

GABRIELE KLEIN/WOLFGANG STING

Performance als soziale und ästhetische Praxis. Zur Einführung

I.

Performances sind ein wesentlicher Bestandteil der Gewohnheiten, Praktiken und Rituale von Kulturen. Es waren mit dem Ethnologen Milton Singer, dem Kulturanthropologen Victor Turner und dem Theateranthropologen Richard Schechner vor allem Sozial- und Kulturwissenschaftler, die diese Ansicht formuliert und einer lebhaften Forschung über die verschiedenen sozialen, kulturellen und ästhetischen Erscheinungsformen von Performances den Weg geebnet haben.

Ihr Thema waren vor allem die ‚cultural performances‘ (Singer): Wie Kleidung getragen, Körperpflege betrieben, Feste gefeiert oder Demonstrationen durchgeführt werden, wie Hochzeiten vollzogen werden oder Beerdigungen stattfinden, schon immer waren Performances ein integraler Bestandteil des alltäglichen Lebens und der alltagskulturellen Erfahrung. Performances sind kulturell kontextualisiert und werden in den verschiedenen Kulturen unterschiedlich definiert. Sie sind, so Victor Turner, eine Praxis, in der eine Kultur sich selbst erkennt:

„Cultures are most fully expressed in and made conscious of themselves in their ritual und theatrical performances [...]. A performance is a dialectic ‚flow‘, that is, spontaneous movement in which action and awareness are one, and ‚reflexivity‘, in which the central meanings, values and goals of a culture are seen ‚in action‘, as they shape and explain behaviour. A performance is declarative of our shared hu-

manity, yet it utters the uniqueness of particular cultures. We will know one another better by entering one another's performances and learning their grammars and vocabularies."¹

Während aus kulturanthropologischer Perspektive Performances als grundlegendes Kennzeichen menschlicher Kulturen gedacht und in Zusammenhang mit Ritualen thematisiert werden, beleuchtet eine kultursoziologische Sicht die spezifische Bedeutung der Performance in der jüngeren Geschichte der Moderne. Mit dem radikalen Umbau der Gesellschaft seit den 1970er Jahren haben demnach Performances für das Herstellen und Ausagieren von Wissen und Tradition, von ‚Inhalt‘ und Text an Bedeutung gewonnen; gesellschaftliche Transformationen haben die Rolle des Performativen in Kultur und Gesellschaft gestärkt. Diese sind gekennzeichnet durch zum Teil widersprüchlich wirkende Vorgänge: durch Globalisierung und gleichzeitige kulturelle, soziale und politische Fragmentierungen, durch Informatisierung, Virtualisierung und Medialisierung und gleichzeitige Eventisierung, Theatralisierung und Musealisierung des Sozialen, durch neoliberale, postkoloniale Politiken und eine gleichzeitige Reaktualisierung nationalstaatlicher Politik, durch neue Formen der Wissensproduktion, eine neue symbolische Macht der Bilder, Codes und Zeichen und das gleichzeitige ‚Implodieren von Bedeutungen‘, durch Vorbehalte gegen Metaerzählungen (Lyotard) und das gleichzeitige Wiedererstarken von Machtachsen, durch den Kollaps kultureller Hierarchien und neue Distinktionslinien zwischen kulturellen Praktiken. Mit diesen Transformationen habe sich ein anderes Gesellschaftskonzept etabliert: Die „performative society“² favorisiere Flexibilität vor Fixiertheit, setze Fragmentierung der Kohäsion entgegen, stelle Pluralität vor Einheit und etabliere kulturelle Vielfalt anstelle einer homogenen Kultur.

Die zunehmende Bedeutung des Performativen zeigt sich in allen gesellschaftlichen Bereichen, in Wirtschaft, Politik, Kultur, Wissenschaft und Sport. Ob Sportveranstaltungen oder öffentliche Gerichtsverhandlungen, Polittalks, Parteitage oder Aktionärsversammlungen, viele öffentliche Veranstaltungen, die anders als der Karneval³ beispielsweise bislang noch nicht als öffentliche Spektakel⁴ inszeniert wurden, sind demnach in postindustrialisierten Gesellschaften, medial unterstützt, zu kulturellen Performances eventisiert worden. Aber auch im Alltag manifestiert sich die zunehmende Bedeutung

1 Victor Turner, zit. n.: Richard Schechner/Willa Appel: Introduction, in: ders./dies. (Hg.), *By means of performance. Intercultural studies of theatre and ritual*, Cambridge: University Press 1991, S. 1.

2 Baz Kershaw: *The Radical in Performance. Between Brecht and Baudrillard*, London/New York: Routledge 1999, S. 13.

3 Vgl. Michail M. Bachtin: *Literatur und Karneval*, Frankfurt/M.: Fischer 2000.

4 Vgl. Guy Debord: *Die Gesellschaft des Spektakels*, Hamburg: Nautilus 1978.

des Performativen; in Körper- und Selbstinszenierungen, in der Aufführung von Alltagsritualen und der Flüchtigkeit posttraditionaler Gemeinschaften.

Performances können aus sozialen Ritualen bestehen, sie können als bewusste oder unbewusste Übernahme von Rollen erfolgen, Protest oder Konvention sein, profitversprechendes Business, reines Entertainment oder avantgardistische Kunst – in all ihren ‚Inhalten‘ und Formen sind Performances kulturelle Praktiken, die erst in der Bezugnahme auf das soziale Feld, in dem sie stattfinden, verstehbar werden. Als performative Praxis der Aufführung sind sie Bestandteil einer nicht-repräsentativen Wissenskultur; Eigenschaften wie Einmaligkeit, Unwiederholbarkeit, Körperlichkeit und Flüchtigkeit machen sie zu einem anderen Medium der Wissensproduktion.⁵ Gerade weil sie Produkte und Produzenten, aber auch Effekte von gesellschaftlichen Transformationsprozessen sind, erlangen kulturelle Performances auch besondere Bedeutung für die Sozial- und Kulturwissenschaften. Hier werden sie relevant vor allem für jene Theorien, die sich im Zuge des ‚cultural turn‘ als Theorien der sozialen Praxis formulieren und Kultur weder als Text, Mentalität, Normen- und Wertesystem noch als Bedeutungsgeflecht verstehen wollen. Wie das etwa zeitgleich in den Kultur- und Sprachwissenschaften entwickelte Performanzkonzept⁶ richten sie ihr Augenmerk vielmehr auf den praktischen Vollzug, auf die praktisch hergestellte Materialität von Kultur und fragen nach der Tradierung und Transformation kultureller Regeln, Normen und Werte in der Praxis.⁷ Theorien des Performativen und der performativen Praxis leisten einen wesentlichen Beitrag zum Verständnis des alltäglichen Lebens, seiner Mythen, Rituale und Dramen in den verschiedenen Kulturen. Eine interkulturelle und eine gesellschaftstheoretische Perspektive sind von daher notwendige Bestandteile von Performance-Studien.⁸

5 Vgl. Jon McKenzie: *Perform or Else: From Discipline to Performance*, New York: Routledge 2001.

6 Vgl. Erika Fischer-Lichte: *Ästhetik des Performativen*, Frankfurt/M.: Suhrkamp 2004; Uwe Wirth: *Performanz. Zwischen Sprachwissenschaft und Kulturwissenschaften*, Frankfurt/M.: Suhrkamp 2002; Christoph Wulf/Michael Göhlich/Jörg Zirfas (Hg.): *Grundlagen des Performativen. Eine Einführung in Zusammenhänge von Sprache, Macht und Handeln*, Weinheim/München: Juventa 2001; Erika Fischer-Lichte/Doris Kolesch (Hg.): *Kulturen des Performativen. Bd.7, Heft 1* (1998); dies./Christoph Wulf (Hg.): *Theorien des Performativen, Paragrana – Internationale Zeitschrift für Historische Anthropologie, Bd.10, Heft 1* (2001); dies./ders. (Hg.): *Praktiken des Performativen, Paragrana – Internationale Zeitschrift für Historische Anthropologie, Bd.13, Heft 1* (2004).

7 Vgl. Karl-Heinz Hörning/Julia Reuter (Hg.): *Doing culture. Neue Positionen zum Verhältnis von Kultur und sozialer Praxis*, Bielefeld: Transcript 2004; Jens Kertscher/Dieter Mersch (Hg.): *Performativität und Praxis*, München: Fink 2003; Reckwitz, Andreas: *Grundelemente einer Theorie sozialer Praktiken. Eine sozialtheoretische Perspektive*, in: *Zeitschrift für Soziologie* 32, Heft 4 (2003), S. 282-301.

8 Vgl. z.B. R. Schechner/W. Appel (Hg.): *By means of performance*.

II.

Performances etablieren sich in der westlichen Moderne nicht nur als Aufführungspraxis einer medialen Öffentlichkeit, sondern auch als eine szenische Kunstpraxis. Performances destabilisieren die Grenzen zwischen populärer Kultur und Kunst und sie stellen aufgrund ihrer multimedialen Inszenierungsstile die Festschreibung der Künste nach Gattungen in Frage. Zwar lässt sich keine Definition für Performance finden, Hans-Thies Lehmann aber beschreibt einen kleinen gemeinsamen Nenner, wenn er sie kennzeichnet als das, „was von denen, die es zeigen, als solche angekündigt wird.“⁹ Performances weisen, unabhängig davon, ob sie aus der Kunst oder aus der populären Kultur stammen, eine Anzahl gemeinsamer Charakteristika auf: Sie sind eher durch ihren ‚Modus‘, denn durch ihre ‚Form‘ beschreibbar. Sie stellen Gemeinschaften des Augenblicks her und sind deshalb zentral für das Verstehen von posttraditionalen Vergemeinschaftungsformen und bedeutend zur Erkenntnis (inter-)kultureller Alltagspraktiken. Performances intensivieren die Face-to-Face-Kommunikation und provozieren damit ein anderes Verhältnis von Akteur und Zuschauer; nicht die Akteure allein, sondern die Zuschauer sind es, die die Performance als solche legitimieren und über das Gelingen oder Scheitern der Performance entscheiden. Der Erfolg und die Qualität der Performance lassen sich also nicht an einem festgelegten Kriterienkatalog messen, sondern zeigen sich in der erfolgreichen Interaktion. Diese Verwiesenheit auf eine gelungene Kommunikationssituation, die allen Performances gemeinsam ist, gibt der künstlerischen Performance einen ambivalenten Charakter: Auf der einen Seite erweitert dies den Fundus der Inszenierungsstile, zum anderen aber schafft es auch eine neue Nähe der Kunst zur populären Kultur und eröffnet damit die Möglichkeit neuer Vereinnahmungsstrategien.

Denn gerade die Vereinnahmung durch Medien, Ökonomie und kommunale Politik hat den populären, öffentlichen Performances den Charakter von Shows oder Entertainment verliehen. Auf finanziellen Erfolg ausgerichtet, sind sie marktstrategisch inszenierte Events, die profitables Business versprechen und auf eine besondere Weise die Strukturen des Begehrens in neoliberalen Konsumgesellschaften bedienen, indem sie als einzigartig und unwiederholbar, neu und geschichtslos und als exklusive Mangelware mit Authentizitätsversprechen vorgestellt werden. Zugleich sind populäre Performances Aufführungen des Sozialen: Ob Rassismus durch den schwarzen Boxer¹⁰ oder

9 Hans-Thies Lehmann: *Postdramatisches Theater*, Frankfurt/M.: Verlag der Autoren 2001, S. 245.

10 Vgl. Bernth Lindfors: *Ethnological Show Business: Footlighting the Dark Continent*, in: Erin Striff (Hg.), *Performance Studies*. Houndsmills: Palgrave MacMillan 2003, S. 29-40.

Gender im Striptease¹¹, ob Klassendifferenz in Fußballstadien oder Alter und Schönheit bei Modenschauen, populäre Performances inszenieren soziale Strukturkategorien und produzieren in der Performanz der aufgeführten Rituale, Mythen und Dramen soziale Ein- und Ausgrenzung und normalisierte und marginalisierte Subjekte und Körper. Als Aufführungen des Sozialen leisten sie einen wesentlichen Beitrag zur Konservierung und Tradierung, aber auch zur Aktualisierung und Transformation von Konvention. Gerade die Aufführungen im Sport zeigen den sozialen Ernst des performativen Spiels in besonderer Weise, war doch der moderne Sport schon immer ein Feld par excellence für die Inszenierung des Wertekanons der Leistungsgesellschaft. Die zunehmende Bedeutung von Sportveranstaltungen als kulturellen Ereignissen, die Aufwertung des Sportstars zum Medienstar, die Prominenz und flexible Einsatzfähigkeit von Sportjournalisten oder schließlich die gesellschaftliche Symbolkraft von Sieg und Niederlage im sportlichen Wettkampf zum Beispiel einer Nationalmannschaft lassen sich als Indizien für die umfassende Transformation innerhalb der Kultur¹² heranziehen, die innerhalb der Kulturwissenschaften als ‚performative turn‘ beschrieben wird.

III.

Es ist nicht verwunderlich, dass Performance eine emblematische Kunstform in einer Zeit geworden ist, in der Selbst-Bewusstheit und Reflexivität, Simulation und Theatralität in allen Bereichen des Lebens so wichtig geworden sind. Die ersten Ansätze der Performance-Kunst zeigen sich zwar schon in den 1920er Jahren im Dadaismus. Performance als ‚Performing Art‘ oder als ‚Performance Theater‘ – obwohl diese Begriffe eher Tautologien sind – entsteht in den 1970er Jahren im Kontext von Umbruchprozessen zu einer spätmodernen Gesellschaft. Nicht zufällig reflektieren eine Vielzahl von Performance-theoretikern die neue szenische Kunst auf der Folie der Postmoderne¹³ und nicht zufällig liegt ein bedeutender Ausgangspunkt der Performance in der

11 Vgl. Katharine Liepe-Levinson: Striptease: Desire, Mimetic Jeopardy, and Performing Spectators, in: ebd., S. 41-53.

12 Vgl. Hans Ulrich Gumbrecht: Lob des Sports, Frankfurt/M.: Suhrkamp 2005.

13 Vgl. z.B. Philip Auslander: From Acting to Performance. Essays in Modernism and Postmodernism, London/New York: Routledge 1997; Cynthia Carr: On Edge: Performance at the End of the Twentieth Century, Hanover: Wesleyan University Press 1993; Stephen Chinna: Performance. Recasting the Political in Theatre and Beyond, Oxford/Bern: Peter Lang 2003; Colin Counsell: Signs of Performance, London/New York: Routledge 1996, S. 207-231; Nick Kaye: Postmodernism and Performance, Houndmills/London: MacMillan 1994; Jon Whitmore: Directing Postmodern Theater, Michigan: University of Michigan Press 1994.

Feministischen Performance.¹⁴ Wie einst der Ausdruckstanz der 1920er Jahre eröffnete auch die Performance den Frauen die Möglichkeit der Selbstthematisierung und Selbstreflexion.

Ausgangspunkt der Performance als Kunstform sind Aufbrüche in der darstellenden und bildenden Kunst. Letztere verändert durch die Integration von Zeit, das heißt von Dauer und Momenthaftigkeit, von Simultaneität und Unwiederholbarkeit und körperlicher Präsenz als Gestaltungsmittel ihren Formenkanon fundamental.¹⁵ Ihre Kritik richtet sich gegen den traditionellen Werkbegriff und die Trennung von Werk und Schaffensprozess. Der Einzug des Performativen in die bildende Kunst führt aus dem Atelier zum Publikum und präsentiert hier den Prozess der Bildwerdung als einen theatralen Vorgang.

Wie die bildende Kunst öffnet sich auch die szenische Kunst einst gattungsfremden Ausdrucksmitteln. Skeptisch gegenüber der mimetischen Darstellung wandelt sich das „postdramatische Theater“ von einem Werk der Darbietung, verstanden als ein verdinglichtes Produkt, zum Akt und Monument der Kommunikation, zum Prozess, zur ‚Situation Theater‘.¹⁶ Performance als postdramatisches Theater sucht nicht nur einen anderen Umgang mit Zeit, sondern auch mit Raum: Sie ist eine theatrale Praxis, die Räume herstellt, indem sie diese im und durch die Aufführung erst als theatrale Räume definiert. Von daher wundert es nicht, dass sich die Performance-Kunst seit ihren Anfängen als eine Kunstpraxis jenseits des klassischen Theaterrahmens definiert und sich Orte im öffentlichen Raum sucht.¹⁷ Diese erlauben mit den Gewohnheiten des bürgerlichen Theaters, ob Guckkastenbühne und Zentralperspektive, das Verhältnis von Akteuren und Zuschauern oder das von Textvorlage und Interpretation zu spielen und aus dem Theater der Repräsentation ein öffentliches Spektakel der Präsenz zu machen. Hier beruht der theatrale ‚Text‘ nicht mehr auf einer Literaturvorlage, sondern ereignet sich erst im Prozess des Spielens und löst sich, im Sinne eines erweiterten Textbegriffs Roland Barthes’, auf in die Lesarten aller Beteiligten, der Akteure und Zuschauer, zumal letztere während der Aufführung in das theatrale Spiel mit

14 Vgl. z.B. Lynda Hart/Peggy Phelan (Hg.): *Acting out: Feminist Performances*, Michigan: University of Michigan Press 1993.

15 Vgl. Sandra Thiedig: *Zwischen Black Box und White Cube: Amsterdamer Performance Experimente*, München: ePodium 2001; Elisabeth Jappe: *Performance Ritual Prozeß. Handbuch der Aktionskunst in Europa*, München/New York: Prestel 1993.

16 Vgl. H. T. Lehmann, *Postdramatisches Theater*; Patrick Primavesi/Sabine Mahrenholz: *Geteilte Zeit. Zur Kritik des Rhythmus in den Künsten*, Schliengen: Edition Argus 2005; Nikolaus Müller-Schöll/Saskia Reither: *Aisthesis. Zur Erfahrung von Zeit, Raum, Text und Kunst*, Schliengen: Edition Argus 2005.

17 Vgl. Gabriele Klein: *Stadt. Szenen. Künstlerische Produktionen und theoretische Positionen*, Wien: Passagen 2005, S. 177-189.

einbezogen werden und auf diese Weise ihre klassische Rolle als passiv konsumierendes und die Aufführung deutendes Publikum verlieren.

Mit dieser ‚Entdramatisierung‘ fängt das Theater an, fern von einer psychologischen Entfaltung von Handlung und Charakter und ohne Skript zu arbeiten und auf diese Weise einen Schritt zur Annäherung von Theater und Tanz zu vollziehen, während der Tanz sich seinerseits mit dem sich etablierenden Tanztheater um Pina Bausch, Johann Kresnik, Susanne Linke und Reinhild Hoffmann mit der theatralen Rahmung der tänzerischen Choreographie beschäftigt. Oft außerhalb des traditionellen Theaterrahmens angesiedelt, thematisiert die Performance-Kunst seit den 1970er Jahren alltägliche, soziale Praxis als theatrale Form. Theater: das ist nicht mehr nur der Ort bürgerlicher Repräsentation, sondern eine unmittelbar intendierte Erfahrung des Realen, ein Ereignis und eine Selbstpräsentation des Künstlers, eine Inszenierung von Authentizität. Das theatrale Spiel findet hier statt, ohne eine Begründung in einem Darzustellenden zu finden.

Im Theater als Ort der „Produktion von Präsenz“¹⁸, werden Flüchtigkeit, Gegenwärtigkeit und Vergänglichkeit, einst genuine Kennzeichen der Körperkunst Tanz, zu Kennzeichen des theatralen Geschehens und zum Symbol für die Dynamik des Sozialen. Performance ist daher nicht nur eine Bezeichnung für eine spezifische theatrale Praxis, sondern meint eine ästhetische Praxis, die sich intermedial zwischen Theater und Tanz, Musik, Film und bildender Kunst konstituiert und sich hier als eine sehr wandelbare und innovative künstlerische Form zeigt. Während beispielsweise die künstlerischen Performances der 1970er Jahre in westlichen Gesellschaften durch das gegenseitige Durchdringen der einzelnen Künste, die Aneignung fremder Gattungsmittel sowie die Auflösung fester Gattungsbegriffe charakterisiert sind, zeichnet sich in der Performance-Kunst der 1980er Jahre eine verstärkte Wiederentdeckung der Spezifik der einzelnen Künste ab. Der einst starken Proklamation von Grenzüberschreitungen folgt eine erneute Rückbesinnung: ein verändertes Bewusstsein der eigenen Medien, der Objekte in der Bildenden Kunst und der Texte in der Darstellenden Kunst. Die Performance-Kunst der 1980er Jahre richtet sich vor allem gegen eine Fremdbestimmung des Subjekts, der eine Selbstbestimmtheit des Künstlers und des Zuschauers entgegengesetzt wird. Entsprechend zeigen sich eine gegenüber den 1970ern veränderte Verwendungstechnik von Medien und ein anderer Einsatz des Körpers. Zugleich verändert sich in den 1980ern die Performance von einer Aktion zu einer Aufführung: Technisierung und Perfektionierung, eine neue Nähe zum Text, eine wachsende dramaturgische Strukturiertheit und eine zunehmende Distanz zum Publikum können als die zentralen Kennzeichen dieses Jahrzehnts angesehen werden. Die Avantgarde der 1980er Jahre wie Wooster-Group und

18 Hans Ulrich Gumbrecht: Diesseits der Hermeneutik. Die Produktion von Präsenz, Frankfurt/M.: Suhrkamp 2004.

Needcompany transformieren den Text zu einer generellen Intertextualität, die sich in autorenlose oder pluriauktoriale Diskurse einfügt und nur als ein Element, als Material der szenischen Gestaltung gilt.¹⁹ Analog zeigt sich auch in der Bildenden Kunst in den Werken der *Neuen Wilden* beispielsweise ein neues Vertrauen in die Malerei.

Die Performance-Kunst der 1990er Jahre charakterisiert Gabriele Brandstetter durch eine antiillusionistische Darstellung, kollektivistisches Arbeiten, den Umgang mit Versatzstücken aus den eigenen Biographien, die gemeinsame Komposition der Autor/innen durch die Performance sowie durch ein szenisches autobiographisches Erzählen.²⁰ Diese Kennzeichen scheinen aber nicht nur typisch für das letzte Jahrzehnt des 20. Jahrhunderts zu sein, sondern eher grundlegende Merkmale der künstlerischen Performance seit den 1970er Jahren. Ein zentrales Charakteristikum des Performance-Theaters liegt zudem in der Auseinandersetzung mit dem Paradox des Schauspielers und Tänzers: Das Paradox seiner Präsenz zu thematisieren, die anders als die Präsenz eines Bildes, eines Klangs oder einer Architektur, über den Körper hergestellt wird und von daher gezwungen ist, die Medialität und Materialität der eigenen Körperlichkeit zu befragen. Und so markiert vor allem der Körper die Schnittstelle zwischen der künstlerischen Performance und dem zeitgenössischen Tanz der 1980er und 90er Jahre: Auch hier vollzog sich die Selbstthematisierung und -reflexion des Tanz-Künstlers und Choreographen vor allem über eine Reflexion des Mediums Körper.²¹

IV.

Der Performance als szenischer Kunst geht es nicht um ein ‚So-tun-als-ob‘. Sie ist eine Kunstpraxis, die nicht-linear und disharmonisch, nicht-repräsentierend und interpretierend agiert. Die Priorisierung des dialogischen Austausches, des kollektiven Arbeitens und des partizipatorischen Engagements macht die Performance zu einem dialogischen Medium, zu einer demokratisierten szenischen Kunstpraxis, die sich als eine kritische Instanz gegenüber

19 Vgl. H. T. Lehmann, *Postdramatisches Theater*, S. 244ff.; Patrick Primavesi/Olaf A. Schmitt (Hg.): *AufBrüche. Theaterarbeit zwischen Text und Situation*, Berlin: Theater der Zeit 2004.

20 Vgl. Gabriele Brandstetter: *Selbst-Beschreibung. Performance im Bild*, in: Erika Fischer-Lichte/Friedemann Kreuder/Isabel Pflug (Hg.), *Theater seit den sechziger Jahren. Grenzgänge der Neo-Avantgarde*, Tübingen/Basel: UTB1998, S. 92-134.

21 Vgl. Gabriele Klein: *Die reflexive Tanzmoderne*, in: Johannes Odenthal (Hg.), *tanz.de. Arbeitsbuch Theater der Zeit*, Berlin: Theater der Zeit 2005, S. 20-29; André Lepecki (Hg.): *Of the Presence of the Body. Essays on Dance and Performance Theory*, Middletown: Wesleyan University Press 2004.

gesellschaftlichen Verhältnissen begründet, aber auch als eine reflexive Form innerhalb der szenischen Kunst etabliert. Sie ist eine das Medium des dramatischen Theaters reflektierende Kunst, die zum Verständnis des gesellschaftlichen Ortes des zeitgenössischen Theaters beiträgt, indem sie dessen Grundbedingungen befragt und sie zum Inhalt und zum Thema der Darstellung macht. Aufgrund ihrer radikalen, an Gegenwärtigkeit und Unwiederholbarkeit, Körperlichkeit und Präsenz gebundenen Inszenierungspraxis problematisiert sie den Status des Theaters als einen Ort scheinhafter Realität und bürgerlicher Repräsentation. Entsprechend will Baz Kershaw Performance als eine politische Kunst verstanden wissen, da sie nicht die Idee der Freiheit repräsentiert, sondern zeigt, wie Freiheit produziert wird.²² Ähnlich argumentiert Peggy Phelan, wenn sie mit der Gegenwärtigkeit und der Unwiederholbarkeit der Performance die Kritik an der Politik der Repräsentation verbindet – und mit dieser These auch die ästhetische Praxis des europäischen Konzepttanzes, ob beispielsweise von Jérôme Bel, Xavier Le Roy, Boris Charmatz oder Thomas Lehmen treffend charakterisieren könnte. Performance, so Phelan, biete Widerstand gegen Objektivierungen, sie sei eine flüchtige Kunstform, die aufgrund ihrer Nutzlosigkeit im ökonomischen Sinn nicht in den Zirkel von Abbildung, Repräsentation und Reproduktion integriert werden könne.²³

Anders aber als noch in den Anfängen sind künstlerische Performances zu Beginn des 21. Jahrhunderts mit der Allgegenwärtigkeit des Theatralen konfrontiert; das Ver-Rücken und Ent-Setzen von sozialen Ordnungen, kulturellen Konventionen und Zeichen, die politische und ästhetische Provokation, die Suche nach Utopien, nach heterotopischen Räumen, das Zeigen des Abwesenden und Aufspüren des Verdrängten, Vergessenen, das Ausgraben des Verschütteten – aus welcher Perspektive man auch immer Motive, Methoden und Effekte der Performance-Kunst beleuchten möchte, sie ist aufgefordert, eine ästhetische Strategie zu finden, die die immer subtiler gewordenen Grenzen zwischen Spiel und Ernst, Schein und Sein, Imaginärem und Realem auszuloten und sich als das Andere, das Ver-Störende, das Be-Fremdliche zu zeigen vermag. Gerade indem sie ästhetische Praxis im und als sozialen Prozess definiert, indem sie auf Script und Charakterrolle verzichtet und ihr Spiel ein ‚serious game‘ ist, das nicht ‚so tut als ob‘, sondern sich ereignet, Gegenwart herstellt und unwiederholbar ist, ist gerade für die auf Körper und Bewegung, auf Selbst-Erleben und Mitbeteiligung der Zuschauer abhebende Performance ein Medium, das die Inszenierungsstrategien des Alltäglichen zu unterlaufen vermag. Anders als posttraditionale Gemeinschaften, die sich, wie ein Fußballmatch oder Techno-Paraden, auch als Gemeinschaften des Augenblicks im und als Event herstellen, schaffen künstlerische Performances einen sinn-

22 Vgl. B. Kershaw, *The Radical in Performance*, S. 18f.

23 Vgl. Peggy Phelan: *Unmarked. The Politics of Performance*, London/New York: Routledge 1993, S. 146ff.

weltlichen Rahmen des Theaters, in dem auch die Ökonomisierung und Veralltäglichen des Theatralen in Frage gestellt werden kann. Genau hier liege, so Kershaw oder Phelan, die politische Chance der künstlerischen Performance: Über Präsenz und ‚Liveness‘, verstanden als Präsenz des Körpers anstelle der Verkörperung einer Figur, schaffe sie einen Raum, in dem Leben erprobt und erlebt werden kann.²⁴

Allerdings wäre es verkürzt, Präsenz als reine Anwesenheit, als Ausstrahlung, als Physis oder unmittelbare Körperlichkeit verstehen zu wollen, wie dies alltagssprachlich geschieht und auch in der Tanzsprache gängig ist. Präsenz aber, so zeigen kulturwissenschaftliche Studien, ist nie vollständig vorhanden und erfüllt, sondern ein Kommen, etwas Angedeutetes, das sich auch immer als Abwesendes zeigt, dann, wenn es zu einer denkenden Erfahrung wird. Hans-Thies Lehmann kennzeichnet das postdramatische Theater in Anlehnung an Bohrsers Konzept des „absoluten Präsens“²⁵ als ein „Theater des Präsens“²⁶ und will es als eine Gegenwart verstanden wissen, als etwas, das sich ereignet, als eine schwebende, schwindende Anwesenheit, als ein ‚Fort‘, ein Schon-Weggehen, als ein Aushöhlen und Entgleiten von Präsenz.²⁷

Jean-Luc Nancy sieht in dem Wunsch nach Präsenz das Verlangen nach der Produktion von „etwas mehr Sinn“, ein Verlangen, das sich durch das beständige Erzeugen von Bedeutungsproduktion in der immer mehr soziale Symbolismen produzierenden Inszenierungsgesellschaft herstellt.²⁸ Und genau hier stellt sich die Frage nach der politischen Kraft von Performance von einer anderen Seite. Entgegen der Annahme, dass Performance widerständig wirken kann, ließe sich auch der Schluss ziehen, dass in einer Gesellschaft, in der Körper und Präsenz, persönliche Aura und Authentizität zum Imperativ der Selbstinszenierungen geworden sind, in der die globalen Gesetze des Neoliberalismus die Produktion des immer Neuen befördern, aufgrund ihrer Nicht-Reproduzierbarkeit gerade nicht widerständig wirken kann. Sie kann auch als kulturelles Pendant der Ökonomie angesehen werden, ist sie doch eine kulturelle Praxis, bei der die Werte der globalisierten Welt wie Beweglichkeit, Flüchtigkeit, Ortlosigkeit, Flexibilität und das permanente Neuerfinden des Selbst sich im Tun in die Akteure einschreiben. Damit Performance

24 Zur Auseinandersetzung mit dem Konzept ‚Liveness‘ vgl. Philipp Auslander: *Liveness. Performance in a Mediatized Culture*, London /New York: Routledge 1999; Eleonora Fabião/André Lepecki: *Out of order: local provocations to performance*, in: G. Klein (Hg.), *Stadt. Szenen. Künstlerische Produktionen und theoretische Positionen*, S. 177-189.

25 Karl Heinz Bohrer: *Das absolute Präsens*, Frankfurt/M.: Suhrkamp 1994.

26 Dieter Mersch: *Ereignis und Aura. Untersuchungen zu einer Ästhetik des Performativen*, Frankfurt/M.: Suhrkamp 2002.

27 Vgl. H. T. Lehmann, *Postdramatisches Theater*, S. 254ff.

28 Jean-Luc Nancy: *The Birth of Presence*, Stanford: Stanford University Press 1993.

und Tanz als gegenwärtige, weil flüchtige Kunstformen ihre analytische Kraft entfalten oder künstlerische Visionen entwickeln können, sind folglich Strategien gefragt, die es erlauben, sich von der Gesellschaft des Spektakels abzusetzen: Verweigerung kann hier im Stillstand, der Langsamkeit oder auch in der Inszenierung von Abwesenheit bestehen, wie im so genannten Konzepttanz, bei dem nicht das Tanzen, also die Ausführung, im Vordergrund steht, sondern eine choreographische Idee in Szene gesetzt wird.²⁹ Was gesellschaftskritisch, widerständig oder künstlerisch innovativ ist, lässt sich nur mit Bezugnahme auf den sozialen Kontext und die Situation erkennen, ist doch die Performance insgesamt nicht durch ihre Materialität, sondern durch ihre Interaktivität definiert. Kontext- und Situationsbezug entscheiden auch darüber, ob das Ästhetische der Performance als Kunst gilt: Ist nicht Eiskunstlauf oder rhythmische Gymnastik viel weniger ‚Sport‘ als Diskuswerfen oder Rudern und ebenso ‚ästhetisch‘ und virtuos wie klassisches Ballett? Und ist nicht auch der wissenschaftliche Vortrag eine ästhetische Praxis des Performativen?

V.

Der vorliegende Sammelband bündelt die Vorträge der von den Herausgebern organisierten Ringvorlesung *Zeitgenössische Performances. Ästhetische Positionen*, die im Wintersemester 2004/2005 an der Universität Hamburg stattfand. Die Vorlesungsreihe war die Auftaktveranstaltung zu dem postgradualen Studiengang *Master of Arts Performance Studies*, der zum Wintersemester 2005/2006 an der Universität Hamburg angelaufen ist und hier einen neuen Lehr- und Forschungsbereich etabliert.

Ziel des Buches ist es, aktuelle Positionen zu zeitgenössischen Performances in Kunst, Kultur und Gesellschaft vorzustellen. Das Buch ist interdisziplinär angelegt, es versammelt Autorinnen und Autoren aus verschiedenen Feldern der Wissenschaft und der Kunst.

Das Buch ist nicht thematisch gebündelt; es folgt weitgehend der zeitlichen Abfolge der Vorlesung. Eine systematische Ordnung der Beiträge verbietet nicht nur der Gegenstand ‚Performance‘ mit seinen vielfältigen und disparaten Forschungsbezügen; auch die Vielfalt der Blickwinkel und die jeweilige professionelle Provenienz und Reflexionsebene der beteiligten Theater-, Tanz-, Kultur- und Medienwissenschaftler sowie der Künstler und Performer verlangt eine offene Reihung der Beiträge, die sich nicht nur als ‚Reden über‘ oder ‚Zeigen von‘ Performance präsentieren, sondern sich auch als wissenschaftlich-künstlerische Mischform, der Lecture-Performance qualifizieren.

29 Vgl. dazu den Text von Gerald Sigmund in diesem Band.

Performance wird in diesem Buch als Kunstform, wissenschaftliche und ästhetische Praxis und ästhetische Erfahrung vorgestellt. Thematisiert werden historische und theoretische Bezugspunkte, ästhetische Kategorien, Inszenierungsstrategien, Dramaturgiekonzepte und die eigene künstlerische Praxis, die wiederum reflektiert oder selbst als Performance aufgeführt wird. Entsprechend variieren die Textsorten: Neben wissenschaftlichen Beiträgen von Dieter Mersch, Gerald Siegmund, Hajo Kurzenberger, Ulrike Hentschel und Patrick Primavesi, den Praxisanalysen von Raimund Hoghe, Kerstin Evert, Johannes Odenthal und Helmi Vent finden sich auch performative Vortragsformen, von denen wiederum die Texte von Sibylle Peters und Mieke Matzke stärker wissenschaftlich-theoretisch ausgelegt sind, während die Beiträge von Xavier Le Roy und Jörg Laue künstlerisch-praktisch konzipiert sind. Die performative Praxis schlägt sich bei Matzke, Le Roy und Laue auch im Text nieder, wobei Laue zudem das Performative der Textproduktion selbst reflektiert. Zu den Beiträgen im Einzelnen:

Johannes Odenthal widmet sich der künstlerischen Performance aus einer interkulturellen Perspektive. Er stellt die politische und emanzipatorische Kraft heraus, die performative Kunst in postkolonialen Ländern als Experimentier- und Widerstandsraum entwickeln kann. Er zeigt, wie künstlerische Projekte den Mythos des schwarzen Körpers oder des islamischen Terrors als kulturelle Differenz formulieren und damit einen wesentlichen Beitrag zur Aufarbeitung kolonialer Geschichte und politischer Unterdrückung leisten.

Performance-Beispiele seit den 1960er Jahren dienen Dieter Mersch als Folie für seine philosophische Skizze einer Ästhetik des Performativen. Anhand zentraler Positionen der Archäologie des Performativen arbeitet Mersch das Prozesshafte, Transformatorische und Ereignishafte der Performance heraus. Seiner These zufolge zeige sich die performative Kunst nicht als autonome Kunst, sondern konstituiere einen neuen künstlerischen Ethismus, eine Ethik des Ästhetischen.

Raimund Hoghe stellt Performance in den Kontext von Ritualen und Körperpraktiken. Am Beispiel seiner eigenen Choreographien zeigt er, wie er als Tänzer seinen behinderten Körper einsetzt. Seine künstlerischen Arbeiten sind nicht autobiographisch motiviert, sondern stehen stellvertretend für eine Auseinandersetzung mit normativen Körperbildern, mit sozialer Marginalisierung, Abweichung und Ausgrenzung.

Gerald Siegmund fragt nach dem widerständigen Potential der künstlerischen Performance, die ja als einmaliges, unwiederholbares Ereignis eigentlich dem Muster der allgegenwärtigen Spektakelkultur neoliberaler Gesellschaften entspricht. In Auseinandersetzung mit Theorien der Präsenz, die Performance und Tanz als die gegenwärtigste, weil flüchtigste und nicht reproduzierbare Kunstform charakterisieren, arbeitet Siegmund die Inszenierung

von Abwesenheit als zentrales dissidentes Konzept des zeitgenössischen Tanzes heraus.

Der Text von Xavier Le Roy re/präsentiert die Lecture-Performance, bei der Le Roy, anders als Peters oder Matzke, die Performativität von Wissenschaft und Performance vorführt. In sukzessiver Verdichtung seiner wissenschaftlichen und künstlerischen Biographie präsentiert er in traditioneller Vortragsform die Ergebnisse seiner Dissertation in Mikrobiologie und zugleich die Stationen seiner eigenen Tanzentwicklung. *Product of Circumstances* reflektiert die unterschiedlichen Körperkonzepte in Wissenschaft und Kunst, die Macht- und Verwertungsinteressen beider Systeme, die Grenzen der wissenschaftlichen Objektivität und die Auseinandersetzung mit dem eigenen Körper.

Mieke Matzke ist Performerin und Theaterwissenschaftlerin, ihr Text reflektiert diese beiden Positionen. Als Performerin spricht sie direkt zum Rezipienten, beschreibt aus der Innensicht die künstlerische Arbeit mit dem Performance-Kollektiv She She Pop. Als Wissenschaftlerin legt sie mit distanzierterem Blick deren Inszenierungsstrategien offen, die sie als Spiel mit Identitäten und Unmittelbarkeit charakterisiert.

Hajo Kurzenberger charakterisiert und problematisiert die sich ausdifferenzierenden Bedeutungsebenen von Theatralität von einem theaterwissenschaftlichen zu einem kultur- und sozialwissenschaftlichen Schlüsselkonzept. Neben der Theatralisierung des Alltags und der Entgrenzung des Theaters diskutiert er insbesondere die Inszenierungsformen der populären Kultur mit ihren medialen Verfahren der Wirklichkeitskonstruktion wie zum Beispiel die Fernseh-Realität.

Kerstin Evert beschäftigt sich mit jenen Performances, die die Grenzen zwischen Alltag und Kunst, sozialer Realität und Medienbildern flüssig werden lassen. Sie stellt ‚Verortung‘ als eine orts- und kontextspezifische Arbeitsweise vor, die sie als charakteristisch für die zeitgenössische Performance ansieht und erläutert dies am Beispiel der Performance-Gruppen Rimini Protokoll und Gob Squad: Beide Gruppen suchen einen expliziten Alltagsbezug durch Themen, Orte und die Einbindung nicht-professioneller Darsteller, arbeiten mit journalistischen Recherchen, dokumentarischen Materialien und favorisieren den Einsatz von Videotechnik.

Der Beitrag von Ulrike Hentschel diskutiert das Verhältnis von Theaterpädagogik, verstanden als künstlerische Arbeit mit nicht-professionellen Spielern, und Performance. Sie diskutiert Gemeinsamkeiten von Theaterpädagogik und Performance und fragt kritisch nach den Unterschieden. Dazu liefert sie eine Standortbestimmung heutiger Theaterpädagogik und setzt sie ins Verhältnis zur zeitgenössischen Performance, deren Grundlagen und Entwicklungslinien sie nachzeichnet.

Helmi Vent thematisiert die künstlerische Performance aus der Sicht der Tanz- und Musikpädagogin. Sie problematisiert die traditionelle Ausbildung in musikalischen Studiengängen in ihrem einseitigen Fokus auf die Einübung und Nachgestaltung von Musik und fordert, dass zukünftige Künstler neben der interpretierenden Nachgestaltung an eine experimentelle Neu- und Umgestaltung von Musik herangeführt werden müssen, so dass das Performative als Kategorie in die Musikausbildung eingehe. Als künstlerisches Vorbild dienen ihr die Protagonisten des Experimentellen Musiktheaters, als kunstpädagogisches Forschungslabor die *TanzMusikTheaterWerkstatt* an der Universität *Mozarteum* Salzburg, deren Konzepte und Arbeiten sie exemplarisch erläutert.

Die Performanz von Stimme und Körper steht im Zentrum der theatertheoretischen Überlegungen von Patrick Primavesi. Mit Rekurs auf das Konzept Körperlichkeit untersucht er, wie Stimmen in aktuellen Performances inszeniert und hörbar gemacht werden. Er konstatiert, dass im traditionellen Sprech- und Musiktheater die Stimme an Körper und Rolle gebunden bleibt, in performativen Theaterformen aber von Text und Figur losgelöst werde. Mit seiner Formel ‚Stimme \pm Körper‘ diskutiert er die sich ergebenden Interdependenzen.

Jörg Laue stellt, ähnlich wie Matzke und Hoghe, seine eigenen performativen Arbeiten vor. Sein Text re/präsentiert eine dichte performative Vortrags-situation, die durch das Offenlegen der Strategien und Überlegungen beim Verfassen seines Beitrages, das Ablesen der verstreichenden Vortragszeit und die dazu parallel gesetzten Audio- und Videoeinspielungen von Performance-Installationen der LOSE COMBO hergestellt wurde. Anhand des kompositorischen Verfahrens des vorgestellten Hörbeispiels erläutert Laue, wie durch gesetzte Zeitintervalle polyphone Töne als dissonante Klänge wahrgenommen werden. Am Beispiel von Klangaufnahmen aus einem schallisolierten Tresorraum veranschaulicht Laue die Qualität und Verfasstheit von Stille als Klang und Geräusch.

Sibylle Peters thematisiert und präsentiert Performance als eine wissenschaftliche Praxis. Ihr Beitrag beschäftigt sich mit den historischen Bedeutungsverschiebungen und Präsentationsformen des Vortrags, den sie als Praxis der Theorie verstanden wissen will. Die Geschichte des Vortrags stellt, so Peters, die vielfältige Beziehung zwischen Sprechen, Zeigen und Sich-Zeigen heraus. Lecture-Performance deutet sie als angewandte Performance Studies, die das Künstlerische der wissenschaftlichen Präsentation erprobt.

Ein Sammelband ist ein kollektives Werk und deshalb möchten wir uns bei allen Beteiligten herzlich bedanken: Zunächst bei den Wissenschaftlerinnen und Wissenschaftlern, Künstlerinnen und Künstlern, die unserer Einladung zur Ringvorlesung gefolgt sind und sich bereit erklärt haben, einen Beitrag zu

diesem Buch zu leisten. Danken möchten wir auch Norma Köhler und Friederike Lampert, die, unterstützt durch Pamela Pimpl, die Druckvorlage erstellt haben. Unser Dank richtet sich schließlich an die Hansische Universitätsstiftung, die die Ringvorlesung finanziell unterstützt hat.

Hamburg, im August 2005

Gabriele Klein und Wolfgang Sting

Literatur

- Auslander, Philip: *Liveness. Performance in a Mediatized Culture*, London/New York: Routledge 1999.
- Ders.: *From Acting to Performance. Essays in Modernism and Postmodernism*, London/New York: Routledge 1997.
- Bachtin, Michail: *Literatur und Karneval*, Frankfurt/M.: Fischer 2000.
- Bohrer, Karl Heinz: *Das absolute Präsens*, Frankfurt/M.: Suhrkamp 1994.
- Brandstetter, Gabriele: *Selbst-Beschreibung. Performance im Bild*, in: Erika Fischer-Lichte/Friedemann Kreuder/Isabel Pflug (Hg.), *Theater seit den sechziger Jahren. Grenzgänge der Neo-Avantgarde*, Tübingen/Basel: UTB 1998, S. 92-134.
- Carr, Cynthia: *On Edge: Performance at the End of the Twentieth Century*, Hanover: Wesleyan University Press 1993.
- Chinna, Stephen: *Performance. Recasting the Political in Theatre and Beyond*, Oxford/Bern: Peter Lang 2003.
- Counsell, Colin: *Signs of Performance*, London/New York: Routledge 1996.
- Debord, Guy: *Die Gesellschaft des Spektakels*, Hamburg: Nautilus 1978.
- Fabião, Eleonora/Lepecki, André: *Out of order: local provocations to performance*, in: G. Klein (Hg.), *Stadt. Szenen. Künstlerische Produktionen*, a.a.O., S. 177-189.
- Fischer-Lichte, Erika: *Ästhetik des Performativen*, Frankfurt/M.: Suhrkamp 2004.
- Dies./Wulf, Christoph (Hg.): *Praktiken des Performativen*, *Paragrana – Internationale Zeitschrift für Historische Anthropologie*, Bd.13, Heft 1 (2004).
- Dies./Ders. (Hg.): *Theorien des Performativen*, *Paragrana – Internationale Zeitschrift für Historische Anthropologie*, Bd.10, Heft 1 (2001).
- Dies./Doris Kolesch (Hg.): *Kulturen des Performativen*. Bd.7, Heft 1 (1998).
- Gumbrecht, Hans Ulrich: *Diesseits der Hermeneutik. Die Produktion von Präsenz*, Frankfurt/M.: Suhrkamp 2004.

- Hart, Lynda/Phelan, Peggy (Hg.): *Acting out: Feminist Performances*, Michigan: University of Michigan Press 1993.
- Hörming, Karl-Heinz/Reuter, Julia (Hg.): *Doing culture. Neue Positionen zum Verhältnis von Kultur und sozialer Praxis*, Bielefeld: Transcript 2004.
- Jappe, Elisabeth: *Performance Ritual Prozeß. Handbuch der Aktionskunst in Europa*, München/New York: Prestel 1993.
- Kaye, Nick: *Postmodernism and Performance* Houndmills/London: MacMillan 1994.
- Kershaw, Baz: *The Radical in Performance. Between Brecht and Baudrillard*, London/New York: Routledge 1999.
- Kertscher, Jens/Mersch, Dieter (Hg.): *Performativität und Praxis*. München: Fink 2003.
- Klein, Gabriele: *Die reflexive Tanzmoderne*, in: Johannes Odenthal (Hg.), *tanz.de. Arbeitsbuch Theater der Zeit*, Berlin: Theater der Zeit 2005, S. 20-29.
- Dies.: *Stadt. Szenen. Künstlerische Produktionen und theoretische Positionen*, Wien: Passagen 2005.
- Lehmann, Hans-Thies: *Postdramatisches Theater*, Frankfurt/M.: Verlag der Autoren 2001.
- Lepecki, André (Hg.): *Of the Presence of the Body. Essays on Dance and Performance Theory*, Middletown: Wesleyan University Press 2004.
- Liebe-Levinson, Katharine: *Striptease: Desire, Mimetic Jeopardy and Performing Spectators*, in: Erin Striff (Hg.), *Performance Studies*. Houndmills: Palgrave MacMillan 2003, S. 41-53.
- Lindfors, Bernth: *Ethnological Show Business: Footlighting the Dark Continent*, in: E. Striff (Hg.), *Performance Studies*, S. 29-40.
- McKenzie, Jon: *Perform or Else: From Discipline to Performance*, New York: Routledge 2001.
- Mersch, Dieter: *Ereignis und Aura. Untersuchungen zu einer Ästhetik des Performativen*, Frankfurt/M.: Suhrkamp 2002.
- Müller-Schöll, Nikolaus/Reither, Saskia: *Aisthesis. Zur Erfahrung von Zeit, Raum, Text und Kunst*, Schliengen: Argus 2005.
- Nancy, Jean-Luc: *The Birth of Presence*, Stanford: Stanford University Press 1993.
- Phelan, Peggy: *Unmarked. The Politics of Performance*, London/New York: Routledge: 1993.
- Primavesi, Patrick/Schmitt, Olaf A. (Hg.): *AufBrüche. Theaterarbeit zwischen Text und Situation*, Berlin: Theater der Zeit 2004.
- Ders./Mahrenholz, Sabine: *Geteilte Zeit. Zur Kritik des Rhythmus in den Künsten*, Schliengen: Argus 2005.

- Schechner, Richard/Appel, Willa (Hg.): *By means of performance. Intercultural studies of theatre and ritual*, Cambridge/New York: University Press 1990.
- Reckwitz, Andreas: *Grundelemente einer Theorie sozialer Praktiken. Eine sozialtheoretische Perspektive*, in: *Zeitschrift für Soziologie* 32, Heft 4, (2003) S. 282-301.
- Thiedig, Sandra: *Zwischen Black Box und White Cube: Amsterdamer Performance Experimente*, München: ePodium 2001.
- Wirth, Uwe: *Performanz. Zwischen Sprachwissenschaft und Kulturwissenschaften*, Frankfurt/M.: Suhrkamp 2002.
- Whitmore, Jon: *Directing Postmodern Theater*, Michigan: University of Michigan Press 1994.
- Wulf, Christoph/Göhlich, Michael/Zirfas, Jörg (Hg.): *Grundlagen des Performativen. Eine Einführung in Zusammenhänge von Sprache, Macht und Handeln*, Weinheim/München: Juventa 2001.