

Matthias Sterba

UNABGEGOLTENES SPIELEN

Utopien des Politischen
im zeitgenössischen Theater



Königshausen & Neumann

Matthias Sterba

—

Unabgegoltenes Spielen

Matthias Sterba

Unabgeholtenes Spielen

Utopien des Politischen
im zeitgenössischen Theater

Königshausen & Neumann

Gedruckt mit freundlicher Unterstützung
der Geschwister Boehringer Ingelheim Stiftung
für Geisteswissenschaften in Ingelheim am Rhein.

D 15 (zugl.: Diss., angenommen von der Fakultät für Geschichte, Kunst- und Regionalwissenschaften
der Universität Leipzig. Verteidigt am 02.02.2024 Universität Leipzig)

Der Verlag verbietet, das Werk in irgendeiner Weise zu nutzen, um Technologien der künstlichen
Intelligenz (»KI«) für die Generierung von Audio, Text oder Bildern zu trainieren.
Der Verlag behält sich das Text- und Data-Mining nach § 44b UrhG vor,
was hiermit Dritten ohne Zustimmung des Verlages untersagt ist.

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

Erste Auflage 2026

© Verlag Königshausen & Neumann Würzburg 2026
Leistenstraße 7, D-97082 Würzburg
info@koenigshausen-neumann.de

Alle Rechte vorbehalten, insbesondere das der Übersetzung,
des öffentlichen Vortrags sowie der Übertragung
durch Rundfunk und Fernsehen, auch einzelne Teile.

Kein Teil darf in irgendeiner Form
(durch Fotografie, Mikrofilm oder andere Verfahren)
ohne schriftliche Genehmigung des Verlages
reproduziert oder unter Verwendung elektronischer Systeme
verarbeitet, vervielfältigt oder verbreitet werden.

Umschlaggestaltung: skh-softics / coverart

Umschlagabbildung: Eiko Grimmberg; Situation des Radioballetts der Gruppe
LIGNA vom 22. Juni 2003 im Leipziger Hauptbahnhof

Druck: docupoint, Magdeburg

Printed in Germany

ISBN 978-3-8260-9518-4

eISBN 978-3-8260-9519-1

www.koenigshausen-neumann.de

Dank

Dieses Buch ist das Ergebnis eines Forschungsprozesses, der seinen Ausgang nicht in einer theoretischen Fragestellung, sondern in einer theaterpraktischen Situation hatte. Am Beginn stand ein Projekt mit Studierenden der Theaterwissenschaft in Leipzig, in dem wir uns gemeinsam mit Ernst Blochs Überlegungen zu Bertolt Brecht beschäftigten. Ausgehend von dieser Lektüre und getragen von den Erfahrungen eines Theorie-Praxis-Seminars entstanden drei szenische Experimente, die sich mit utopischen Vorstellungen im Anschluss an die Friedliche Revolution in Leipzig auseinandersetzten.

Rückblickend lässt sich sagen, dass in diesen Versuchen – im tastenden Zusammenspiel von Denken, Spielen und historischen Bezugnahmen – bereits jene Fragen angelegt waren, die später zum Gegenstand eines umfassenderen Forschungsprojekts wurden. Es handelt sich hier um die überarbeitete Fassung meiner Dissertationsschrift, die 2022 an der Universität Leipzig eingereicht wurde und für die vorliegende Veröffentlichung nochmals durchgesehen und überarbeitet worden ist. Mein erster Dank gilt daher den Studierenden dieses Seminars, deren Offenheit, Kritik und Experimentierfreude den entscheidenden Anstoß für die Weiterentwicklung dieser Arbeit gaben. Die Impulse, die aus dem gemeinsamen Arbeiten zwischen Theorie und Praxis hervorgingen, haben die Perspektive dieser Untersuchung nachhaltig geprägt.

Von diesem Anfang her betrachtet, ist es folgerichtig, meinem Zweitbetreuer zu danken. Günther Heeg hat mich nicht nur früh auf das Konzept des Unabgegoltenen bei Bloch aufmerksam gemacht, sondern mich auch in einer Phase, in der die Tragweite des Vorhabens erst allmählich sichtbar wurde, ermutigt, diesen Weg konsequent weiterzugehen. Seine Unterstützung und sein Zuspruch waren insbesondere zu Beginn und am Ende des Prozesses von großer Bedeutung.

Maßgeblich begleitet wurde diese Arbeit über die gesamte Dauer hinweg von meinem Erstbetreuer Patrick Primavesi. Für seine unzähligen inhaltlichen wie methodischen Hinweise, für seine kritische Aufmerksamkeit ebenso wie für das Vertrauen in die Eigenständigkeit dieses Projekts bin ich ihm außerordentlich dankbar. Seine Begleitung hat entscheidend dazu beigetragen, dass sich aus einer zunächst offenen Fragestellung eine theoretisch konturierte und zugleich interdisziplinär anschlussfähige Untersuchung entwickeln konnte.

Ebenfalls danken möchte ich meinen ehemaligen Kolleg*innen aus dem Institut für Theaterwissenschaft, mit denen diese Arbeit über längere Zeit hinweg im kollegialen Austausch stand und die sie mit wichtigen Hinweisen, Gesprächen und gemeinsamen Überlegungen begleitet haben. In diesem Zusammenhang möchte ich besonders Micha Braun, Veronika Darian, Melanie Gruß, Eyck-Marcus Wendt und Jelena Rothermel nennen, deren Anstöße, Wohlwollen und Ideen für mich eine große Hilfe waren.

In diesem Zusammenhang sei auch meinen Kolleg*innen aus dem Theaterkollektiv *gruppe tag* ausdrücklich gedankt. Die fortlaufenden Kommentare, Diskussionen und Rückmeldungen aus der gemeinsamen Praxis haben das Projekt immer wieder aus einer anderen Perspektive heraus gespiegelt und begleitet und damit entscheidend zu seiner Verortung zwischen Theorie und künstlerischer Praxis beigetragen.

Doch auch nach Abschluss der eigentlichen Forschungsarbeit ist ein Buch noch nicht fertig. Es bedarf der sorgfältigen Lektüre, der Korrektur und der kritischen Durchsicht durch andere. Für diese Unterstützung danke ich von Herzen Jana Czwojdrak, David Schönherr, Anja Krause und Daniel Grunewald.

Die Recherchen und die Ausarbeitung des Textes erfolgten in den Jahren 2016 bis 2020. In dieser Zeit wurde die Arbeit durch ein Dissertationsstipendium der Rosa-Luxemburg-Stiftung finanziell gefördert. Mein herzlicher Dank gilt der Stiftung und ihren Mitarbeiter*innen, deren Unterstützung diese Forschung in dieser Form erst ermöglicht hat.

Der Druck dieses Buches wurde darüber hinaus durch einen Druckkostenzuschuss der Geschwister Boehringer Ingelheim Stiftung für Geisteswissenschaften gefördert, wofür ich an dieser Stelle ebenfalls ausdrücklich danken möchte.

Zuletzt, und vielleicht am wesentlichsten, ist dieses Buch durch den unablässigen philosophischen* Beistand** von Mel***, meiner**** Frau*****, sowie durch das spielerische Dabeisein unserer beiden Töchter Charlotte und Bonnie möglich geworden. Ihnen ist dieses Buch gewidmet. Das Unabgegoltene, so viel ist mir im Verlauf dieser Arbeit deutlich geworden, ist auch eine Form von Zuversicht. Eine Zuversicht, die ich nicht allein bei Bloch gefunden habe, sondern vor allem bei euch.

* Was das bedeutet, wird im Folgenden gleich deutlich:

** Wahlweise auch als Bestand, Verstand oder gar als Abstand lesbar (auf dieser „Suppositionsanalyse kontextbezogener Bedeutungsverschiebungen“ bestand sie – mehr dazu an anderer Stelle, versprochen).

*** Ihren Kosenamen ließ sie sich nicht nehmen.

**** Hier problematisierte sie die Besitzlogik des Possessivpronomens – sie gehört mir natürlich nicht.

***** Ausdrücklich hier mit Sternchen versehen, da sie mich beim Gegenlesen umgehend auf den heteronormativen Anstrich dieser Bezeichnung hinwies.

Inhaltsverzeichnis

1	Einleitung	13
2	Utopieforschung und Theaterwissenschaft	25
2.1	Utopieforschung heute	25
2.2	Utopie und Theater.....	30
2.3	Utopiediskurse und utopische Praxis.....	41
3	Moderne Utopiekritik und Aporien der Moderne	45
3.1	Utopien und Geschichtsphilosophie	51
3.2	Utopie und Kunst	53
4	Ernst Blochs Ästhetik des Vorscheins.....	63
4.1	Utopisches Bewusstsein.....	63
4.2	Utopische Erfahrung und die Lehrstücke von Bertolt Brecht.....	70
4.3	Schein und Vorschein.....	78
5	Theater als Laboratorium utopischer Erfahrung	89
5.1	Ideologiekritik am Theater?	89
5.2	Brechts „Straßenszene“ als Modell von Theatralität.....	97
5.3	Praxis und Praktiken analysieren.....	103
6	Utopien der Theateravantgarden.....	117
6.1	Rückblicke, ausgehend vom postdramatischen Theater	117
6.2	Aufbrüche in der Theatermoderne	124
6.3	Gesellschaftskritik und künstlerische Praxis	131
6.4	Kollektivität, Partizipation und Gemeinschaft.....	137
7	Turbo Pascal – „Leben und Arbeiten“	157
7.1	Das Mitarbeiter*innenprojekt.....	160
7.2	Ein anderes Theater?.....	162
7.3	Jenseits der Entfremdung	166

8	She She Pop – „Einige von uns“	179
8.1	Theater als „Raum utopischer Kommunikation“	181
8.2	Szenische Praktiken in „Einige von uns“	185
8.3	Utopien im Widerspruch.....	191
9	Gob Squad – „Revolution Now!“	199
9.1	Utopien des Alltags.....	203
9.2	Die Repräsentation der Revolution	206
9.3	Kollektive(s) Spielen	213
10	Interrobang – „Preenacting Europe“	221
10.1	Publikum und Partizipation.....	223
10.2	Kritik an immersiven Theaterpraktiken.....	227
10.3	Utopie und Ideologiekritik	230
11	ULTIMA VEZ – „Invited“	241
12	LIGNA – „Radioballette“	249
12.1	Politische Intervention und künstlerische Praxis	252
12.2	Praktiken der Zerstreuung – jenseits der Gemeinschaft ...	255
13	Unabgeholtenes Spielen als Überschreitung der Utopie	265
14	Literatur und Quellen	273

„UTOPIA – Ein Pornoladen in Cork,
wo es fast immer regnet“
(Rimini Protokoll, ABCD, 2012)

Einleitung

Zum Festival „Utopische Realitäten“ 2016 am Berliner Theater Hebbel am Ufer fragten die russischen Theatermacherinnen Marina Davydova und Vera Martynov nach dem Stand der Utopie im 21. Jahrhundert und kontrastierten die sozialistischen Utopien des vergangenen Jahrhunderts mit der russischen Geschichte bis in die Gegenwart. Ihr Theaterparcours „Eternal Russia“ führte das Publikum durch mehrere Installationen in unterschiedlichen Räumen, in denen die politische Geschichte Russlands gleichermaßen als utopisches Heilsversprechen wie als dystopische Bedrohung erfahrbar wurde. Nacheinander erlebten die Gäste insgesamt vier begehbare Installationen mit den Titeln „Echokammer“ sowie „Utopie 1, 2 und 3“. Als ich den Parcours besuchte, war der Ausgangspunkt ein Raum mit dem Titel „Echokammer“, der einem Festsaal im Herrenhaus des Zaren nachempfunden war. In der Mitte stand eine lange, reich gedeckte Tafel, an deren Spitze das Porträt des Zaren an der Wand thronte. Über einen Monitor am Ausgang des Festsaals schaltete sich ein Darsteller ein, der sich als russischer Revolutionär bezeichnete und das Publikum zu einer Zeitreise durch über 100 Jahre gescheiterter Utopien einlud. Er erzählte uns vom Beginn der russischen Revolution 1917 mit ihren vielen anarchistischen und demokratisch-sozialrevolutionären Bewegungen und hoffnungsvollen Entwürfen für die politische Zukunft Russlands. Plötzlich ging im Festsaal des Zaren das Licht aus und wir hörten ein lautes Rumpeln und Getöse. Die Gläser und das Gedeck auf der langen Tafel fingen an zu vibrieren und aus einem Lautsprecher schallte eine Stimme, die uns zurief, es sei Zeit, in Russland mit einem eisernen Besen durchzufegen. Unwillkürlich fragte ich mich, ob sich hier eine Revolution ankündigt oder doch eher eine Katastrophe. Das Tosen endete und im Dunkeln öffnete sich die Tür zu einem Nebenraum mit dem Titel „Utopie 1“. Der Revolutionär erschien

wieder auf dem Monitor und bat uns, ihm dorthin zu folgen. Der Raum war einem Klubraum aus Sowjetzeiten nachempfunden. An den knallrot gestrichenen Wänden hingen Drucke von Kunstwerken der russischen Avantgarde aus der kurzen Phase politischer und geistiger Freiräume zwischen Ende der Zarenherrschaft und der zunehmenden Kontrolle und Vereinheitlichung der russischen Gesellschaft durch die bolschewistische Partei. Alle Ausstellungsstücke bezogen sich auf Kunstwerke oder Ideen, die Spuren von radikalen Aufbrüchen und liberalen Neuerungen während der frühen Revolutionszeit in Russland zeigten. Das Wahlrecht für Frauen wurde eingeführt, die Abtreibungs- und Scheidungsgesetze wurden liberalisiert. Sogar Homosexualität stand nicht mehr unter Strafe, wie noch in nahezu allen anderen europäischen Ländern jener Zeit. Doch bereits mit der Oktoberrevolution und der Machtübernahme der Bolschewiki sollte sich die Aufbruchstimmung dämpfen, was sich auch in den folgenden Eindrücken vermittelte.

Denn nachdem wir in die Echokammer zurückgeleitet wurden, fanden wir sie völlig zerstört vor. Statt einer festlich gedeckten Tafel und serviler Bedienstete waren nur Scherben und Fetzen übrig, die getöteten Mitglieder der Zarenfamilie lagen als Puppen am Boden. Nun eröffnete sich uns ein weiterer Raum, diesmal mit dem Titel „Utopie 2“, und präsentierte eine dystopische Szenerie: ein Straflager, in dem in einem komplett verdunkelten Raum neben der vorgeschriebenen Notbeleuchtung des Theaters nur ein einzelner Suchscheinwerfer für einen spärlichen Lichtschein sorgte. Der Boden des Raumes war mit Papierfetzen und alten Lumpen übersät, die wie Reste von Gefängniskleidern wirkten. Darunter und dazwischen fanden sich zerrissene Plakate und noch mehr Papierabfälle. Wir wurden aufgefordert, uns hinzusetzen. Es fühlte sich kalt und schmutzig an. In der beklemmenden Atmosphäre beschwor die Stimme des Revolutionärs die Ideen der russischen Avantgarden und ihr Ende im Leitbild der restaurativen Ästhetik der Stalinära. Er erzählte von Künstlern der linken Avantgarde, etwa vom Theaterregisseur Wsewolod Meyerhold, der im Zuge der stalinistischen Verfolgungen gefoltert und umgebracht wurde, oder von den Dichtern Daniil Charms und

Wladimir Majakowski, die im Gefängnis der Geheimpolizei verhungerten oder aus Angst vor drohender Gewalt Suizid begingen.

In seiner 2009 erschienenen Monografie „Terror und Traum“¹ markierte der Zeithistoriker Karl Schlögel den Höhepunkt der stalinistischen Verfolgungswelle, das Jahr 1937, als das endgültige Ende jeglichen utopischen Aufbruchs in Russland. Die Gewaltherrschaft Stalins kostete allein in diesem Jahr Hunderttausende Menschen das Leben.² Wie eine Metapher für diese ungeheuerliche Katastrophe des Stalinismus finden wir nach der Rückkehr aus dem dunklen Gefängnis im ehemaligen Festsaal des Zaren ein morbides Verwaltungsbüro, in dem hinter einem Aktenschrank ein Bein einer Leiche zu sehen ist. Inzwischen wurde das Gemälde des Zaren durch die Ikone Stalins ersetzt. Zwischen Gewaltherrschaft und tödlicher Bürokratie scheint das Ende der Utopie besiegelt. Trotzdem macht der Revolutionär aus dem Fernseher uns nochmals Hoffnung und schickt uns in die „Utopie 3“.

Dort sehen wir einen im Retrostil produzierten Stummfilm, der junge Frauen zeigt, die nackt durch Moskau tanzen, ähnlich wie bei den Femen-Protesten fast 100 Jahre später. Wir erfahren von der Protestbewegung „Nieder mit der Scham“, die in den 1920er Jahren ihren Höhepunkt erreichte, bis sie unter Stalin verboten wurde. Gründerin dieser Bewegung war die Kommunistin Alexandra Kollontai, die für die freie Liebe und kollektive, staatlich organisierte Kindererziehung eintrat. Zwar wurde Kollontai unter Lenin noch zur Volkskommissarin für Soziales berufen und wurde damit die erste Frau in einem Ministeramt weltweit, doch war diese Maßnahme bereits ein Schachzug, um die Bewegung zu neutralisieren. So erwiesen sich alle utopischen Aufbrüche und Hoffnungen spätestens im Zuge der Stalinära als aussichtslos. Zurück in der „Echokammer“ sehen wir nun Wladimir Putin auf dem Gemälde und die Stimme des Revolutionärs berichtet uns von der aktuellen staatlichen und rechtlichen Diskriminierung von Homosexuellen und Feminist*innen³ in Russland.

1 Karl Schlögel: *Terror und Traum. Moskau 1937*, München 2009.

2 Ebd., S. 21.

3 Im Folgenden verwende ich eine gendersensible Sprache, die jedoch nicht durchgehend einheitlich umgesetzt werden kann. Dies betrifft insbesondere Begriffe, die sich direkt auf bestimmte Quellen beziehen. An den Stellen, an denen

Am Ende des abgründigen Parcours wird so die innere Widersprüchlichkeit der utopischen Strömungen in der Geschichte Russlands noch einmal betont. So fortschrittlich die revolutionären Bewegungen und Ansätze ab 1917 waren, so konsequent wurden in der Stalinzeit und dann unter der Putin-Regierung die vorübergehend errungenen Freiheiten wieder abgeschafft. In den vier Sälen des Theaters Hebbel am Ufer werden wir zwischen historischen Katastrophen der russischen Geschichte und den damit verbundenen utopischen Träumen hin- und hergerissen. Mit der Gegenüberstellung von Utopie und Dystopie macht die Installation „Eternal Russia“ deutlich, dass diese nicht einfach im Gegensatz zueinander, sondern in einem untrennbaren Wechselverhältnis stehen. Die Erfahrungen des 20. Jahrhunderts haben immer wieder gezeigt, wie leicht Utopien sich in Dystopien verwandeln können. Die Künstlerinnen Davydova und Martynov lassen uns mit der Frage zurück, was das Scheitern der russischen Revolution für das utopische Denken heute bedeutet. Bereits der Titel des Festivals „Utopische Realitäten“, in dessen Rahmen „Eternal Russia“ uraufgeführt wurde, deutet die Dialektik an, die sich aus zeitgenössischer Sicht mit dem Utopischen verbindet: Offenbar ist Utopie so sehr mit der Dystopie verschränkt, dass die Künstlerinnen sich nicht mehr ungebrochen auf die Aufbruchenergien der russischen Geschichte beziehen können.

In dieser Perspektive geht die vorliegende Arbeit der Frage nach, wie sich die widersprüchlichen Konstellationen politischer Hoffnungen und Katastrophen im zeitgenössischen Theater ausdrücken. Denn die Widersprüche, die sich mit dem Utopischen verbinden, betreffen nicht nur das Gesellschaftsideal des Kommunismus, sondern das utopische Denken überhaupt. So kommt der Ansatz der Inszenierung „Eternal Russia“ dem nahe, was der Philosoph Ernst Bloch in seinem Denken der Utopie zum Ausdruck brachte, dass nämlich trotz aller historischer Katastrophen die Fragmente des Utopischen in Kunst, Religion und politischer Praxis tradiert bleiben. Diesem Thema widmete sich Bloch bereits 1918 in seinem ersten großen Werk, dem

es mir möglich ist, versuche ich durch eine gendersensible Formulierung im Rahmen der Auseinandersetzung mit den Quellen darauf hinzuweisen, dass mit diesem oder jenen Begriff durchaus mehrere Geschlechter gemeint sein können.

„Geist der Utopie“.⁴ Angesichts der erschütternden Erfahrung des Ersten Weltkriegs versuchte er weiterhin aus den Überlieferungen der idealistischen Ästhetik eine Perspektive für die Zukunft abzuleiten. 1966, mehrere Jahrzehnte und Katastrophen später, verwies er in einem Radiovortrag auf das, wie er es nannte, „Unabgegoltene“ einer Tradition, die aus der Vergangenheit heraus auch zeitgenössisch in die Zukunft verweist:

Die echte Tradition hingegen, die mit dem Vorwärts dauernd weiterhin tingierte, an Ort und Stelle anwesend dort, wo etwas gemacht wurde und noch gäerte und abgebrochen wurde, nicht zu seiner vollen Reife, zur Vollendung kam, diese Tradition hat eine besondere Verwandtschaft und Affinität zu dem Werdenden, dem Heraufkommenden, dem Nichtvollendeten, dem Gestörten, dem durch äußere Umstände vor allem Mißratenen, dem Unabgegoltene; in der Vergangenheit hat sie eine besondere Beziehung zu dem, was *ich mögliche Zukunft* in der Vergangenheit genannt habe.⁵

Als „echte Tradition“ bezeichnet Bloch hier die utopischen Impulse, die auch in der Gegenwart über ihren Stand hinausweisen. Er widerspricht Theorien, die entweder einseitig das Scheitern der Utopie in der Katastrophe behaupten oder andersherum, eine vermeintliche Vollendung der utopischen Bestrebungen in der Vergangenheit zu entdecken glauben.⁶ Damit impliziert Bloch einen spezifischen Begriff von Utopie, wie er sich auch in den Titeln der Installationen in dem Theaterparcours „Eternal Russia“ andeutet. Utopie meint für ihn nicht die großen Erzählungen von Geschichte oder die Idealbilder einer vermeintlichen ästhetischen Vollendung, die trotz aller Katastrophen überdauern. Utopie ist vielmehr das, was von den zerstörten Hoffnungen übrig bleibt und in die Gegenwart weiterwirkt. Die sozialrevolutionären Traditionen bleiben für Bloch insofern unabgegolt, als sie einen utopischen Überschuss aus der Zeit ihres Aufkommens und damit eine Beziehung zu einer möglichen Zukunft bereithalten.⁷ Mit seinem Ansatz, diesem Unabgegoltene anhand der

4 Ernst Bloch: *Geist der Utopie*. Frankfurt am Main 1980.

5 Ernst Bloch: *Tendenz – Latenz – Utopie*, Frankfurt am Main 1978, S. 293–294.

6 Ebd., S. 292.

7 Ebd., S. 293–294.

Überreste von ästhetischen und politischen Überlieferungen nachzuforschen, sucht Bloch das, was er den „utopischen Vorschein“ nennt: ein Gespür für das Zukünftige, das nicht zu trennen ist vom Rückblick auf die Geschichte und ihre wiederkehrenden Katastrophen.

An dieser Dialektik der Utopie orientiert, werden im Folgenden ausgewählte Beispiele aus den zeitgenössischen darstellenden Künsten betrachtet. Dabei wird neben den von den Künstler*innen vorgebrachten diskursiven Positionen auch das Verhältnis von Inszenierungsweisen und szenischer Praxis untersucht. Insgesamt kann gesagt werden, dass es in den letzten zwei Dekaden eine anhaltende Beschäftigung mit Utopien und Zukunftshoffnungen im zeitgenössischen Theater gibt. So haben ganz unterschiedliche Gruppen und Theatermacher*innen, die in den letzten Jahren große Aufmerksamkeit in der deutschen Theaterlandschaft erfahren haben, wie etwa *Rimini Protokoll*, *andcompany&Co* oder Milo Rau, politische Utopien zum Gegenstand gemacht und reflektiert.⁸ Utopien wurden reenacted, adaptiert, gefeiert, verspielt oder verworfen, und dabei individuelle Hoffnungen und kollektive Ideale auch auf ihre Tragfähigkeit für eine zeitgenössische Theaterpraxis erprobt. Wie wird aber im Theater die „Zukunftsfähigkeit“ vergangener Utopien verhandelt und in szenische Praktiken übersetzt? In welchem Spannungsverhältnis stehen in Inszenierungen die Gegensätze von Dystopie und Utopie? Künstlerische Positionen zur Utopie können diese Dialektik in vielfacher Weise reflexiv fassen, insbesondere durch die Selbstverständigung der Künstler*innen über das Unabgegoltene politischer Ideale für ihre eigene Arbeit. Damit stehen zugleich der Modus und die spezifischen Verfahrensweisen von Kunsttheater und dessen Verhältnis zur Gesellschaft und ihrer nicht-künstlerischen, aber symbolischen Formen oder utopischen Imaginationen im Fokus. Das bedeutet auch, nicht

8 Siehe insbesondere Rimini Protokoll: Utopolis, vgl.: <https://www.rimini-protokoll.de/website/de/project/utopolis>, zuletzt geprüft am: 08.07.2021; andcompany&Co: *LITTLE RED (PLAY)*: ‚HERSTORY‘, vgl.: <http://www.andco.de/little-red-playherstory/>, zuletzt geprüft am: 08.07.2021; Milo Rau: General Assembly, vgl.: <https://www.schaubuehne.de/de/produktionen/general-assembly.html> zuletzt geprüft am: 08.07.2021. Siehe auch das Jahrbuch „Reale Utopien“ des Theatermagazins „Theater heute“, in dem auf einige der damit verbundenen Versuche durch die Künstler*innen selber eingegangen wird: *Theater heute*, Jahrbuch 2014: *Reale Utopien*.

nur die Aufführungen, sondern auch die Mittel der künstlerischen Produktion und Rezeption und die damit verbundenen kritischen Appelle zur Veränderung des institutionellen Gerüsts von Theater in den Blick zu nehmen. Die Theatermacher*innen greifen nicht nur politische Utopien auf, sondern stellen vor diesem Hintergrund auch die überlieferten Formen des Theatermachens infrage. So befragen sie ihre eigenen Institutionen und hinterfragen ihre Funktionen in diesem Kontext. Angesichts des von dem Theaterwissenschaftler Patrick Primavesi hervorgehobenen Umstands, dass „Theater ein Vorgang ist, der sich in hohem Maße selbst reflektiert, schon während er stattfindet“⁹, wäre zu fragen, wie sich das Aufgreifen von Utopien im Theater mit den szenischen Praktiken verbindet. Gerade im zeitgenössischen Kontext erweist sich Theater als eine kulturelle Praxis, die nicht nur durch je spezifische Spielweisen bzw. Inszenierungsformen geprägt ist, sondern zugleich durch entsprechende Arbeitsmethoden, Produktionsformen und Strukturen.¹⁰ Der Vorschlag Blochs, zunächst vom „Unabgeholtenen“ der Tradition zu sprechen, auf der Suche nach den Resten von Hoffnungen gerade in dem, was misslungen bzw. beschädigt erscheint, legt bereits nahe, die Verbindungslinien dieses Reflexionsprozesses zur jeweils aktuellen utopischen Imagination zu untersuchen. In diesem Sinne sollen zeitgenössische Utopien im Theater sowohl mit historischen Modellen utopischen Denkens als auch mit einigen darauf bezogenen Theaterpraktiken der modernen Avantgarden in Beziehung gesetzt werden.

Die spezifischen Problemstellungen, die sich in der Bezugnahme auf Utopien ergeben, werden dabei ebenso Thema sein, wie die in diesen Utopien bereits angelegten Aporien. Zunächst werde ich daher die unterschiedlichen Dimensionen des semantischen Feldes in geschichtsphilosophischer, soziologischer, phänomenologischer sowie topologischer Hinsicht erläutern, um die vielfältigen Facetten des Begriffs „Utopie“ zu verdeutlichen. Dabei wird mit Blick auf den ideengeschichtlichen Hintergrund die Bedeutung der Utopie für die künstlerische Praxis diskutiert, damit verbunden aber auch auf das

9 Patrick Primavesi: Stop Teaching! Theater als Laboratorium (a)sozialer Phantasie, in: Jan Deck, Patrick Primavesi (Hg.): *Stop Teaching!: Neue Theaterformen mit Kindern und Jugendlichen*, Bielefeld 2010, S. 15–46, hier S. 16.

10 Ebd., S. 15.

Scheitern der großen historischen Utopien eingegangen. Utopien einer besseren Welt erscheinen im zeitgenössischen Diskurs mittlerweile als weitgehend obsolet. Insbesondere nach 1989 gelten Utopien als überholt, das utopische Denken hat an Geltungsmacht eingebüßt. Diesen oft als „Krise des Utopiebegriffs“¹¹ bezeichneten Umstand möchte ich im dritten Kapitel unter Bezugnahme auf das Verhältnis von Utopiekritik und Moderne erörtern, wie es sich in Diskursen der Kritischen Theorie finden lässt.

Blochs Philosophie der Utopie lässt sich als Versuch lesen, die Legitimität des utopischen Denkens zu bewahren, indem er die Utopie als eine in Praktiken eingelassene zu begreifen versuchte. Dafür spricht sein Ansatz, Utopien nicht auf ein abstraktes Narrativ oder auf bloße Ideen zu verengen, sondern die Utopie als latente Stimmung, Hoffnungsaffekt, Spur oder Fragment zu deuten. Zentrale Themen der marxistischen Theorie wie Geschichte, Ideologie und Kritik verstand Bloch von dieser Warte aus praxistheoretisch, als je spezifische Konflikte um das utopische Bewusstsein. Damit nahm er einige systematische Einwände der philosophischen Tradition gegen eine Hypostasierung der Utopie vorweg. Der von Bloch entlehnte Begriff des Unabgeholtenen wird in dieser Untersuchung verwendet, um die unterschiedlichen szenischen Praktiken der Künstler*innen zu bündeln, die einerseits Ästhetiken der Utopie auf zeitgenössische Weise spiegeln und darüber hinaus vielleicht verdrängte, aber nach wie vor drängende Zukunftshoffnungen aufgreifen. Die unterschiedlichen Ästhetiken der hier untersuchten Produktionen bündeln sich weniger in der Spekulation über zukünftige Realitäten als in dem Versuch, utopische Spuren im sozialen Miteinander szenischer Praktiken kenntlich zu machen. Blochs „Ästhetik des Vorscheins“¹² ist an einigen Stellen bereits eng verknüpft mit einer Idee von Theater als Diskurs, der meist vermittelt über den Text bzw. die wechselseitige Konversation von Rollen in einem Drama zum Ausdruck kommt. Was ist aber noch utopisch an den Theaterarbeiten, die nicht im Er-

11 Thomas Schölderle: *Utopia und Utopie. Thomas Morus. die Geschichte der Utopie und die Kontroverse um ihren Begriff*, Baden-Baden 2011, S. 15.

12 Der Titel geht auf den Bloch-Interpreten Gerd Ueding zurück. Bloch selbst hat nie eine eigene Ästhetik verfasst, sondern seine Theorien zur Kunst im Kontext phänomenologischer Überlegungen ausgedrückt.

scheinen eines solchen Diskurses aufgehen? Wie ist die Utopie präsent in Theaterarbeiten, die sich nicht mehr dem bürgerlichen Dogma der Repräsentation von Figuren und Rollen durch das Drama verpflichtet fühlen? Vielleicht muss Blochs „Ästhetik des Vorscheins“ mit ihren eigenen Mitteln neu gedacht werden. Diesen Überlegungen möchte ich im Kapitel vier und fünf zu Blochs „Ästhetik des Vorscheins“ und zum Begriff der Praxis bzw. Praktiken bei Bloch und darüber hinaus nachgehen.

Für Bloch dient der Begriff des Unabgeholtenen einerseits als Kategorie ästhetischer Erfahrung und andererseits als Bezeichnung zur begrifflichen Fixierung eines ideengeschichtlichen Verhältnisses zwischen historischen und zeitgenössischen Utopien. Eine weitere leitende Frage dieser Untersuchung ist daher, inwieweit die szenischen Praktiken zeitgenössischer Künstler*innen ähnlich wie die historischen Praktiken der Theateravantgarden sich auf Blochs Begriff des Unabgeholtenen beziehen lassen, gerade vor dem Hintergrund seiner Forderung, die Utopie als konkrete Erfahrung zu fassen. Die Utopie als abstrakte Anschauung absoluter Erfüllung bildet für die anschließenden Inszenierungsanalysen einen Kontrapunkt zu den sich dort eröffnenden szenischen Strategien und Praktiken, die ich als Spielen mit dem Unabgeholtenen betrachten werde. Gerade Bloch hat an verschiedenen Stellen seiner Aufsatzsammlung „Erbschaft dieser Zeit“¹³ deutlich gemacht, wie (vereitelte) Utopien und konkrete Alltagserfahrung aufeinander verweisen können.

Blochs Überlegungen zu einer „konkret-utopischen Praxis“¹⁴ sollen im fünften Kapitel vor dem Hintergrund theaterwissenschaftlicher Grundbegriffe diskutiert werden. Auf die damit verbundenen Implikationen für den methodischen Zugang im Kontext der Inszenierungsanalysen werde ich in diesem Kapitel näher eingehen. Das bedeutet auch, Begriffe wie Theatermoderne, Postmoderne oder postdramatisches Theater aus ihrem historischen Entstehungskontext heraus zu erläutern. Diese Begriffe werden im siebten Kapitel in Bezug auf die Utopien seit der Theatermoderne bis zu den Experimenten der Neoavantgarden in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts

13 Ernst Bloch: *Erbschaft dieser Zeit*, Frankfurt am Main 1962.

14 Ebd., S. 146.

erläutert, auch weil dort die „Vorgeschichten“¹⁵ für die zeitgenössischen Ansätze einer postdramatischen Theaterpraxis zu finden sind. Dabei teilten die Vertreter*innen der Theateravantgarden und des „politischen Theaters“ die Erfahrung, dass die eigenen Ansprüche an immanente Grenzen stießen. Gerade dann, wenn sie eine bessere Welt durch utopische Entwürfe aufzeigen oder konkret politisch wirksam werden wollten, scheiterten die Theatermacher*innen an der eigenen Betriebslogik. Zwar gab es immer wieder Versuche – insbesondere bei Brecht –, die eigenen Grenzen zu transzendieren, doch stand die immanente Repräsentationsfunktion von Theater den eigenen Ansprüchen auf Aufklärung oder politische Veränderung im Weg. Das gilt auch dann noch, wenn sich politisches Theater weniger auf die Inhalte richtete, als vielmehr auf die Art und Weise, Theater zu produzieren. Hier bleibt zu zeigen, dass sich im Zuge postdramatischer Theaterpraktiken, die die Reflexion auf die Repräsentationsfunktion von Theater stärker in den Mittelpunkt rückten, auch das Verhältnis der Theatermacher*innen zur Utopie geändert hat. So kann die Politisierung der Repräsentationslogik von Theater und der damit verbundenen Institutionen auch als Reaktion auf die Krise der Utopien eines „Politischen Theaters“ verstanden werden. Jeder Versuch, Traditionslinien von der Mitbestimmung, der individuellen Selbstentfaltung oder auch der künstlerischen Freiheit im Theater zeitgenössisch aufzugreifen, ist daher mit einer Geschichte des Scheiterns ähnlich politisch engagierter Reformbewegungen im Theater und darüber hinaus konfrontiert.

Damit ist die Arbeit am Utopischen im Theater aber nicht erledigt. Die im Folgenden untersuchten Produktionen reflektieren das Scheitern der Utopien des politischen Theaters, gerade indem sie es spielerisch aufgreifen und dabei den Spuren des Unabgegoltenen darin nachgehen. Dabei wird das Utopische, wie es Bloch begriff, als subtile Spur, Fragment oder sinnliche Wahrnehmung deutlich. Solche Latenzen und Spuren des Utopischen beschreiben bei Bloch den „Vorschein“ von dem, „was fehlt“, wie er es, aus Brechts Oper „Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny“ zitierend, andeutet.¹⁶ Unabge-

15 Hans-Thies Lehmann: *Postdramatisches Theater*, Frankfurt am Main 2015, S. 73.

16 Bloch, *Tendenz*, S. 297.

goltenes als Spuren und Latenzen von utopischen Traditionen politischer Ideen reflektieren die Künstler*innen nicht nur im Rückgriff auf moderne Formen einer Aktivierung des Publikums, sondern auch in der zeitgenössischen Neuverhandlung des Verhältnisses von Akteur*innen und Zuschauer*innen. Solche Spuren können in der historischen Bezugnahme auf Reformbestrebungen eines Theaterhauses bestehen, die aus Sicht der Akteur*innen, wie in der ersten Inszenierungsanalyse des Projekts „Leben und Arbeiten“ der Gruppe *Turbo Pascal*, rekonstruiert werden. Bei diesem Projekt wurde gerade in der Auseinandersetzung um die Veränderbarkeit von betrieblichen Abläufen innerhalb eines Theaterhauses das Unabgegoltene in den Hoffnungen sichtbar, die sich mit der Institution Theater verbinden. Ein ähnliches Experiment unternahm die Inszenierung von *She She Pop* „Einige von uns“ am Schauspiel Stuttgart, wobei der Rückgriff auf Brechts Lehrstücke dazu diente, dem Unabgegoltenen dieser Praxis aus zeitgenössischer Perspektive nachzugehen.

Die darauffolgenden beiden Kapitel analysieren Spuren des Utopischen in der Auseinandersetzung mit der Gemeinschaft von Zuschauer*innen und Akteur*innen. In zwei Inszenierungsanalysen von Produktionen der Gruppen *Interrobang* und *Gob Squad* untersuche ich, wie ästhetische Utopien der Theateravantgarden aufgegriffen und zeitgenössisch übersetzt werden. Im Stück „Revolution Now“ von *Gob Squad* fokussiere ich die unterschiedlichen Strategien der Gruppe, politische Utopien des Theaters medial zu verfremden. Dabei entsteht eine Meta-Perspektive auf das Partizipationsversprechen im politischen Theater wie auf eine Spielpraxis, in der die utopischen Latenzen der Pop-Kultur ausgelotet werden. Die Inszenierung „Preenacting Europe“ der Gruppe *Interrobang* setzt ebenfalls die Zuschauer*innenpartizipation in Beziehung zum Scheitern von Utopien politischer Teilhabe. Weitere Ansätze für die Partizipation der Zuschauer*innen untersuche ich in den folgenden Kapiteln anhand von Produktionen der Gruppen *ULTIMA VEZ* und *LIGNA*. Unter dem Titel „Invited“ gingen *ULTIMA VEZ* einer Utopie von Gemeinschaft nach, indem sie die Erfahrung gemeinsamen Tanzens von Zuschauer*innen und Ensemble zum Ausgangspunkt der Utopie einer harmonischen Gemeinschaft machten. Gerade dort, wo Zuschauer*innenpartizipation

nicht gelingt bzw. unterbrochen erscheint, entsteht die Perspektive auf ein Unabgeholtenes dieser Idee von Gemeinschaft, die die Grenzen zwischen Akteur*innen und Zuschauer*innen zu überschreiten versucht. Auch *LIGNAs* „Radioballette“ gehen einer Utopie von Kollektivität nach, allerdings in Form einer zerstreuten und damit getrennten Bewegung. Ihre Radioballette sind Interventionen in den öffentlichen Raum und greifen dabei Praktiken des Situationismus und der Aktionskunst gleichermaßen auf. In *LIGNAs* Radioballetten finden theoriegeschichtliche und bewegungspolitische Motive – etwa der situationistischen Kritik des „Spektakels“, aber auch anarchistischer Praktiken der „direkten Aktion“ – eine künstlerische Übersetzung. *LIGNAs* Radioballette waren zwar auch selbst Teil eines breiteren politischen Protests (gegen die Privatisierung des öffentlichen Raums), ihre ästhetische Strategie einer zerstreuten Teilnehmer*innenschaft lässt sich aber insgesamt als Utopie von Kollektivität deuten.

Einige der hier verhandelten Gruppen verstanden bzw. verstehen sich im emphatischen Sinne als Produktionsgemeinschaften, die im Kollektiv arbeiten und damit eine politisch-emanzipatorische Motivation verbinden. Nicht nur durch die jeweils verhandelten utopischen Bezüge, sondern auch durch die Art und Weise, wie Theater gemacht wird, soll sich die Bühne als politischer Ort ausweisen. Damit wird eine Tradition von Theaterutopien betrachtet, die immer wieder mit dem Verhältnis von Akteur*innen und Zuschauer*innen experimentiert. Die Aktualität des Utopischen kommt insbesondere dann zum Ausdruck, wenn künstlerische Praktiken als Manifestation einer bestimmten Tradition von Utopien aufgegriffen werden und im Kontext zeitgeschichtlicher Konflikte durchgespielt werden. Daher auch die titelgebende Formel „Unabgeholtenes Spielen“, die ich in Anlehnung an Blochs Begriff des Unabgeholtenen verstehe. Insgesamt geht es in dieser Untersuchung nicht darum, ein einzelnes Genre, ein Format oder eine Aufführungsform des Utopischen zu definieren, sondern die szenischen Praktiken zu skizzieren, die aus ihrem je spezifischen gesellschaftlichen Kontext heraus die Traditionen utopischer Visionen reflexiv aufgreifen und weiter damit arbeiten.

Utopieforschung und Theaterwissenschaft

2.1 Utopieforschung heute

In einem Sammelband zur Utopieforschung aus dem Jahr 2013 argumentiert Wilhelm Voßkamp, dass rückblickend auf die letzten 20 Jahre durchaus eine „Renaissance der Utopien“¹⁷ konstatiert werden könne. Damit weist er auf die Vielzahl an Technikutopien hin, die im Zuge der Ausbreitung des Internets oder im Zuge der Ökologiebewegung aufgekommen sind. Aus dieser Zeitdiagnose heraus zieht er den Schluss, dass sich auch politische Utopien heute vielleicht als eine Vielzahl „immer neue[r], miteinander rivalisierende[r] Utopien und Utopiekonzepte“¹⁸ darstellen, aber gerade darin eine übergreifende Perspektive fehle. Im Vorwort desselben Sammelbandes stellt Günther Blamberger daher summarisch die Frage:

Gut, Aufstand war allenthalben seit 2011: Vom Stuttgarter Wutbürger bis zum arabischen Frühling, von der Occupy-Bewegung in den Bankvierteln bis zu den Demonstrationen in Athen oder Madrid! Aber welche Gemeinsamkeiten haben diese Aufstände, welche Visionen treiben sie an, sind es nicht nur Aufstände gegen das Bestehende, ohne utopische Gegenbilder? Leben wir nicht in einer Zwischenzeit ohne Utopien seit der realgeschichtlichen Verabschiedung der *grands écrits* 1989? Einer namen- und etikettenlosen Zeit?¹⁹

-
- 17 Wilhelm Voßkamp: Möglichkeitsdenken. Utopie und Dystopie in der Gegenwart. Einleitung, in: Wilhelm Voßkamp, Günther Blamberger, Martin Roussel, Christine Thewes (Hg.): *Möglichkeitsdenken. Utopie und Dystopie in der Gegenwart*, München 2013, S. 13–30, hier S. 18.
 - 18 Ebd., S. 19.
 - 19 Günther Blamberger: Über die Aktualität des Zukunftsdenkens, in: Wilhelm Voßkamp, Günther Blamberger, Martin Roussel, Christine Thewes (Hg.): *Möglichkeitsdenken. Utopie und Dystopie in der Gegenwart*, München 2013, S. 7–11, hier S. 8.

Mit der Frage nach den utopischen „Gegenbildern“ machen beide Autoren deutlich, dass angesichts einer konstatierten Vielzahl an disparaten Zukunftsentwürfen die Perspektive auf eine diese verknüpfende bzw. übergreifende Utopie – wie es etwa im 20. Jahrhundert der Kommunismus darstellte – verloren gegangen ist. Diese Diagnose beschreibt auch eine Mentalität nach dem Ende der letzten kommunistischen Experimente, zumindest in Europa.

Es drängt sich allerdings die Frage auf, ob die Diagnose einer Vielzahl rivalisierender Zukunftsentwürfe nicht auch schon für das 18. Jahrhundert oder für das 19. Jahrhundert zutreffend ist. Entscheidend scheint mir eher, wie sich die Diagnose im Kontext ihrer Zeit verorten lässt. So kam die Rede von unüberschaubaren multiplen Kleinstutopien bereits vor 30 Jahren auf, als nach dem Ende einer utopieskeptischen Ära, die zu Beginn der 90er Jahre vorherrschte,²⁰ die Utopie wieder vermehrt in das Interessenfeld geisteswissenschaftlicher Forschung rückte.²¹ In diesem Zuge verschob sich auch der Blickwinkel auf Utopien in den Wissenschaften. Diese wurde in ihrer Verschränkung mit ihrer dialektischen Antipode, der Dystopie, wahrgenommen. Im oben erwähnten Titel des Sammelbands „Möglichkeitsdenken“ wird bereits mit dem Klappentext eine zentrale These formuliert, die diesen Prozess deutlich macht:

Utopien denken Möglichkeiten von Zukunft. Mit Beginn der historischen Moderne, in der Erwartung an die Zukunft die Erfahrung der Vergangenheit übersteigt, entstehen in der je aktuellen Gegenwart Entwürfe, die Utopien genannt werden können. Die Temporalisierung der Erfahrung macht Projektionen in die Zukunft möglich (Reinhart Koselleck). Diese sind nie eindeutig. Sie liefern mehrdeutige Wunsch- und Schreckbilder auch in eigentümlichen Verschränkungen. Die Einsicht in diese Dialektik nimmt mit dem Grad der Selbstreferenzialität der Zukunftsentwürfe zu; Utopien und Dystopien bedingen sich wechselseitig [...].²²

20 Voßkamp, *Möglichkeitsdenken*, S. 17.

21 „Utopieverdacht“ meint hier die publizistische Tendenz nach dem Ende der Ost-West Konfrontation Utopien bzw. utopisches Denken unter Ideologieverdacht zu stellen (ebd.).

22 Voßkamp, *Möglichkeitsdenken*, Umschlagtext.

Im damit summarisch explizierten Anspruch des Bandes sind die zentralen Prämissen einer Utopieforschung heute gebündelt. Da wäre zunächst die „Möglichkeit von Zukunft“ zu betonen, die, wie sich ergänzen ließe, hier auch „reale Möglichkeit“ meint, im Sinne einer Möglichkeit, deren Verwirklichung prinzipiell als möglich erscheint, nicht aber im Sinne einer allgemeinen Möglichkeit, die bloß prinzipiell gedacht werden kann. Folglich geht Voßkamps einleitende These davon aus, den Utopiebegriff gerade heute an die aristotelische Lehre des Möglichkeitsdenkens zurückzubinden.²³ Möglichkeit wird in der aristotelischen Kategorienlehre im Sinne des Vermögens (*dynamis*) der Wirklichkeit (*energeia*) gegenübergestellt. Für Aristoteles ergibt sich aus dem Verhältnis zwischen diesen beiden Kategorien (im Sinne von Denkformen) das, was real möglich ist. Möglichkeit ist in der aristotelischen Philosophie daher etwas, das ontologisch im Seienden angelegt ist, als ein Potenzial, das sich erst verwirklicht (*entelechia*).²⁴

Das spezifische Verhältnis von Utopien zum Zukünftigen drückt sich – wie es bereits Reinhart Koselleck konstatierte²⁵ – in der (historischen) Moderne als temporale Projektion in die Zukunft aus. Diese zweite zentrale Prämisse zeitgenössischer Utopieforschung versteht utopisches Denken im Sinne von Zukunftsprojektion als Signum modernen Denkens.²⁶ Für diese These lassen sich nach Koselleck einige Indizien finden. So sind die eschatologischen Erwartungen, wie sie für das utopische Denken in Antike und Mittelalter konstitutiv waren, im Zuge neuzeitlicher Säkularisierung obsolet geworden. Nach der Französischen Revolution als einem Kulminationspunkt der utopischen Ideengeschichte sind zeitbasierte Utopien die zentrale Form, die die Realisierung eines utopischen Ziels – wenn auch erst in weiter Zukunft – als zunächst mögliche sowie als weltliche Angelegenheit erachtet. Die Erfahrung moderner Beschleunigung sowie die Mach- und Planbarkeit der individuellen Zukunft in der Moderne

23 Voßkamp, Möglichkeitsdenken, S. 13.

24 Ebd.

25 Reinhart Koselleck: Die Verzeitlichung der Utopie, in: Ders. (Hg.): *Zeitschichten. Studien zur Historik*, Frankfurt am Main 2003, S. 131–149, hier S. 131.

26 Richard Saage: *Auf den Spuren Utopias. Stationen des utopischen Denkens von der Frühen Neuzeit bis zur Gegenwart*, Berlin, Münster 2015, S. 37.

machen diesen Wandel von eschatologischen zu zeitbasierten Utopien jedenfalls plausibel.²⁷

Angesichts der weltweit grassierenden populistischen Bewegungen wird jedoch auch von einer Gegenbewegung zum zukunftsorientierten Denken der Moderne gesprochen. Diese Bewegungen proklamieren weniger ein Ende der Geschichte als vielmehr ein Zurück in eine (imaginäre) Vergangenheit. Folgt man dem Soziologen Zygmunt Bauman, lässt sich eine „restaurative Nostalgie“²⁸ ausmachen, die für aktuelle Probleme eine Rückkehr zu alten Ordnungen fordert. Solch eine restaurative Nostalgie geht davon aus, dass die Dynamiken der Globalisierung bzw. globaler Migrationsbewegungen zu Identitätskrisen führen, die nur durch eine Reaktualisierung der Nation bzw. des Nationalstaats bewältigt werden können. Bauman bezeichnet solche Ideologien als „Retrotopien“. In dem gleichnamigen Buch heißt es:

Fünfhundert Jahre nachdem Thomas Morus dem jahrtausendealten Menschheitstraum von der Rückkehr ins Paradies beziehungsweise der Errichtung eines Himmels auf Erden den Namen ‚Utopia‘ gegeben hat, nähert sich eine Hegel'sche Triade doppelter Negation der Vollendung. Nachdem die seit Morus stets an einen festen topos — einen konkreten Ort, eine Polis oder Stadt, einen souveränen Staat unter einem weisen und wohlwollenden Herrscher — geknüpfte Aussicht auf ein diesseitiges Glück von jedem bestimm-
baren topos abgelöst und damit negiert worden ist, damit sie individualisiert, privatisiert und personalisiert (und nach dem Prinzip der ‚Subsidiarität‘ auf den Einzelnen in seinem Schneckenhaus übertragen) werden konnte, geht sie jetzt durch eine weitere Negation eine Synthese mit dem ein, was sie ihrerseits lange Zeit tapfer, aber erfolglos zu negieren versuchte. Dieser doppelten Negation klassischer, an Morus orientierter Utopien — ihre Zurückweisung, gefolgt von ihrer Wiederbelebung — entspringen die zahlreichen gegenwärtigen ‚Retrotopien‘: Visionen, die sich anders als ihre Vorläufer nicht mehr aus einer noch ausstehenden und deshalb inexis-

27 Koselleck, *Verzeitlichung*, S. 131.

28 Zygmunt Bauman: *Retrotopia*, Berlin 2017, S. 11.