine neue Ausrichtung der Bildungsprozesse für notwendig halten.<sup>38</sup> Selbiges gilt auch für den Bereich der Hochschuldidaktik, welcher aber insofern irrelevant für meine Ausführungen ist, als dass zwar untersucht wird, wie sich universitäre Forschungs-, Lehr- und Lernweisen performativ gestalten, nicht aber, wie eine bestimmte Verantwortlichengruppe, z.B. die der Dozierenden, sie gestalten sollte. Meine Ausführungen lassen hier normative Schlüsse zu, fokussieren diesen Bereich aber nicht. Die Bildungsfragen, die in der Arbeit relevant werden, sind im weitesten Sinne bildungsphilosophische Fragen. Einen viel beachteten Vorschlag zur Bildungsphilosophie machte 2013 Julian Nida-Rümelin mit seiner Monografie *Philosophie einer humanen Bildung*<sup>39</sup>, in der er drei Prinzipien einer humanen Bildungspraxis erörtert, welche er mit »Einheit der Person«, »Einheit des Wissens« und »Einheit der Gesellschaft«<sup>40</sup> betitelt. Diese gründet er auf seine drastisch formulierte Analyse der Separiertheit der Disziplinen: »Die Separierung unterschiedlicher disziplinärer Kulturen ist eine Krankheit, die unser Bildungswesen befallen hat«<sup>41</sup>, und fügt auf der konstruktiven Seite einen normativen Leitsatz hinzu: »Bildung soll nicht spalten, sondern einen.«<sup>42</sup> Was mir in Nida-Rümelins Ausführungen bemerkenswert erscheint, ist die Analyse der Beziehung von Menschenbild und Bildung. Nida-Rümelin begründet die Ansicht, dass jedes Bildungskonzept eine »normative Anthropologie«<sup>43</sup> beinhaltet, zu der wir uns verhalten müssen. Seine Analysen gehen jedoch nicht so weit, die Wurzel der normativen Anthropologien ausfindig zu machen, die wir durch das Bildungswesen gespiegelt finden. Diesen

37 Vgl. Böhler, Arno: »Philosophie ALS künstlerische Forschung«, in: Böhler, Arno/Herzog, Christian/Pechriggl, Alice [Hg.]: *Korporale Performanz – Zur bedeutungsgenerierenden Dimension des Leibes*, Bielefeld 2013. (S. 227-242); sowie: Böhler, Arno/Kruschkova, Krassimira/Granzer, Susanne Valerie [Hg.]: *Wissen wir, was ein Körper vermag? – Rhizomatische Körper in Religion, Kunst, Philosophie*, Bielefeld 2014.

38 Vgl. etwa: Serres, Michel: *Erfindet Euch neu! Eine Liebeserklärung an die vernetzte Generation*, Berlin 2013; sowie: Nida-Rümelin, Julian: *Philosophie einer humanen Bildung*, Hamburg 2013.

39 Nida-Rümelin, Julian: *Philosophie einer humanen Bildung*, Hamburg 2013.

40 Vgl. ebd.

41 Ebd. (S. 139).

42 Ebd. (S. 243).

43 Vgl. ebd. (S. 35-42).



Ansatz weiter zu verfolgen ist daher ein Anliegen meiner Forschung. Diesbezüglich untersuche ich also nicht im Sinne Vilém Flussers eine *Krise der Linearität*, sondern gewissermaßen eine Krise *durch* Linearisierung, folge aber gleichzeitig seinem bereits 1988 formuliertem Appel, wenn er sagt:

»Die Krise der Linearität, deren erste Phase wir miterleben, ist daher vor allem eine Herausforderung an uns: wir sollten die neu auftauchende Einbildungskraft mobilisieren, um die Krise in uns und um uns herum zu überwinden.«<sup>44</sup>

Das performativ philosophische und philosophisch performative Herzstück meiner Forschungen ist das innovative Forschungsfeld der Performance Philosophy, welches 2012 mit dem internationalen *Performance Philosophy Network*<sup>45</sup> auf den Weg gebracht wurde. Performance Philosophy stellt die Frage nach der Verwandtschaft von analytischen und performativen Wissensformen und ihrer wechselseitigen Bedingtheiten sowie die Frage nach der Beziehung von Wissenschaft und Kunst insgesamt. Dabei werden auch explizit Form(at)-Aspekte in den Fokus genommen, wie z.B. James Corby herausstellt:

»The Performance Philosophy movement marshals relevant energies in such a way as to suggest that we stand at the threshold of a new disciplinary formation. Not Performance and Philosophy, but Performance Philosophy—the paratactical momentum of the term seemingly directed towards an artistic, intellectual, and disciplinary miscegenation, where neither performance nor philosophy would remain distinct and intact and neither would be subordinated to, or conditioned by, the unchanged disciplinary genealogy and underpinnings of the other.«<sup>46</sup>

In diesem Sinne ist Performance Philosophy ein interdisziplinäres Unterfangen, in dem die Frage nach wechselseitigen Bezugnahmen eine zentrale Rolle spielt. Die vorliegende Arbeit orientiert sich an den transdisziplinären Wechselwirkungen, die im Fokus der Performance Philosophy als forschendem Tätigsein stehen:

»As Esa Kirkkopelto remarks, ›Performance philosophy opens up a field in which performance, performance makers and performers can make contact with philosophical thinking without the advocacy of intermediary disciplines and in equal dialogue with them, learn to think in their own terms, and become understood by others‹. This is perhaps the promise of interdisciplinarity in its truest sense, if that institutionally ubiquitous word can momentarily be recovered from its bland

44 Flusser, Vilém: *Krise der Linearität*, Bern 1992. (S. 40).

45 <http://performancephilosophy.ning.com> (28.02.2019).

46 Corby, James: »Failing to think: The promise of Performance Philosophy«, in: Daddario, Will/Katsouraki, Eve [Hg.]: *Performance Philosophy*, Vol. 4 (2) 2019, (S. 576-590), <https://www.performancephilosophy.org/journal> (28.02.2019). (S. 577).



overuse in countless funding applications, impact reports, and worthy PhD proposals. Here, interdisciplinarity would be the extension of knowledge and academic practices beyond their presumed native territory, precisely by virtue of the interaction and mutual provocation of at least two academic disciplines. This new knowledge and transformed practice can then be assimilated into either discipline, thereby modifying that discipline, or it can detach from its parent disciplines, forming a new discrete discipline or, more modestly, a sub-discipline in its own right.«<sup>47</sup>

Mein transdisziplinäres Vorgehen in der Forschung entspricht der Forderung, die Philosophie mit ihrer eigenen Performativität zu konfrontieren und sie unter diesem Aspekt als performative Forschung, als Performance Philosophy zu untersuchen und gleichzeitig den Erkenntnisgewinn performativer Perspektiven auszuloten. In diesem Sinne möchte ich mit diesem Projekt auch zu einer Antwortmöglichkeit in Bezug auf die Frage beitragen, was Performance Philosophy ist oder sein könnte.

Dieses Wechselspiel werde ich anhand dramaturgischer Leitfragen zusammenführen. Bei allen Unterschieden teilen meine Untersuchungen mit denen Goffmans also den Aspekt eines dramaturgischen Blicks auf performative Abläufe, wie sie Goffman in seinem Vorwort voranstellt: »Die Gesichtspunkte, die in diesem Bericht angewandt wurden, sind die einer Theatervorstellung, das heißt, sie sind von der Dramaturgie abgeleitet.«<sup>48</sup> Solches trifft auch auf meine Untersuchungen zu. Um die dramaturgische Dynamik dieser Untersuchungen nachvollziehbar zu machen, ist es notwendig, sie auch im Textmodus erfahrbar zu machen: Im ersten Teil der Arbeit werden wir einem spiralförmigen Lesemodus folgen. Wir werden uns einem Anhaltspunkt nähern und die Schleife dann größer ziehen, um ihm auf anderer Ebene wieder näherzukommen. Wir folgen also auch textuell einem rekursiven Design. Das bedeutet im vorliegenden Fall auch ein Wechselspiel verschiedener Schreibformen, die davon abhängen, ob eine praktische Erfahrungsdimension oder ein analytischer Zugang richtungsweisend sind. Wir werden dabei zulassen, dass die geschilderten Beobachtungen Fragen aufwerfen, die wir in der Theorie zu verorten suchen, wo neue Fragen entstehen, für die wir wieder die empirischen Beobachtungen zurate ziehen, um die Theorien zu erweitern. Im zweiten Teil werden wir die Perspektive wechseln und einen Überblick wagen, der uns gestattet, die empirischen Ergebnisse theoretisch zu kontextualisieren und Schlüsse zu ziehen, deskriptiv wie normativ. Um an diesen Punkt zu gelangen, dürfen wir keinen der dramaturgischen Aspekte ausgespart haben: Erfahrung, Theorie und

47 Corby, James, a.a.O., Bezug nehmend auf Kirkkoppelto, Esa: »For What Do We Need Performance Philosophy?«, in: Cull Ó Maoilearca, Laura [Hg.]: *Performance Philosophy*, Vol. 1 (2015). (S. 4-6), [www.performancephilosophy.org/journal/article/view/7/65](http://www.performancephilosophy.org/journal/article/view/7/65). (28.01.2019).

48 Goffman, Erving: *Wir alle spielen Theater – Die Selbstdarstellung im Alltag*, München 1969. (S. 3).

Pragmatisches müssen als gleichberechtigte Faktoren anerkannt werden. Für eine Philosophin werde ich daher den ungewohnten Weg einschlagen, von empirischem Material ausgehend Theorien zu prüfen und zu erweitern. Für eine Ethnografin werde ich den ungewohnten Weg einschlagen, induktive Anhaltspunkte mit deduktiv agierenden Theorien in Beziehung zu setzen.

Dazu präzisiere ich zunächst das Feld der angewandten Methodologie und nehme die Grundannahme des *performative turn* von Kultur als Performance in den Fokus, um seine implizite Fragestellung nach der Herstellung kultureller Bedeutungen konkret auf wissenschaftlich akademische Formate und Strukturen zu übertragen und darin die Verwendung theaterwissenschaftlichen Vokabulars zu plausibilisieren.

## Praktische Methodologie und Prämissen für die Feldforschung

Zur Strukturierung meiner empirischen Beobachtungen stelle ich nun zunächst vor, wie ich die Methoden der verschiedenen Disziplinen für diese Beobachtungen anwendbar gemacht habe, und benenne einige Prämissen, die es zu überprüfen gilt.

Um Aufschluss über die Performativität von akademischen Veranstaltungen zu erhalten, werde ich Vokabular und Methoden aus der theaterwissenschaftlichen Aufführungsanalyse zurate ziehen, um meine Beobachtungen zu kategorisieren. Im Zentrum meiner Beobachtungen steht dabei der dramaturgische Aspekt der Kohärenz von universitären Forschungs-, Lehr- und Lernweisen. Meine zugrundeliegende Fragestellung ist, welche Bedeutung ihren performativen Aspekten zukommt, d.h. welche Wirklichkeiten diese konstituieren und welche Maximen ihres Vollzugs sich darin klassifizieren lassen. Dabei impliziere ich die Grundannahme, dass es unmöglich ist, nicht performativ wirksam zu sein, d.h. an dieser Stelle: Es ist unmöglich, keine Performanz aufzuweisen, und es ist unmöglich, eine wirkungslose Performativität aufzuweisen. Es gibt jedoch eine Fülle von Möglichkeiten in der Frage danach, welche Bedeutung einer Performanz und ihrer Gestaltung zukommt.

Wenn ich dabei im Folgenden auch von »Formen« oder »Formaten« spreche, meine ich damit die phänomenal wahrnehmbaren Erscheinungen, durch die ein Inhalt zur Aufführung kommt. »Formate« verstehe ich dabei als standardisierte Formvorlagen von akademischen Aufführungen, also z.B. Seminare, Vorlesungen, Tagungspanels, aber auch standardisierte schriftliche Formate wie z.B. Klausuren, Essays oder wissenschaftliche Abhandlungen. Das Zusammenspiel von Formen und Inhalten werde ich weiterhin unter der Bezeichnung »Forschungs-, Lehr- und Lernweisen« zusammenfassen, die sich als performative Ereignisse in Form von konkreten »Wissens- und Bildungsaufführungen«, etwa konkreten Konferen-

zen und Lehrveranstaltungen, wahrnehmen lassen. Anstatt von Wissens- und Bildungsereignissen zu sprechen, möchte ich mit dem Begriff ihren Aufführungscharakter als kollektive Hervorbringung eines Ereignisses betonen, dessen Vollzug sich zwischen Planung und Emergenz austariert. »Wissens- und Bildungsaufführungen« ist dabei als untrennbares Begriffspaar zu verstehen, das auf beide Formate anzuwenden ist – also keinesfalls etwa misszuverstehen als »Wissensaufführungen« im Sinne von Konferenzen und »Bildungsaufführungen« im Sinne von Lehrveranstaltungen. Das Begriffspaar will im Gegenteil die Überzeugung beherbergen, dass alle universitären Forschungs-, Lehr- und Lernweisen immer als Wissens- und Bildungsaufführungen wirksam und gleichzeitig nicht auf eine der beiden Dimensionen reduzierbar sind. Es steht für verschiedene Fokusse universitärer Interaktionsformen, die ich jedoch als untrennbar erachte. Der Begriff der Wissensaufführung fokussiert die Interaktion von Inhalten, der Begriff der Bildungsaufführung fokussiert die Interaktion von Subjekten. Doch sind Wissensaufführungen ebenso wenig ohne Bildungsmomente zu haben, wie Bildungsereignisse ohne Bezugnahme auf Wissen möglich sind. Es ist mir bewusst, dass ich mit der Verwendung dieses Begriffspaares die grundsätzliche Diskussion um den Bildungsbegriff in den Erziehungswissenschaften<sup>49</sup> ausspare, möchte mich aber zumindest aufgrund seiner Implikationen für den Subjektbegriff mit Fischer-Lichte vom Verständnis eines autonomen Subjekts distanzieren:

»Das Wirken der autopoietischen *feedback*-Schleife negiert die Vorstellung vom autonomen Subjekt. Sie setzt den Künstler wie generell alle Beteiligten vielmehr als ein Subjekt voraus, das immer sowohl andere/s bestimmt als auch sich von anderen/m bestimmen lässt; sie widerspricht der Vorstellung von einem Subjekt, das kraft eigenen freien Willens souverän entscheidet, was es tun und was es lassen will, das sich unabhängig von anderen und externen »Handlungsanweisungen« frei entwerfen kann als derjenige, der es sein will.«<sup>50</sup>

Wir werden in Kürze auf den theaterwissenschaftlichen Begriff der autopoietischen Feedback-Schleife zu sprechen kommen; an dieser Stelle geht es darum, festzuhalten, dass in meiner Forschung nicht vom Verständnis eines autonomen Subjekts ausgegangen wird. Insgesamt geht es nicht um genuine Fragen des Subjekts oder gar des subjektiven Handelns. Die Akteur\*innen, die in den Beobachtungen relevant werden, werden nicht als Individuen verstanden, die gelobt oder kritisiert werden sollen. Im Gegenteil sind sie ein Faktor unter vielen und stehen gemeinsam mit diesen exemplarisch für bestimmte Typen von Wissens- und Bildungsaufführungen, die ich in der Fülle meiner Beobachtungen ausmachen konnte. Hierauf

49 Vgl. hierzu etwa: Koller, Hans-Christoph: *Bildung anders denken – Einführung in die Theorie transformativer Bildungsprozesse*, Stuttgart 2018.

50 Fischer-Lichte 2014. (S. 287).

werde ich an anderer Stelle genauer eingehen. Wie ich der Beziehung zwischen Form und Inhalt von akademischen Wissens- und Bildungsaufführungen ansichtig werden möchte, werde ich im Folgenden darstellen. Es werden mich dabei immer wieder zwei Kategorien beschäftigen: die der »performativen Evidenz« und die des »performativen Widerspruchs«. Diese beiden Kategorien auszuformulieren, stellt gleichzeitig ein philosophisches Forschungsanliegen meiner Beobachtungen dar.

## **Alienating**

Beobachtet man die Vorgänge in akademischen Veranstaltungen nicht nur auf der kognitiv-inhaltlichen Ebene, sondern in ihrer gesamten Performanz, z.B. auch auf Ebene der körpersprachlichen Aktionen, der Positionierung und des Verhaltens im Raum, dem Verhältnis von Stimme und Sprache, also der Gesamtheit des Verhältnisses von Darstellung und Dargestelltem, lässt sich zunächst eine auf den ersten Blick triviale Beobachtung festhalten: Der performative Ablauf der meisten Veranstaltungen vollzieht sich unabhängig von ihrer Disziplin, ihren konkreten Inhalten, unabhängig von Dozierenden, Vortragenden, Teilnehmenden, stets nahezu identisch. Der Vollzug einer Lehrveranstaltung in der Informatik und in der Deutschdidaktik ließe sich anhand ihrer Performanz nicht unterscheiden. Schaut man mit einem theatralen Blick auf diesen Umstand, ist diese Beobachtung keineswegs trivial. Es wäre so, als ob wir jeden Abend im Theater dieselbe Performance mit unterschiedlichem Text sehen würden – z.B. wenn eine Inszenierung von William Shakespeares *Hamlet*, abgesehen vom Text, keinerlei performativen Unterschied zu Oscar Wildes *The Importance of being Earnest* aufweisen würde. Das würde uns doch wundern! Warum wundert es uns im Fall von akademischen Veranstaltungen nicht?

Dieses Wundern wurde im Sinne des dramaturgischen Alienatings zu meiner ersten Spur und meinem ersten Ergebnis: Im Fall von theatralen Aufführungen messen wir der Beziehung von Form und Inhalt Bedeutung zu – es erscheint uns evident, dass unterschiedliche Inhalte auch unterschiedlicher Formen bedürfen. Im Fall von wissenschaftlichen Aufführungen messen wir der Beziehung von Form und Inhalt offenbar keine Bedeutung zu. Aber heißt das automatisch, dass sie keine Bedeutung hat?

Der erste gravierende Unterschied, den ich zwischen Veranstaltungen mit und solchen ohne expliziten Performance-Anteil beobachten konnte, lag also in der Diversität ihrer performativen Abläufe – oder genauer: ihren Inszenierungsvorlagen. Dadurch wurde mir bewusst, dass es nicht reichen würde, eine Aufführungsanalyse universitärer Wissens- und Bildungsaufführungen zu unternehmen, sondern dass es zudem einer Inszenierungsanalyse bedarf. In den Theaterwissenschaften unterscheidet man zwischen der Inszenierung, also dem, was gleich bleibt, und der

Vorstellung oder Aufführung einer Inszenierung, also dem, was jeden Abend (ein wenig) anders verläuft und damit die Aufführung jeweils unwiederholbar macht. Um eine Inszenierung von ihrer Aufführung abgrenzen zu können, müsste man also mehrere Aufführungen einer Inszenierung anschauen, um überhaupt erkennen zu können, welche Vorgaben sie macht. Doch selbst dann bleibt es letztlich ein unlösbares Problem, einer Inszenierung »an sich« ansichtig zu werden – ein Problem, dessen sich die Theaterwissenschaften durchaus bewusst sind. Für meine Beobachtungen bleibt der Aspekt interessant, dass offenbar die meisten akademischen Veranstaltungen dieselbe Inszenierungsvorlage benutzen, die bei allen Abweichungen doch klar wiedererkennbar ist. Ich werde also zunächst diverse Aufführungsanalysen unternehmen, die dann in einer gemeinsamen Inszenierungsanalyse münden.

Die theaterwissenschaftliche Aufführungsanalyse zeigt durchaus Parallelen zu ethnologischen Vorgehensweisen und ist daher gut kombinierbar. Genau wie in der teilnehmenden Beobachtung ist die analysierende Person auch in theaterwissenschaftlichen Zusammenhängen eine teilnehmende Person, die die Wirklichkeit, die sie zu analysieren hat, selbst mit hervorbringt. Es ist also auch hier unabdingbar, die Subjektivität der Zugänge nicht zu tabuisieren, sondern transparent zu machen und zu reflektieren. Ein Unterschied zu einigen ethnografischen Vorgehensweisen besteht jedoch darin, dass hier auch die emotiven und darin auch wertenden Erlebnisse in der Situation als Analyseimpulse genutzt werden. Die Subjektivität dieser Wahrnehmungen ist jedoch keinesfalls mit Beliebigkeit zu verwechseln, sondern hat dem Anspruch der Intersubjektivität Genüge zu leisten. Dabei gibt es auch in der Theaterwissenschaft die Schwierigkeit, dass die Ereignisse, die analysiert werden sollen, keine vom Beobachtenden unabhängige Materialität – oder genauer Performativität – aufweisen, sondern von zwei unterschiedlichen Modi geprägt sind: dem Erleben *in* der Situation und dem erinnernden Reflektieren *über* die erlebte Situation. Daher arbeitet die theaterwissenschaftliche Aufführungsanalyse in der Hauptsache mit Erinnerungsprotokollen, wahlweise auch mit Videoaufzeichnungen. Auch hier gilt die Devise, dasselbe »Feld« nach Möglichkeit öfter aufzusuchen und gleichzeitig Klarheit darüber zu bewahren, dass man nie zweimal in dasselbe Feld eintreten kann, sondern dass sich das Feld mit jedem Zugang ändert und man sich auch selbst jedes Mal verändert (hat). Die Erinnerungen an die erlebte Situation gliedern die Theaterwissenschaften in semantische und episodische Erinnerungen, die sich jedoch wechselseitig bedingen und beeinflussen. Das episodische Gedächtnis erinnert die Fülle konkreter Details, das semantische Gedächtnis organisiert sie zu Bedeutungen:

»Es ist das episodische Gedächtnis, das es uns ermöglicht, die unzähligen konkreten Erscheinungen einer Aufführung zu erinnern. Das semantische Gedächtnis dagegen erinnert alle sprachlichen Bedeutungen – sowohl die Worte, die während

der Aufführung gesprochen wurden, als auch meine eigenen Gedanken und Deutungen während der Aufführung. [...] Semantisches und episodisches Gedächtnis interagieren und unterstützen einander.«<sup>51</sup>

Die Theaterwissenschaften gehen dabei davon aus, dass bereits während der Teilhabe am Aufführungsereignis ein Hin- und Hergleiten der Wahrnehmungen von Phänomenalem zu Semiotischem und vice versa stattfindet, was gleichermaßen für die Wahrnehmung der Wahrnehmenden von sich selbst und die Wahrnehmung ihrer eigenen Wahrnehmung gilt. Es gäbe dann beispielsweise ein Hin- und Hergleiten zwischen der Wahrnehmung eines phänomenalen Leibes und eines semiotischen Körpers auf der Bühne und dieselbe Dynamik ebenfalls in Bezug auf die Wahrnehmung der eigenen Körper- bzw. Leiblichkeit der Wahrnehmenden. Von dieser Bewegung habe ich mich auch in meinen Protokollen leiten lassen. Dieser Gliederung folgend unterscheidet man bei theaterwissenschaftlichen Aufführungsanalysen auch zwischen »phänomenologischen Ansätzen« und »semiotischen Ansätzen«, wobei keiner von beiden allein Vollständigkeit beanspruchen kann. Im Zentrum des phänomenologischen Ansatzes stehen dabei die phänomenalen Erscheinungsweisen von Menschen, Dingen, Räumen, Lauten und deren bewusstgewordenen Wirkungsweisen auf alle Beteiligten. Ebenso die wahrgenommenen energetischen Felder zwischen Aufführenden und Wahrnehmenden sowie Erfahrungsweisen des Rhythmus einer Aufführung. Von großer Bedeutsamkeit sind auch die beobachteten Reaktionen der anderen Zuschauer\*innen. Es geht insgesamt um die Wechselwirkungen von Erscheinungen, Wahrnehmungen und Erfahrungen einer Aufführung. Die Erfahrungen der Aufführung stehen im Mittelpunkt der Analyse – im Unterschied zu Interpretationen können sie nicht richtig oder falsch sein. Dabei ist kein\*e Wahrnehmende\*r ein »leeres Blatt«, sondern bringt jeweils ein sog. »universe of discourse« in die Aufführung ein, welches für jede\*n Wahrnehmende\*n ein unterschiedliches ist.<sup>52</sup>

Im Zentrum des semiotischen Ansatzes stehen hingegen Deutungen von Zeichen. Alles Wahrgenommene wird als Zeichen gedeutet und in Bedeutungen übersetzt: »Erfahrung und Bedeutung bedingen einander. Während sich phänomenologische Ansätze auf die Erfahrungen richten, gelten semiotische Ansätze der Erzeugung von Bedeutungen.«<sup>53</sup> Beide Ansätze greifen ineinander, bedingen einander und verhelfen sich gegenseitig zur Vollständigkeit einer Analyse. Für jede Analyse ist dabei die Formulierung einer orientierenden Fragestellung unabdingbar, die, ähnlich der ethnografischen Herangehensweise, entweder bereits vor dem Ereignis bestand und den Grund darstellt, eine Aufführung zu besuchen, oder durch den

51 Vgl. Fischer-Lichte, Erika: *Theaterwissenschaft – Eine Einführung in die Grundlagen des Faches*, Tübingen 2010. (S. 84).

52 Vgl. ebd. (S. 81-84).

53 Ebd. (S. 84).

Besuch der Aufführung erst als Frage entstanden ist. Von der Art der Frage hängt ab, welcher Ansatz die Richtung der Analyse bestimmt. Eine Aufführungsanalyse gilt als prinzipiell unabschließbar und kann sich dem Anspruch der Vollständigkeit nur annähern, diese aber nie erreichen.

Für meine Analysen wird der phänomenologische Ansatz richtungweisend sein. Meine Fragestellung betrifft zentral die Wechselwirkungen von Erscheinungen, Wahrnehmungen und Erfahrungen von akademischen Formaten und ihren Wirkungsweisen. Ich werde Auskunft darüber geben, welche Wirkungsweisen ich bei mir und den anderen Beteiligten einer Veranstaltung wahrgenommen habe, und dramaturgische Erklärungsmöglichkeiten für die beobachteten Phänomene anbieten. Hierfür ist es unabdingbar, auch emotive Zugänge zu verfolgen, sodass ich auch emotionale Wahrnehmungen und situative Wertungen schildern und ihren Ursachen auf den Grund gehen werde.

Mit diesem Vorgehen betreibe ich gleichzeitig eine Art angewandte Phänomenologie mit Rekurs auf die von Husserl begründete philosophische Disziplin, wenn er die Methode der *ἐποχή* (Epoché) als »Aktenthaltung in Beziehung auf die Idee der Neutralität«<sup>54</sup> vorschlägt. Zwar ist es nicht möglich, ohne Vor-Urteile (im Sinne der Phänomenologie) in die Welt zu blicken, aber es ist möglich, selbige transparent und somit verhandelbar zu machen. Die Enthaltsamkeit, die Husserl in Bezug auf subjektive Einstellungen, theoretische Vorannahmen und Traditionswissen fordert,<sup>55</sup> stelle ich also dadurch her, dass ich sie mir im Sinne des Alienatings oder der Epoché fremd mache und ihrem Gemachtsein auf den Grund gehe. Darin gehe ich auf Merleau-Pontys Kritik ein, wenn er bemängelt: »Die Wissenschaft setzt den Wahrnehmungsglauben voraus und klärt ihn nicht.«<sup>56</sup> Das Konvolut meiner Methodik zeigt dabei auch Bezüge zu Merleau-Pontys phänomenologischer Sichtweise des Leibes als Ambiguität, wenn er sagt:

»Nie herrscht Determinismus und nie absolute Wahl, niemals bin ich bloß Ding und niemals nacktes Bewusstsein. Der Mensch steht der Welt nicht gegenüber, sondern ist Teil des Lebens, in dem die Strukturen, der Sinn, das Sichtbarwerden aller Dinge gründen.«<sup>57</sup>

In diesem Sinne untersuche ich auch meine eigenen somatischen und emotiven Wahrnehmungen als Weltzugänge, die ich auf den Prüfstand stellen werde, indem ich sie dramaturgisch kontextualisiere.

54 Husserl, Edmund: *Phantasie und Bildbewußtsein*, Hamburg 2006. (S. 222).

55 Vgl.: Husserl, Edmund: *Ideen zu einer reinen Phänomenologie und phänomenologischen Philosophie. Erstes Buch. Allgemeine Einführung in die reine Phänomenologie*, Hamburg 1992. (§ 27/S. 57).

56 Merleau-Ponty, Maurice: *Das Sichtbare und das Unsichtbare*, München 1986. (S. 31).

57 Merleau-Ponty, Maurice: *Phänomenologie der Wahrnehmung*, Berlin 1965. (S. 514f.).

Ich werde also, von den phänomenologischen Gegebenheiten ausgehend, die semiotischen Dimensionen ihres Vollzugs analysieren und hierin einem multiperspektivischen Ansatz folgen. Meine leitende Frage ist dabei eine originär dramaturgische, nämlich die nach der Beziehung von Form und Inhalt und ihren Wechselwirkungen. Dabei werde ich auf Evidenzen und Widersprüche in diesen Beziehungen eingehen und untersuchen, welche Auswirkungen sie auf die Atmosphären und Energien zwischen Aufführenden und Wahrnehmenden haben. Hierzu bedürfen wir weiteren Vokabulars, das diese Dimensionen differenzierbar macht. Daher werde ich im Folgenden noch einige für unsere Untersuchungen zentrale Begriffe der Theaterwissenschaften auf universitäre Wissens- und Bildungsaufführungen übertragen, die es uns gestatten, die Wechselwirkungen zu systematisieren und zeitlich zu verorten.

## **Autopoietische Feedback-Schleifen und performative Verträge von Wissens- und Bildungsaufführungen**

Der wichtigste Gegenstand meiner Untersuchung im Hinblick auf die Fragestellung nach Wechselwirkungen von Form und Inhalt ist der der autopoietischen Feedback-Schleife. Daher werde ich zunächst diesen Begriff auf universitäre Wissens- und Bildungsaufführungen übertragen. Hierzu gilt es, die Phasen autopoietischer Feedback-Schleifen zu klassifizieren, um mich anschließend in der Analyse an ihren Verlaufsweisen orientieren zu können.

Aus der Perspektive der theaterwissenschaftlichen Aufführungsanalyse kann man beim Start einer Lehrveranstaltung oder eines Tagungspanels von der liminalen Phase sprechen. Der Begriff geht ursprünglich auf die Ritualforschung von Victor Turner zurück, der in diesem Zusammenhang vom »Liminoiden« spricht, dem er eine hohe transformative Kraft im Ritual zuspricht.<sup>58</sup> In den Theaterwissenschaften setzte sich der durch Fischer-Lichte geprägte Begriff des »Liminalen« als transformativer Akt durch, welcher explizit als »performativ« verstanden wird.<sup>59</sup> Die Liminalität als Zustand des »Dazwischen«, als Schwellenphase, ist im Theater traditionell die Einlassphase: das Eintreten in den theatralen Raum bzw. der Beginn des performativen Ereignisses. In diesem Zustand des »Dazwischen« sei »[...] für kurze Zeit die Vergangenheit negiert und aufgehoben, während die Zukunft noch nicht begonnen habe. Er stelle daher einen Augenblick reiner Potenzialität dar, der die Voraussetzung dafür bilde, dass die Aufführung des Rituals eine Trans-

58 Vgl. Turner, Victor: *Vom Ritual zum Theater – Der Ernst des menschlichen Spiels*, Frankfurt a.M./New York 1989. (S. 59).

59 Vgl. Fischer-Lichte, Erika: *Performativität – Eine Einführung*, Bielefeld 2012. (S. 47f.).



formation zu bewirken vermöchte.«<sup>60</sup> In der liminalen Phase eines performativen Ereignisses kommt dabei der ästhetische Vertrag zwischen den Beteiligten zustande. Das bedeutet, dass hier die ästhetische Gemeinschaft beschlossen wird und die Grundlagen der Interaktionsweise von Akteur\*innen und Zuschauer\*innen (meist nonverbal) kommuniziert werden. Jedes performative Ereignis impliziert auch eine Art Regieanweisung für das Publikum. Traditionell lautet diese Regieanweisung häufig: »ruhig verhalten«. In letzter Zeit sind im Gegenwartstheater jedoch auch zunehmend andere, komplexere Aufgaben für das Publikum entwickelt worden. Im ästhetischen Vertrag wird ein solches Zusammenwirken aller Beteiligten kollektiv festgelegt. Meist haben die Bühnenakteur\*innen einen impliziten oder expliziten Vorschlag für diese Interaktionsweise ausgearbeitet, der das Publikum wissen lässt, welche Aufgabe ihm zgedacht ist. Häufig wird auch performativ zu einem bestimmten Rezeptionsmodus (z.B. absorbierend oder interagierend oder distanzierend) eingeladen. Das Publikum gibt seine Zustimmung meist einfach durch das performative Vollziehen dieser Aufgabe oder drückt seine Ablehnung durch das Nichtvollziehen dieser Aufgabe aus (z.B. durch das Stören des Ablaufs oder das Verlassen der Aufführung).

Im akademischen Kontext finden wir ähnliche Gegebenheiten, wenn etwa zu Beginn einer Lehr- oder Konferenzveranstaltung Teilnehmende, die sich teilweise kennen und teilweise nicht kennen, aus unterschiedlichen Alltagssituationen zu einer bestimmten Uhrzeit an einen bestimmten Ort kommen, um sich dort zu versammeln. Diese Phase kann bewusst gestaltet, sogar angeleitet werden oder nicht, aber sie findet immer statt. Das »Sich-selbst-Konstituierende« des Vorgangs wird hier eingeleitet: So wie es keine Theateraufführung ohne Publikum geben kann (ohne Publikum hätten wir es z.B. mit einer Probe zu tun), kann es keine Lehrveranstaltung und keine Konferenzveranstaltung ohne Publikum (= Studierende/Konferenzteilnehmende) geben. Umgekehrt kann es keine Theateraufführung ohne Darstellende geben, wie es auch kein Seminar, keine Vorlesung und keinen Vortrag ohne Dozierende geben kann. Das, was in einer akademischen Veranstaltung stattfindet, kann nur stattfinden, wenn alle der sie konstituierenden Beteiligten zur selben Zeit am selben Ort auf eine bestimmte Weise versammelt sind. Wir haben es also mit der Einleitung eines autopoietischen Systems zu tun, wie es beispielsweise Niklas Luhmann in seiner soziologischen Systemtheorie<sup>61</sup> beschreibt – also mit einem sich selbst produzierenden und reproduzierenden System. In den Theaterwissenschaften hat sich der von Fischer-Lichte geprägte Begriff der autopoietischen Feedback-Schleife durchgesetzt, welcher jedoch deutliche Unterschiede zur Konzeption von Luhmann aufweist. Die Autopoiesis bezieht sich hier (eher in Anlehnung an die ursprünglich biologische Definition von Maturana und Varela,

60 Vgl. ebd. (Fischer-Lichte nach Victor Turner).

61 Vgl. Luhmann, Niklas: *Soziale Systeme: Grundriß einer allgemeinen Theorie*, Frankfurt 1984.

die mit der Autopoiesis die Organisation lebendiger Systeme charakterisieren<sup>62)</sup> lediglich auf eine Dynamik wechselseitiger Hervorbringung von Wirklichkeit. In Fall von performativen Akten bezieht sie sich auf die wechselseitige Hervorbringung eines prozessualen Ereignisses, aber nicht notwendig auf die Hervorbringung sozialer Systeme. Es geht um ein Wechselspiel von Planung und Emergenz in Bezug auf die Interaktion der Hervorbringenden des Ereignisses, welches eng mit der Liminalität verbunden ist:

»Es ist also die Autopoiesis der *feedback*-Schleife, die, indem sie die Aufführung hervorbringt, damit zugleich Liminalität erzeugt. Liminalität ist eng auf die Autopoiesis bezogen, geht aus ihrer Ereignishaftigkeit hervor. Die autopoietische *feedback*-Schleife versetzt den Zuschauer in einen Zustand, der ihn seiner alltäglichen Umwelt, den in ihr geltenden Normen und Regeln entfremdet – auch wenn die Erfahrungen, die er in ihrem Verlauf macht, mit gewissen alltäglichen Erfahrungen durchaus übereinstimmen mögen –, ohne ihm Wege zu weisen, wie er zu einer Neuorientierung gelangen könnte.«<sup>63</sup>

Es kann dabei sowohl im Fall einer Theateraufführung als auch im Fall einer akademischen Veranstaltung mit guten Gründen diskutiert werden, ob und inwiefern es sich dabei tatsächlich um eine Situation handelt, die ihre Teilnehmenden von in ihrer »alltäglichen Umwelt geltenden Normen und Regeln entfremdet«, insbesondere da beide Situationen natürlich innerhalb einer mehr oder weniger alltäglichen Umwelt stattfinden müssen. Für meine Untersuchung ist dieser Aspekt jedoch zu vernachlässigen. Mir kommt es darauf an zu betonen, dass wir es auch bei einer universitären Veranstaltung mit einem performativen Ereignis zu tun haben, das alle Beteiligten gemeinsam aufführen und dadurch erst hervorbringen, für dessen Zustandekommen und seine Ausgestaltung sie also auch eine gemeinsame Verantwortung haben. Genau wie bei einer theatralen Inszenierung sind (in der Regel) die Dozierenden/Vortragenden häufig eingehender vorbereitet als ihr »Publikum«. Auch gibt es hier natürlich, genau wie im Theater, sichtbare und unsichtbare Hierarchien, wie auch institutionelle und ökonomische Zwänge, die sich alle in irgendeiner Form auf die Darbietungen auswirken. Hierauf werden wir im Zusammenhang der Inszenierungsanalyse noch ausführlicher zu sprechen kommen. Es bleibt festzuhalten, dass sich in beiden Fällen eine Situation konstituiert, die einer eigenen Regelhaftigkeit folgt, indem sie diese produziert und reproduziert, also etwas, das rekursiv vonstattengeht. In diesem Sinne ist auch die autopoietische Feedback-Schleife zu verstehen, die entsprechend dem rekursiven und selbstkonstituierenden Vorgang nicht anders als interagierend gedacht werden kann. Sie bedarf somit

62 Vgl. Maturana, Humberto/Varela, Francisco: *Der Baum der Erkenntnis*, Frankfurt 1987.

63 Fischer-Lichte, Erika: *Ästhetik des Performativen*, Frankfurt 2004. (S. 312f.). [H. i. O].

auch der leiblichen Ko-Präsenz, wie wir es oben mit der gleichzeitigen Versammlung der Beteiligten einer akademischen Veranstaltung an einem bestimmten Ort und mit der Versammlung in einer Theateraufführung bereits aufgezeigt haben.

Damit etwas eine akademische Veranstaltung sein kann, müssen ebenfalls, ähnlich wie bei Theateraufführungen, noch weitere Punkte erfüllt sein. So müssen z.B. die an der akademischen Veranstaltung beteiligten Personen zumindest mehrheitlich auch Angehörige einer Hochschule sein, die dozierende Person muss einen von der Hochschule autorisierten Lehrauftrag oder eine Konferenz-Einladung haben und dergleichen Rahmenbedingungen mehr müssen erfüllt sein, damit eine akademische Veranstaltung zustande kommen kann. Es sind also notwendige Bedingungen, die erfüllt sein müssen, doch sind sie keineswegs hinreichend. Damit eine akademische Veranstaltung tatsächlich stattfindet, müssen sich ihre Beteiligten in leiblicher Ko-Präsenz versammeln und sie durch ihre autopoietischen Handlungen stattfinden lassen. Sie müssen sie gewissermaßen *aufführen*, damit sie vorhanden ist. Es gelten also zu einem gewissen Grad dieselben Bedingungen für das Stattfinden einer akademischen Veranstaltung wie für das Stattfinden einer Theateraufführung. Fischer-Lichte formuliert diese Bedingungen folgendermaßen:

»Damit eine Aufführung stattfinden kann, bedarf es also der leiblichen Ko-Präsenz aller Beteiligten. Durch sie sind die medialen Bedingungen von Aufführungen bestimmt. Während die einen etwas tun, ausführen, handeln, nehmen die anderen sie wahr und reagieren auf sie – das heißt sie handeln! Derartige Reaktionen lassen sich nun ebenfalls von allen anderen wahrnehmen – sie spüren, hören oder sehen sie. Und diese Wahrnehmungen resultieren wiederum in wahrnehmbaren Reaktionen aller. [...] Was immer die Akteure tun, hat Auswirkungen auf die Zuschauer, und was immer die Zuschauer tun, hat Auswirkungen auf die Akteure und andere Zuschauer. In diesem Sinne lässt sich die These vertreten, dass die Aufführung, die aus der Begegnung oder Konfrontation aller Beteiligten hervorgeht, immer erst in ihrem Verlauf entsteht – und vergeht. Sie ist in diesem Sinne »wirklichkeitskonstituierend.«<sup>64</sup>

Parallelsieren wir diese Kriterien mit einer akademischen Veranstaltung, d.h. ersetzen wir beispielsweise im Fall eines Seminars abermals »Akteure« durch »Dozent\*innen« und »Zuschauer« durch »Studierende«, kommen wir zum Kernpunkt meiner ethnografischen Untersuchungen: Ich halte die These für unstrittig, dass Seminare erst durch die in leiblicher Ko-Präsenz vollzogenen autopoietischen Handlungen aller Beteiligten entstehen und vergehen und in diesem Sinne ihre Wirklichkeit selbst konstituieren. In Bezug auf das rekursive Wechselspiel von Wahrnehmungen und Reaktionen, also die autopoietische Feedback-Schleife eines

64 Fischer-Lichte, Erika: *Performativität – Eine Einführung*, Bielefeld 2012. (S. 54f.).

Seminars, möchte ich an dieser Stelle auf meine eingangs angedeuteten Beobachtungen zurückkommen, in denen ich gravierende Unterschiede in der Gestaltung solcher Feedback-Schleifen in Veranstaltungen ausmachen konnte, die ich nun, das Feld eröffnend, wiedergeben und dann analysieren werde.

Im folgenden Kapitel werden wir nun meine Feldforschungen anhand von Auführungsanalysen besprechen. Hierzu werden zunächst meine Feldzugänge vorgestellt und die Auswahl meiner Mikrostudien begründet.