

ZUKUNFT AUF PROBE
Verhältnisse von szenischer Kunst und Zukunftsforschung

Vorgelegt im Promotionsausschuss
der HafenCity Universität Hamburg

zur Erlangung des akademischen Grades

Doktorin der Philosophie (Dr. phil.)

Dissertation

von
Eva Plischke

aus
Wesel

Juni 2018

0. Einleitung

0.1 Suchbewegung: Alternative Zukunftsforschung

0.2 Untersuchungsgegenstand und Forschungsstand: Verhältnisse von Kunst und Zukunftsforschung

0.3 Forschungsansatz und -design: Künstlerische Forschung

1. Alternative Zukünfte erfinden: Versprechen und Krisen der Zukunftsforschung

1.1 Szenariotechniken: In multiplen Zukünften denken

1.1.1 Szenarien in der Politikberatung: Variationen einer Standardwelt

1.1.2 Herkunft des Szenarios in Theater und Militär: (An-)Ord nende Inszenierungen

1.1.3 Szenarien im Unternehmensmanagement: Innovative Narrative

1.1.4 Szenarien in der Stadtplanung: Normative Leitbilder

1.2 Zukunftswerkstätten: Wünschenswerte, utopische Zukünfte selber machen

1.2.1 Zukunftswerkstätten von unten: Demokratisierung der Zukunft

1.2.2 Herkunft der Utopie zwischen Kunst und Politik: Ideale Gesellschaftsentwürfe

1.2.3 Zukunftswerkstätten in der Stadtplanung: Scheinpartizipation?

1.3 *Gaps* zwischen Wissen, Wünschen und Handeln. Ein Fazit

2. Szenische Forschungen über Zukunft ermöglichen: Das *Junge Institut für Zukunftsforschung*

2.1 Übergänge zwischen (Kultureller) Bildung und (Künstlerischer) Forschung gestalten: Konstellationen der Forschung

2.1.1 Zukunftsfähig werden, Zukunftsweise werden

2.1.2 Koforschende werden

2.2 Schwierigkeiten szenisch-narrativer Zukunftsforschung: Reproduktionen gegenwärtiger Zukünfte

2.2.1 Glaubte nicht mal unseren Fragen

2.2.2 Glaubte nicht mal unseren Wünschen

2.3 Potenziale performativer Zukunftsforschung: Umbruch- und Verwirklichungsmomente. Ein Fazit

3. Visuelle Zukunftsformen performativ analysieren: *The Shape of Things to Come*

3.1 Theorie der *shapes* und ihrer performativen Analyse

3.1.1 *Shapes* als graphematische und diagrammatische Formen der Zukunft

3.1.1 *Shapes* als ideelle Formen der Zukunft

3.1.2 *Shapes* als ästhetische Formen der Zukunft

3.1.3 *Shapes* als Bewegungsformen

3.2 Korrespondenzen von *shapes*, Bewegungsformen und Zukunftskonzepten

3.2.1 Die offene Zukunft der Linie: Fortschritte machen

3.2.2 Die unsichere Zukunft des Trichters: Werfen, Entwerfen, Verwerfen

3.2.3 Die selbstreferentielle Zukunft der Kurve: Permanent in Bewegung sein

3.3 Performative *shapes*, performative Zukunft? Ein Fazit

4. Zukunft auf Probe erzeugen: Performative Zukunftsforschung im Modus der Probe

4.1. Zeitdimensionen der Performativität

4.2 Probenprozesse einrichten: Praktiken der (Theater-)Probe als Zukunftsforschung

4.2.1 Hinstellen – Vorstellen

4.2.2 Zusehen – Vorhersehen

4.2.3 Improvisieren – Visionieren

4.3.4 Beschreiben – Fortschreiben

4.2.5 Zeitliche Richtungen und Einrichtungen der Probe

4.3 Öffentliche Einrichtungen testen: Performances als Probe auf eine mögliche Zukunft

4.3.1 Adressieren – Ins Leben rufen

4.3.2 Begründen – Gründen

4.3.3 Eingreifen – Vorgreifen

4.3.4 Veröffentlichen – Eröffnen

4.3.5 Instituieren – Anfangen

4.4 Jenseits der Probe - Proben für die Wirklichkeit? Ein Fazit

5. Demokratische Zukunft auf Probe? Überlegungen zu einer politischen Zukunftsforschung.

Schluss

Anlage Bilder „Junges Institut für Zukunftsforschung“

Videodokumentation

0. Einleitung

[Szene der Zukunftsforschung 1]

In der Theaterperformance „Tomorrow's Parties“ (2011) der britischen Theatergruppe Forced Entertainment stehen zwei Performer_innen auf einer fast leeren Bühne und machen eine Stunde lang unterschiedliche Aussagen über die Zukunft. Dabei benutzen sie permanent denselben Satzanfang: „In the future, there will be ...“ Die objektive Grammatik steht im Widerspruch dazu, dass hier zwei Personen über die Zukunft sprechen, die weder sich selbst noch ihre Vorhersagen autorisieren. Ob es sich um wissenschaftliche Prognosen, fiktive Zukunftsszenarien, politische Utopien oder subjektive Spekulationen handelt, ist nicht auszumachen. Auch zeigen die Performer_innen beim Sprechen keine professionelle Expertise, die ihren Aussagen Nachdruck verleiht. Stattdessen scheinen sie vorsichtig, probeweise und assoziativ Dinge auszusprechen. Zur Aufführung kommt der prognostische Sprechakt, der üblicherweise am Ende eines Zukunftsforschungsprozesses steht. Hier verwandelt er sich in einen Forschungsprozess: Die Bewertung, Bedeutung und Intention einer Aussage scheint nicht schon festzustehen, sondern wird im Sprechen noch gesucht. So wird Zukunftswissen und Nichtwissen zugleich präsentiert. In einem Interview beschreiben die Künstler_innen dies als hoffnungsvollen Umgang mit Zukünftigem: „(...) meaning in it isn't very fixed – and each of the suggestions about the future, they [...] move around a bit, they shimmer. And maybe that in itself is also hopeful, that things are constantly shifting and constantly changing“ (Blättler 2011 o.S.).

0.1 Suchbewegung: Alternative Zukunftsforschung

In der Theaterperformance „Tomorrow's Parties“ entwerfen die beiden Performer_innen ein Panorama unterschiedlicher Zukunftsbilder und -szenarien im Kopf der Zuschauer_innen. Darüber hinaus wirft die Performance übergreifende Fragen auf: Wer ist legitimiert, im Namen der Zukunft aufzutreten und zu sprechen? Wie entstehen Aussagen über die Zukunft, mit welchem Interesse und auf welche Weise werden sie artikuliert? Wie werden dabei Anteile des Wissens und des Nichtwissens verborgen oder offengelegt? Wovon ist unser Umgang mit Zukunft geprägt und inwiefern ist es gegenwärtig möglich, in ein hoffnungsvolles Verhältnis zur Zukunft zu treten?

Die beiden Begriffe Zukunft und Wissen sind im 21. Jahrhundert nicht nur omnipräsent, sondern auch eng miteinander verknüpft. In sogenannten Wissensgesellschaften ist die Rede davon, dass Wissen Zukunft sei oder dass Investitionen in Bildung und Forschung die Zukunft bzw. die Zukunftsfähigkeit von Individuen und Gesellschaften bestimmen. Die Aufwertung aller Bereiche der Wissensproduktion steht für einen Wandel des ökonomischen Systems hin zu einer Wissensökonomie, in der Wissen zur wichtigsten Ressource im Prozess der Wertschöpfung wird (vgl. Europäischer Rat 2000)¹. Eine zweite Verknüpfung stellt der Begriff des Zukunftswissens dar, welcher ein Wissen *über* die Zukunft anspricht. Der Begriff scheint fragwürdig, wenn man davon ausgeht, dass moderne Gesellschaften sich gerade über die Annahme einer offenen Zukunft definieren, die sich durch Nicht-Wissen(-Können) auszeichnet. Mit der Konstruktion einer offenen Zukunft, schreibt die Soziologin Elena Esposito, wird die Zukunft zu einem Möglichkeitsraum und die Gegenwart zu einem Entscheidungsspielraum, der verschiedene Alternativen bietet (vgl. Esposito 2011: 11). Zukunftswissen verstanden als ein gesichertes Vorwissen oder Vorherwissen (griech. *prognosis*: Vorwissen, Vorkennntnis) kann es hier per definitionem nicht geben. Moderne Gesellschaften greifen trotzdem permanent auf Zukunft vor: Sie tun dies über wissensbasierte und wissenschaftliche Formen der Prognostik, die meist von vormodernen Formen der Prophetie und Divination sowie literarischen oder politischen Formen der Utopie abgegrenzt werden. Zukunftswissen kann als ein stets zu aktualisierender Wissensvorrat verstanden werden, mit dem der Zeit-Raum der Zukunft in seinen Möglichkeiten analysiert oder berechnet wird. Zukunftswissen entsteht oft anwendungsbezogen und dient der Planung – es wird auch als Orientierungs- und Handlungswissen bezeichnet. Seine Wirkmächtigkeit besteht nicht in seinem Wahrheitsgehalt, sondern darin, dass es in konkrete Handlungsentscheidungen in der Gegenwart eingebunden ist.

Eine solche Zukunftsforschung, die Orientierungs- und Handlungswissen hervorbringen soll, verbindet sich oftmals mit einem strategisch-planerischen Umgang mit Zukunft. Der Zukunftsforscher Reinhold Popp schlägt vor, die zukunftsorientierte Unternehmens- und Politikberatung als Zukunftsmanagement zu bezeichnen, statt von Forschung zu sprechen (vgl. Popp 2012: 11). Es handelt sich um eine Form des „strategischen Wissensmanagements“ (ebd.), das vor allem an sogenannte Entscheidungsträger in Politik und Wirtschaft adressiert ist, das heißt an Regierende oder andere Mächtige. Immer wieder

¹ Die Europäische Union legte im Jahr 2000 diesen Übergang als eines ihrer zentralen Zukunftsziele fest: „Der Europäische Rat hat in Lissabon für die Europäische Union das strategische Ziel festgelegt, die Union zum wettbewerbsfähigsten und dynamischsten wissensbasierten Wirtschaftsraum der Welt zu machen“ (vgl. Website Europäischer Rat).

ist in diesen Kontexten auch von einem gestiegenen Bedarf an Zukunftswissen die Rede, weil die Zukunft als zunehmend unsicher, dynamisch und komplex aufgefasst wird. Zukunft wird deswegen auch als eine ‚Herausforderung‘ aufgefasst – dies auch außerhalb planerischer Kontexte, beispielsweise im universitären Kontext der Zukunftsforschung an der FU Berlin (vgl. Website FU Berlin, Masterstudiengang Zukunftsforschung).² Zukunftsmanagement scheint sich als ein Zugriff auf Zukunft gesellschaftlich verbreitet zu haben. Er funktioniert vor allem dann, wenn Zukunft als etwas zu Bewältigendes und nicht als etwas zu Gestaltendes erscheint oder dazu stilisiert wird. Angesichts dessen ist eine Kritik der Rationalitäts- und Steuerungsfiktionen des Zukunftswissens ebenso notwendig wie die Frage danach, wie eine alternative Zukunftsforschung aussehen könnte, die eine Erforschung der offenen Zukunft im Sinne von wünschenswerten und gestaltbaren Andersmöglichkeiten im Sinn hat.

Das Anliegen der vorliegenden künstlerisch-wissenschaftlichen Forschungsarbeit kann als eine solche Suche nach Foren und Formen einer alternativen Zukunftsforschung und eines alternativen Umgangs mit Zukunft beschrieben werden. Mit alternativer Zukunftsforschung sind Verschiebungen und Veränderungen auf mehreren Ebenen angesprochen, die sich, so meine Ausgangshypothese, wechselseitig bedingen: Es geht um die Erforschung anderer Zukunftsbilder und -szenarien jenseits der Fortschreibung eines Status quo, es geht um andere Akteure der Zukunftsforschung jenseits autorisierter Personenkreise, es geht um andere Techniken oder Verfahren der Zukunftsforschung, die andere Ergebnisse produzieren als das, was gemeinhin als Zukunftswissen bezeichnet wird. Auch ein anderes Konzept von Zukunft an sich steht möglicherweise mit zur Disposition.

0.2 Untersuchungsgegenstand und Forschungsstand: Verhältnisse von Kunst und Zukunftsforschung

Die Genese von alternativen Formen der Zukunftsforschung ist in die Geschichte der Erforschung der Zukunft selbst eingeschrieben. Schließlich ist die Idee der Zukunft selbst eine historische Erfindung und Konstruktion (Hölscher 1999). Damit unterliegen auch die Techniken der Erforschung der Zukunft stets einem historischen Wandel und zeitspezifischen Konjunkturen. In den Kulturwissenschaften liegen einige wenige Perspektiven auf die Kulturgeschichte der Zukunftsvorhersage vor (u. a. Minois 1998), die

² Hier heißt es auch, dass sich der steigende Bedarf an Zukunftsforschung „durch demographische, gesellschaftliche, ökologische [...] Veränderungsprozesse und die von ihnen ausgelöste Dynamik begründet, die die Entwicklungsgeschwindigkeiten früherer Zeiten bei weitem übersteigt. Entscheidungsträger in Politik, Wirtschaft und Gesellschaft [...] werden vor große Herausforderungen gestellt. [...] Dabei setzt die Zukunftsforschung stärker als andere Wissenschaften auf die Entwicklung von Handlungswissen“ (Website FU Berlin, Masterstudiengang Zukunftsforschung).

in jüngerer Zeit die Fortschrittserzählung einer Verwissenschaftlichung infrage stellen (Eikels v. 2009, Weidner/Willer 2013). Vormoderne und moderne Techniken der Zukunftsvorhersage sind weder kategorisch voneinander zu trennen, noch haben sie einander vollständig abgelöst. Vermeintlich irrationale und rationale Techniken, wissensbasierte und inspirierte Praktiken greifen historisch schon ineinander und tun es auch heute. So ist schon historisch eine klare Unterscheidung zwischen heiligen Zukunftsorten und Orten der Wissensproduktion nicht eindeutig zu treffen. Weil antike Orakelstätten Anlaufstellen für ein internationales Publikum waren, konnte hier großes diplomatisches Wissen angesammelt werden. Dieser Umstand lässt fraglich werden, ob Orakelsprüche überhaupt durch inspirierte Medien oder doch eher durch versierte Priester mit diplomatischer Expertise formuliert wurden (vgl. Hackemann 2010: 35). Auch die komplexen vormodernen Divinationsverfahren können als eine Parallele zu den wissenschaftlichen Verfahrensweisen der Prognostik heute betrachtet werden. Offiziell gültige Vorhersagen treffen zu können ist epochenübergreifend stets eine Frage der richtigen Expertise gewesen, die in Szene gesetzt werden muss. Die Kulturwissenschaftler Stefan Willer und Daniel Weidner stellen den Zusammenhang von *Prophetie und Prognostik* (2013) im gleichnamigen Sammelband darüber her, dass das *Pro* der Begriffe *Pro-pheme* und *Pro-gnosis* nicht nur als zeitliches Vorher-wissen und Vorher-sagen interpretiert werden kann, sondern auch als ein Für-Sprechen: „Wesentlich für den Vorgriff auf die Zukunft ist der Umstand, dass Prognosen immer im Namen von etwas gesprochen werden. Sie greifen auf die Autorität von Instanzen zurück, die für sich beanspruchen, über die Zukunft verfügen zu können“ (Weidner/Willer 2013: 9). Autorisiert würden fragile Sprechakte wie Zukunftsaussagen unter anderem über inszenierte Schauplätze des Sprechens: „Solche komplizierten Aussagen sind oft an Orte gebunden, die die Ermächtigung der Sprechenden institutionell garantieren: die Orakelstätte, die Kanzel, das Katheder, die Expertenkommission, das Beratungszimmer“ (ebd. 14). In kulturwissenschaftlicher Perspektive zeigt sich, dass wissensbasierte und inspiriert-kreative Praktiken, dass Dimensionen der Hervorbringung und der Darstellung und Inszenierung von Wissen, dass Wissenschaft und Kunst keine Abgrenzungen, sondern Überschneidungen zwischen verschiedenen kulturellen Praxen der Zukunftsforschung markieren.

Ich möchte in der vorliegenden Arbeit diese Perspektive weiterverfolgen und zeitgenössische Verhältnisse von szenischer Kunst und Zukunftsforschung zum Untersuchungsgegenstand machen. Ausgangspunkt hierfür ist die Beobachtung, dass seit

den 2010er Jahren verstärkt wechselseitige Bezugnahmen zwischen dem Feld der Zukunftsforschung einerseits und den szenischen und performativen Künsten andererseits zu beobachten sind. Im deutschsprachigen Raum lassen sich zahlreiche Beispiele finden, bei denen Theater sich explizit als Orte begreifen, an denen Zukunftsfragen gestellt und verhandelt werden. Dies reicht von Festival- oder Spielzeitthemen (u. a. Theater Freiburg 2013/14: „In welcher Zukunft wollen wir leben“) über einzelne Projekte oder Reihen bis hin zu Kongressen, die in Kooperation mit Zukunftsexperten ausgerichtet werden (u. a. Deutsches Theater 2017/18: „Welche Zukunft?!“). Ebenso setzen sich Theater- und Performancekünstler_innen in ihren Arbeiten explizit mit Zukunftsforschung auseinander oder weisen ihre künstlerische Praxis als eine Zukunftsforschung mit theatralen, szenischen oder performativen Mitteln aus. Im Jahr 2008 plädiert das wissenschaftlich-künstlerische Forschungsprojekt „Prognosen über Bewegungen“ für ein Mandat der Kunst auf Vorhersagen der Zukunft. (vgl. Peters 2009: 155) Performancegruppen und -künstler_innen³ wurden im Rahmen des Projekts dazu eingeladen, „nicht nur über Prognosen zu forschen, sondern zugleich alternative Prognosen zu erstellen“ (Brandstetter/Peters/Eikels 2009: 14) und so im Machtfeld der Prognosen zu intervenieren. Argumentiert wird bei diesem Projekt auch damit, dass zeitgenössischer Kunst Zukunftsbezüge immer schon immanent seien: Diese sei wesentlich an Konzepte der Avantgarde, des Visionären, des Utopischen oder der Innovation gekoppelt. Allerdings komme diesen Zukunftsbezügen wenig ‚echte‘ gesellschaftliche oder politische Macht zu (vgl. ebd. 17).⁴ Die Performancegruppe *Interrobang* erprobte in den Jahren 2012 bis 2014 ein neues Aufführungsformat mit der Bezeichnung „Preenactment“ (vgl. Website *Interrobang*). In Anlehnung an das historische Reenactment sollten hier Gegenwartsphänomene mit Performance- und Theatermitteln fortgeschrieben und „gemeinsam mit dem Publikum in einem kommunikativen Set-Up ausagiert, getestet und hinterfragt“ (ebd.) werden. Das Preenactment wurde damit als spezifische Weise der Zukunftsforschung in den szenischen Künsten ins Spiel gebracht, bei dem die Kategorie der Handlung und der Partizipation bzw. der Kollektivität eine zentrale Rolle spielten. Das Theaterkollektiv *Turbo Pascal*, dessen Mitbegründerin und Mitglied ich bin, stellt in

³ Performances im Rahmen des Kongresses „Prognosen über Bewegungen“ 2008 im Hebbel am Ufer Berlin, ausgerichtet vom Zentrum für Bewegungsforschung, waren unter anderem Lectures und Performances von Joshua Sofaer („Face it!“), der *geheimagentur* („Das Orakel der goldenen Wochen“), *Ligna* („Das Unbewusste der Sterne“), *She She Pop* („Orakelbox“).

⁴ Statt politischer Macht würde die Kunst oftmals die Funktion übernehmen, Zukunft spielerisch offenzuhalten, „die Zukunft als offenen Horizont der Möglichkeiten zu beschwören“ (Brandstetter/Peters/Eikels 2009: 17), während politisches Handeln immer mehr in Richtung von Zukunftsmanagement tendiert. Diese kompensatorische Rolle der Kunst soll mit dem Projekt „Prognosen über Bewegungen“ infrage gestellt werden.

seinen Arbeiten immer wieder Was-wäre-wenn-Fragen, die in Form von Gedankenexperimenten oder experimentellen Situationen mit dem Publikum durchgespielt werden. Die Performance „Ich bin nicht wirklich die Gefahr“ (2009) setzt sich explizit mit dem Phänomen des Zukunftsszenarios und dem Verfahren der Szenariotechnik auseinander, das auf die Situation einer Theateraufführung rückübertragen wird.

Die jüngere Geschichte der Zukunftsforschung weist sowohl implizite als auch explizite Bezugnahmen auf Kunst und künstlerische Prozesse auf. Ich begreife Zukunftsforschung hier im engeren Sinne als ein interdisziplinäres Feld, das sich ab der Mitte des 20.

Jahrhundert als eigenständige Disziplin, unabhängig von prognostischen Verfahren in unterschiedlichen Disziplinen, zu etablieren sucht. Ab den 1940er Jahren werden in den USA Forschungsinstitute und Denkfabriken (engl.: *think tanks*) gegründet, die einen zukunftsgerichteten, interdisziplinären Forschungsstil verfolgen und deren Tätigkeit Ossip K.Flechtheim zunächst mit dem Begriff der Futurologie umreißt.⁵ Dieser Begriff wird später durch den der Zukunftsforschung ersetzt (engl. *future research* oder *future(s) studies*), um sich von pseudowissenschaftlichen Feldern wie Astrologie, Prophetie und Science Fiction abzugrenzen (vgl. Steinmüller 2012: 12). Zukunftsforschung stellt allerdings bis heute keine klar umrissene, einheitliche Forschungsrichtung oder -disziplin dar. Ihr Selbstverständnis zwischen Wissenschaft und Kunst ist immer wieder Gegenstand von Aushandlungen und unterliegt der Setzung ihrer Akteure.⁶ Der Zukunftsforscher Steinmüller betrachtet den Stand der Zukunftsforschung in Deutschland im Jahr 2012 als eine sich fragil formierende, eigenständige Wissenschaftsdisziplin, worauf unter anderem die Gründung des Masterstudiengangs Zukunftsforschung an der FU Berlin hinweist (vgl. Steinmüller 2012: 6). Zukunftsforschung findet aber auch weiterhin an außeruniversitären Forschungsinstituten statt, welche als Dienstleister auf dem öffentlichen oder privaten Sektor agieren. Insbesondere kommerzielle Institute, die sich seit den 1990er Jahren als Beratungs- und Consultingfirmen stark vermehrt haben, profilieren sich durch eigene Terminologien und Methoden, was einer übergreifenden Grundlagenforschung und damit den Qualitätskriterien wissenschaftlichen Arbeitens entgegensteht (vgl. Steinmüller 2012: 12). Oftmals spielen hier kreative Methoden, die eine Nähe zu künstlerischen Prozessen aufweisen, eine zentrale Rolle. Das Beratungsunternehmen *Z_punkt* beschreibt zum

⁵ Im amerikanischen Exil verfasste der Politikwissenschaftler Ossip K. Flechtheim 1943 und 1945 zwei Aufsätze zum Konzept der Futurologie (vgl. Steinmüller 2012: 12).

⁶ Definitionen und institutioneller Status dessen, was unter Zukunftsforschung subsumiert wird, kann auch in internationalen Kontexten stark variieren. Ich beziehe mich hier vorrangig auf deutsche Zusammenhänge. Zukunftsforschung wird mitunter auch gar nicht als eigene Disziplin aufgefasst, sondern als eine Domäne der Sozial- oder Wirtschaftswissenschaften gesehen oder ist Teil des Unternehmensmanagements oder der Stadtplanung.

Beispiel seine Methodik als einen Methodenmix, der vor allem auch innovative Tools beinhaltet: „Je nach Fragestellung und Projektphase arbeiten wir qualitativ, quantitativ oder kreativ – aber immer innovativ“ (Website *Z_punkt*). Auch der deutsche Zukunftsforscher Kreibich betont, dass Zukunftsforschung über den klassischen Wissenschaftskanon hinausgeht: „Die Zukunftsforschung arbeitet mit kreativen, phantasievollen Zukunftsbildern und Zukunftsentwürfen, für die normative und prospektive Elemente eine große Bedeutung haben“ (Kreibich 2006: 4).

Paradigmatisch hierfür ist das Denken in Zukunftsszenarien und der methodische Ansatz der Szenariotechniken (engl. *scenario forecasting* oder *scenario planning*). Das (Zukunfts-)Szenario ist ein zentrales Dispositiv der Zukunftsforschung seit ihren Anfängen und markiert eine Schnittstelle zwischen Wissenschaftlichkeit und Fiktion. Szenarien sind mittlerweile zu einem übergreifenden Modus des Zukunftsdenkens und der Zukunftsrhetorik auch außerhalb der Zukunftsforschung in Politik, Medien und Alltag geworden. Der Begriff verweist zwar auf eine szenische Praxis – aus Sicht der szenischen und performativen Künste muss der Gebrauch des Begriffs jedoch als irreführend bewertet werden. Szenarien stehen in zukunftsforschenden Kontexten nicht in Zusammenhang mit einer räumlichen und körperlichen Praxis, wie es für die szenischen Künste kennzeichnend wäre. Es drängt sich daher die Frage auf, wie eine szenische Zukunftsforschung an und mit Zukunftsszenarien aussehen und gelingen könnte. Es stellt eine Forschungslücke dar, Zukunftsszenarien an die Praxis des Theaters und der szenischen Künste rückzubinden. Zwar haben Szenarien in jüngster Zeit in medien- und theaterwissenschaftlichen Studien an Aufmerksamkeit gewonnen (u. a. Wolfsteiner Andreas, Buchholtz Jules).⁷ Es liegt aber bisher keine Untersuchung vor, die die Genese und Beschäftigung mit Zukunftsszenarien als eine szenisch-performative Praxis untersucht und begreift. Im Zentrum dieser Arbeit steht deswegen die Forschungsfrage nach der Praxis einer szenisch-performativen Zukunftsforschung: Wie lassen sich Zukunftsszenarien und – übergreifend gesprochen – wie lässt sich Zukunftsforschung tatsächlich als eine szenische Forschung und Praxis gestalten und ermöglichen?

Die Entwicklung von Zukunftsszenarien als szenische Praxis zu begreifen, bedeutet, die Kategorien von Raum und Zeit, Materialien und Medien, Körper und Handlung beim Herstellen und Darstellen von Szenarien als konstitutive Elemente ins Spiel zu bringen.

⁷ Der Theater- und Medienwissenschaftler Andreas Wolfsteiner verfolgt das Forschungsprojekt „Sichtbarkeitsmaschinen. Zum Umgang mit Szenarien“. Die Dissertation der Theaterwissenschaftlerin Jules Buchholtz lautet „Wem gehört die Zukunft? Wissen und Wahrheit im Szenario“, voraussichtliches Erscheinungsdatum Juni 2018.

Dabei ist gerade auch eine performative Dimension von Interesse, die eine Kongruenz von Darstellungs- und Herstellungsprozess anspricht. Damit meine ich, dass die Forschungsfrage nicht auf die szenische Umsetzung und Inszenierung von bereits existierenden Zukunftsszenarien abzielt. Das Feld praktischer und szenischer Übungen in Militärkontexten und im Katastrophenschutz soll daher als Untersuchungsgegenstand ausgeschlossen werden, da diese das Einüben von Verhaltensweisen im Kriegs- oder Katastrophenfall im Sinn haben. Eine szenisch-performative Zukunftsforschung zielt stattdessen auf die Frage ab: Wie können sich szenische Darstellung und Herstellung von Zukunftsszenarien wechselseitig bedingen? Inwiefern können über eine szenische Praxis alternative Zukünfte überhaupt erst hervorgebracht werden? Zur Disposition steht damit eine Zukunftsforschung, die immer auch mit der Genese oder Emergenz von Zukünften arbeitet – es wird zu diskutieren sein, inwiefern hier Zukunftsforschung und Zukunftsproduktion in einem gewissen Grad ineinandergreifen. Die Kategorie der Handlung wäre in dieser Perspektive nicht das Ergebnis der Zukunftsforschung in Form von Handlungsempfehlungen oder -anweisungen, sondern stünde am Beginn. Nicht die Handlungssteuerung und -kontrolle, sondern das Schaffen oder Eröffnen von Handlungsmöglichkeiten oder Handlungs-Spiel-Räumen wären die Voraussetzung einer solchen alternativen Zukunftsforschung.

0.3 Forschungsansatz und -design: Künstlerische Forschung

Als Theaterwissenschaftlerin und Performancekünstlerin frage ich damit nach der/den Rolle(n), die die szenischen Künste *in* der Zukunftsforschung spielen oder *als* Zukunftsforschung spielen können. Inwiefern besitzt eine szenisch-performative, eine künstlerische Zukunftsforschung das Potenzial, eine alternative Zukunftsforschung zu sein, die auch andere Formen der öffentlichen Teilhabe an Zukunftsforschung ermöglicht? Eingebettet in das Graduiertenkolleg „Versammlung und Teilhabe: Urbane Öffentlichkeiten und performative Künste“ (2012–2014) soll diese Arbeit auch einen Beitrag zu der übergeordneten Frage leisten, welche Rolle die szenischen und performativen Künste in Demokratisierungsprozessen spielen können, wenn davon ausgegangen wird, dass die Foren oder Formen demokratischer Versammlung und Teilhabe in demokratischen Gesellschaften immer wieder neu zu verhandeln sind. Weil diese Arbeit Fragen nach den Potenzialen einer künstlerischen Zukunftsforschung aufwirft, leistet sie auch einen Beitrag zu Diskursen um künstlerische Forschung.

Künstlerische Forschung gewinnt im 21. Jahrhundert in der Forschungslandschaft

zunehmend an Bedeutung, was sich an den Graden ihrer Institutionalisierung an Kunsthochschulen, Universitäten, Graduiertenkollegs ebenso zeigt wie an Tagungen, Publikationen, Thesen- und Positionspapieren erkennen lässt.⁸ Von vielen Seiten wird dabei betont, dass es nicht eine Definition von künstlerischer Forschung gibt oder geben sollte.⁹ Die Nachfrage nach den Künsten als einer forschenden Disziplin und Wissensproduzentin sowie die Selbstbehauptung der Künste in diese Richtung müssen, so fordert es Tom Holert, in ihrem Verhältnis zu wissensökonomischen Logiken betrachtet werden. Die Konjunktur künstlerischer Forschung passiert im Zuge einer generellen Aufwertung und Verwertung von Wissensproduktion und -kommunikation (vgl. Holert 2011: 34ff.). Vor allem im Bereich der Bildenden Künste wird künstlerische Forschung aus diesem Grund zunehmend kritisch diskutiert. Hier wird verhandelt, inwiefern Forschung in den Künsten unverfügbar gegenüber Verwertungen und Anwendungsbezügen ist oder sein sollte und inwiefern das Wissen der Künste als ein ‚anderes Wissen‘ konzeptualisiert werden kann. Im Vordergrund steht dabei die Unterscheidung bzw. Abgrenzung von künstlerischer Forschung zu wissenschaftlicher Forschung (vgl. Busch 2016: 12). Eine andere Perspektive auf künstlerische Forschung, die u. a. von den szenischen und performativen Künsten stark gemacht wird, bestimmt künstlerische Forschung nicht so sehr in ihrem Verhältnis zu wissenschaftlicher Forschung, sondern vielmehr in ihrem Verhältnis zu gesellschaftlichen Fragestellungen und Forschungsfeldern. In einem kollektiven Thesenpapier aus dem Jahr 2012, das im Rahmen einer Tagung zu Forschung zwischen Kunst und Wissenschaft entstanden ist, heißt es: „Künstlerische Forschung hat damit einerseits Bezüge zur systematischen Forschung der Wissenschaft, aber auch zu außerwissenschaftlichen, gesellschaftlichen und alltäglichen Praktiken des Forschens. Künstlerische Forschung hält die Frage, was ist Forschung, gesellschaftlich verhandelbar“ (Thesenpapier 2012, zitiert nach Peters 2013: 8).¹⁰ Daraus ergibt sich eine anders gelagerte

⁸ Dazu zählt auch das Graduiertenkolleg „Versammlung und Teilhabe“. Es wird als Modellprojekt betrachtet, weil es sowohl von einer akademischen Institution (Hafencity Universität Hamburg) als auch zwei künstlerischen Institutionen (FUNDUS Theater Hamburg, K3 Kampnagel Hamburg) getragen wird.

⁹ Auch der Wissenschaftsphilosoph Krohn schreibt: „Künstlerische Forschung ist noch auf der Suche nach ihrer Identität, und es wäre sicherlich kein Schaden, sondern ein weiteres Merkmal, wenn sie sich damit lange beschäftigte“ (Krohn 2011: 18). Mit Krohn macht es Sinn, zwischen einem künstlerischen Schaffensprozess (eines Werks) und künstlerischer Forschung zu differenzieren. In der Perspektive künstlerischer Forschung geraten die Wissensproduktion, das heißt die Theoriebildung oder die Erkenntnisse, die mit und in künstlerischen Prozessen und Produkten entstehen und über das singuläre Werk oder Produkt hinausweisen, in den Blick. Bei einer reinen Werkorientierung in der Kunst, argumentiert Krohn, hätte der Forschungsbegriff keine Notwendigkeit und man könne von künstlerischer Produktion sprechen. Welche Art von Wissen, Theorie oder Erkenntnissen das ist, in welcher Form sie sich manifestieren und transportieren, für wen sie verfügbar sind oder gemacht werden, stellen offene Diskussionspunkte des Diskurses dar.

¹⁰ Dies setzt „einen weiten Forschungsbegriff voraus, der auch gesellschaftliche und alltägliche Formen des Forschens mit einschließt. Damit kann beispielsweise das spielende Forschen und Lernen von Kindern angesprochen sein, ebenso wie das Forschen in politisch-aktivistischen Feldern oder gesellschaftlichen

Perspektive auf künstlerische Forschung und ihre Rolle in Wissensgesellschaften oder -ökonomien: Sie kann es sich zur Aufgabe machen, Forschung auf mehr gesellschaftliche Teilhabe hin zu öffnen und die Wissensgesellschaft als eine demokratische Gesellschaft bzw. die Wissensökonomie als eine Gemeinwesenökonomie (Gorsz) mitzugestalten bzw. umzugestalten. Mit dem Titel der Publikation *Das Forschen aller* (2013) bringt Sibylle Peters eine Forschungspraxis auf den Begriff, die künstlerische Forschung nicht als eine exklusive Forschung unter Künstler_innen auffasst, sondern als eine Praxis, die in der Lage ist, das Zusammenforschen verschiedener Akteure zu gestalten. Hier geht es weniger darum, über die Kunst selbst und ihre Poetiken zu forschen, sondern mit der Kunst an gesellschaftlichen Fragen zu forschen und zu partizipieren. Angesprochen sind Forschungsprojekte, in denen wissenschaftliche, künstlerische und gesellschaftliche Fragestellungen und Akteure produktiv interagieren können. Damit steht auch ein „neues, ein demokratischeres Verständnis von Forschung“ (ebd. 12) zur Disposition. In diesem Dreieck aus Wissenschaft, Kunst und Gesellschaft sind auch die Forschungsprojekte des Graduiertenkollegs „Versammlung und Teilhabe: Urbane Öffentlichkeiten und performative Künste“ und damit auch diese Arbeit verortet.¹¹

Die forschungsleitende Frage nach der Praxis einer szenischen und performativen Zukunftsforschung machen ein Forschungsdesign notwendig, bei dem szenisch-performative Prozesse gestaltet und beobachtet werden können. Diese Arbeit beinhaltet eine praktische, eine künstlerische Forschung, bei der jeweils in unterschiedlichen Konstellationen und auf unterschiedliche Weise Zukunftsforschung als szenische und performative Forschung erprobt worden ist. Eine dezidiertere methodische Einordnung und Klärung wird in Kapitel 2.1.2 vorgenommen.

Das erste künstlerische Projekt (2012/13) erkundet eine neue Ausrichtung von Zukunftsforschung zwischen Theater, Schule und Stadt. Gemeinsam mit Hamburger Schüler_innen habe ich das „Junge Institut für Zukunftsforschung“ ins Leben gerufen. Kinder und Jugendliche erklären sich hier zu Zukunftsforscher_innen bzw.

Reformprojekten, sowie allen Tätigkeiten, die mit einem Erkenntniswunsch und -interesse verbunden sind“ (Peters 2013: 8).

¹¹ Die Kategorien der Versammlung und der Teilhabe sollen nicht nur inhaltlicher Gegenstand, sondern auch methodischer Ansatz der Forschung des Kollegs sein. Eine solche Auffassung ist stark aus den Szenischen und Performativen Künsten heraus gedacht. Mehr als in anderen Kunstpraxen sind künstlerische Prozesse hier immer schon kollektive Prozesse, die Kommunikations- und Gestaltungsfragen aufwerfen. Dieser Umstand verstärkt sich, wenn im zeitgenössischen Performancetheater verstärkt heterogene Akteure, Alltagsexperten, Bürger_innen, Schüler_innen und andere Öffentlichkeiten in künstlerische Prozesse einbezogen sind. Auch meine eigene künstlerische Praxis ist von einem kollektiven/kollaborativen Verständnis geprägt. Nach eigenem Selbstverständnis bezeichne ich mich mitunter als Moderatorin/Performerin.

Zukunftsweisen, die Erwachsene in Zukunftsfragen beraten. Akteure des öffentlichen Lebens der Stadt Hamburg können dem Institut Zukunftsfragen stellen, also Forschungsaufträge erteilen. In einem Verbund aus Künstler_innen und Schüler_innen wird zu diesen Fragen szenisch geforscht, indem Szenariotechniken um szenische Dimensionen erweitert werden oder andere szenische Verfahren zur Entwicklung von Zukunftsszenarien getestet werden. Die szenischen Forschungsergebnisse werden schließlich im Mai 2013 im Hamburger Forschungstheater den Auftraggeber_innen und einer interessierten Öffentlichkeit im Rahmen einer Aufführung präsentiert.

Das zweite Teilprojekt „The Shape of Things To Come“ (2014) widmet sich wirkmächtigen visuellen Darstellungsformen von Zukunft, die allgemeine, gegenwärtig gültige Zukunftskonzepte repräsentieren. Diese ideellen Formen oder *shapes* der Zukunft, die es für eine alternative Zukunftsforschung zu befragen gilt, werden einer performativen Analyse unterzogen: Als Performerin übersetze ich sie in materielle Formen und performative Vorgänge im Bühnenraum. Es ist der Versuch, Wirkmächtigkeiten von Zukunftskonzepten mittels szenischer und performativer Forschung anders begreifbar zu machen.

Im vorliegenden theoretischen Teil der Arbeit werde ich in vier Kapiteln auf unterschiedliche Weise die Verhältnisse von Kunst und Zukunftsforschung in den Blick nehmen. In Kapitel 1 analysiere ich, wie im Feld der Zukunftsforschung auf Kunst und künstlerische Prozesse Bezug genommen wird und welche Versprechen damit einhergehen. In Kapitel 2 lege ich dar, wie das erste künstlerische Forschungsprojekt angelegt wurde und werte es aus. Der zentrale Befund lautet, dass sich das Versprechen auf alternative Zukunftsforschung und auf die Erfindung alternativer Zukünfte in der szenischen Forschung mit Kindern nur bedingt eingelöst hat. Die szenische Zukunftsforschung war vom Problem der Reproduktion bereits existierender, wirkmächtiger Zukunftsvorstellungen geprägt. Kapitel 3 greift Ergebnisse des zweiten künstlerischen Forschungsprojekts auf und nutzt diese, um eine Theorie der *shapes*, der visuellen Zukunftsformen, zu entwickeln. Anhand von drei Beispielen aus der performativen Analyse wird darlegt, welche *shapes* mit welchen Zukunftskonzepten korrespondieren und wie sie das gesellschaftliche Zukunftshandeln beeinflussen und formatieren. In Kapitel 4 mache ich den Vorschlag, die Praxis und das Dispositiv der Probe als einen Modus szenisch-performativer Zukunftsforschung zu begreifen und zu konzeptualisieren. Die Suche nach alternativer Zukunftsforschung verschiebt sich damit vom Dispositiv des Szenarios hin zum Dispositiv der Probe und führt weg von dem

Ansatz, szenische Zukunftsforschung als eine szenische Umgestaltung oder Erweiterung bereits bestehender Ansätze der Zukunftsforschung zu begreifen. Stattdessen wird eine Probenpraxis als Zukunftsforschung stark gemacht, die den szenischen Künsten immer schon eigen war – und gar nicht explizit als Zukunftsforschung ausgewiesen sein muss. Die Probenforschung in den Theaterwissenschaften stellt hierfür einen wichtigen Referenzpunkt dar. Zum Schluss möchte ich noch einmal die Rollen zusammenfassen, die das Theater, die szenischen Künste in der Zukunftsforschung oder als Zukunftsforschung spielen können. Wesentliche Aspekte sind dabei die Teilhabe an Zukunftsforschung und die Erforschung zukünftiger Formen politischer Teilhabe.

1. Alternative Zukünfte erfinden: Versprechen und Krisen der Zukunftsforschung

Auf einem Symposium im Jahr 1988 werden Erfahrungen mit dem Einsatz der Szenariotechnik diskutiert, die in der Stadt- und Raumplanung zu jenem Zeitpunkt hohe Popularität genießt. Es dominiert allerdings Enttäuschung darüber, dass die Arbeit mit Zukunftsszenarien nicht das einlöst, was sie verspricht, nämlich alternative Zukunftsvisionen für schrumpfende Städte zu entwerfen. Ein Teilnehmer wagt daher folgende Prognose: „Ich vermute, dass der 22. Wissenschaftstag des ILS im Jahre 2010 rückblickend feststellen wird, dass Ende der 80er Jahre Szenarios sehr in Mode gekommen sind, und dass diese Mode zu Beginn der 90er Jahre wieder aufgegeben wurde, weil das Schreiben von Szenarios nicht alle Erwartungen erfüllt hat“ (Drevermann 1989: 47). Die Hamburger Stadtwerkstatt „Zukunftsbild Elbinseln 2013+“ lädt im Jahr 2012 Bürger_innen dazu ein, die Entwicklung der Stadtteile Wilhelmsburg und Veddel im Rahmen offener Planungswerkstätten mitzubestimmen. Bei der Auftaktveranstaltung hält jemand ein Protestplakat mit der Forderung „Selbstbestimmung statt Beteiligungsshow“ hoch und das Hamburger Abendblatt schreibt, dass es bei der Veranstaltung vor allem um das Misstrauen vieler Bürger_innen ging, „das Bezirksamt Mitte wolle mit der Zukunftswerkstatt eine Beteiligungsshow durchziehen, bei der die Einwohner nur dem Schein nach gehört werden“ (Tauer 2012: 1). Robert Jungk stellt die Methode der Zukunftswerkstatt zur Beteiligung an Zukunftsfragen und -entscheidungen, die sonst Politikerinnen und Politikern sowie Fachleuten und professionellen Planern vorbehalten bleiben, im Jahr 1981 erstmals mit einem Handbuch vor. Der Untertitel lautet: „Handbuch für eine breite Wiederbelebung der Demokratie“ (Jungk/Müllert 1981).¹² Angesichts der Resignation gegenüber repräsentativer Demokratie verspricht die Zukunftswerkstatt nicht nur ein Instrument zur Erfindung anderer Zukünfte, sondern auch zur kreativen Weiterentwicklung der Demokratie selbst zu sein. Solche Hoffnungen richten sich zu Beginn des 21. Jahrhundert eher auf Protest- und Demokratisierungsbewegungen jenseits offizieller Bürgerbeteiligungsprozesse.

Der hier knapp skizzierte historische Abriss zeigt, dass es in der jüngeren Geschichte der Zukunftsforschung immer wieder zur Entwicklung und Durchsetzung neuer Ansätze kommt, an die bestimmte Versprechen geknüpft sind. Ihre Geschichten erzählen aber

¹² Der Titel des erstens Aufsatzes über Zukunftswerkstätten lautet „Über das Pläneschmieden von unten“ (Jungk 1978) und eine spätere Ausgabe des Handbuchs von 1981 hat den Untertitel *Mit Phantasie gegen Routine und Resignation* (Jungk 1989).

zugleich von den Unmöglichkeiten der Erfüllung dieser Versprechen bzw. von den Krisen, die diese produzieren. Vor diesem Hintergrund soll im Folgenden das Feld der Zukunftsforschung ab der Mitte des 20. Jahrhunderts daraufhin untersucht werden, welche Bezugnahmen auf Kunst – das heißt auf künstlerische Begriffe und Praktiken – hier auszumachen sind und welche Versprechen sich damit verbinden. Hierbei fokussiere ich auf die Geschichte der Szenariotechniken (1.1), die mit dem Dispositiv des Szenarios auf die künstlerische Praxis des Theaters Bezug nehmen, sowie auf die Geschichte der Zukunftswerkstätten (1.2), die mit dem Dispositiv der Utopie auf eine ursprünglich literarische Gattung, aber auch auf künstlerisch-politische Avantgarden Bezug nehmen. Die Erfindung alternativer Zukünfte, die vom Status quo der Gegenwart sowie von dominanten Zukunftsbildern und Prognosen abweichen, kann als ein gemeinsames Versprechen beider Ansätze betrachtet werden, im Zuge dessen die Zukunftsforschungsprozesse in Richtung von Kunst und Partizipation umgestaltet werden. Das Verhältnis von Wissenschaft (Forschung) und Kunst wird jeweils neu organisiert: Durch die Umgestaltung des Verhältnisses von wissenschaftlichen und künstlerischen Praxen entstehen auch neue Dimensionen der Teilhabe an Zukunftsforschung oder werden ausgerufen. Es werden erstens verschiedene Wissensformen in kreativen Denk- und Entwurfsprozessen zusammengebracht und/oder zweitens neue Autorisierungen auf Zukunftsforschung oder -gestaltung ausgesprochen und damit bisherige institutionelle Verortungen und Autorisierungen infrage gestellt.

Beide Ansätze markieren zudem wichtige Phasen und Umbrüche im Feld der Zukunftsforschung: Das Forschen an globalen Zukunftsszenarien bestimmt die Agenda der Zukunftsforschung nach dem Zweiten Weltkrieg in den USA, während Zukunftswerkstätten eine partizipative Wende der Zukunftsforschung in den 1970er Jahren in Europa und Deutschland markieren, die sich an lokalen Kontexten und sozialen Bewegungen orientiert. Szenariotechniken und Zukunftswerkstätten werden als Methoden zum Kanon¹³ der Zukunftsforschung gezählt, aber auch außerhalb der Zukunftsforschung in anderen Feldern und Kontexten eingesetzt. Je nach Kontext variieren die Begrifflichkeiten und Verortungen zwischen Wissenschaft, Kunst und Alltag, weswegen ich zusammenfassend im Plural von ihnen spreche. Material für die Analyse in diesem Kapitel sind primäre Quellen aus dem Feld der Zukunftsforschung, also Publikationen und Praxis-

¹³ Von einem Methodenkanon der Zukunftsforschung ist vor allem dort die Rede, wo Zukunftsforschung als eigenständige Forschungsdisziplin etabliert werden soll (u. a. Kreibich, Steinmueller). Auch der Masterstudiengang Zukunftsforschung an der FU Berlin bezieht sich auf der eigenen Website auf einen Methodenkanon, benennt aber zugleich, dass die wissenschaftliche Zukunftsforschung als inter- und transdisziplinäre Forschung Methoden und Ansätze aus verschiedenen Disziplinen kombiniert.

Handbücher unter anderem von Zukunftsforschern wie Hermann Kahn und Robert Jungk, die als Erfinder der jeweiligen Ansätze gelten oder in Erscheinung treten.¹⁴ Für die Analyse der Krisen kommen Dokumentationen, Berichte und wissenschaftliche Evaluationen von Zukunftsforschungsprozessen zum Einsatz, die aufgrund fehlender Grundlagenforschung nur bedingt zur Verfügung stehen.

1.1 Szenariotechniken: In multiplen Zukünften denken

[Szene der Zukunftsforschung 2]

Die Performance „Ich bin nicht wirklich die Gefahr“ (2009) der Performancegruppe Turbo Pascal vollzieht den Prozess einer (Rück-)Übertragung. Das Verfahren der Szenariotechnik wird auf die Situation einer Theateraufführung angewendet. Die Performer_innen fragen: Was ist das Schlimmste, das hier heute Abend im Rahmen dieser Aufführung passieren kann? Entsprechend den methodischen Schritten der Szenariotechniken versuchen sie dann, Einflussbereiche und -faktoren, die auf die Aufführungssituation einwirken können, zu identifizieren, sie in unterschiedlichen Entwicklungsmöglichkeiten zu antizipieren und zu Worst-Case-Szenarien zu rekombinieren. Aus Sicht der Performer_innen erweist sich das Publikum als unberechenbarste Größe der Aufführung, während das Theatergebäude, die Theatertechnik und der Ablauf der Inszenierung durch die vorgehenden Proben weitestgehend vorhersagbar erscheinen. „Abschließend möchte ich sagen, dass das Publikum immer ein sehr unberechenbarer Faktor bleibt. Wie hat es ein Kollege von mir einmal gesagt: ‚I’m always puzzled by audiences. I really don’t know who they are, why they are there or what they are thinking‘“ (Turbo Pascal 2009). Auch aus der Perspektive des Publikums stellt das szenische Geschehen und das Handeln der Performer_innen einen Bereich des Nicht-Wissens dar, der Anlass zum Denken in oder mit Szenarien gibt: „Das Publikum befindet sich hier gegenüber auf der Tribüne. Es versucht nachzuvollziehen, was hier passiert. Es versucht mitzudenken, aber auch dagegen zu denken. Oft übernimmt das Publikum auch die Tätigkeit, vorauszudenken. (...) Gleichzeitig wünscht sich das Publikum überrascht zu werden. Es steckt da in einem gewissen Widerspruch“ (ebd.). Publikum und Bühnenakteure werden in der Aufführung füreinander zu einem Ereignis, das ins Unberechenbare und Unvorhersehbare weist. Allen Szenario-

¹⁴ Insbesondere Praxishandbücher geben Aufschluss über die Dramaturgie des vorgeschlagenen Forschungsprozesses, die Schritte und Phasen des Verfahrens. Sie lassen sich auch als Beschreibungen eines Forschungsaufbaus mit räumlichen Anordnungen, Medien, Materialien und Rollen der beteiligten Akteure lesen.

und Sicherheitstechniken zum Trotz lässt sich gerade menschliches Handeln und Interagieren schwer antizipieren. In der Performance ist es daher das Publikum, dass schließlich den Bühnenraum betritt und zum Mitautor von Szenarien darüber wird, wie dieser Abend enden könnte.

1.1.1 Szenarien in der Politikberatung: Variationen einer Standardwelt

Der Ruf nach einer neuen, einer interdisziplinären Zukunftsforschung entsteht während und nach dem Zweiten Weltkrieg in den USA im Kontext der Militär- und Politikberatung. Die Welt sei zu komplex geworden, als dass man auf Zukunftsfragen mit herkömmlichen Prognosen und Trendextrapolationen antworten könne:

„Wie kann er [der Politiker] in dieser Welt der immer rascher werdenden Veränderungen und globalen politischen Verwicklungen die hierzu notwendigen Fähigkeiten erwerben? Welches sind die entscheidenden Punkte jener Flexibilität, die so einmütig als unentbehrliche Eigenschaft der künftigen Politiker angesehen wird? [...] Mit einfachen Voraussagen darf man sich hier nicht zufrieden geben. Man muss eine Reihe von Zukunftsformen in Betracht ziehen“ (Kahn 1971: 19).

Angesichts globaler Fragen und Strukturen wirkt die Perspektive disziplinärer Prognosen zu eng und zu isolierend. Es ist das Grundproblem jeder Zukunftsvorhersage, komplexe Wirklichkeit auf einen beobachtbaren Ausschnitt reduzieren zu müssen, um diesen als bedeutsam für Zukunftsaussagen zu erklären. Die Reduktion auf bestimmte Informationen, Wissensbestände oder Zukunftssignifikanten bedeutet zwangsläufig, andere Daten, Beobachtungen oder (Vor-)Zeichen als relevante Einflussfaktoren auszuschließen. Eine interdisziplinär ausgerichtete Zukunftsforschung soll diesem Problem mit dem Konzept „multipler Zukünfte“ (Albers 2001: 18) begegnen: Statt nur einer Zukunft sollen stets mehrere Zukünfte zu einer Ausgangsfrage gedacht und in Betracht gezogen werden. Dafür steht paradigmatisch der Begriff des Zukunftsszenarios, der mit der Entwicklung von Zukunftsforschung als eigenständiger Disziplin untrennbar verbunden ist und eine systematische Verbindung von Wissenschaft und Fiktion markiert (vgl. Steinmüller 2012: 102). Um multiple hypothetische Zukunftsszenarien zu generieren wird eine Vielzahl von Einflussgrößen, die auf eine Ausgangssituation einwirken, in ihren Entwicklungsmöglichkeiten und Wechselwirkungen analysiert, projiziert und schließlich unterschiedlich miteinander kombiniert. Das Forschungsergebnis stellt sich weniger als eine Zukunftsvorhersage denn als eine Zukunftsanalyse oder -exploration dar. Zukunftsszenarien sind also eine Antwort auf Komplexität und Unsicherheit der Zukunft und sollen ein „Denken auf Vorrat“ (Albers 2001: 17), ein Denken in Alternativen oder gar ein Denken des Udenkbaren ermöglichen.

Thinking the Unthinkable (1962) heißt das Buch des Militärstrategen und Zukunftsforschers Herman Kahn. Er stellt hier unter anderem mit Prinzipien der Spieltheorie Überlegungen für eine Welt nach einem Atomkrieg an – etwas, das eigentlich als unvorstellbar gilt. Kahn ist zunächst Mitarbeiter der *Rand Corporation*, die ab 1948 als erste unabhängige Forschungseinrichtung die US Air Force berät und gründet später das *Hudson Institute* (1961) als Zukunftsforschungsinstitut. In seinem Futurologie-Klassiker *The Year 2000 – a framework for further speculation* (1967)¹⁵ propagiert Kahn eine eigene Methodologie, um über „alternative Zukunftsformen“ oder „alternative Weltformen der Zukunft“ bis zum Jahr 2000 zu spekulieren (vgl. Kahn 1971: 21).¹⁶ Der methodische Ansatz, den er hier vorstellt und der ihn zum Erfinder der Szenariotechniken werden lässt, sieht vor, aus statistischen Daten und langfristigen Trends eine zukünftige Standardwelt zu entwerfen, die als wahrscheinlich eingestuft wird. Kahn nennt dies auch den überraschungsfreien Entwurf.¹⁷ Durch systematische bzw. kanonische Variationen der unsicheren Elemente dieser Standardwelt sollen dann alternative Zukunftsformen generiert werden, die in Form eines Szenariums in ihren Handlungsverläufen exploriert und präziser aufgeschrieben werden können (vgl. ebd.: 251/252).¹⁸

„Szenarium eines Kriegsausbruchs in Mitteleuropa. Der Handlungsablauf weist folgende Schritte auf: 1. Es kommt in Ostdeutschland zu grossen Demonstrationen der Bevölkerung und zu Straßenkämpfen. 2. Die Zonengrenze oder die Berliner Mauer werden an verschiedenen Stellen durch ostdeutsche Aufständige geöffnet [...] 5. Die Sowjets warnen die Bundesrepublik und die NATO [...]“ usw. (Kahn 1971: 311).

Trotz der Einführung und Verwendung des Begriffs Szenarium stellt Kahn aber keine explizite Verwandtschaft seiner Forschungen zu Film, Theater oder den szenischen Künsten her. Ein Szenarium ist bei ihm die schriftliche Darstellung und Zusammenfassung einer hypothetischen zukünftigen Situation, die in ihrem Zustandekommen knapp und

¹⁵ Die deutsche Ausgabe setzt auch im Titel auf Wissenschaftlichkeit und spielt mit der Nähe zu wissenschaftlichen Prognosen: Kahn, Herman (1971): *Ihr werdet es erleben. Voraussagen der Wissenschaft bis zum Jahre 2000*, Hamburg

¹⁶ Zukunftsforschungsinstitute seien in Mode, heißt es im Nachwort, sie machten sich durch eine neue Methodologie selbstständig, die verspricht, eine verlässlichere Grundlage für realistische Alternativen und Entscheidungen abzugeben (vgl. Kahn 1971: 416).

¹⁷ In anderen Publikation spricht man auch vom Trendszenario. Steinmüller fragt allerdings zu Recht, welches Szenario als wahrscheinliches Szenario gelten kann. Schließlich kann gerade in Umbruch- oder Krisensituationen argumentiert werden, dass ein Trendszenario, eine Fortsetzung des Status quo die unwahrscheinlichste aller Zukunftsannahmen ist (vgl. Steinmüller 2012: 112). Die Bestimmung von Eintrittswahrscheinlichkeiten, von beständigen und unsicheren Elementen eines Szenarios basiert immer schon auf subjektiven Bewertungen und Erwartungen.

¹⁸ Kanonische Variationen bedeutet, einzelne Faktoren eines Szenarios nach dem Prinzip ‚Was-wäre-wenn?‘ zu variieren. In Szenariotechniken werden neben diesen Variationen auch Diskontinuitäten und Brüche eingebaut, um unwahrscheinlichere Szenarien zu entwickeln. Durch die Verwendung von sogenannten Wild Cards sollen beispielsweise radikale Trendbrüche wie Politikwechsel, äußere Störereignisse o. Ä. ins Spiel gebracht werden.

schrittweise dargelegt wird. Das Szenarium beschreibt eine Abfolge von Ereignissen. Als Denkhilfe und Mittel zur Anregung der Phantasie soll es dem mentalen Durchspielen von Entscheidungspunkten und Handlungsabläufen dienen und Antworten auf folgende Fragen geben: „1. Wie mag eine hypothetische Situation Schritt für Schritt zustande kommen? 2. Welche Alternativen gibt es in jedem Stadium für jeden Teilnehmer, den weiteren Prozess zu verhindern oder in eine andere Richtung zu lenken?“ (Kahn 1971: 21). Es zeigt sich, dass ein Szenarium oder Szenario verschiedene Momente eines Zukunftsforschungsprozesses ausmachen kann: Mal ist damit die schriftliche Verdichtung oder Synopsis der Ergebnisse eines Zukunftsforschungsprozesses gemeint, also eine Darstellungsform von Wissen. Mal ist damit ein Schritt im Forschungsprozess, ein Verfahren der Wissensproduktion gemeint, das der detaillierten Exploration einer zukünftigen Situation dient. Obwohl Kahn sich der Terminologie des Theaters bedient und seinen methodischen Ansatz von Prognosen abgrenzt, mutet seine Zukunftsforschung wie eine neue Wissenschaft an: Quantitative und qualitative Erkenntnisse unterschiedlicher wissenschaftlicher Disziplinen bilden die Grundlage der Forschungen, er verwendet ein wissenschaftlich-mathematisches Vokabular und benutzt systematische Verfahren wie das der Variation. Eine Orientierung an der Kunst oder an künstlerischen Prozessen wird von ihm nicht zur Sprache gebracht.

Dennoch lässt sich vermuten, dass eine kreative und kollektive Arbeits- und Forschungspraxis dahintersteht. Die *RAND Corporation* steht prototypisch für die Entstehung von Zukunftsforschungsinstituten, Think-Tanks und Beratungsagenturen als Orten der Wissensproduktion. Claus Pias und Sebastian Vehlken beschreiben das Think-Tank-Denken als eine Praxis des Zusammen-Denkens: Think-Tanks sind sowohl Entwicklungsorte einer neuen wissenschaftlichen Interdisziplinarität als auch kreative Denkräume im Sinne von kollektiven Kommunikationsumgebungen (vgl. Brandstetter/Pias/Vehlken 2010: 22ff.). Das speziell konzipierte Gebäude der *Rand Corporation* zeichnet sich durch Begegnungsräume und offene Türen aus, die Arbeitspraxis ist laut Beschreibungen von einer (durch-)lässigen Atmosphäre geprägt, bei denen sich Experten auf jeweils andere Denkkumgebungen einlassen sollen. Es gibt eine Tendenz zu endlosen Diskussionen und Brainstormings (vgl. ebd.). Trotz dieser internen Praxis, die in Richtung kreativer und partizipativer Prozesse weist, autorisiert sich die zukunftsforschende Militär- und Politikberatung nach außen hin über ihre Wissenschaftlichkeit. Zukunftsforschung findet hier im geschlossenen Zirkel von interdisziplinären Wissenschaftlern und Experten statt, die zwar untereinander Strategien

der Öffnung praktizieren, aber keine öffentliche Teilhabe zulassen. Think-Tanks lassen sich ihrer Wortbedeutung nach daher nicht nur als Vorratstanks (Denken auf Vorrat) verstehen, sondern auch als Panzer, als geschützte und verborgene Wissens-Räume (vgl. ebd.: 19ff.). Dazu passt, dass Kahns Zukunftsforschung ganz im Kontext militärisch-politischer Planungen steht. Gegenstand seiner Zukunftsszenarien ist das Handeln politischer Großmächte, sind weltpolitische Konflikt- und Krisenherde, sind Kriegsschauplätze. Die Herkunftsgeschichte des Begriffs Szenario verweist auf eben jene beiden Kontexte: den des Theaters und den des Militärs.

1.1.2 Herkunft des Szenarios in Theater und Militär: (An-)Ordnernde Inszenierungen

Ein *Szenarium* ist im Theater eine für die Regie und das technische Personal erstellte Übersicht über den Ablauf einer Aufführung, mit Angaben über die Szenenfolge, die Auf- und Abtritte, die Verwandlungen des Bühnenbilds usw. (vgl. Website Duden Online, Stichwort Szenarium). Im Film ist ein *Szenario* der szenisch gegliederte Entwurf eines Films, der die Szenenfolge mit ihren Zeit- und Ortswechseln umreißt und die Vorstufe eines Drehbuchs oder Storyboards darstellt (vgl. Website Duden Online, Stichwort Szenario) Es handelt sich demnach um skizzenhafte oder synoptische Darstellungen von räumlichen und zeitlichen Abläufen. Der etymologische Ursprung des Wortes verweist vor allem auf die räumliche Dimension des Begriffs: Das griechische Wort *skēnē* (Hütte/Zelt) bezeichnet im griechischen Theatron eine Hütte oder ein Gebäude, das im Hintergrund der Orchestra für die Lagerung von Requisiten oder die Anbringung von Kulissen vorgesehen ist (vgl. Website Wikipedia, Stichwort Skene). Im Deutschen steht der Begriff der Szene auch für die Bühnenfläche selbst, auf der sich Handlungen abspielen und zur Anschauung gebracht werden. Eine Szene ist also zunächst im räumlichen Sinn der Schauplatz einer Handlung, bevor in dramatischen Texten damit ein Unterabschnitt eines Aktes, ein Handlungsabschnitt bezeichnet wird. In der deutschen Theatergeschichte stellt der Begriff des *Setz-Szenariums* ein besonderes Moment dar. Das Instrument des Setz-Szenariums ist mit der Entstehung einer neuen Regie- und Probenpraxis am Theater verknüpft (vgl. Matzke 2012: 21ff.) und wird erstmals in den Schriften des Theatermanns Auguste Lewald im frühen 19. Jahrhundert erwähnt. In seinem Text „In die Scene Setzen“ (Lewald 1838), der sich am französischen Begriff der *Mis-en-Scène* orientiert, beschreibt er das komplizierte Geschäft des Regisseurs, ein Stück vollständig zur Anschauung zu bringen. Bei der ersten Setzprobe, der ersten Zusammenkunft auf dem Theater, habe der Regisseur „sein Setz-Scenarium in der Hand und zeigt jedem Darsteller seine Stelle an. Diese hat er – das Ganze im Auge – Alles genau bei sich erwägend und überlegend festgesetzt“

(Lewald 1837: 276/277). Neben den Stellungen der Schauspieler enthält das Setz-Szenarium Informationen über die Einrichtung und die Wechsel der Szenerie mit Dekorationen, Requisiten und Kostümen, die Lichteinrichtung, den Auftritt von Statisten, Chören usw. Es stellt demnach ein Instrument des Entwurfs dar, das die Aufführung als Ganzes vorstellbar und umsetzbar machen soll. Der Regisseur ist derjenige, der die Gesamtheit der Aufführung, das Zusammenspiel und die Wechselwirkungen aller in ihr wirkenden Mittel und Akteure im Blick hat, während andere Probenakteure stärker eine Einzel- und Binnenperspektive beibehalten. Das Setz-Szenarium ist daher nicht nur ein Medium des Entwurfs, sondern auch ein Instrument der Planung, Steuerung und Kontrolle, weil es die Stellungen und Handlungen der beteiligten Akteure festlegt. Die Anordnungen des Setz-Szenariums sollen der Unordnung und der Unruhe des Inszenierungsvorgangs vorbeugen (vgl. Lewald 1837: 277).

Das Szenarium verbindet Zukunftsforschung aber nicht nur mit der Praxis des Theaters, sondern mit der Praxis militärstrategischer Planungen. Diese Verwandtschaft fächert Andreas Wolfsteiner (Wolfsteiner 2012) in historischer Perspektive auf. Während in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts im Theater Setz-Szenarien aufkommen, gewinnen im Militär taktische Sandkästen an Popularität. Auch hier geht es um räumliche Anordnungen, um in Szene gesetzte Schauplätze von Schlachten und Gefechten: Auf maßstabsgetreuen Geländenachbildungen lassen sich Gefechte im ‚Sandkastenformat‘ detailliert simulieren und durchspielen (vgl. Wolfsteiner 2012: 176). Sowohl das Setz-Szenarium als auch der taktische Sandkasten ermöglichen eine Inszenierungspraxis, die in einer Perspektive der Draufsicht und Übersicht Handlungsabläufe plan- und kontrollierbar machen sollen. Damit ist das Szenarium in Theater und Militär vor allem auf ein Zukunftsmanagement verpflichtet, das im Dienste einer rationalen Handlungssteuerung steht.

Erst im Rahmen seiner futurologischen Karriere wird das Szenarium dann vom konkreten Schauplatz und der Bühne entkoppelt und zum Medium von Zeit- und Zukunftsvorstellungen gemacht. Es entwickelt sich von einem räumlichen zu einem temporalen Konzept oder Dispositiv: In der Differenz zum Singular des anordnenden Szenariums in einem spezifischen Entwurfs- und Inszenierungsprozess geht es bei Szenarien im Plural um hypothetische, oft zeitlich ferne Ereignisverläufe. In der Zukunftsforschung sind dies Verlaufs- und Entwicklungsszenarien, die den Weg von der Gegenwart hin zu einer zukünftigen Situation konstruieren und kausale Zusammenhänge im Sinne einer „future history“ (Steinmüller 2012: 107) erörtern. Damit entfernt sich das Zukunftsszenario maßgeblich von der Kategorie der Inszenierung oder Umsetzung bzw.

der Umsetzbarkeit. Es ist nun ganz in der Fiktionalität und der Virtualität angesiedelt und verbleibt auch hier. Es ist dieser Denkstil der Virtualität, der die Anfänge der Zukunftsforschung kennzeichnet.¹⁹

1.1.3 Szenarien im Unternehmensmanagement: Innovative Narrative

Seit den frühen 1970er Jahren existiert im Unternehmen *Royal Dutch Shell* eine Abteilung, die sich „Group Planning“ nennt und mit der Entwicklung von Zukunftsszenarien experimentiert. Peter Schwartz beschreibt in seinem Buch *The Art of the Long View – Planning for the Future in an Uncertain World* (1996) seine Erfahrungen als langjähriger Mitarbeiter dieser Abteilung. Zu deren Erfolg wird gezählt, dass das Unternehmen den Ölpreisschock von 1973 besser vorbereitet übersteht als andere. Die Entwicklung und der Gebrauch von Zukunftsszenarien sind hier Teil des Unternehmensmanagements und werden ähnlich begründet wie in der Politik- und Militärberatung. Auch hier wird die Flexibilität und Handlungsfähigkeit einflussreicher Akteure angestrebt: „No matter what future takes place, you are much more likely to be ready for it – and influential in it – if you have thought seriously about scenarios“ (Schwartz 1996: XIV). Nur die geschichtlichen Kontexte und Krisenerzählungen unterscheiden sich: Die Energiekrisen und Krisenerfahrungen der Grenzen des Wachstums – wie die gleichnamige und einflussreiche globale Zukunftsstudie des *Club of Rome* von 1972 heißt – haben die Fortschrittsgläubigkeit der Nachkriegsära und damit auch das Vertrauen in die Zuverlässigkeit von Prognosen erschüttert. Der methodische Ansatz, den Schwartz beschreibt, ähnelt dem Kahns, auch in den Begrifflichkeiten. Es sollen Einflussbereiche (driving forces) und -faktoren (key factors) gesammelt werden, um herauszufinden, welche Unsicherheiten (critical uncertainties) auf die Zukunft des Unternehmens einwirken können. Auf diese Weise sollen Zukunftsszenarien jenseits einer zukünftigen Standardwelt, die hier die „Official Future“ genannt wird, visioniert werden (vgl. ebd. 100-117). Dennoch handelt es sich für Schwartz beim Denken mit oder in Szenarien nicht um eine Methodologie: „This approach is more a disciplined way of thinking than a formal methodology“ (ebd. 4). Schwartz beschreibt die Arbeitspraxis nicht als einen systematischen, wissenschaftlichen Forschungsprozess, sondern als einen diskursiven Gruppen- und Gesprächsprozess, der sowohl analytische als auch kreative oder künstlerische Dimensionen beinhaltet. Die offenen Gesprächs- und Denkprozesse sollen

¹⁹ Das Atomzeitalter bzw. die Möglichkeit eines Atomkriegs, welche die Anfänge der Zukunftsforschung und die Forschungen Herman Kahns maßgeblich prägen, befördert vermutlich diesen Denkstil der Virtualität: Brandstetter/Pias/Vehlken betonen, dass das Denken eines Atomkriegs immer unter der Prämisse stattfindet, dass dieser nicht stattfindet (vgl. Brandstetter/Pias/Vehlken 2010: 40).

nicht von Daten und wissenschaftlichen Wissensbeständen, sondern von einer breit gestreuten Recherche unterfüttert sein: Er empfiehlt ein „information hunting“ in den Feldern Wissenschaft, Technologie, aber auch im Fernsehen, bei gesellschaftlichen Großereignissen, in der Musik usw. Zu den Recherchetaktiken („research tactics“) gehöre es auch, Reisen zu machen, bemerkenswerte Leute zu treffen, mit Bus- und Taxifahrern zu reden und Überraschungen wahrzunehmen (vgl. ebd.: 61). Es zeichnet sich ab, dass der Zukunftsforscher respektive der Unternehmer sich hier mehr und mehr am Rollenbild des Künstlers orientiert: Er soll bestimmte Formen der Wahrnehmung im Alltag kultivieren, sich inspirierenden Umgebungen aussetzen und dabei weniger systematisch als intuitiv und zufällig vorgehen. Es liegt nahe, dass Schwartz die Szenariotechnik und die Zukunftsforschung anders verortet: „Scenario thinking is an art, not a science“ (Schwartz 1996: 27). Auch die Sprache und die Darstellungsformen von Zukunftsszenarien orientieren sich nun explizit an literarischen oder filmischen Gattungen. Zukunftsszenarien werden hier explizit als Narrative aufgefasst; sie sollen zu Erzählungen und Kurzgeschichten narrativ ausgestaltet werden, die mit Figuren und Spannungsmomenten arbeiten und einen Titel bekommen.²⁰ Schwartz argumentiert, dass die Präsentation von (Zukunfts-)Wissen auf diese Weise einen emotionalen Impact erwirken und eine Botschaft transportieren soll:

„It is a common belief that serious information should appear in tables, graphs, numbers or at least sober scholarly language. But important questions about the future are usually too complex or imprecise for the conventional language of business and science. Instead we use the language of stories and myths. Stories have a psychological impact that graphs and equalations lack“ (Schwartz 1996: 37f.).

Zukunftsszenarien als wirkmächtige Narrative haben die Aufgabe, eingeübte Vorstellungswelten und mentale Modelle (mind-sets) von Entscheidungsträgern in Unternehmen zu erreichen und zu verändern (vgl. ebd.: XV). Möglich werden soll ein Proben der Zukunft („rehearsing the future“) im Sinne einer mentalen Offenheit für verschiedenste Zukünfte jenseits routinierter Denkbahnen bzw. einer veränderten und geschärften Wahrnehmungsfähigkeit in der Gegenwart. Eine mögliche Begründung für diese Neuausrichtung der Zukunftsforschung als einer Kunst ist der Unternehmenskontext selbst. Zwar erörtern auch die Szenarien von Shell weltpolitische Entwicklungen, sie sind aber nicht wie in der Politikberatung primärer Gegenstand. Sie sind relevant, weil sie den Unternehmenskontext und die Märkte beeinflussen. Die Produktion von Zukunftswissen

²⁰ Auch hier stellt der Schritt des „Scenario Writing“ nicht nur die Verschriftlichung von Ergebnissen dar, sondern ist ein weiterer analytischer und synthetisierend-kreativer Vorgang im Rahmen der Szenariotechnik (vgl. Steinmüller 2012: 127).

und -szenarien bezieht sich nicht auf politische Entscheidungen, sondern auf interne Unternehmensentscheidungen, welche wiederum auf ein erfolgreiches Handeln auf Märkten abzielen. Unternehmerisches Handeln kann anders als politisches (Regierungs-)Handeln, das durch wissenschaftliche und vermeintlich objektive Expertisen öffentlich gerechtfertigt wird, mit kreativen, intuitiven und damit subjektiven Handlungsprinzipien, die auch für künstlerische Prozesse charakteristisch sind, kurzgeschlossen und darüber legitimiert werden.

Während sich Schwartz' Publikation wie ein erster Erfahrungsbericht liest, verbreiten sich Szenariotechniken in der Folge zu einem Klassiker-Instrument des Unternehmensmanagements. Dies legt die Managementliteratur nahe, die ab den 1990er Jahren Szenariotechniken methodisch aufarbeitet, als Verfahren handhabbar und auf unterschiedliche Gegenstandsbereiche übertragbar macht.²¹ Szenariotechniken stellen so einen methodischen Rahmen dar, der sowohl quantitativ als auch qualitativ, informell bis stark formalisiert, als Gruppengesprächsprozess oder in Kombination mit mathematischen Modellierungen und Simulationen durchgeführt werden kann. Künstlerische Bezüge werden vor allem im Bereich der internen Organisationsentwicklung besonders stark gemacht: Szenariotechniken werden hier als Kreativitäts- und Moderationstechniken bezeichnet und benutzt. Sie sollen Führungskräften helfen, „die Unternehmenszukunft mithilfe der Mitarbeiterpotenziale innovativ zu gestalten“ (Albers 2001: 8). Auch wenn hier partizipative Prozesse mit Mitarbeitenden vorgeschlagen und realisiert werden, steckt in dieser Ausrichtung weniger eine Demokratisierung von Unternehmensentscheidungen. Vielmehr sollen unterschiedliche Wissensformen und Perspektiven von Mitarbeitenden für Innovationsprozesse genutzt werden oder aber es besteht ein didaktisches Interesse, Mitarbeitende durch Beteiligungsprozesse für bestimmte Leitideen eines Unternehmens zu sensibilisieren.

In diesem Zusammenhang lässt sich eine weitere Verschiebung im Gebrauch von Szenariotechniken herausstellen: Die Flexibilität des Handelns, die durch das Denken in alternativen Szenarien erreicht werden soll, richtet sich in militärischen und politisch-strategischen Zusammenhängen vornehmlich auf Risiken und dient der *Prävention*. Hier gilt es, sich auf ein Ereignis vorzubereiten, einem Ereignis zuvorzukommen oder es sogar

²¹ Folgende Verfahrensschritte werden meistens benannt: 1. Definition Problem- und Fragestellung, 2. Einflussbereiche und -faktoren benennen, 3. Wirkungsanalyse und Auswahl der Schlüsselfaktoren, 4. Erarbeitung von unterschiedlichen Zukunftsprojektionen für die Schlüsselfaktoren, 5. Kombination und Formulierung von Szenarien und 6. Szenariotransfer (Handlungsempfehlungen). Üblich ist die Erarbeitung von mindestens drei Szenarien, einem Trendszenario, einem Best- und einem Worst-Case-Szenario.

zu verhindern. In ökonomischen Kontexten und bezogen auf Märkte ist die Flexibilität des Handelns stärker auf *Innovation* ausgerichtet. Auch die Innovation beinhaltet ein zeitliches Zuvorkommen, das aber ein Ergreifen von Chancen und Möglichkeiten im Sinn hat und dem Neuen oder dem Nächsten dient. Die Begriffe Zukunft und Innovation haben im Unternehmenskontext eine symbiotische Beziehung; oftmals ist mit „Corporate Foresight“ in Unternehmen sowohl Zukunftsforschung als auch Innovationsforschung gemeint (vgl. Popp 2012: 15).²² Die Entwicklung alternativer Zukünfte und Zukunftsszenarien geht hier einen Verbund mit der Idee und dem Konzept des Neuen ein und weist auch darüber eine Parallele zur Kunst und zu künstlerischen Prozessen auf. Das Versprechen von Szenariotechniken macht sich über die Bezugnahme auf die Kunst deren Versprechen auf das Neue zu eigen.²³

1.1.4 Szenarien in der Stadtplanung: Normative Leitbilder

In der Stadtplanung führt in den 1980er Jahren ebenfalls eine Krise zur Verwendung von Szenarien: Westdeutsche und später auch ostdeutsche Städte und Regionen sind im Zuge von Deindustrialisierung erstmals mit Schrumpfungsprozessen konfrontiert. Instrumente der Stadtplanung, die seit Beginn der Industrialisierung immer auf die Vorstellung einer wachsenden Stadt ausgerichtet waren, sind nicht für die Lenkung von Schrumpfungs- und Rückbaumaßnahmen konzipiert (vgl. Fellner/Gestring 1991: 49): „Eine der zu beobachtenden Reaktionen der Städte [...] ist die vermehrte Anwendung der Szenariotechnik“ (ebd.). Während im Unternehmensmanagement Zukunftsforschungsergebnisse kaum veröffentlicht und öffentlich ausgewertet werden, stellen die Dokumentation des Symposiums *Szenarien in der Stadtentwicklung* (1989) und die Studie *Zukünfte der Stadt* (1991) aufschlussreiche und kritische Reflexionen diesbezüglich dar.²⁴ Hier offenbaren sich diverse Schwierigkeiten. So würden Zukunftsszenarien oftmals gar nicht angewendet oder verwendet. Es droht gewissermaßen eine Überproduktion an Szenarien, die nicht in den Alltag von Stadtverwaltungen Eingang und Umsetzung finden (vgl. Drevermann 1989: 49). Vor allem aber wird festgestellt, dass

²² Popp spricht in diesem Zusammenhang von einem ungeklärten Verhältnis von Zukunftsforschung und Innovationsforschung. Hier liegen auch Übergänge zur sogenannten Trendforschung vor, die von Beratungsinstituten ebenso betrieben wird wie von journalistischen Trend-Gurus, die Popp größtenteils pseudowissenschaftlich charakterisiert (vgl. Popp 2015:15).

²³ Es ist an dieser Stelle ein Desiderat der Forschung, die Begriffe der Zukunft, der Innovation und des Neuen in ihren Verhältnissen aufzuschlüsseln. Es ist allerdings festzustellen, dass Innovation als fester Bestandteil ökonomischen Denkens, als eine ökonomische Operation bereits als eine routinemäßige Erneuerung betrachtet werden kann, die keinen Bruch mit dem Bestehenden voraussetzt. Zu unterscheiden wäre hier möglicherweise zwischen dem ‚Neuen‘ und dem ‚Nächsten‘.

²⁴ Studien zu Zukunftsszenarien werden hier zum Teil von Stadtverwaltungen selbst, zum Teil von beauftragten, professionellen Instituten durchgeführt.

mit Zukunftsszenarien, entgegen ihren Versprechen, nicht wirklich alternative Zukünfte formuliert werden können. Oft würden sich die Ergebnisse darauf beschränken, eine negative und eine positive Zukunftsvariante vorzustellen, „eine Schreckensvision und einen gangbaren Pfad, so dass sich eine politische Diskussion erübrigt“ (vgl. Häußermann/Siebel 1989: 12). Zwei beispielhafte Szenarien für die Stadt Braunschweig machen das deutlich:

„Braunschweig sicher auf steiler Talfahrt‘ (Szenario A): [...] Die negativen Entwicklungen nehmen ungelenkt ihren Lauf, [...] so dass mutlos am Ende festgestellt werden muss, dass Armut und Kriminalität die einzigen Wachstumspotentiale der Stadt zu sein scheinen. [...] ‚Braunschweig, das Mekka für Innovation und sanfte Technologien‘ (Szenario B): [...] [F]ormuliert ein neues Leitbild für die Stadt, wenn es gelingt, mit geeigneten Maßnahmen der Talfahrt entgegenzusteuern. [...] Braunschweig ist zu einem internationalen ‚Agrar- und Biozentrum‘ mit prosperierender Wirtschaft und wieder steigenden Einwohnerzahlen geworden“ (vgl. Fellner/Gestring 1991: 118-121).

Es fällt auf, dass in beide Szenarien Wachstum als Paradigma eingeschrieben bleibt. Offensichtlich gelingt es auch im Rahmen multipler Zukünfte nicht, Schrumpfungsprozesse anders zu bewerten oder als möglichkeitsstiftend zu erkunden. Positive Szenarien gehen stets mit der Wiedergewinnung von wirtschaftlichem Wachstum einher, wenn auch in anderen Bereichen oder mit anderen Mitteln. Die Unmöglichkeit der Erfindung alternativer Zukünfte jenseits des Wachstumsparadigmas scheint bedingt durch implizite, unbewusste, oftmals ideologische Grundannahmen und Paradigmen, die in Zukunftsforschungsprozessen häufig nicht explizit gemacht werden oder zur Disposition gestellt sind. Das positive Szenario im oben genannten Beispiel hat zudem keinen explorativen Charakter mehr, sondern funktioniert als ein „normatives Szenario“ (Steinmüller 2012: 212). Anders als explorative Szenarien, die den Raum der zukünftigen Möglichkeiten („mögliche Zukünfte“) abstecken, beschreiben normative Szenarien eine gewünschte künftige Situation als Zustand („wünschbare Zukunft“).²⁵ Das normative Szenario ist weniger eine Geschichte denn ein Bild, ein Leitbild. Leitbilder werden auch im Unternehmensmanagement als ein Instrument eingesetzt, um das Idealbild einer Organisation darzustellen. Dieses soll handlungsleitend nach innen, aber auch öffentlichkeitswirksam nach außen sein. Wenn Städte ähnlich wie Unternehmen Zukunftsszenarien als Leitbilder nutzen, kann dies einem unternehmerischen Handeln von Städten, das auf der Logik des Wettbewerbs unter Städten fußt, zugeschrieben werden.

²⁵ In der Zukunftsforschung werden explorative Verlaufs- und Entwicklungsszenarien von Zustands- oder Situationsszenarien, auch Schnappschuss-Szenarien genannt, unterschieden. Normative Szenarien sind oftmals Zustandsszenarien: Mögliche Wege dorthin werden anders als bei explorativen Szenarien erst im zweiten Schritt mit sogenannten „Backcasting-Verfahren“ (re-)konstruiert.

Städte konkurrieren als Wirtschafts- oder Investitionsstandorte und entwickeln sich zu einer Marke. Bezeichnenderweise befindet sich in der Studie *Zukünfte der Stadt* anstelle eines Szenarios für die Stadt Hamburg die Rede des Bürgermeisters Klaus von Dohnanyi von 1983, in der er die Idee der Stadt als Unternehmen propagiert (vgl. Fellner/Gestring 1991: 138).

Die Protagonisten der Geschichte der Szenariotechniken können zusammenfassend als Global Player charakterisiert werden: Es sind Beratungsagenturen für Militärs und Regierungen (Kahn), global agierende Unternehmen (Shell) und Städte und Metropolen. Die Logik des Wettkampfs militärischer Kontrahenten oder des Wettbewerbs politischer Systeme, Unternehmen und Städte ist in die Geschichte der Szenariotechniken eingeschrieben. Szenarien stehen im Dienst eines strategisch-planerischen Zugriffs auf Zukunft und sind entweder auf die Handlungsmaximen der Prävention (in politischen Kontexten) oder der Innovation (in unternehmerischen Kontexten) ausgerichtet. Sie verdienen eher die Bezeichnung Zukunftsmanagement statt Zukunftsforschung, wie auch Popp argumentiert (vgl. Popp 2012: 11). Dieses Zukunftsmanagement ist ein Navigieren und Agieren in Kontexten der Unsicherheit und des Nichtwissens, in denen alle Akteure der Zukunftsforschung nur bedingt kompetent sein können. Deswegen wird die Agency der Zukunftsforschung im Sinne der Zusammenführung verschiedener Kompetenzen auch verschoben, ohne dass dafür politische Teilhabe an Zukunftsforschung der Motor wäre. In diesen Kontexten gewinnen auch kreativ-künstlerische Vorgehensweisen an Bedeutung: Zunächst füllen sie als fiktive Fortschreibungen Wissenslücken auf (Kahn), später wird ihnen grundsätzlich mehr innovatives Potenzial zugesprochen als wissenschaftlich-systematischen Verfahren. In diesem Zuge wird das Rollenbild des Künstlers für den Zukunftsforscher ebenso bemüht wie die Wirkungsweisen künstlerischer Werke für die Präsentation von Zukunftswissen in Anschlag gebracht werden. Damit wird vor allem die Hervorbringung anderer Aufmerksamkeiten und Wahrnehmungsweisen in der Gegenwart zum Ziel der Zukunfts- und Szenarioforschung.

Im alltäglichen Sprachgebrauch ist heute die Rede vom Katastrophen- oder Untergangsszenario die populärste Verwendung des Begriffs. Gemeint ist selten tatsächlich die Apokalypse, sondern der Untergang oder das Ende einer Welt, wie ‚wir‘ sie kennen. Es scheint, dass das Denken in Szenarien vor allem mit der Veränderung des Status quo bzw. dem möglichen Verlust des Status quo in Verbindung steht. Es dominiert dann ein Umgang mit Zukunft, den der Soziologe Ulrich Bröckling als präventives Zukunftsmanagement charakterisiert und der in gegenwärtigen Gesellschaften ein übergreifendes

Handlungsprinzip geworden ist: „Praevenire heißt zuvorkommen. Man tut etwas, bevor ein bestimmtes Ereignis oder ein bestimmter Zustand eintreten, damit diese nicht eintreten oder zumindest der Zeitpunkt ihres Eintretens hinausgeschoben wird oder ihre Folgen begrenzt werden“ (Vgl. Bröckling 2008: 47). Es ist ein Umgang mit Zukunft, der nicht vom Aushandeln, Entwerfen oder Ermöglichen verschiedener Zukünfte geprägt ist, sondern vom Sicherheitsdenken oder der Absicherung eines Status quo gegenüber Risiken, Krisen oder Veränderungen. „Prävention will nichts schaffen, sondern verhindern“ (vgl. ebd.). Im Gegensatz dazu steht die bewusste Erfindung wünschenswerter Zukunftsszenarien und -bilder. Eine solche Ausrichtung der Zukunftsforschung steht außerhalb wissenschaftlicher Ansprüche und realisiert sich als eine künstlerische, entwerfende und gestaltende Praxis, für die der methodische Ansatz der Zukunftswerkstätten beispielhaft ist.

1.2 Zukunftswerkstätten: Wünschenswerte, utopische Zukünfte selber machen

[Szene der Zukunftsforschung 3]

Die Degrowth-Konferenzreihe versammelt alle zwei Jahre Akteure aus Zivilgesellschaft, Wissenschaft und Kunst zum Thema der Wachstumskritik und der Postwachstumsgesellschaft(en). Im Jahr 2014 in Leipzig nehme ich im Rahmen dieser Konferenz an der Zukunftswerkstatt „Nachbarschaftsbeziehungen im Kontext von Degrowth“ teil. Ausgehend von den Nachbarschaftserfahrungen und -problemen aller Teilnehmenden sollen wünschenswerte Zukünfte in Bezug auf Nachbarschaft imaginiert werden. Zwei Moderatorinnen leiten durch die Phasen der Zukunftswerkstatt, für die es jeweils genaue Regeln und zeitliche Vorgaben gibt. Zudem gilt der Grundsatz: keine Diskussionen, nur Ideen. In der Kritikphase schreibt jede(r) für sich Probleme mit oder in der eigenen Nachbarschaft auf. Diese werden anschließend von jemand anderem in ihr Gegenteil, sprich in einen positiven Gegenentwurf, umformuliert. Dies ist der Auftakt für die zweite Phase, die Utopiephase, in der es allein um das Visionieren utopischer Nachbarschaften geht. Hier werden künstlerische Strategien bzw. Anleihen aus verschiedenen künstlerischen Disziplinen genutzt: Die Teilnehmenden zeichnen in Gruppen ein utopisches Bild, ohne miteinander zu sprechen oder sie stellen szenische Standbilder, die utopische Nachbarschaftsbeziehungen ausdrücken sollen. Die Zeichnungen und Standbilder werden von anderen Teilnehmenden in ihren Qualitäten verbal beschrieben. Diese interpretativen Äußerungen werden in Form von neuen, utopischen Wortkombinationen (zum Beispiel „dancing parlament“ o. Ä.) auf Karten festgehalten. In der letzten Phase, der Realisierungsphase, formuliert jede Gruppe ausgehend von den utopischen Entwürfen Aktionsideen für die nahe oder ferne Zukunft in der eigenen Nachbarschaft: für den morgigen Tag, in einer Woche, in einem Monat usw. Die Teilnehmenden äußern sich abschließend euphorisch über die Entwürfe, Inspirationen und Motivationen, die insbesondere in der Utopiephase entstehen. Die Realisierungsphase wird dagegen kritisch betrachtet und festgestellt, dass die Aktionsideen hinter den utopischen Entwürfen zurückbleiben, dass sie abgeschwächte, verkleinerte und an Wirklichkeiten angepasste Versionen der ursprünglichen Entwürfe repräsentieren. Ob und wer tatsächlich in Aktion treten wird, bleibt eine offene Frage des Workshops.

1.2.1 Zukunftswerkstätten von unten: Demokratisierung der Zukunft

Der Journalist Robert Jungk veröffentlicht im Jahr 1952 ein Sachbuch mit dem Titel: *Die Zukunft hat schon begonnen*. Diese Reportage über den technischen Fortschritt in den USA, die auch ein Kapitel über Denkfabriken und Zukunftsforschung à la Kahn enthält, schwankt zwischen Bewunderung und Warnung davor, dass in Amerika der „Griff auf die Zukunft“ (Eberspächer 2011: 7) bereits begonnen habe. Anders als bei Zukunftsszenarien beginnt die Geschichte der Zukunftswerkstätten nicht mit dem Problem einer unbekannt, einer unsicheren Zukunft, sondern einer Zukunft, die scheinbar bereits begonnen hat. Der vorherrschende militärisch-technokratische Zugriff auf Zukunft in der Politik und der fortschrittsorientierte Zugriff der Zukunftsforschung selbst geraten in den 1970er Jahren in die Kritik und die Krise, woran schließlich auch die globale und wachstumskritische Studie des *Club of Rome* zu den Grenzen des Wachstums maßgeblichen Einfluss hat. Beeinflusst von sozialen, ökologischen und pazifistischen Bewegungen entwickeln sich in Europa „Ansätze zu einer alternativen, kritischen und partizipatorischen Zukunftsforschung im Unterschied zur Establishment-Zukunftsforschung“ (Steinmüller 2000: 46). Hierzu trägt maßgeblich Robert Jungk mit der Erfindung der Zukunftswerkstätten bei. Während Jungk zunächst als Pionier der Futurologie oder der Zukunftsforschung im europäischen Raum betitelt wird, distanziert er sich mit den Zukunftswerkstätten von jener etablierten Zukunftsforschung und ihren wissenschaftlichen und explorativen Ausrichtungen. Er sieht sich fortan eher als Zukunftsgestalter (vgl. Eberspächer 2011:2) und richtet die Beschäftigung mit Zukunft nicht an der Beratung und den Interessen von Politikern und Politikerinnen, sondern denen der Bürger_innen aus.

„Dringend notwendig ist es, daß die Geführten und Verführten eigene Zukunftsvorstellungen entwickeln, die sie den Prognosen und Projekten der Mächtigen entgegenstellen können. Aber in welchen Gesprächskreisen, Alternativgruppen, Vereinigungen, Interessenverbänden, Institutionen können die Bürger, die Bauern, die Arbeiter und Angestellten ihre eigenen Konzepte für künftige lebenswerte, menschenwürdige Zustände ebenso weit voraus entwerfen wie Staat und Industrie? Hier ist als Folge jüngster Entwicklungen im ohnehin unvollkommenen demokratischen System eine weitere Lücke entstanden“ (Jungk/Müllert 1993: 13).

Diese alternative Zukunftsforschung macht gegenüber dem strategischen Pläneschmieden der Global Player ein Pläneschmieden ‚von unten‘. Sie ist per se auf Partizipation ausgerichtet und verortet sich innerhalb sozialer Bewegungen in zivilgesellschaftlichen, lokalen Kontexten und jenseits offizieller politischer Bühnen. Es geht um nichts weniger als die Demokratisierung der Zukunft und die Zukunft der Demokratie. Der Begriff und das Versprechen der alternativen Zukunft hat hier eine andere Bedeutung als im Kontext

der Szenariotechniken: Nicht die multiplen Zukünfte, sondern die andere, von der herrschenden Logik abweichende Zukunft ist hier gemeint, der Gegenentwurf. Eine alternative Zukunft ist hier vor allem eine wünschenswerte Zukunft, die auf die öffentliche Agenda gesetzt werden soll. Zukunftswerkstätten sind „ein Forum, in dem sich Bürger gemeinsam bemühen, wünschbare, mögliche, aber auch vorläufig unmögliche Zukünfte zu entwerfen und deren Durchsetzungsmöglichkeiten zu überprüfen“ (Jungk/Müllert 1993: 7). Dass nicht die Produktion von Zukunfts- und Handlungswissen für möglichst viele Zukünfte, sondern das schöpferische Erfinden einer wünsch- und umsetzbaren Zukunft das Ziel ist, macht die Gestaltungsorientierung dieser Zukunftsforschung deutlich. Der Begriff der Gestaltung kann daher als eine Bezugnahme auf Kunst und künstlerische Praxen und ihre schöpferischen Dimensionen gelesen werden. Das Versprechen auf Gestaltbarkeit und Mitgestaltung der Zukunft bringt aber auch den handwerklich-praktischen wie partizipatorischen Ansatz der Zukunftswerkstätten zum Ausdruck: In Zukunftswerkstätten wird an der Zukunft gebaut und gebastelt, Zukunft wird hier selbst gemacht, und zwar potenziell von jedem. Gebrauch und genutzt werden keine besonderen Expertisen, Recherchemethoden oder Datensätze, sondern Alltagserfahrungen und Fantasie (vgl. ebd. 99).

Zukunftswerkstätten sind als kollektive Prozesse konzipiert, die mit wenig Aufwand an jedem Ort stattfinden können. Ausgehend von der Notlage einer bestimmten Gruppe beginnt der Prozess mit einer Kritikphase, in der gemeinsam Äußerungen des Unmuts und der Resignation zu einem Thema, zum Gegenstand der jeweiligen Zukunftswerkstatt, gesammelt werden. Darauf folgt die Fantasie- oder Utopiephase: Die Kritikpunkte werden nun ins Positive gewendet und zur Grundlage für eine utopische Ideensammlung genommen, in der Wunschvorstellungen handschriftlich oder handgemalt skizziert werden (vgl. ebd. 109). In dieser Phase sollen explizit wissenschaftliche Voraussagen, Sachkenntnisse sowie Fragen der Realisierbarkeit ausgeblendet werden. Es geht um ein „bewusstes Zurückdrängen der wissenschaftlichen Arbeitsweise“ (ebd.) zugunsten der Potenziale der Fantasie. Dazu wird auch mit künstlerischen Praktiken wie Zeichnen, szenischer Darstellung, Rollenspielen u. a. gearbeitet, wie auch im eingangs genannten Beispiel beschrieben. Die Utopiephase soll nicht allein von verbal-diskursiven und rationalen Praktiken bestimmt sein; es werden zudem Deutungen und Missdeutungen künstlerischer Artikulationen als produktives Element in den Prozess eingebaut. Jungk thematisiert dennoch immer wieder eine der Schwierigkeiten, die das Erfinden utopischer Wunschzukünfte oft verhindert: Die „Wunschkräfte“ (ebd.: 28) und die Potenziale der

Fantasie müssten erst einmal freigelegt werden, denn zu häufig seien sie von den dominanten Zukunftsbildern überlagert, von Propaganda und Konsumwerbung verschüttet oder von Zukunftsängsten gebremst. In der Wunsch- oder Utopiephase sollen die Verbindungen zwischen Gegenwart und Zukunft gekappt werden, damit gewissermaßen ein Sprung an einen anderen Ort, in eine andere Wirklichkeit gelingen kann. Dies unterscheidet sich maßgeblich von Szenarien, die variantenreiche Verläufe gegenwärtiger Entwicklungen imaginieren. Für diesen Sprung gewinnen künstlerische Praxen an Bedeutung, denen eine Dimension der Befreiung oder Freiheit gegenüber alltäglichen Zwängen zugeschrieben werden kann, und die versprechen, affektives, intuitives, unbewusstes Begehren zum Ausdruck bringen zu können. In der dritten Phase wird in den Zukunftswerkstätten „nach Verwirklichungswegen gefragt, wenn wir uns schon in der Wunschzukunft eingerichtet haben“ (ebd.: 29). Jungk sieht hier eine Realisierungsphase vor, in der die utopischen Entwürfe auf ihre Umsetzbarkeit in die Wirklichkeit geprüft werden. Dies stellt ein Paradoxon dar, da es utopische Entwürfe gerade auszeichnet, dass sie nicht problemlos in die Praxis bzw. in die Wirklichkeit überführt werden können. Die Ergebnisse einer Zukunftswerkstatt sind nicht die utopischen Entwürfe in Form von künstlerischen Darstellungen wie Geschichten, Bildern oder Szenen, sondern Umsetzungs- und Realisierungspläne, die sich auf ein Handeln in naher Zukunft richten. Sie haben die Form von zeitlichen Aktions- oder Projektplänen oder von Handlungsschritten oder -anweisungen und ähneln damit den Ergebnissen anderer Planungsprozesse.

Zukunftswerkstätten forschen nicht nur an Zukunft, sondern zielen auch auf die Herstellung von Zukunft – einer anderen oder besseren Zukunft – ab. Man kann sagen, dass diese Dimension der Zukunftsproduktion den gestaltenden Ansatz dieser Zukunftsforschung ausmacht. Dennoch bleibt die Herstellung der Wunschzukunft aus dem Prozess suspendiert, sie ist nicht mehr Teil der Zukunftswerkstatt selbst, sondern zeitlich nachgeordnet und wird den Beteiligten oder Betroffenen selbst überantwortet, die dafür Handlungsmöglichkeiten an die Hand bekommen. Inwiefern also durch Zukunftswerkstätten tatsächlich andere Zukünfte oder andere Realitäten geschaffen werden, lässt sich nur schwer evaluieren. Es ist daher auch schwer zu beantworten, ob sich das Versprechen auf die eigene Gestaltung der Zukunft hier einlöst oder nicht. Jenseits der Dimensionen der Produktion und Realisation kann jedoch auch hier argumentiert werden, dass sich die alternative Wunschzukunft in die Köpfe der Teilnehmenden einschreibt und so *mind-sets* und Vorstellungswelten erreicht und verändert werden.

Zukunftswerkstätten selbst stellen eine soziale Erfindung dar, die dazu dienen soll, weitere

„soziale Erfindungen“ (Jungk/Müllert 1993: 31) zu generieren. Das Dispositiv der sozialen Erfindungen, bei denen die Urheber oft unbekannt bleiben, setzt Jungk den technischen Erfindungen entgegen: „Wäre die systematische Hervorbringung und ständige Erprobung von Ideen, die das menschliche Zusammenleben humanisieren, nicht vordringlicher als die Überproduktion auf dem Gebiet technischer Neuerungen?“ (ebd.). Dieses Erfinden sei eine Kunst, schreibt Jungk, die aber nicht an Kunstwerke gebunden, sondern in die Gesellschaft ausstrahlen, ins soziale Geschehen durchbrechen müsse. Jungk nimmt direkt Bezug auf die Kunst, ruft aber einen gesellschaftsbezogenen Kunstbegriff auf. Das Versprechen des Utopischen, das den Zukunftswerkstätten eingeschrieben ist, ist ein zentrales Versprechen der künstlerischen Avantgarden des 20. Jahrhunderts, kommt aber auch an der Schnittstelle von politisch-aktivistischer und künstlerischer Praxis im 21. Jahrhundert zum Tragen.

1.2.2 Herkunftsgeschichte der Utopie: Ideale Gesellschaftsentwürfe

Die Utopie ist als Fiktion einer idealen Staats- oder Gesellschaftsform zwischen den Sphären der Literatur/Kunst und der Politik/Gesellschaft anzusiedeln. Der Begriff ist eine Wortkreation von Thomas Morus und entstammt dem Titel seines 1516 erschienenen Romans *Vom besten Zustand des Staates und der neuen Insel Utopia*.²⁶ Ausgehend von diesem „literarischen Prototyp aller Utopien“ (Hölscher 1990: 734) entwickelt sich der Begriff zunächst zu einem literarischen Gattungs- oder Genrebegriff und bezeichnet Werke, die die Beschreibung eines idealen Gemeinwesens beinhalten, das an einem Ort außerhalb der bekannten Welten aufzufinden ist (vgl. Hölscher 1990: 740/741). Eine Utopie entwickelt aus der Kritik gegenwärtiger Verhältnisse und Ungerechtigkeiten einen fiktiven Gegenentwurf, ein Gegenbild, eine Alternative. Die Kritik- und Utopiephasen der Zukunftswerkstätten repräsentieren exakt diese Momente des Utopiebegriffs.²⁷

Utopia/Utopie (kein Ort, nirgendwo, aus griech. *u* – nicht – und *Topos* – Ort, Gegend, Land – zusammengesetzt) ist damit immer schon ein paradoxer, möglicherweise von Morus selbst satirisch gemeinter Begriff (vgl. ebd 752): Es handelt sich um einen Ortsnamen für einen Nicht-Ort, einen nicht existierenden Ort, der aber entdeckt und über den in Form eines Reiseberichts berichtet wird. Wie das Szenarium stellt die Utopie zunächst ein räumliches Konzept oder Dispositiv dar, das ab dem 19. Jahrhundert stärker

²⁶ Der lateinische Volltitel lautet: „De optimo rei publicae statu deque nova insula Utopia“. Der Roman enthält die Erzählungen eines Seemannes, der einige Zeit auf der Insel Utopia verbracht haben will.

²⁷ Jungk begreift Zukunftswerkstätten als Teil umfassender Demokratisierungsprozesse und gesamtgesellschaftlicher Transformationen: „Unsere Utopie: Zukunftswerkstätten in jeder Stadt und an jedem Ort, an dem gesellschaftliche Probleme auftauchen [...]. Sie sind keine neuen Instrumente der Lenkung, sondern Geburtshelfer einer Demokratie, die zwar oft versprochen und viel besprochen wurde, aber bisher noch nie und nirgendwo zu wirklichem Leben erwacht ist“ (Jungk/Müllert 1993: 188).

‚verzeitlicht‘ wird und eine enge Verbindung mit dem Konzept der Zukunft einget (vgl. ebd. 768/69). Zeitutopien sind statt in eine räumliche in eine zeitliche Ferne ge- oder entrückt: Es sind Noch-Nicht-Orte. Die Frage nach der räumlichen oder zeitlichen Erreichbarkeit einer Utopie, nach der Möglichkeit oder Unmöglichkeit ihrer Existenz bzw. Verwirklichung ist der umstrittene Wesenszug aller Utopiekonzepte bis heute. Diese Ambivalenz schließt den Begriff sowohl für eine pejorative Verwendung auf, als Zuschreibung eines Illusionären, als auch für eine positive Verwendung, als Beschreibung progressiver, ‚weltverbessernder‘ Ideen und ihrer Verwirklichung. Ab der Mitte des 18. Jahrhundert findet der Begriff Eingang in politische Diskurse sowie den alltäglichen Sprachgebrauch. Mit Utopismus werden politische Ideen und Vorhaben, meist sozialistische und kommunistische Lehren, als weltfremd bis gefährlich diskreditiert (vgl. ebd. 761ff.). Utopien geraten aber auch bei Marx und Engels selbst in die Kritik, weil sie in ihren Augen Zustandsbeschreibungen ohne Entwicklung darstellen und nicht in die Erforschung historischer Gesetzmäßigkeiten eingebunden sind.²⁸ Mit der Wende zum 20. Jahrhundert lässt sich die Entstehung eines positiven Utopiebegriffs beobachten (vgl. ebd. 786): Utopien wird das Potenzial zugeschrieben, der Kritik gesellschaftlicher Verhältnisse eine Anschauungsform zu geben, und damit über die gegenwärtige Zeit hinausweisenden Ideen und Bestrebungen Ausdruck zu verleihen. Dies gilt nicht allein für politische Praxis, sondern gerade auch für die künstlerischen Avantgarden des 20. Jahrhunderts (Surrealismus, Futurismus, Situationismus u. a.). Als Kunstpraxen formulieren sie zugleich die Utopie, mit der Kunst gesellschaftliche Wirklichkeit transformieren bzw. die Grenze zwischen Kunst und Leben überwinden zu wollen. Ob dies bedeutet, dass über die Kunst eine Realisierung des Utopischen möglich wird, bleibt aber auch hier eine offene Frage. Adorno bezeichnet weiterhin gerade die „Konstellation von Seiendem und Nichtseiendem als die utopische Figur der Kunst“ (Adorno 1973, zitiert nach Gehmacher 2015: 166).

Da die Utopie ihrem Ursprung nach der Entwurf eines Gemeinwesens oder einer Staatsform ist, sind ihr immer auch totalitäre Züge immanent. Dies gerät in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts in den Fokus und schlägt sich in einer Vielzahl von totalitären Dystopien nieder. Wenn man im 21. Jahrhundert von einer positiven Wiederentdeckung des ‚Utopischen‘ sprechen kann, bezieht sich dieses weniger auf einen aus- oder vorformulierten Systementwurf mit Modellcharakter als vielmehr auf kollektive

²⁸ Marx und Engels kritisieren unter anderem frühsozialistische Theorien Fouriers, Owens oder de Saint-Simons als Utopien, die eine überholte Denkform seien und durch eine wissenschaftliche Betrachtung und Erforschung historischer Gesetzmäßigkeiten ersetzt werden müssen. Dieser wissenschaftliche Anspruch zeigt sich exemplarisch in Engels Schrift *Die Entwicklung des Sozialismus von der Utopie zur Wissenschaft*, 1880/82 (vgl. Hölscher 1999: 761ff.).

Mentalitäten/Bewusstseinsformen oder gesellschaftliche Transformationsprozesse, die in eine bestimmte Richtung streben. Zudem entstehen Utopiekonzepte, die Utopien stärker in der Gegenwart und im Konkreten verorten, um dem Vorwurf des Unrealisierbaren entgegenzuwirken.²⁹ Nicolas Bourriaud beschreibt in *Relational Aesthetics* (2002) etwas derartiges, wenn er die relationale oder partizipativ-situative Kunst als Ort für „micro-utopias“ (Bourriaud 2002: 31) oder „hands-on utopias“ (ebd. 9) bezeichnet. Kunst habe nicht mehr die Aufgabe, voranzuschreiten und eine andere Zukunft oder Utopie zu imaginieren, sondern Formen des Zusammenlebens oder -seins in der Gegenwart zu modellieren: „(...) the role of artworks is no longer to form imaginary and utopian realities, but to actually be ways of living and models of action within the existing real, whatever scale chosen by the artist“ (ebd. 13). Es wird eine Verschiebung von der Utopie als ideelles Modell hin zu einem utopischen Modellieren oder Gestalten deutlich, welches als konkretes Handeln in die Gegenwart eingelassen ist. Utopien werden auf diese Weise als experimentelle Erfahrungsräume anstatt als Räume eines rationalen Gedankenexperiments konzipiert. Dennoch müssen sie einen Bruch mit dem Bestehenden markieren oder mit/an der Brüchigkeit der Wirklichkeit arbeiten. Sie müssen als Alternative außerhalb der bestehenden Ordnung erlebbar sein. Es gilt, die reale Ordnung zu verlassen und einen Raum mit alternativen Strukturen zu betreten (vgl. Gehmacher 2015: 155).

Mit einem solchen Utopiekonzept kann unter anderem das Entstehen konkreter, alternativer Strukturen in lokalen Kontexten oder Communities erfasst werden, die utopischen Charakter haben, aber nicht gesamtgesellschaftlich funktionieren oder gedacht werden (müssen). Solche Räume können sowohl in Kontexten politischer als auch künstlerischer Praxen oder in deren Übergängen (künstlerischer Aktivismus oder „Artivism“) hervorgebracht werden. Das Versprechen des Utopischen, auf das Zukunftswerkstätten rekurrieren, nimmt ebenso Bezug auf die politischen wie die künstlerischen Dimensionen des Utopiebegriffs bzw. siedelt sich genau an der Überwindung dieser Grenze an. Allerdings ist das Konzept einer vergegenwärtigten und erfahrbaren Utopie hier noch nicht präsent: Die Zukunftswerkstätten bleiben von der Frage der Realisation und Umsetzung utopischer Ideen geprägt.

1.2.3 Zukunftswerkstätten in der (Stadt-)Planung: Scheinpartizipation?

Zukunftswerkstätten haben sich als methodischer Ansatz der partizipativen Zukunftsgestaltung im 21. Jahrhundert in Kontexten der Planung und der Bildung so weit

²⁹ Siehe hierzu unter anderem das Konzept der „konkreten Utopie“ von Ernst Bloch.

etabliert, dass sie nicht mehr per se ein Pläneschmieden von unten repräsentieren. Auch ihr utopischer Impetus tritt im Zuge dessen weitestgehend in den Hintergrund. Stattdessen werden sie in unterschiedlichen Kontexten als Methode der Problemlösung, der Planung und der kreativen Ideenfindung eingesetzt. Zukunftswerkstätten haben sich als informelle Beteiligungsverfahren in der Stadtplanung und als Kreativitäts- und Moderationstechniken in der Organisationsentwicklung etabliert. Sie gehören zum didaktischen Repertoire der Politischen Bildung, der Erwachsenenbildung, des Schulunterrichts und werden hier als Problemlösungsmethode aufgefasst (vgl. Stracke-Baumann 2008: 42). Das pädagogische Moment, der Ermutigungs- und Emanzipationsgedanke der Zukunftswerkstätten prädestiniert sie für Bildungszusammenhänge, lässt aber auch ihren didaktischen Impetus hervortreten. Während die Teilnehmenden von der Resignation oder Unmündigkeit zur Mitgestaltung aktiviert werden sollen, ist die Moderation der Zukunftswerkstätten zu einem professionellen Gebiet geworden, für das es eine Ausbildung, ein Netzwerk und einen Moderationskoffer gibt.

Jungks Bestrebungen nach einer breiten gesellschaftlichen Teilhabe an Zukunftsforschung und an Zukunftsfragen haben sich im 21. Jahrhundert insofern durchgesetzt, als dass die Agenda der Partizipation insbesondere in stadtplanerischen Kontexten omnipräsent ist. Partizipation von Bürgern und Bürgerinnen richtet sich auf Zukunftsfragen, welche die eigene Stadt oder den eigenen Stadtteil betreffen, sie geht also mit der Agenda Zukunft einher. Zukunftswerkstätten sind Teil dieser partizipativen Programme geworden. Gleichzeitig gerät der allgegenwärtige Aufruf zur Partizipation auch in die Kritik, ruft Misstrauen bei Bürgern und Bürgerinnen hervor oder wird mit dem Vorwurf des Scheins konterkariert, wie es auch im Eingangsbeispiel der Hamburger Stadtwerkstatt geschehen ist. Der Vorwurf der „Scheinpartizipation“ bringt das Problem zum Ausdruck, dass nicht alles, was das Label Partizipation trägt, auch als Partizipation wahrgenommen wird oder eingestuft werden kann. Versprechen auf Partizipation scheinen sich oftmals nicht einzulösen bzw. müssen sogar von Anfang an als ein leeres Versprechen entlarvt werden müssen. Wann ist das der Fall? Das Problem ist nicht neu. Bereits Ende der 1960er Jahre versucht Arnstein mit der „Ladder of Participation“ acht Grade der Bürgerbeteiligung in Planungsprozessen (in den USA) zu bestimmen, um Partizipation von Nicht-Partizipation unterscheidbar zu machen. Am untersten Ende der Leiter stehen Formen der Nicht-Partizipation, die eigentlich Formen der Manipulation sind, weil hier die Erziehung oder Therapie der Beteiligten erreicht werden soll. Information und „consultation“ stuft Arnstein als Formen der Alibi-Partizipation („tokenism“) ein, da Bürger_innen zwar etwas

hören und angehört werden, aber keinen tatsächlichen Einfluss nehmen können (vgl. ebd. 217). Alibi-Partizipation erhält den Status quo aufrecht. Auch partizipative Prozesse, in denen Bürger_innen ihre Stimmen, Wünsche oder Meinungen einbringen, aber die Entscheidungen weiterhin von den bisherigen Entscheidern getroffen werden, werden von Arnstein als Beschwichtigung („placation“) gewertet (ebd.). Partizipation passiert erst dann, wenn in partizipativen Prozessen tatsächlich Macht an Bürger_innen delegiert wird, Partnerschaften eingegangen werden oder diese die Kontrolle über bestimmte Bereiche übernehmen. Entscheidungsmacht bzw. die Umverteilung von Macht hin zu den Bürgern und Bürgerinnen, den „have-nots“, sind also nach Arnstein die entscheidenden Kriterien für Partizipation: „My answer [...] is simply that citizen participation is a categorical term for citizen power“ (Arnstein 1969: 216).

Die Frage, welche Gestaltungsmacht ein partizipativer Prozess hat, wird in selbstorganisierten Zukunftswerkstätten ‚von unten‘ an das Handeln der Teilnehmenden überantwortet. In offiziellen Beteiligungsprozessen ‚von oben‘ ist die strukturelle Verankerung und Verbindlichkeit entscheidend. Im Unterschied zur formellen Planung in der Stadtentwicklung können Verfahren der informellen Planung, zu denen Zukunftswerkstätten zählen, situationsbedingt gestaltet werden, was aber auch heißt, dass die Ergebnisse dieser Verfahren weniger verbindlich sind und von der Selbstbindung der Beteiligten abhängen (vgl. Danielzyk/Knieling 2011: 475). Die Rückführung und Verwirklichung der Zukunftsentwürfe der Bürgerinnen und Bürger in die politische Landschaft wird als Frage aus vielen Partizipationsprozessen suspendiert oder bleibt ein leeres Versprechen. So kann das eintreten, wogegen schon Jungk bereits anzutreten meinte: „Trotz allem Gerede über Bürgerbeteiligung werden Entscheidungen [...] über ihre Köpfe hinweg getroffen. Daran ändert auch die Auslegung von Plänen, die Veranstaltung von Bürgerforen, die sogenannte offene Planung nichts: Die Betroffenen kommen immer zu spät“ (Jungk 1991: 11).

Mit dem Vorwurf der Scheinpartizipation gerät auch die inhaltliche und methodische Offenheit von Partizipation in den Fokus, also beispielsweise die Frage, inwiefern hier tatsächlich ein offener Ausgang möglich ist. Und inwiefern ist hier die Zukunft tatsächlich offen, in dem Sinne, dass die Möglichkeit zur Äußerung alternativer Zukünfte – im Sinne utopischer Gegenentwürfe zum Bestehenden – gegeben und gewünscht ist? Wenn Zukunftswerkstätten als Problemlösungsmethode begriffen und eingesetzt werden, fokussieren sie möglicherweise eher auf das Finden eines Konsenses oder werden, wie Arnstein es nennt, für „Beschwichtigungen“ missbraucht, anstatt Räume zu schaffen, in

denen Kritik, Gegenentwürfe und Konflikte öffentlich gemacht und ausgetragen werden können.

Die Offenheit kann ebenso durch die Verfahrensförmigkeit³⁰, durch den methodischen Zwang partizipativer Prozesse eingeschränkt sein. Damit ist das Problem festgeschriebener oder vorgeschriebener Verfahren oder Methoden der Partizipation angesprochen, innerhalb derer Beteiligte sich einbringen sollen. Als einen Albtraum beschreibt der Architekt Markus Miessen die öffentliche Geste der Einladung zur Partizipation, die oft mit einer genauen Vorschreibung davon einhergeht, wie man zu partizipieren habe (vgl. Miessen 2012: 42). Wie kann man partizipieren, ohne im Vorhinein festgelegte Aufgaben zu bedienen (vgl. ebd.)? Die Form der Partizipation, ihre Verfahrensförmigkeit, kann der Legitimation und geregelten Anerkennung eines Prozesses dienen, kann aber genauso dem Versprechen auf Teilhabe und Mitgestaltung entgegenwirken, weil sie einen Widerspruch zwischen dem Ziel der Selbstbestimmung und der (Vor-)Bestimmtheit der Vorgehensweise erzeugt. Die Autorität eines Verfahrens oder einer Methode kann zu Effekten der Unterordnung oder der Fremdbestimmung führen: So wollen wir nicht moderiert werden. Dies ist auch ein Grund, warum der Architekt Miessen mit Bezugnahme unter anderem auf das Demokratieverständnis von Chantal Mouffe fordert, Partizipation als Konflikt jenseits beschwichtigender Methoden und/oder als Intervention ‚von unten‘ zu verstehen (vgl. Miessen 2012: 77ff.).

Die Umgestaltung oder Neuentwicklung der Methoden, Verfahren oder Formen von Partizipation hat aber gegenwärtig Konjunktur. Hieran sind auch Künstler_innen beteiligt, denn auch in der Szenischen und Bildenden Kunst ist Partizipation zu einer populären Agenda geworden ist. Gerade an der Schnittstelle von Stadtplanung und Kunst oder auch in der Kollaboration von Planern und Planerinnen sowie Künstlern und Künstlerinnen werden Formen und Formate der Partizipation immer wieder neugestaltet. Nicht selten werden dabei bestehende Verfahren kombiniert und mit einem neuen Etikett versehen. Das Projekt „Bürgervision“ des Think-Tanks *Next Hamburg* veranstaltet beispielsweise eine Kombination aus Zukunftswerkstätten, Szenariotechniken und „E-Partizipation“ (Onlineplattformen), die als modellhafte, übertragbare Methode zur kollaborativen Generierung von Zukunftsvorstellungen präsentiert wird (vgl. Petrin 2012: 4ff.). Der Akt der Gestaltung verlagert sich hier tendenziell auf die Ebene des Partizipationsverfahrens

³⁰ Den Begriff Verfahrensförmigkeit verdanke ich Diskussionen im Graduiertenkolleg *Versammlung und Teilhabe* und insbesondere Elise von Bernstorff, die zeigt, dass das Verfahren, das Niklas Luhmann als liberales Legitimationsprinzip moderner Gesellschaften begreift, auch negativ kontextualisiert werden kann. Sie argumentiert, dass mit Deleuze und Guattari Verfahren als Herrschaftsinstrument der Kontrollgesellschaft betrachtet werden können (vgl. Bernstorff 2014: 294ff.).

oder -designs: Zukunftsgestaltung wird zur Gestaltung der Partizipationsformen an Zukunft. Damit gehen Versprechen sowohl auf eine andere Attraktivität (für Bürger_innen) als auch auf eine andere Qualität solcher Prozesse einher. In der Entwicklung immer neuer Formen der Partizipation, ohne dass diese wirkmächtig eingebettet sind, liegt jedoch die Gefahr, dass die Partizipation zu einem leeren Ritual wird und Bürger_innen nicht an der Zukunft, sondern nur noch „an der Partizipation partizipieren“ (Arnstein 1969: 219).

Es kann abschließend festgehalten werden, dass Zukunftswerkstätten den Anspruch haben, Zukunftsforschung als ein Forschen aller bzw. als ein Wünschen aller zu ermöglichen: Nicht die Wissensproduktion, sondern die Wunschproduktion ist ihr Anliegen. Zukunftswerkstätten setzen demnach auf eine künstlerische Auseinandersetzung und einen schöpferischen Umgang mit anderen oder besseren lokalen und gesellschaftspolitischen Zukünften. Sie verpflichten sich dem Dispositiv der Utopie und verorten Zukunftsforschung nicht im Bereich der Wissenschaften, sondern zwischen Kunst und Alltag bzw. Zivilgesellschaft. In ihren Anfängen können sie daher jenseits offizieller politischer Bühnen, innerhalb von „invented spaces of participation“ (Miraftab 2004: 1) lokalisiert werden. Auch Faranak Miraftab versucht, verschiedene Formen der (politischen) Partizipation von Bürger_innen zu unterscheiden und tut dies über Räume. Mit „erfundenen Räumen“ der Partizipation beschreibt sie solche Räume, die nicht schon demokratisch und institutionell legitimiert sind, sondern den Status quo herausfordern und kollektive Momente der Selbststeuerung und Selbst(er)findung beinhalten (ebd.). Hier wird Partizipation eingefordert und herausgefordert. Heute zählen Zukunftswerkstätten oftmals zu den „invited spaces of participation“ (ebd.), jenen Partizipationsangeboten, denen eine Geste der Einladung von institutioneller oder mächtiger Seite innewohnt und die Macht teilen oder abgeben wollen, indem sie Partizipation zulassen.³¹ Wenn diese Einladung aber nicht mit einer tatsächlichen Option auf Gestaltungs- und Setzungsmacht einhergeht und am Ende doch die ‚Gastgeber‘, aber nicht die Eingeladenen profitieren, wird Partizipation zum Fake. Die Krise der Agenda der Partizipation ist auf solche falschen Versprechen zurückzuführen: wenn Partizipation boomt oder zum Imperativ wird, gleichzeitig aber eine Umverteilung vom Macht und Ressourcen verhindert wird. Es kann gefragt werden, inwiefern diese Krise auch eine Krise der Agenda Zukunft bzw. eine Krise der

³¹ Die Geschichte der Zukunftswerkstätten handelt damit auch von dem Widerspruch, der zwischen Verbreitungs- und Institutionalierungsansprüchen methodischer Ansätze oder sozialer Erfindungen einerseits und dem Anspruch auf Selbstermächtigung und ‚Selbsterfindung‘ sozialer und kollektiver Prozesse andererseits besteht. Es wäre in diesem Zusammenhang denkbar, methodische Ansätze oder soziale Erfindungen so zu betrachten, dass sie keine Rezepte für einen reibungslosen Ablauf darstellen.

Zukunftsgestaltung mit sich zieht, da partizipative Prozesse in den meisten Fällen
Zukunfts(mit)gestaltung versprechen.

1.3 Gaps zwischen Wissen, Wünschen und Handeln. Ein Fazit

1. Die in diesem Kapitel vorgestellten Neuausrichtungen der Zukunftsforschung sind jeweils an gesellschaftliche Umbruchzeiten und Krisenerzählungen geknüpft, in denen auch Zukunftsvorstellungen oder -konzepte selbst in die Krise geraten. Es konnte gezeigt werden, dass die Verbreitung von Szenariotechniken stets auf die Diagnose einer unsicheren Zukunft bezogen ist, während Zukunftswerkstätten auf eine Zukunft reagieren, die angeblich schon begonnen hat, die bereits definiert und ‚regiert‘ erscheint. Das Versprechen auf die Erfindung alternativer Zukünfte hat daher bei Szenariotechniken und Zukunftswerkstätten unterschiedliche Bedeutungen und Funktionen. Der Begriff der Alternative tritt in seinen Konnotationen von ‚abweichend‘, ‚andersartig‘ oder ‚neuartig‘ bis hin zu ‚gegenteilig‘ und ‚utopisch‘ in Erscheinung. Szenariotechniken sollen ein *Denken in multiplen, variierenden und abweichenden Zukünften erlauben*, also virtuelles Möglichkeitswissen hervorbringen, um Krisen bewältigbar, verhinderbar, überwindbar oder nutzbar zu machen. Zukunftswerkstätten fordern das *Selbermachen wünschenswerter, utopischer Zukünfte ein*, die als Gegenentwürfe zu bestehenden Realitäten fungieren und Zukunftsgestaltung als Umgestaltung der gesellschaftlichen Verhältnisse versprechen. Aus dieser Perspektive ergibt sich für die weitere Untersuchung die Frage, auf welche Zukunftskonzepte eine Neuausrichtung von Zukunftsforschung heute reagiert oder zu reagieren hätte. Die Krisen welcher Systeme oder welcher Zukunftskonzepte lassen gegenwärtig neue Ansätze der Zukunftsforschung notwendig erscheinen - sei es im Feld der Zukunftsforschung, im Rahmen der szenischen und performativen Künste oder im Alltag?

2. Die Verschiebung der Zukunftsforschung von Wissenschaft in Richtung Kunst passiert bei Szenariotechniken entlang der Grenzen des Wissens zum Nicht-Wissen und bei Zukunftswerkstätten im Zuge der Abkehr vom Wissen zum Wünschen. Im einen Fall sollen durch künstlerische Herangehensweisen Wissenslücken geschlossen werden, im anderen Fall soll bewusst eine Lücke oder Differenz zwischen Wirklichkeit und utopischer Vorstellung geschaffen werden. Das Versprechen alternativer Zukunftsforschung macht sich die Versprechen der Kunst auf das Neue (das Erfinden/die Erfindung) und das Utopische zu eigen. Die Bezugnahmen der Zukunftsforschung auf Kunst passieren also auch, um Abgrenzungen zu wissenschaftlichen Forschungsprozessen zu markieren. Insbesondere unternehmerisches Handeln, das auf das Neue oder die Innovation ausgerichtet ist, orientiert sich an künstlerischen Handlungsmaximen. Diese Orientierung

an künstlerischen Schöpfungs- und Herstellungsprozessen spiegelt sich im Gebrauch von Begriffen wie Kreativität, Fantasie, Wahrnehmung, Intuition, Freiheit, aber auch Irrationalität und Risiko. Auch künstlerische Darstellungsformen werden für die Präsentation von Forschungsergebnissen in der Zukunftsforschung herangezogen. Zukunftsszenarien und utopische Entwürfe bleiben aber jeweils an Medien der schriftlichen oder bildlichen Fixierung und Repräsentation gebunden. Die Fiktionalität sowohl des Szenarios als auch der Utopie, die beide als temporalisierte Konzepte oder Dispositive verwendet werden, bedeutet immer auch eine mentale Virtualität, denen Kategorien des Körpers, der Handlung und der Erfahrung abgehen. Beiden Ansätzen der Zukunftsforschung fehlt ein praktisches Forschungs-Setting. So tut sich oftmals, trotz des hervorgebrachten Zukunftswissens oder der entwickelten Zukunftsvision, eine unüberbrückbare Lücke - ein Gap - zum Handeln auf.

3. Aus Sicht der szenischen und performativen Künste muss der Gebrauch des Begriffs Zukunftsszenario als irreführend bewertet werden, da kein Zusammenhang mit einer szenischen oder performativen Praxis besteht. Szenarien werden nicht in einem räumlichen, zeitlichen, materiellen oder körperlichen Setting untersucht. Sie sind in der Zukunftsforschung reine Denk-Räume und ermöglichen ein szenisches Denken und Schreiben.³² Auch die Rede vom Proben der Zukunft („*rehearsing the future*“) oder dem Probehandeln meint ein mentales Durchspielen von Szenen und Situationen, steht aber nicht in Verbindung mit einer Probenpraxis, wie sie für die szenischen Künste üblich wäre.³³ Ebenso muss die namensgebende Bezugnahme der Zukunftswerkstätten auf einen Ort handwerklich-künstlerischer Produktion sowie ihr Anspruch der Zukunftsgestaltung teilweise als irreführend bewertet werden. Gerade Dimensionen der Herstellung einer Zukunft und damit einhergehende Erfahrungen oder Erlebnisse der Gestaltung und Gestaltungswerdung bleibt aus den Prozessen suspendiert. Alternative Zukunft verbleibt im Modus der Virtualität und/oder der Planung. Dies befördert Differenzen und *gaps* zwischen Wissen, Wünschen und Handeln und es gilt, was schon Richard Puttenham 1589 über das Land Utopia schrieb: „[...] *easier to be wished, then to be performed*“ (Puttenham Richard 1589, zitiert nach Hölscher 1990: 735).

³² Die Bühne oder das Theater als Denk- und Erkenntnismodell ist auch Gegenstand der Philosophie. Zum szenischen oder dramatischen Denken siehe auch Marco Baschera, der in seiner Studie *Das dramatische Denken* (1989) in Kants Erkenntnistheorie begriffliche Parallelen zum Theater nachweist und Vergleiche zwischen Theorie und Theater herstellt.

³³ Den Begriff des Probehandelns ist auch ein von Sigmund Freud geprägter Begriff zur Beschreibung dessen, was im Inneren eines Menschen vorgeht, wenn er Handlungen gedanklich durchspielt oder Handlungsalternativen abwägt. Auch hier beschreibt Probehandeln einen mentalen Vorgang bzw. das Denken (und Imagination) werden als Probehandeln charakterisiert (vgl. Loebenstein 2000: 529).

4. Die künstlerische Forschung dieser Arbeit macht es sich daher zur Aufgabe, eine szenisch-performative Zukunftsforschung zu entwickeln und ihre Potenziale auszuloten. Dabei sind insbesondere folgende Fragen von Interesse: Kann ein szenisch-performativer Ansatz der Zukunftsforschung die gewohnte Reihenfolge von Wissen, Wünschen und Handeln infrage stellen? Inwiefern bringt die Performance, ein performativer Akt überhaupt erst Wissen oder einen Wunsch hervor? Und kann aus einem relational gedachten Verhältnis von Handeln, Wissen und Wünschen das Versprechen auf alternative Zukünfte anders eingelöst werden? Solche Dimensionen der Performativität gilt es gleichermaßen für die geforderte demokratische Teilhabe an Zukunft zu untersuchen. Zukunftswerkstätten fordern zwar eine breite Teilhabe an Zukunftsforschung, setzen diese Teilhabe aber nicht inszenatorisch oder performativ um. Möglicherweise ist es notwendig, die eigene Gestaltungs- und Setzungsmacht in Szene zu setzen oder als einen szenisch-performativen Akt, als eine szenisch-performative Intervention zu begreifen.

2. Szenische Forschungen über Zukunft ermöglichen: Das Junge Institut für Zukunftsforschung

[Szene der Zukunftsforschung 4]

Im Bühnenraum des Forschungstheaters wird ein performativer Gründungsakt vollzogen.

Anwesend sind Schülerinnen der 5. und der 8. Klassen des Europagymnasiums Hamm, einige Künstler_innen und Lehrer_innen.³⁴ Es erklingt Musik, jemand durchschneidet ein Band, alle positionieren sich zu einem Gruppenbild. Am Rednerpult spricht ein Schüler die Worte: „Hiermit eröffne ich das Junge Institut für Zukunftsforschung.“ Anschließend wird ein Text verlesen, der als Selbstdarstellung und öffentliche Ausschreibung des Instituts auf verschiedenen Wegen veröffentlicht werden soll: „Das Junge Institut für Zukunftsforschung ist das erste Zukunftsinstitut, das von Kindern und Jugendlichen gegründet wurde. Sitz ist das Forschungstheater Hamburg. Bei uns sind ausnahmsweise Hamburger Schüler_innen im Alter von 10–16 Jahren die Zukunftsweisen. Wir beraten städtische Einrichtungen, Vereine, Unternehmen, aber auch Privatpersonen in Zukunftsfragen. Unsere Stärken sind die Perspektiven und seherischen Fähigkeiten von Kindern und Jugendlichen im urbanen Raum. Alle reden von der Zukunft. Wir reden mit: Wir haben uns auf die Entwicklung von Zukunftsszenarien spezialisiert, bei uns kommen aber auch Methoden aus dem Bereich der Zukunftsvorhersage zum Einsatz. Am liebsten praktizieren wir einen Methodenmix. [...] Was würden Sie gerne über Hamburgs nahe oder ferne Zukunft in den Jahren 2013 bis 2063 wissen? Suchen Sie Rat bei einer wichtigen Frage, die Sie oder Ihre Organisation im Hinblick auf die Zukunft haben? Stehen Sie vor einer schweren Entscheidung und wissen nicht, welchen Weg Sie einschlagen sollen? [...] Wenn Sie eine Frage an uns richten wollen, füllen Sie bis zum 21.12.2012 unser Kontaktformular aus. Im Januar 2013 finden wir bei einem Gespräch heraus, was die Hintergründe für Ihr Anliegen sind. Wir entwickeln dann ein Vorhersagedesign, das speziell auf Ihre Frage zugeschnitten ist. Im Mai 2013 können Sie die Forschungsergebnisse im Forschungstheater abholen – verschiedene, alternative Zukunftsszenarien werden dann öffentlich präsentiert.“ („Junges Institut für Zukunftsforschung“ 2012/13, öffentliche Ausschreibung)³⁵

³⁴ Künstlerisch mitwirkend im Projekt sind Hannah Kowalski als Theaterpädagogin, Judith Kästner als Bühnenbildnerin und Ausstatterin sowie Friedrich Greiling als Musiker. Ebenfalls anwesend sind die beiden Klassenlehrer_innen der 5. Klasse sowie die Lehrerin für Darstellendes Spiel der 8. Klasse.

³⁵ siehe Anlage

Das erste künstlerische Forschungsprojekt erprobt eine Neuausrichtung von Zukunftsforschung zwischen Theater, Schule und Stadt: Die Ausschreibung formuliert, dass das „Junge Institut für Zukunftsforschung“ seinen Sitz in einem Theater hat, gleichzeitig werden Schüler_innen als Zukunftsweisen vorgestellt und eine noch unbekannte Öffentlichkeit der Stadt Hamburg wird adressiert.³⁶ Verschiedene Versprechen kommen dabei zum Tragen: Die Verortung im Theater verspricht, dass mit den Mitteln des Theaters, dass mit szenischer Forschung ein anderer Zugriff auf Zukunftsfragen möglich wird. Es stellt eine Forschungslücke dar, eine szenisch-performative Zukunftsforschung zu entwickeln und ihre Potenziale auszuloten. Dabei sind insbesondere folgende Fragen von Interesse: Kann ein szenisch-performativer Ansatz der Zukunftsforschung die gewohnte Reihenfolge von Wissen, Wünschen und Handeln infrage stellen? Inwiefern bringt die Performance, ein performativer Akt überhaupt erst Wissen oder einen Wunsch hervor? Und kann aus einem relational gedachten Verhältnis von Handeln, Wissen und Wünschen das Versprechen auf alternative Zukünfte anders eingelöst werden? Solche Dimensionen der Performativität gilt es gleichermaßen für die geforderte demokratische Teilhabe an Zukunft zu untersuchen. Zukunftswerkstätten fordern zwar eine breite Teilhabe an Zukunftsforschung, setzen diese Teilhabe aber nicht inszenatorisch oder performativ um. Welches Potenzial hat es, die eigene Gestaltungs- und Setzungsmacht in Szene zu setzen oder als einen szenisch-performativen Akt, als eine szenisch-performative Intervention zu begreifen?

Kinder als Akteure und Agenten der Zukunftsforschung versprechen, differente Perspektiven und Denkweisen – seherische Fähigkeiten – in die Forschung einzubringen, beispielsweise in Bezug auf die Wahrnehmungs- und Nutzungsweisen der Stadt. Szenische Forschung verspricht auch, eine spielerische Forschung zu sein, die der alltäglichen Praxis von Kindern nahekommt. Die Teilhabe von Kindern scheint deswegen möglich, weil Zukunft so anders zugänglich, erfahrbar und handhabbar wird. Das Vorhaben, Zukunftsforschung tatsächlich als szenische Forschung zu ermöglichen, gewinnt in der Zusammenarbeit mit Kindern an Relevanz.

Diese Versprechen und die dazugehörigen Dimensionen der Selbstermächtigung und der

³⁶ Es ist dabei auch ganz konkret in verschiedene Institutionen und ihre Logiken eingelassen: Im Rahmen des Graduiertenkollegs „Versammlung und Teilhabe“ stellt es das erste praktische Teilprojekt meiner Promotion dar, als Theaterprojekt des FUNDUS Theater/Forschungstheater Hamburg findet es in Kooperation mit dem Europagymnasium Hamm statt, die im Rahmen einer bestehenden zweijährigen Tusch-Partnerschaft (Theater und Schule) gefördert ist. Hinzu kommt eine öffentliche Projektförderung der Hamburgischen Kulturstiftung im Bereich Kinder- und Jugendtheater. Ich selber übernehme in diesem Projekt die Rollen einer Künstlerischen Leitung, einer Forscherin, einer Theaterpädagogin und einer Performerin.

(Selbst-)Inszenierung werden als wesentliches Moment einer Neuausrichtung von Zukunftsforschung aufgegriffen, um erwachsene Bürger_innen der Stadt Hamburg als Auftraggeber_innen des Instituts anzusprechen und zu gewinnen. Die gewünschte neue Agency der Zukunftsforschung geht mit der Inszenierung dieses Verfügens über Zukunft einher: Der Auftritt als ein Institut und die Aneignung der Figur des Zukunftsweisen orientiert sich am Feld der etablierten Zukunftsforschung und Politikberatung. Der damit behauptete Eintritt in das Machtfeld der zukunftsorientierten Beratung setzt fest, dass Schüler_innen hier Auftragsforschung für Auftraggeber_innen der Stadt Hamburg betreiben. Es geht nicht primär darum, Zukünfte allein aus ihren Interessen und Wünschen heraus zu entwickeln und zu artikulieren, sondern auf Zukunftsfragen und -themen anderer zu reagieren und zu antworten. Anders als Zukunftswerkstätten, die oftmals innerhalb benachteiligter Gruppen oder bestehender Organisationen stattfinden, soll dies die Chance eröffnen, eigene Sichtweisen und Interessen im Zusammenspiel mit anderen zu erkunden, diese in politische Öffentlichkeiten tatsächlich einzubringen und dabei auch in Konflikte geraten zu können.

Die gewünschte Teilhabe von Kindern an Zukunftsforschung wird im Forschungsprojekt mit dem szenisch-performativen Akt der Institutsgründung in Szene und in Gang gesetzt. Kinder und Jugendliche werden also nicht allein aufgrund ihrer seherischen Expertise als Akteure der Zukunftsforschung ins Spiel gebracht, sondern auch, weil ihnen Zugänge eröffnet, weil Partizipationsmöglichkeiten für sie geschaffen werden sollen. Es soll die Stimme derjenigen gehört werden, deren Mitspracherechte und Mitgestaltungschancen als marginal oder nicht vorhanden angesehen werden: „Alle reden von der Zukunft, wir reden mit.“ Diese partizipatorische Argumentation kann in der Tradition der demokratisch ausgerichteten Zukunftsforschung und der Zukunftswerkstätten gelesen werden, die sich in diesem Projekt auf eine Benachteiligung qua Generationszugehörigkeit bezieht. In der neuen Kindheitssoziologie wird seit den 1990er Jahren die gesellschaftliche Position von Kindern neu betrachtet, für das die generationale Ordnung der Gesellschaft eine zentrale Rolle spielt (vgl. Hengst/Zeiber 2005: 9). Oftmals getragen von Demokratisierungsprozessen in Familie und Gesellschaft wird hier grundsätzlich mehr Zugang zu Ressourcen und Rechten für Kinder gefordert und nach Grundlagen für eine eigenständige Kindheitspolitik gesucht (vgl. ebd. 11/12). Im künstlerischen Forschungsprojekt verbinden sich immer zwei Fragen der Teilhabe: die nach der Teilhabe von Kindern an Zukunftsforschung und die nach der Teilhabe von Künstlern und Künstlerinnen oder den Künsten an Zukunftsforschung. Welche Rollen können beide

Parteien in Bezug auf Zukunftsforschung spielen? Inwiefern eröffnet eine szenisch-performative Zukunftsforschung neue Möglichkeiten und Formen der Teilhabe von Kindern und Jugendlichen an Zukunftsforschung? Und zweitens, wie gestalten Künstler und Kinder Zukunftsforschung mit szenischen Mitteln neu und inwiefern werden bei dieser künstlerischen (Zukunfts-)Forschung alternative Zukünfte erfunden und erforscht?

Im Folgenden soll zunächst der methodische Ansatz der künstlerischen Forschung geklärt werden, indem der experimentelle Aufbau des „Jungen Instituts für Zukunftsforschung“ als Forschungs-Setting besprochen und eingeordnet wird. Hier sind vor allem die personellen Konstellationen und die damit einhergehenden Rollenübernahmen wichtig und ausschlaggebend. Es wird damit experimentiert, einen Übergang von kultureller Bildung zu künstlerischer Forschung zu gestalten (2.1). Ausgehend von der (Selbst-)Beobachtung des künstlerischen Forschungsprozesses analysiere ich anschließend anhand ausgewählter Momente bzw. Szenen der Zukunftsforschung die Schwierigkeiten und Krisen des experimentellen Aufbaus, die gerade auch die Dimensionen szenisch-narrativer Forschung betreffen (2.2). Ich werde abschließend versuchen, Potenziale einer performativ ausgerichteten Zukunftsforschung, die sich aus der Betrachtung der performativen Dimensionen des Forschungsprozesses ergeben, zu benennen (2.3).

2.1 Übergänge zwischen (Kultureller) Bildung und (Künstlerischer) Forschung gestalten

Kindheit ist die historische Konstruktion einer Entwicklungs-, Schon- und Vorbereitungsphase auf die spätere, stärker mit Handlungsfähigkeit und Verantwortung ausgestattete Phase des Erwachsenseins. Damit einher geht die Entwicklung von Kinderinstitutionen wie der Schule. In dieser Konstruktion von Kindheit haben Kinder vor allem eine gesellschaftliche Funktion, nämlich die Zukunft der Gesellschaft zu sein (vgl. Hengst/Zeiher 2005: 10). Ihre gesellschaftliche Rolle ist ihre Zukünftigkeit. In der neueren soziologischen Kindheitsforschung wird allerdings versucht, die gesellschaftliche Position von Kindern neu zu perspektivieren. Lena Alaanan hat darauf hingewiesen, dass die Kindheit über die Kategorie der Generation strukturiert ist und nur als ein relationales Verhältnis gedacht werden kann. Ähnlich wie die Geschlechtszugehörigkeit ist Generationszugehörigkeit eine soziale Konstruktion, mit dem Einordnungs- und Zuschreibungsprozesse verbunden sind (vgl. Alaanan 2005: 66). Mit dem Begriff des „generationing“ (ebd.) sucht sie zu umfassen, wie diese Konstruktion in der sozialen Praxis, im generationalen Handeln hergestellt, reproduziert, aber auch verändert werden kann. Kinder sind Teil dieser Praxis: Sie stehen nicht außerhalb der Gesellschaft, sind relational eingebunden, auch ihnen ist ein Handlungsvermögen, eine positionale Macht – oder deren Fehlen – zu eigen, das es zu analysieren gelte (vgl. ebd. 80). Dies bedeutet auch, die mögliche gesellschaftliche Benachteiligung von Kindern innerhalb der generationalen Ordnung einer Gesellschaft zu identifizieren, da diese oft nicht wahrgenommen wird, weil sie nur zeitlich beschränkt stattfindet und sich quasi mit dem Eintritt in das Erwachsenenalter von selbst erübrigt.

Nicht nur von mir, sondern auch von den Schülern und Schülerinnen wird die Übernahme der Rolle von Zukunftsweisen und Zukunftsforschenden im Rahmen eines Theaterprojekts vor allem im Vergleich und Abgleich mit ihren alltäglichen Rollen und ihren Pflichten und Handlungsmöglichkeiten als Schüler_innen beobachtet und erlebt. Durch die Einbettung des künstlerischen Forschungsprojekts in den Kontext Schule³⁷ wird die Position der

³⁷ Organisatorisch ermöglicht die Einbettung in die Kooperation zwischen Theater (FUNDUS Theater/Forschungstheater Hamburg) und Schule (Europagymnasium Hamm) eine projektgebundene Kontinuität und Stabilität der Zusammenarbeit zwischen Schüler_innen und mir. Im Zeitraum von November 2012 bis Mai 2013 sind zwei verschiedenen Klassen- und Altersstufen in das Projekt involviert, eine 5. Klasse bestehend aus 25 Schülern und Schülerinnen und ein Theaterkurs der 8. Klassen bestehend aus 17 Schülern und Schülerinnen. Das Zusammentreffen aller Akteure findet innerhalb der Schulzeit in Form von Projektwochen, Projekttagen oder einzelnen Unterrichtsstunden sowohl in der Schule als auch in den Räumlichkeiten des Forschungstheaters statt. Die Teilnahme am Projekt ist für die Schüler_innen nicht freiwillig und keine Form der Freizeitgestaltung, sondern als Teil des Schulunterrichts verpflichtend. Sie kommt über Absprachen mit der Schulleitung und verantwortliche

Zukünftigkei t von Kindern und Jugendlichen automatisch zum Thema. Mehr noch – nicht nur ihre *Funktion der Zukünftigkei t* sondern auch die *Frage nach ihrer Zukunftsfa higkeit* gerät in den Fokus. Auf die Frage, wie sich Schule und Zukunft zueinander verhalten, antworten Schüler_innen der 5. Klasse beim ersten Treffen folgendermaßen:

„Wenn du auf eine Stadtteilschule kommst, dann ... Aber wenn du auf ein Gymnasium kommst und das richtig schaffst und dein Abitur schaffst ... dann hast du viele Chancen auf ein besseres Leben. Also mehr verdienen und so.“ (Schüler, 5. Klasse)

„Wenn du dein Abi fertig machst, hast du einen Job. Dann gibt es Geld. Wenn du keinen Job hast, hast du kein Geld. Du kannst ja nicht dein Leben lang bei deinen Eltern bleiben. Du musst ja auch mal in ein Haus oder eine Wohnung ziehen. Und wenn du die ganze Zeit gammelst, ist es unnötig, dass du überhaupt lebst.“ (Schülerin, 5. Klasse)

Die Frage nach ihrem Zukunftsverhältnis wird von den Schülern und Schülerinnen zunächst einmal als eine Frage nach individuellen Zukünften und nicht als eine Frage nach gesellschaftspolitischer Zukunft aufgefasst und interpretiert. Die Schulzeit ist immer schon eine Zeit, in der das Jetzt für das Später suspendiert wird. Sie gilt vor allem als ausschlaggebend dafür, was im späteren Leben für den Einzelnen möglich sein wird. In den Aussagen der Schüler_innen kommt eine starke Wenn-dann-Logik zum Ausdruck, die schulische Bildung vorrangig funktional in Bezug auf individuelle Chancen auf dem Arbeitsmarkt versteht, was wiederum als Garant eines guten und selbstständigen Lebens gedacht wird. Hier kommt zum Ausdruck, dass Kinder nicht einfach die Zukunft sind, sondern sie erst noch werden müssen: Sie müssen zukunftsfa higkeit werden bzw. in ihre Zukunftsfa higkeit – für den Arbeitsmarkt – muss investiert werden. Wie verändert oder verschärft sich der gegebene Zukunftsbezug der Schule, wenn Bildung und damit auch Kulturelle Bildung im 21. Jahrhundert als Investitionen in die Zukunft oder die Zukunftsfa higkeit von Individuen und Gesellschaften gelten? Und was passiert, wenn wir im künstlerischen Experiment versuchen, Kinder und Jugendliche als Zukunftsweisen begreifen, anstatt ständig in ihre Zukunftsfa higkeit zu investieren?

Lehrer_innen zustande. Die Klassenlehrer_innen bzw. die Lehrerin für Darstellendes Spiel sind immer mit anwesend. Die Entscheidung, mit zwei Alters- und Klassenstufen zu arbeiten, resultiert aus der Annahme, dass ihnen jeweils ein anderes Verständnis und Verhältnis zu Zukunft eigen ist: Unter anderem stehen die Jugendlichen der 8. Klasse (17 Personen) bereits stärker mit Fragen der persönlichen Zukunftsplanung in Berührung bzw. werden damit konfrontiert als die Schüler_innen der 5. Klasse (19 Personen). Auch sollte die ‚Zweigleisigkeit‘ gewährleisten, dass mindestens eine Klasse bzw. Gruppe längerfristig am Forschungsprojekt mitwirkt.

2.1.1 Zukunftsfähig werden, Zukunftsweise werden

Im Vorwort zum *Handbuch Kulturelle Bildung* (Bockhorst/Reinwand/Zacharias 2012)³⁸ schreibt der Kulturstaatsminister Bernd Neumann, Kulturelle Bildung zu fördern sei keine Subvention, sondern eine Investition in unsere Zukunft. Die Aussage legitimiert die Subventionen, die ein Staat im Bereich Kultureller Bildung tätigt, mit ihrer Rentabilität, auch wenn Neumann mit gesellschaftlichem Reichtum argumentiert, der nicht nur monetär zu verstehen ist. An der Aussage Neumanns lässt sich des Weiteren die verstärkte Bedeutung ablesen, die Kultureller Bildung in der Bildungspolitik zukommt. Ähnlich wie der künstlerischen Forschung kann der Kulturellen Bildung im 21. Jahrhundert Konjunktur attestiert werden (vgl. Bockhorst/Reinwand/Zacharias 2012: 21).³⁹ Diese Konjunktur steht im Zusammenhang mit Bildungsreformen (u. a. den Bologna-Reformen in der Hochschulbildung) und veränderten Bildungsverständnissen in der Nachfolge der PISA-Studien der OECD. Vor allem aber steht die Konjunktur auch in Verbindung mit der Herausbildung der Wissensgesellschaft und/oder dem politischen Ziel der Wissensökonomie (vgl. Höhne 2007: 34). Wie der Begriff der Investition in Bezug auf Bildung anzeigt, haben sich im Zuge dessen ökonomische Vokabeln und eine Output-orientierte Perspektive auf Bildungsprozesse durchgesetzt, die kritisch als eine Funktionalisierung und Ökonomisierung des humanistischen Bildungsverständnisses betrachtet werden (u. a. Krautz 2007, Höhne 2007). In Bildungsdebatten zeichnet sich die Tendenz ab, in Schülern und Schülerinnen und Studierenden „unternehmerisch Lernende zu sehen, die in sich selbst investieren, das heißt als Personen, die jene Kompetenzen produzieren, die ihre employability sichern“ (Maschelein/Simon 2012). Der Begriff der *employability* (im deutschen Beschäftigungsfähigkeit oder Arbeitsmarktfähigkeit) stammt aus dem Unternehmensmanagement und ist im Zuge der europäischen Bologna-Hochschulreformen als Ziel von Hochschulbildung festgesetzt worden. Man kann sagen, dass Beschäftigungsfähigkeit weniger das zukünftige Erreichen einer Beschäftigung an sich beschreibt, sondern die individuelle Fähigkeit zur Herstellung und zur Erhaltung der Beschäftigungsfähigkeit (vgl. Wikipedia, Stichwort Beschäftigungsfähigkeit). Dem liegt die Zukunftsannahme zugrunde, dass sich die Anforderungen auf dem Arbeitsmarkt aufgrund von Globalisierung, Technisierung, aber auch wissensökonomischen Entwicklungen permanent verändern werden, weswegen das Individuum nicht irgendwann

³⁸ Kulturelle Bildung ist ein Containerbegriff für ein pluralistisches Theorie- und Praxisfeld, das sich durch eine Vielzahl an Akteuren, Trägern und Positionspapieren auszeichnet. Das *Handbuch Kulturelle Bildung* versteht sich daher als eine Bestandsaufnahme. Ich spreche im Folgenden ähnlich umfassend/übergreifend von Kultureller Bildung.

³⁹ Hier heißt es einleitend: „Die wachsende Aktualität und Bedeutung Kultureller Bildung generell im deutschen und internationalen Diskurs insbesondere nach 2000 ist evident“ (ebd. 21).

beschäftigungsfähig geworden sein kann, sondern es stets werden muss. Es muss permanent die Möglichkeit, auch in Zukunft noch beschäftigungsfähig zu sein, produzieren. Auf diese Weise wird ein selbstreflexiver, nicht abschließbarer Bildungsprozess evoziert hinsichtlich einer als unsicher prognostizierten Zukunft. Beschäftigungsfähigkeit kann übergreifend als eine Form der Zukunftsfähigkeit betrachtet werden. Der Begriff der Zukunftsfähigkeit wiederum hat irritierenderweise zwei sehr differente Gebrauchsweisen in unterschiedlichen Kontexten. In ökologischen, auch wachstumskritischen Diskursen steht er mit dem Konzept der Nachhaltigkeit in Verbindung: Zukunftsfähig ist hier, was nachhaltig produziert wird. In ökonomischer und politischer Rhetorik ist Zukunftsfähigkeit hingegen mit Wettbewerbsfähigkeit auf einem Markt unter Konkurrenten gleichbedeutend.

Beschäftigungsfähigkeit und Zukunftsfähigkeit bezogen auf Individuen beschreiben demnach beide ein generelles Vermögen zum Fähigsein und -werden. Dies tut auch der Begriff der Kompetenz. Die Kompetenzorientierung gilt als eines der wesentlichen Merkmale eines Paradigmenwechsels in der Bildung. Trotz seiner massiven Verwendung liegt eine Unschärfe des Kompetenzbegriffs vor, der den Begriff der Qualifikation abgelöst hat. Während dieser ein fachlich bezogenes Können anspricht, beziehen sich Kompetenzen auf ein persönliches Vermögen oder auf Dispositionen – vor allem auf die Disposition zur Selbstorganisation (vgl. Krautz 2009: 91). Im Zusammenhang mit PISA häufig zitiert wird der Kognitionspsychologe Franz Weinert, der Kompetenzen definiert als „die bei Individuen verfügbaren oder durch sie erlernbaren kognitiven Fähigkeiten und Fertigkeiten, um bestimmte Probleme zu lösen, sowie die damit verbundenen motivationalen, volitionalen und sozialen Bereitschaften und Fähigkeiten, um die Problemlösungen in variablen Situationen erfolgreich und verantwortungsvoll nutzen zu können“ (Weinert 2001: 27, zitiert nach Krautz 2009: 92). Kompetenz steht, das zeigt auch Weinerts Definition, im engen Verbund mit Performanz: Dispositionen sind an sich nicht beobachtbar, sondern erschließen sich nur über Performanzen, „die man auf die Disposition als Ursache zurückführt, womit zugleich die Logik der Kompetenzmessung konstituiert wird“ (Schmidt 2012: 142). Weinerts Kompetenzdefinition begründet die Notwendigkeit von Selbstorganisation und -wirksamkeit in einem klaren Anwendungsbezug als eine Form der Bewältigung einer Anforderung: Kompetenzen werden als Fähigkeit der Problemlösung in variablen Situationen stark gemacht. Die Rede von der unsicheren Zukunft als einer Herausforderung und Problemlage, die es zu bewältigen gilt, stellt demnach auch für den Kompetenzdiskurs den entscheidenden

Referenzrahmen dar. Gemeint ist die unsichere Zukunft einer globalisierten Arbeitswelt und eines globalen Wettbewerbs von Individuen wie auch Gesellschaften. Die Rede vom notwendigen ‚Erwerb‘ von Schlüsselkompetenzen, um diesen Anforderungen gerecht zu werden, kann als Bestandteil eines neoliberalen Programms identifiziert werden. Zu den Schlüsselkompetenzen zählen soziale Kompetenzen wie Empathie, Teamfähigkeit, Kommunikations- und Konfliktlösefähigkeit, aber auch Kreativität als Grundlage von Innovationsfähigkeit sowie die Fähigkeit zur Selbstreflexion und -organisation (vgl. Wenzlig 2012: 146).⁴⁰ Es wird davon ausgegangen, dass Kulturelle Bildung hier einen entscheidenden Beitrag leisten kann, da diese Kompetenzen weniger in fachlichen und formalen Bildungssituationen wie dem schulischen Unterricht entwickelt werden als vielmehr gerade in projektbasierten oder experimentellen Lernumgebungen, wie sie unter anderem in der Kulturellen Bildung eingerichtet werden. Deswegen kreisen Bildungsdebatten und -programme im 21. Jahrhundert darum, Grenzen zwischen formalen und informellen Bildungsbereichen und -orten, auch in Richtung eines lebenslangen Lernens, zu überwinden. Die Praxis Kultureller Bildung steht somit unter anderen Vorzeichen. Während sie sich in den 1990er Jahren auch als Ergänzung, Korrektiv oder Gegenentwurf zu schulisch-fachlicher Bildung verstehen konnte⁴¹, ist nun eine starke strukturelle Ähnlichkeit zwischen dem Konzept der Schlüsselkompetenzen und der Kulturellen Bildung festzustellen (vgl. Fuchs 2006: 9). In beiden Fällen ist die Fokussierung auf die Subjektbildung und seine Selbstreflexivität und Selbstorganisation zentral. Dies eröffnet Chancen auf eine breite Anerkennung und Durchsetzung Kultureller Bildung.⁴² Akteure der Kulturellen Bildung können die Kompetenzorientierung der Bildung für die eigene Legitimation nutzen oder gar Nachweise über die Wirkungen Kultureller Bildung erbringen. Der BKJ erarbeitet beispielsweise den *Kompetenznachweis Kultur* als Bildungspass für Jugendliche, um Bildungswirkungen non-formaler Bildung dokumentieren und erfassen zu können (Schorn//Timmerberg 2012: 958). Im *Handbuch*

⁴⁰ Die OECD legt 2002 eine Definition von Schlüsselkompetenzen vor. Unterschieden werden drei Kategorien: Fähigkeiten der Interaktion in heterogenen Gruppen, Fertigkeiten in der Nutzung von Medien und autonome Handlungsfähigkeit (vgl. Website OECD).

⁴¹ In den 1990er Jahren entwickelt der Dachverband für Kulturelle Bildung in Deutschland (BKJ) das Lernziel Lebenskunst als programmatische Leitformel (Bockhorst 2012: 135). Darunter wird ein subjektorientiertes Allgemeinbildungskonzept verstanden, das die Emanzipation des Subjekts, seine Selbstbestimmung und Selbstwirksamkeit stärkt im Hinblick auf die Gestaltung eines gelingenden Lebens ebenso wie der Mitgestaltung des gesellschaftlichen Lebens (vgl. ebd.).

⁴² Aus eigener Erfahrung kann ich sagen, dass dies allerdings noch keineswegs schulischer Alltag ist. Von einer Kulturellen Bildung für alle kann keine Rede sein. Künstlerische Fächer oder Projekte sind keine Selbstverständlichkeit an Schulen und haben immer noch Sonderstatus. Oftmals werden an künstlerische Projekte in der Schule weiterhin ähnliche Leistungs- und Bewertungskriterien herangetragen wie an den fachlichen Unterricht. Es handelt sich erstmal noch stark um neoliberale Bildungsprogramme oder -programmatiken.

Kulturelle Bildung wird von einigen Autoren aber auch vor einer Vereinnahmung der Kulturellen Bildung gewarnt und eine neue Positionsbestimmung Kultureller Bildung gefordert, die in Richtung Eigenständigkeit oder Unverfügbarkeit weist. Dabei wird vor allem ein Lösungsvorschlag vorgebracht: Kulturelle Bildung müsse die subjektive Seite des Kompetenzerwerbs betonen, um sich nicht von Anforderungen von ‚außen‘, von der Gesellschaft oder von neoliberalen Bildungsprogrammen instrumentalisieren zu lassen (vgl. Wenzlig 2012: 147, Bockhorst 2012: 139). Es scheint allerdings fraglich, ob diese Antwort ausreichen kann, wenn die subjektive und die funktionalistisch-verwertbare Seite der Selbstentwicklung und -entfaltung potenziell immer auch zusammenfallen.⁴³

Eine andere Antwort ist es, von der üblichen Fokussierung und Vorrangstellung des lernenden Individuums abzusehen: Kulturelle Bildung könnte dann das Lernen (mit) einer künstlerischen Praxis oder das gemeinsame Lernen (an) einer Sache, die Auseinandersetzung mit Inhalten (wieder) stärker gewichten. Sie könnte die Frage offenhalten, wer in Prozessen Kultureller Bildung eigentlich wen bildet. Auf diese Weise könnte sie Übergänge zu kultureller, ästhetischer oder künstlerischer Forschung gestalten, die ein „ästhetisches Lernen (in) der Gesellschaft“ (Peters 2012b: 9) und ein „Forschen aller“ (Peters 2013) in den Vordergrund stellt. Ein Ort, an dem solche Übergänge passieren und damit auch die Grenzen zwischen dem Lernen und dem Forschen verschwimmen, ist das FUNDUS Theater/Forschungstheater Hamburg, an dem auch das Projekt „Junges Institut für Zukunftsforschung“ angesiedelt ist. Wie auch andere Projekte des Forschungstheaters markiert und gestaltet dieses Projekt einen Übergang von Bildung zu Forschung⁴⁴: Anstatt implizite Zukunftsannahmen als Anforderungen für einen Lern- oder

⁴³ Man kann nie sicher wissen ob man etwas ‚nur‘ für sich macht oder dafür, das dies in einen Wert umgesetzt werden könnte. Allerdings sind menschliche Dispositionen wie Intelligenz, Imagination und Erfahrungswissen, die das Humankapital bilden, wie André Gorz (Gorsz 2004: 19) schreibt, gerade nicht messbar und in ihrem Wert zu bestimmen, weswegen ihre Messbarkeit und Bewertbarkeit künstlich hergestellt werden muss (ebd. 43-49). Mit Gorz gesprochen kann eine Unverfügbarkeit dann gelingen, wenn die Selbstentfaltung von ihrer Subsumption unter Kriterien der Messbarkeit und Bewertbarkeit befreit würde.

⁴⁴ Kulturelle Bildung als ein gemeinsames Forschen von Kindern und Erwachsenen zu gestalten, ist am Forschungstheater Hamburg seit 2002 Programm. In Schulprojekten werden dabei oft auch Maximen und Selbstverständlichen der Bildung sowie der Institution Schule zum Forschungs- und Verhandlungsgegenstand gemacht. Im ersten Projekt „Schuluhr und Zeitmaschine“ (2005, Leitung Sibylle Peters) haben Künstler_innen und Kinder gemeinsam als Zeitforschende untersucht, was die Schulzeit ausmacht und wie sie gemacht wird. Das Projekt „Kinder testen Schule“ (2008) macht Fragen der Schulentwicklung anders zugänglich: Während normalerweise Kinder und Schulen die ‚Getesteten‘ sind, werden hier die Rollen umgedreht. Der Test wird zu einem Forschungsexperiment im Interesse der Schüler_innen. Ebenso zentral für das Forschungstheater ist es, Konstellationen der Forschung zu erschaffen, die über den üblichen Kontext der Schule und des Kindertheaters hinausgehen und auch Bürger_innen und Alltagsexpert_innen einbeziehen. Auch im Rahmen der Graduiertenkollegs „Versammlung und Teilhabe“ (2012–2014) sowie „Performing Citizenship“ (2015–2017) sind Projekte am Forschungstheater entstanden, die diesem Forschungsansatz verpflichtet sind. Die „Zentrale für Berufsgestaltung“ (Constanze Schmidt) hinterfragt das Bildungsziel der *employability*: Schüler_innen

Bildungsprozess voraussetzen, versucht der experimentelle Aufbau des „Jungen Instituts für Zukunftsforschung“ Zukunftsannahmen zu einem expliziten und verhandelbaren Gegenstand der gemeinsamen Forschung zu machen. Was wenn nicht wir (die Schüler_innen) zukunftsfähig werden müssen, sondern die Zukunft fähig für uns werden muss? Statt individueller Zukünfte und Zukunftsfähigkeit setzt das Projekt gesellschaftliche oder urbane Zukünfte auf die Agenda der gemeinsamen Praxis und richtet dafür einen dritten Ort zwischen Theater und Schule ein: das Institut. Motor und Gegenstand der Forschung wird, provoziert durch diesen dritten Raum, eine Besetzungsfrage bzw. ein Akt der Umbesetzung: Schüler_innen spielen die Rolle von Zukunftsweisen. Das künstlerische Experiment operiert mit einer ‚Was wäre-wenn-Frage‘ zur gesellschaftlichen Position von Kindern, die in Form eines experimentellen Prozesses erforscht wird. Als Zukunftsweisen sind Schüler_innen auch Anweisende, die Handlungsanweisungen aussprechen können. Erwachsene bzw. Akteure der Stadt Hamburg werden in der Rolle der zu Beratenden und Lernenden adressiert. Indem sie Forschungsaufträge an das „Junge Institut für Zukunftsforschung“ erteilen, kommt aber auch ihnen entscheidende Setzungsmacht zu. Erst das Zusammenwirken und die Wirkungsmächte aller Akteure bringen die Zukunftsforschungen des Instituts hervor. Das Institut ist sowohl Vehikel als auch Gegenstand einer Forschung, die andere Konstellationen der kulturellen Bildung, die andere Öffentlichkeiten in der Stadt und im Kindertheater hervorrufen will.

2.1.2 Koforschende werden

Das Forschungsprojekt markiert einen Übergang von kultureller Bildung zu künstlerischer Forschung, die *transdisziplinär* und *partizipativ* ausgerichtet ist. Diese Forschungsrichtung soll an dieser Stelle eingehender beleuchtet werden. Wolfgang Krohn definiert transdisziplinäre Forschung als eine Forschung, „an deren Ausgangspunkt die Wahrnehmung einer gesellschaftlichen Problemlage steht und deren Zielsetzung ein strategischer Beitrag der Wissenschaft zur Entwicklung und Umsetzung einer Problemlösung ist“ (Krohn 2011: 1). Transdisziplinäre Forschung verlässt dafür den geschützten Raum des Labors und forscht im offenen Innovationsraum der Gesellschaft

sollen in die Lage versetzt werden, andere Praxen der Berufsorientierung zu entwickeln. Dafür nutzen sie unter anderem ihre Berufspraktika, um Arbeitsorte theatral zu erforschen. In der „Schule der Mädchen“ (Maike Gunsilius) verhandeln Mädchen, was es heißt, in einer postmigrantischen Gesellschaft Bürgerin zu sein oder zu werden. Das Forschungsprojekt „Das jüngste Gericht“ (Elise v. Bernstorff) wiederum erforscht die Partizipation von Schülern und Schülerinnen, die an der Schwelle der Strafmündigkeit stehen, an der Institution des Gerichts. Sie erforschen den Ort des Gerichts ebenso wie sie Fälle von Bürgerinnen und Bürgern, die vor Gericht keinen Platz (mehr) haben, im Theater verhandeln.

(ebd.: 3). Dadurch entsteht ein neues Beziehungsgefüge zwischen Wissenschaft und Öffentlichkeit, ebenso wie ein neues Beziehungsgefüge zwischen Wissensproduktion und Anwendung entsteht: Teile des Wissens werden erst in der Anwendung im Rahmen von real-experimentellen Innovationen hervorgebracht (ebd.). Weil transdisziplinäre Forschung in soziale Felder oder lokale Kontexte eingebettet ist, bezieht sie Laien, professionelle Kenner oder Stakeholder aus diesen Feldern und lokalen Kontexten in die Forschung ein (Krohn 2011: 5). Krohn argumentiert für ein Kooperationspotenzial von künstlerischer und wissenschaftlicher Forschung in transdisziplinären Projekten: „Transdisziplinäre Projekte schließen nicht nur Wissenslücken, sondern werfen Gestaltungsaufgaben auf. Es ist diese Zentralität der Gestaltung, die in meinen Augen einen Brückenschlag zwischen wissenschaftlicher und künstlerischer Forschung nicht nur zulässt, sondern verlangt“ (ebd.).⁴⁵

Diese konzeptionelle Bestimmung wirft Fragen nach den Hierarchie- und Machtverhältnissen in transdisziplinären Projekten auf, die Krohn nicht näher ausführt, die aber in der Praxis virulent sind. Schließlich ist von entscheidender Bedeutung, wer Initiator_in eines transdisziplinären Forschungsprojekts sein kann, wie finanzielle Ressourcen verteilt werden, wie sich Teilhabe und Ausschluss von Akteuren zueinander verhalten, wer zu welchem Zeitpunkt Entscheidungsmacht innehat, wann der Forschungsprozess für wen endet, von wem Forschungsergebnisse in welcher Form veröffentlicht werden usw. All dies sind konkrete Fragestellungen und offene Baustellen einer partizipativ ausgerichteten Forschung zwischen den Künsten, den Wissenschaften und der Zivilgesellschaft. Konkret in den Blick genommen werden diese Macht- und Hierarchiefragen unter anderem auch in der Sozialforschung unter dem Begriff der „Partizipativen qualitativen Forschung“ (Bergold/Thomas 2012). Diese Forschungsrichtung umreißt das Anliegen, Akteure aus sozialen Feldern im Rahmen von Forschungsprojekten nicht als Forschungsobjekte zu be-forschen, sondern sie als Mit-Forschende und als Forschungssubjekte zu begreifen. Dies wird als ein Forschungsansatz und -stil, aber nicht als Forschungsmethode verstanden:

„Die Kanonisierung des Forschungsstils in Form einer partizipativen Methode als ein

⁴⁵ Die Zentralität der Gestaltung in transdisziplinären Projekten bezieht Krohn auf drei Aspekte: auf die Medialität des Wissens, auf die Subjektivität der Forschung und auf Irritation (vgl. Krohn 2011: 5). Alle drei Aspekte haben mit der Gestaltung eines Forschungsprozesses mit heterogenen Akteuren zu tun, aber nicht nur im Sinne der Moderation oder des Konfliktmanagements, wie Krohn selbst es an einer Stelle nennt (vgl. ebd.). Sondern gestaltet werden die zeitlichen, räumlichen, materiellen und medialen Bedingungen des Versammelns, Teilens und Erkennens von Wissen. Der Begriff der Gestaltung gewinnt in dieser Arbeit in Kapitel 3 über ästhetische Zukunftsformen noch einmal an Bedeutung (siehe Kapitel 3.1.1).

in sich geschlossenes Vorgehen ist nicht möglich, weil es gerade darum geht, die Eigensinnigkeit und Eigenwilligkeit der Forschungspartner/innen in dem Forschungsprozess zur Geltung zu bringen. Diesbezüglich gilt noch mehr als in der qualitativen Sozialforschung sonst das Diktum der Gegenstandsangemessenheit und der Prozessorientierung“ (Bergold/Thomas 2012 o.S.).

Auch wenn jeder partizipative Forschungsprozess in seiner spezifischen Singularität begriffen werden muss, bleiben Fragen nach allgemeinen Kriterien für eine partizipative Forschung nicht aus. In Analogie zu den Partizipationsdiskursen in der Stadtplanung oder im Theater und den Performativen Künsten geht es auch hier um die schwierige Frage, ob es verschiedene Grade der Partizipation geben kann und wann Partizipation nur eine Scheinbeteiligung darstellt. Auch Bergold/Thomas knüpfen, ähnlich wie Arnstein (siehe Kapitel 1.2.3), das Kriterium der Partizipation an demokratische Entscheidungsprozesse und das Teilen von Entscheidungsmacht: „Zur Unterscheidung verschiedener Beteiligungsformen scheint es uns angemessener, die Entscheidungssituationen im Forschungsprozess und die Teilnehmendengruppen spezifiziert anzugeben und offenzulegen, wer, mit welchen Rechten, zu welchem Zeitpunkt und zu welchen Themen an den Entscheidungen teilnehmen kann“ (Bergold/Thomas 2012 o.S.).

Das Forschungsprojekt „Junges Institut für Zukunftsforschung“ steht in enger Verbindung zu den hier skizzierten Ansätzen transdisziplinärer und partizipativer Forschung, weist aber als ein Projekt künstlerischer Forschung auch Unterschiede auf. Wie in der transdisziplinären Forschung stellt die Wahrnehmung einer gesellschaftlichen Problemlage – die Suche nach alternativer Zukunftsforschung, die mangelnde Teilhabe von Kindern – für das Forschungsprojekt einen entscheidenden Ausgangspunkt dar. Mit der realexperimentellen Innovation des „Jungen Instituts für Zukunftsforschung“ wird auch hier der geschützte Raum des Labors, in diesem Fall die Theaterbühne und die Schule, verlassen. Das Institut stellt aber einen Akt der Selbstautorisierung in Bezug auf Zukunftsforschung dar, ohne in einen direkten Kooperationszusammenhang mit Zukunftsforschenden oder Wissenschaftlern und Wissenschaftlerinnen zu treten. Künstlerische und wissenschaftliche Forschung fallen in diesem Projekt in meiner Person in eins. Anders als in Projekten transdisziplinärer Forschung, vor allem aber anders als in den meisten Fällen der partizipativen Sozialforschung stellen die Beteiligten des künstlerischen Forschungsprojekts keine bereits bekannte, eingrenzbare oder existierende Gruppe aus Stakeholdern oder Betroffenen aus bestimmten sozialen Feldern dar. Neben den Schülern und Schülerinnen ruft die öffentliche Ausschreibung unbekannte Auftraggeber_innen zur Partizipation auf. Damit werden zufällige Konstellationen von

Partizipierenden oder Koforschenden ins Leben gerufen. Man kann sagen, dass die personellen Konstellationen der Forschung hier zum Gegenstand der Forschung selbst werden, indem Prozesse der Adressierung und der Ansprache getestet werden. Hergestellt werden ‚Öffentlichkeiten auf Probe‘. Dies werde ich in Kapitel 4 eingehender diskutieren.

Anknüpfend an die Diskurse um partizipative Forschung in den Sozialwissenschaften muss aber gefragt werden, inwiefern sich die Akteure des künstlerischen Forschungsprojekts tatsächlich als Koforschende bezeichnen lassen oder zu solchen werden können. Dies betrifft zum einen das Verhältnis von mir zu den Schülern und Schülerinnen. Das „Junge Instituts für Zukunftsforschung“ ist eine künstlerische Setzung, die ich mitbringe und von der ich annehme, dass sie für Schüler_innen von Interesse sein könnte. Der Test auf diese Annahme ist Teil des Prozesses: Die erste Begegnung zwischen mir und den Schülern und Schülerinnen handelt maßgeblich davon, inwiefern dieses Interesse aufseiten der Schüler_innen tatsächlich vorhanden ist oder geweckt werden kann. Die Setzung setzt aber nur einen Anfang: Die Forschungsfrage wird nur dann zu einer gemeinsamen Frage, wenn sie sich sowohl mir als auch den Schülern und Schülerinnen als eine offene ‚Was-wäre-wenn-Frage‘ darstellt. Indem auch ich mein Nicht-Wissen über das Machen eines Instituts für Zukunftsforschung mitteile, versuche ich die Schüler_innen und mich in die Position von Koforschenden in Bezug auf ein konkretes Vorhaben zu versetzen. Dieses gemeinsame Vorhaben muss im Verlauf des Prozesses permanent aktualisiert und in gemeinsame Planungs- und Entscheidungssituationen übersetzt werden, die auch von ursprünglichen Plänen abweichen können. Darin liegt für mich ein Widerspruch zur Definition von Krohn, dass transdisziplinäre Projekte einen Beitrag zu einer gesellschaftlichen Problemlösung darstellen sollen. Die Maxime einer Lösungsorientierung schränkt die Offenheit, den offenen Ausgang eines Forschungsexperiments ein. Statt nur eine Problemlösung für ein bereits ausformuliertes, gesellschaftlich anerkanntes Problem zu sein, artikuliert und erzeugt das „Junge Institut für Zukunftsforschung“ überhaupt erst ein Problemfeld. Das Argument, dass künstlerische Forschung Probleme überhaupt erst erschafft, wird auch in Diskursen um künstlerische Forschung stark gemacht, um diese vor direkter Anwendbarkeit zu schützen und ihre Freiheit aufrechtzuerhalten. Die Freiheit der Forschung kann bei einer transdisziplinären Forschung im gesellschaftlichen Raum, anders als bei einer Forschung im Sonderraum des Labors, nicht ein gleicher Weise aufrechterhalten werden – unter anderem weil unterschiedliche Interessen an sie gerichtet sind. Der Ansatz, Probleme zu erschaffen oder zu machen, statt Probleme bestimmter Interessensgruppen zu lösen, kann aus diesem Dilemma hinausführen. Krohn spricht an

anderer Stelle auch von der Rolle der Irritation, die künstlerische Forschung in transdisziplinären Projekten einnehmen könne (vgl. Krohn 2011: 15). Künstlerische Forschung kann die Freiheit und die Autonomie der Kunst dort ins Spiel bringen, wo die Freiheit der Forschung in Schwierigkeiten gerät oder geraten ist.

Die Auftraggeber_innen aus Hamburg, die über die Ausschreibung des Instituts gefunden wurden, treten nur punktuell in den Forschungsprozess ein und werden nicht Teil eines gemeinsamen Entscheidungsprozesses. Sie sind also nicht auf dieselbe Weise Koforschende wie die Schüler_innen. Dennoch haben sie als Auftraggeber_innen wesentlichen Anteil am Zustandekommen des Instituts und verfolgen durch ihre Entscheidung, auf die öffentliche Ausschreibung zu reagieren, wahrscheinlich eigene Interessen (oder Forschungsinteressen). Kai van Eikels argumentiert, dass Partizipation nicht zwangsläufig die Realisierung eines Gemeinsamen bedeutet (vgl. Eikels 2016 o.S.). Beteiligte treten aus unterschiedlichen Interessen, möglicherweise auch widersprüchlichen Partikularinteressen, in einen partizipativen Prozess ein (ebd.). Das „Ko“ in der Koforschung bedeutet demnach nicht nur ein Gemeinsames, sondern auch ein Nebeneinander, Ineinander oder sogar Gegeneinander. Dies kann auch bedeuten, dass nicht alle Beteiligten mit derselben Intensität und zeitlichen Dauer involviert sind, ebenso wie nicht alle dieselbe Rolle oder Position im Forschungsprozess einnehmen. Rollen oder Positionen beschreiben immer auch Verantwortlichkeiten bzw. gehen mit der Übernahme von Verantwortung einher. Im Projekt „Junges Institut für Zukunftsforschung“ übernehmen die Beteiligten für unterschiedliche Bereiche oder Momente die Verantwortung, die mit ihrer Expertise zu tun haben: Während ich als professionelle Theatermacherin die Verantwortung für die Rahmenbedingungen des Projekts ebenso wie für grundlegende szenische Setzungen trage, haben die Schüler_innen die Verantwortung für inhaltliche Richtungen und Entscheidungen. Das heißt auch, dass nicht alle Beteiligten gleichermaßen an allen Entscheidungen teilhaben – Auftraggeber_innen, Schüler_innen und ich haben an unterschiedlichen Momenten im Prozess unterschiedliche Entscheidungsmacht inne. Dennoch vollzieht sich der Forschungsprozess nur im Ineinandergreifen der Entscheidungen und Interessen aller Akteure und kann nicht vollständig von einer Partei kontrolliert werden.

Ein künstlerisches Forschungsprojekt, das Fragen nach Teilhabe an Zukunftsforschung aufwirft, muss auch die partizipative Dimension des künstlerischen Prozesses selbst reflektieren. Ich möchte daher im Folgenden einige Problem- und Entscheidungssituationen beschreiben und analysieren. Es sind problembehaftete

Situationen, Schwierigkeiten oder Krisen, die den konkreten Verlauf des partizipativen künstlerischen Prozesses betreffen und die gleichermaßen entscheidend sind für die forschungsleitende Frage nach den Potenzialen einer künstlerischen und szenischen Zukunftsforschung.

2.2 Schwierigkeiten szenisch-narrativer Zukunftsforschung: Reproduktionen gegenwärtiger Zukünfte

2.2.1 Glaubt nicht mal unseren Fragen

[Szene der Zukunftsforschung 5]

Am 22.01.2014 findet eine Versammlung der 5. und der 8. Klasse des Instituts im Europagymnasium Hamm statt. Es geht um die Auswertung der Ergebnisse der öffentlichen Ausschreibung. Ich versuche, einen Überblick über die Einsendungen zu geben und sie grob thematisch zu ordnen. Es fällt auf, dass einige Themen immer wiederkehren, insbesondere dann, wenn die Fragen sehr allgemein formuliert sind im Hinblick auf die Zukunft der Stadt Hamburg in 50 Jahren. Sowohl die Schüler_innen als auch ich reagieren wenig euphorisch, eher etwas enttäuscht. Mir erscheinen die Fragen größtenteils bekannt und zu allgemein. Die Schüler_innen wiederum fühlen sich zum Teil überfordert, nicht angesprochen oder gelangweilt. Es werden Stimmen laut wie: „Wie können wir das wissen?“ oder „Wir müssen unsere eigenen Fragen stellen.“

Wir gehen eine Auswahl von zehn Fragen ausführlicher durch, die möglichst unterschiedliche Themenfelder sowie Auftraggeber_innen umfassen, und äußern erste Assoziationen oder Gedanken dazu. Daraufhin findet eine Abstimmung mit einer Präferenzwahl⁴⁶ statt: In der 5. Klasse erhält die sehr persönliche Frage „Soll ich nach Leipzig umziehen?“ von Florian T. die meisten Stimmen, der sich selbst als Gängeviertel-Gangster tituliert. In der Assoziationsrunde hatte dieses Pseudonym bei den Schülern und Schülerinnen für großes Interesse gesorgt, gerade weil ihnen das Gängeviertel, ein von einer Künstlerinitiative besetzter Gebäudekomplex in der Hamburger Innenstadt, zunächst kein Begriff ist. Die Schüler_innen der 8. Klasse wählen mehrheitlich den Auftrag des CDU-Vorsitzenden der Hamburger Bürgerschaft, unter anderem weil schnell bemerkt wird, dass es sich „um ein hohes Tier“ handelt, aber auch weil die erste seiner beiden Fragen bei einigen Schüler_innen mit Migrationshintergrund schnell für Aufregung sorgt bzw. auf Widerstand stößt: „Gibt es 2063 (in Hamburg nehme ich an) noch Menschen, die sich als türkeistämmig bezeichnen oder fühlen wir uns alle als Deutsche oder sogar alle als Europäer? Die zweite große Frage, die mich beschäftigt, ist natürlich, wie sicher der geänderte Altersaufbau mit weniger Jüngeren und mehr Älteren im Jahr 2063 darstellen wird.“

⁴⁶ Jeder Schüler/jede Schülerin erhält zwei Klebepunkte, mit der er/sie zwei präferierte Fragen markiert. Aus der Auszählung aller Punkte bildet sich eine Präferenz-Reihenfolge.

Das „Junge Institut für Zukunftsforschung“ erhält bis Januar 2013 etwa 20 Forschungsaufträge per Post und E-Mail von unterschiedlichen Hamburger Akteuren und Akteurinnen: aus der Politik (Rathaus, Bezirksamt Wandsbek), von sozialen Organisationen und Initiativen (Arbeiter-Samariter-Bund, GWA St. Pauli), Kultur- und Kinderkultureinrichtungen (Literaturhaus Hamburg u. a.), einem Unternehmen (HVV), einer Professorin und einer Privatperson (Florian T., Gängeviertel-Gangster).⁴⁷ Hinzu kommen Fragen und Forschungsaufträge, die die Schüler_innen bei einer Umfrage im Stadtteil Wandsbek bei Passanten und in Ladenlokalen selber sammeln. Vor allem bei diesen Umfragen, aber auch in den Zuschriften dominieren einige thematische Schwerpunkte: Neben dem Themenkomplex Mobilität/Verkehr („Wie sieht eure Mobilität im Jahr 2030 aus? Werden wir in 50 Jahren noch mit dem Auto die B75 langfahren?“), den Themenkomplexen Klimawandel („Wird Hamburg am Meer liegen?“) und Migration/Interkulturalität („Wie ist das mit den Religionen, werden sie sich vertragen?“) ist es der Themenkomplex demografischer Wandel/Verhältnis der Generationen, der besonders stark repräsentiert ist:

„Die zweite große Frage, die mich beschäftigt, ist natürlich, wie sich der geänderte Altersaufbau mit weniger Jüngeren und mehr Älteren im Jahr 2063 darstellen wird.“ (CDU-Fraktionsvorsitzender Hamburger Bürgerschaft)

„Wie sieht es zukünftig aus mit dem Zusammenleben unterschiedlicher Generationen?“ (GWA St. Pauli)

„Wie sollen es die jungen Leute schaffen, die Alten zu versorgen? Wird es in 50 Jahren mehr Pflege für alte und kranke Menschen geben?“ (anonym, Umfrage im Stadtteil)

„Wie sieht zukünftig die Freizeitgestaltung von Senioren aus? Gibt es noch Seniorentreffs?“ (Arbeiter-Samariter-Bund)

„Wie werden Kinder in 50 Jahren in Hamburg aufwachsen?“ (Prof. Dr. Dagmar Bergs-Winkels, HAW)

In den Ausschreibungsergebnissen manifestiert sich, dass eine alternative Zukunftsforschung schon bei der Schwierigkeit beginnt, überhaupt Fragen, Themen oder Probleme als Gegenstand der Forschung auszumachen oder als zukunftsrelevant zu identifizieren, die von dem abweichen, was bereits als ‚offizielle Zukunft‘ oder ‚offizielles Zukunftsproblem‘ bezeichnet werden kann. Zukunft scheint das zu sein, worüber es bereits

⁴⁷ Die öffentliche Ausschreibung wird über den Verteiler des FUNDUS Theater/Forschungstheater an Kultureinrichtungen und Schulen in Hamburg versendet, zum Teil in Printmedien öffentlich abgedruckt sowie von mir direkt an verschiedene Akteure und Netzwerke adressiert (u. a. Zukunftsrat Hamburg, Polizei Hamburg, Hochschulen, Bezirksamt).

Forschungen und Prognosen gibt. Die selbstreferentielle Wirkmächtigkeit von Prognosen wird in den Ausschreibungsergebnissen erfahrbar. Indem Prognosen etwas vorhersagen, sagen sie vor, was die Zukunft und damit auch die Gegenwart im Wesentlichen ausmacht. Sie kreieren eine Art Zukunftskonsens, der in den Ausschreibungsergebnissen zum Tragen kommt. Dies passiert insbesondere dann, wenn Menschen, wie bei Umfragen auf der Straße, auf das Stichwort Zukunft in aller Offenheit ad hoc reagieren. Zukunftsforschungen operieren im Bereich gegenwärtiger Zukunft, die nicht gleichzusetzen ist mit der zukünftigen Gegenwart. Elena Esposito beschreibt diese Unterscheidung und deren Verhältnis folgendermaßen:

Die gegenwärtige Zukunft ist das Bild der Zukunft, wie wir es heute haben (in der Gegenwart), zu einem Zeitpunkt also, in dem diese Zukunft nur in unseren Vorstellungen oder Hoffnungen oder in unseren Projekten existiert. [...] Die künftige Gegenwart ist dagegen das, was zu einem späteren Zeitpunkt tatsächlich der Fall sein wird, also das, was zu einem späteren Zeitpunkt gegenwärtig sein wird. Was uns jederzeit zur Verfügung steht, ist einzig die gegenwärtige Zukunft, welche in unserer Vorstellung existiert. [...] Man kann nicht im Voraus sagen, wie die zukünftige Gegenwart auf die gegenwärtige Zukunft reagieren wird, man kann nur wissen, dass das, was wir tun, Folgen haben wird“ (Esposito 2011: 12).

Auch wenn gegenwärtige Zukünfte noch nichts über die tatsächliche zukünftige Gegenwart aussagen, beeinflussen sie das gegenwärtige Denken und Handeln. In der Reproduktion bestimmter gegenwärtiger Zukünfte manifestiert sich in den Ausschreibungsergebnissen des Instituts die Vorstellung einer Zukunft, die bekannt ist und bereits begonnen hat. Während in der Bildung und kulturellen Bildung stets mit der Vorstellung einer unbekannteren und unsicheren Zukunft argumentiert wird, dominieren hier Vorstellungen einer bekannten und als sicher angenommenen Zukunft. Auch diese stellt uns, auf andere Weise als die unsichere Zukunft, vor Probleme. Es fällt auf, dass der Begriff des Wandels vor allem negativ besetzt ist und einen unfreiwilligen Wandel meint: Die Probleme des Klimawandels und des demografischen Wandels kommen auf nachfolgende Generationen unausweichlich zu. Zukunftsfragen rufen in dieser Ausschreibung vor allem Krisenerzählungen auf, die den Status quo des gegenwärtigen Lebens oder Zusammenlebens infrage stellen oder gar bedrohen. Sie sind nicht Ausdruck von Hoffnungen oder Versprechen – statt ein *Noch-Nicht*, ein Raum der hoffnungsvollen Erwartung zu sein, zeigt sich Zukunft vor allem als ein *Nicht-Mehr*, als ein Raum des unfreiwilligen Verlusts.

An der Häufung der Zukunftsfragen zum demografischen Wandel lässt sich ablesen, dass bei Zukunftsfragen und -themen ein sich selbst verstärkender und reproduzierender

Diskurs passiert. Demografische Fragestellungen sind deswegen überrepräsentiert, weil der experimentelle Aufbau des „Jungen Instituts für Zukunftsforschung“ generationale Verhältnisse und Ordnungen bereits selbst anspricht. Diese immanente Setzung wird in den Zusendungen reproduziert und expliziert. Der Themenkomplex demografischer Wandel umfasst einerseits den fiktiven Generationenvertrag, der die Grundlage des deutschen Renten- und Sozialsystems bildet. Dieser Vertrag zwischen der beitragszahlenden und der rentenbeziehenden Generation droht bei rückläufiger Bevölkerungsentwicklung in ein Ungleichgewicht zu geraten. In Schiefelage gerät aber auch der allgemeine, intergenerative Solidar-Vertrag, der sich auf Fragen der Generationengerechtigkeit bezieht: Wie ist es (noch) zu gewährleisten, dass nachfolgende Generationen dieselben Lebensgestaltungschancen, einen ähnlichen Zugriff auf Ressourcen etc. besitzen wie heutige Generationen? Und umgekehrt, wie tragen zukünftige Generationen das Vermächtnis ihrer Vorfahren fort? Es lässt sich vermuten, dass diese Diagnose eines sich selbst verstärkenden Diskurses auch auf andere Zukunftsforschungsinstitute und -prozesse übertragbar ist: Zwischen denen, die Aufträge vergeben, und jenen, die sie bearbeiten, ist stets nur ein begrenztes Spektrum von Themen verhandelbar, sodass alternative Fragestellungen und Zukünfte von vornherein ausgeschlossen und verunmöglicht werden. Dennoch ist es möglich, offiziellen Zukünften eine neue Perspektive hinzuzufügen. Je spezifischer eine Fragestellung dem spezifischen Kontext ihres Autors bzw. ihrer Autorin entspringt, desto eher kann sie eine offizielle Zukunft konkretisieren oder ergänzen. Im Stadtteil Wandsbek beispielsweise stellt eine Buchhändlerin eine sie konkret betreffende Frage: „Wird es in Zukunft noch Läden geben oder alles auf dem Computer bestellt? Und wie wird eine Stadt ohne Läden aussehen?“ Die offizielle Zukunft der Digitalisierung wird hier ganz konkret auf die urbane Zukunft bezogen. Auch den Schülern und Schülerinnen gelingt es mitunter, offiziellen Zukünften bisher wenig beachtete Perspektiven beizusteuern. Ein Schülerin greift in einer szenischen Improvisation das Thema der Bevölkerungsentwicklung auf. Ähnlich wie in der öffentlichen Wahrnehmung spricht auch sie von einer negativen und bedrohlichen Überalterung der Gesellschaft: „Es wird fast nur noch alte Menschen geben. Und nur noch sehr wenig Kinder. Die Kinder haben Angst, dass es bald keine Kinder mehr geben wird. Sie sehen aus wie Zombiekinder. Sie sind von der Haut her etwas blasser. Und sie suchen jemanden zum Spielen“ (Schülerin, 5. Klasse). Anstatt allerdings wie üblich die Folgen dieser Bevölkerungsentwicklung für das Rentensystem und die Lebenslage älterer Menschen zu thematisieren, richtet sie ihr Augenmerk auf die zukünftige Lebenssituation der Kinder – eine Frage, der im

gesellschaftlichen Denken des demografischen Wandels bisher wenig Beachtung geschenkt wird.

Das Fehlen von alternativen Fragestellungen kann auch darauf zurückgeführt werden, dass sich die Ausschreibung des Instituts zu stark an der etablierten Zukunftsforschung orientiert hat. Es wurden nicht nur die Form eines Instituts als Dienstleister nachgeahmt, sondern auch übliche Zeithorizonte der etablierten Zukunfts- und Szenarioforschung aufgegriffen – 50 Jahre in die Zukunft gerichtet – ebenso wie die recht allgemeine Frage nach Zukünften einer Stadt gestellt. Auch der Begriff bzw. das Konzept der Zukunft ist einfach verwendet und nicht hinterfragt worden. Die Forschungsergebnisse zwingen daher zu einer kritischen Auseinandersetzung mit den Zeithorizonten und Zukunftskonzepten der etablierten Zukunftsforschung. Ebenso fordert sie eine kritische Auseinandersetzung mit den Fragestellungen der etablierten Zukunftsforschung heraus, die nie nur etwas Eröffnendes, sondern immer auch etwas Ausschließendes haben. Die Art und Weise, wie eine Frage gestellt ist, kann bereits eine Antwort implizieren: Wenn sich die Frage des CDU-Vorsitzenden darauf richtet, wie sich der demografische Wandel in Hamburg darstellen wird, verunmöglicht dies die Frage, ob ein demografischer Wandel überhaupt stattfinden so wird, wie er derzeit als wahrscheinlich gilt. Die Formulierung, ob sich die Menschen im Jahr 2063 noch als türkeistämmig bezeichnen werden, stellt diese Tatsache bereits als etwas zu Überwindendes dar, was auch die Schüler_innen der 8. Klasse bemerken. Besonders diejenigen, die sich selbst als türkisch bezeichnen, reagieren darauf empfindlich. Unter den Zuschriften an das „Junge Institut für Zukunftsforschung“ findet sich eine Absage, die den jungen Zukunftsforschenden zu eben jener Skepsis gegenüber dem manipulativen, reproduktiven Charakter von Fragen rät:

„Ich fürchte, die Geschichte der Menschheit ist voll von nicht gestellten Fragen, die hätten gestellt werden sollen. [...] Denn es sind ja nicht die Antworten – es sind in erster Linie die Fragen, auf die es ankommt. Bitte, liebes Junges Institut für Zukunftsforschung – also ihr, die zukünftig in dieser Stadt und dieser Region leben wollt: Hinterfragt nicht nur unsere Antworten, hinterfragt nicht nur die Informationen, die wir geben. Nein, glaubt nicht mal unseren Fragen“ (Büro Metropolregion Hamburg).

Im Rückblick macht diese Problematik der Zukunftsfragen einen anderen Ansatz alternativer Zukunftsforschung denkbar: Alternative Zukunftsforschung könnte sich als eine Forschung an Fragen bzw. an der Kunst des Fragestellens verstehen, die existierende Zukunftsfragen analysiert, ihre Ausschlüsse expliziert und manifestiert, sie sukzessive variiert und daraus andere Fragen generiert. Alternative Zukunftsforschung könnte versuchen, durch das Infragestellen von Fragen eine Kunst des Fragestellens zu

entwickeln.

Die eingangs beschriebene Auswahl-situation der Forschungsaufträge durch die Schüler_innen erzählt aber auch davon, dass es nicht allein die inhaltlichen Forschungsfragen sind, die über die Auswahl und den weiteren Prozess des „Jungen Instituts für Zukunftsforschung“ bestimmen. Bei den Schülern und Schülerinnen rücken stattdessen die Autoren der Fragen selbst in den Mittelpunkt des Interesses. Der Wunsch, mit Personen wie dem Gängeviertel-Gangster oder dem Politiker aus dem Hamburger Rathaus im Rahmen der experimentellen künstlerischen Setzung in Kontakt treten zu können, wird ausschlaggebend für die Entscheidungen. Diese Abweichung oder Verschiebung der Ausgangssituation macht die unkontrollierte Verwendung der experimentellen Setzung durch alle Beteiligten sichtbar, was auch die hier unbekannt bleibenden Interessen und Verwendungen der Auftraggeber_innen mit einschließt.

2.2.2 Glaubt nicht mal unseren Wünschen

[Szenen der Zukunftsforschung 6]

Szenario Route 66

Vladimir: „Ich reise in das Jahr 2063 und nehme mein Gespür mit, wann ich von einem Ort zum nächsten aufbrechen muss. [...] Wenn ich älter bin, werde ich nicht an einem Ort, sondern an drei Orten leben, beziehungsweise immer zwischen diesen drei Orten unterwegs sein: Deutschland/Hamburg, Serbien, Cap Verde. Hier ist ein sicheres Haus in Deutschland, wo auch meine Kinder leben. Mein zweites Haus ist in Serbien, auf einem Berg, wegen der Luft, wegen der Stille, da verbringe ich einige Zeit im Jahr mit meiner wunderschönen Frau und wir gehen wandern. Und mein drittes Haus ist auf einer einsamen Insel, Cap Verde, wegen der Sonne, der Abenteuer, des Wassers.“

Senem.: „Ich komme aus der Zukunft und in der Zukunft besitze ich zwei Pässe, weil ich mich nicht auf einen Ort festlegen will. Einen deutschen, einen türkischen und vielleicht noch einen?“

Eva: „Diese Zukunft heißt Route 66. Die Mobilität der Menschen wird in den nächsten 50 Jahren immer weiter ansteigen. Die Menschen werden sich in Zukunft nicht mehr über einen Ort definieren, sondern über die Routen zwischen drei oder mehr Orten, auf denen sie unterwegs ist. Man wird nicht mehr von Zuwanderung und Abwanderung reden, sondern nur noch von Wanderung.“

Felix: „Wir sind in Rahlstedt im Jahr 2063 und reißen dort jedes zweite Einfamilienhaus ab, um Platz für Felder zu haben, auf denen wir etwas säen können.“

Justine: „Ich bin 64 Jahre alt und habe wie viele andere Alte statt einer Rente ein altes, leerstehendes Einfamilienhaus in Rahlstedt zur Verfügung gestellt bekommen (...).“

Eva: „Diese Zukunft heißt: Suburban Farming. Alles wird in Zukunft weniger – die Bevölkerungszahlen in Hamburg sinken, die Vororte stehen leer. Die Ressourcen werden knapper und alle müssen mit weniger auskommen. In 50 Jahren werden sich die Alten in den Vororten selbst versorgen und dort autonome Alten-Zonen [...].“

(Plischke 2013, unveröffentlichtes Probenscript)

Im Auswahlprozess der Forschungsaufträge wird, neben dem Wunsch, bestimmten Auftraggebern und -geberinnen zu begegnen, immer wieder zum Thema, für welche Fragen Schüler_innen und Künstler_innen sich eine Expertise zutrauen. Während die Schüler_innen erörtern, zu welcher Frage sie inhaltlich etwas beitragen können, kreisen meine Überlegungen darum, zu welchen Fragen sich ein szenisches Forschen ermöglichen und produktiv machen lässt. Die Schüler_innen der 5. Klasse wählen eine lebenspraktische Frage von Florian T. aus, die mit ihren Lebenserfahrungen in Verbindung steht: Soll ich nach Leipzig umziehen? Viele von ihnen sind in ihrem Leben bereits mehrfach umgezogen und bezeichnen sich als „Umzugsexperten“. Da die Frage auf eine Art von Lebensberatung abzielt, tritt für das Forschungsdesign die Auseinandersetzung mit Formen der persönlichen Zukunftsvorhersage auch basierend auf historischen Methoden der Divination in den Vordergrund. Die erste Frage des CDU-Abgeordneten nach zukünftigen Identitäten und Bezeichnungen, die von den Schüler_innen der 8. Klasse gewählt wird, berührt viele von ihnen persönlich, weil sie selbst oder ihre Familien Migrationserfahrungen besitzen.⁴⁸ Mich wiederum interessiert seine zweite Frage, weil er hier wissen möchte, wie sich langfristig Bevölkerungsentwicklungen in Hamburg *darstellen* könnten. Eine szenische Entwicklung und Darstellung von Zukunftsszenarien als Forschungsdesign und -methode bietet sich hier explizit an. Die Schüler_innen der 8. Klasse bringen selbst ein starkes Bedürfnis nach einer szenischen Spielweise mit, da sie nicht einfach ein Klassenverband, sondern ein Kurs für Darstellendes Spiel sind. Im Folgenden möchte ich vor allem auf die

⁴⁸ Es wurden keine persönlichen Daten der Schüler_innen von mir erhoben. Es sind unter anderem Kinder türkischer Einwanderer in der zweiten oder dritten Generation in der Klasse, Russlanddeutsche, aber auch Kinder und Jugendliche, die selbst erst seit zwei Jahren oder wenigen Monaten in Deutschland/Hamburg sind, aus Serbien und Eritrea stammen und noch dabei sind, die deutsche Sprache zu erlernen.

szenischen Forschungen mit der 8. Klasse näher eingehen, weil hier die Auseinandersetzung mit Szenariotechniken und Zukunftsszenarien im Vordergrund stand. Die gemeinsame Auseinandersetzung mit Szenariotechniken sieht vor, sich diese aus Handbüchern einerseits anzueignen und andererseits um szenische Dimensionen zu erweitern bzw. sie in szenische Vorgänge und Situationen zu übersetzen. Dabei werden beide Fragen des Auftraggebers zugleich aufgegriffen und als Ausgangspunkt für die Entwicklung von Szenarien genommen, auch wenn deren Zusammenhang vom Auftraggeber nicht eindeutig intendiert gewesen ist. In der Parallelität und Kombination von zwei Fragen liegt auch die Chance, der Begrenztheit und Reproduktionsanfälligkeit von nur einer Frage zu entkommen. Schließlich verweist die erste Frage nach zukünftigen Identitäten und Selbst-Bezeichnungen auf den blinden Fleck der demografischen Prognosen der zweiten Frage: Migrationsbewegungen sind der ausschlaggebende Unsicherheitsfaktor innerhalb der Wahrscheinlichkeitsaussagen von Bevölkerungsstatistiken. Mehr noch: Größere Wanderungsbewegungen müssen hier explizit ausgeblendet werden, um überhaupt Aussagen über die Zukunft treffen zu können. Im Gespräch mit den Schüler_innen wird gemeinsam erörtert, dass Alternativen in Bezug auf die offizielle Zukunft des demografischen Wandels in zwei Richtungen weisen können: Alternativ wären Zukünfte, in denen gar keine rückgängige Bevölkerungsentwicklung in Deutschland bzw. Hamburg aufgrund von Migrationsbewegungen stattfindet. Alternativ wäre aber auch eine andere Bewertung der prognostizierten Bevölkerungsentwicklung, deren gängige Botschaft nicht nur lautet: Wir werden immer älter. Sondern auch: Wir werden immer weniger. Beides ist negativ konnotiert. Eine Umwertung dieser Prozesse könnte mit alternativen Alterskonzepten und -vorstellungen einhergehen oder durch andere Sichtweisen auf schrumpfende Bevölkerungszahlen möglich werden. Letzteres müsste, wie bereits in der Geschichte der Szenariotechniken deutlich wurde, mit einer Überwindung des Wachstumsparadigmas einhergehen.

Allerdings gestaltet sich das konkrete Zusammendenken beider Fragen, insbesondere die für Szenariotechniken übliche inhaltliche Sammlung und Sortierung von Einflussfaktoren auf zukünftige Bevölkerungs- und Migrationsentwicklungen, als schwierig. Zwar wird der Bühnenraum genutzt, um Denkprozesse zu verräumlichen und zu veranschaulichen: Die Schüler_innen positionieren sich auf geklebten Bodenfeldern und Skalen, um mögliche Entwicklungen einzuordnen oder um in Gruppenkonstellationen verschiedene Teilaspekte und Ideen zu Szenarien miteinander zu kombinieren. Diese Sammlungs-, Sortierungs- und

Kombinationsprozesse stellen sich für die Schüler_innen aber als äußerst komplex und überfordernd dar: Immer wieder verweisen sie auf ihr Nicht-Wissen-Können und die Komplexität größerer politischer Zusammenhänge; auch biegen sie inhaltlich oftmals in extreme Übertreibungen oder ins Phantastische ab.⁴⁹ Aufgrund dieser Schwierigkeiten treffe ich schließlich die Entscheidung, einen inhaltlichen Zwischenschritt einzubauen. Die dem Institut assoziierten Künstler_innen⁵⁰ legen in einer Sitzung sechs ‚Roh-szenarien‘ zu beiden Fragen an, die dann an die Schüler_innen zur weiteren Ausgestaltung übergeben werden. Ich versuche zudem, im Entwicklungsprozess die Aufmerksamkeit weniger auf ihr Wissen, sondern auf ihre Wünsche zu lenken. Sie sind eingeladen, diejenigen Rohszenarien auszuwählen, die sie als wünschenswert erachten, um diese weitergehend zu erforschen.

Dieses Erforschen findet als ein szenisches Ausgestalten der Szenarien im Bühnenraum statt. Dafür stehen den Schüler_innen einfache Bühnenelemente zur Verfügung: Es sind schmale Tische, die als Tische angeordnet oder als variable Bausteine für andere Raumideen eingesetzt werden können. Jede Gruppe richtet in einem ersten Schritt eine räumliche Grundsituation für ihr Szenario ein. Dieses räumliche Setting kann dann betreten, körperlich erkundet und bespielt werden. In einem Wechselspiel aus Ein- und Austreten, aus szenischer Improvisation und Kommentar- oder Erzählebene wird das Szenario narrativ wie situativ auf- und ausgebaut. Daraus ergeben sich sinnlich-ästhetische und multiperspektivische Wahrnehmungs- und Beobachtungsmöglichkeiten eines Szenarios, die sich von mentalen oder schriftlichen Szenarien unterscheiden. Die Schüler_innen treten als Spielende, und damit als körperliche Agierende, in räumliche und interpersonelle Anordnungen ein. Implizit oder explizit werden dadurch szenische Kategorien verhandelt: Wie bewegt man sich in diesem Szenario, das als ein räumliches Setting skizziert ist? Welche Nähe oder Distanz nimmt man in diesem Szenario, das nun eine szenische Situation ist, zueinander ein? Welche Atmosphären oder Stimmungen entstehen durch die szenische Konstruktion eines Szenarios? Wie entwickelt sich ein Szenario im szenischen Zusammenspiel mit anderen – auch in unvorhersehbarer Weise –

⁴⁹ Dies stellt allerdings auch generell ein kritisches Moment bei Szenariotechniken dar: Wie lässt sich die Auswahl der Einflussbereiche, des denkbar Möglichen eingrenzen, wenn gleichzeitig das Unwahrscheinliche gesucht und gedacht werden soll? Welche Verabredungen sind notwendig, um zwischen Wahllosigkeit und zu starker Selektion der Faktoren zu navigieren? In Szenariotechniken wird dafür oftmals das Kriterium der Plausibilität angeführt.

⁵⁰ Dies sind Judith Kästner, Hannah Kowalski, Friedrich Greiling, Sibylle Peters. Dieses Verfahren der Weitergabe von Skizzen oder Antworten nimmt Bezug auf die Delphi-Methode aus dem Feld der Zukunftsforschung, bei der Experten die Aussagen oder Szenarien anderer Experten kommentieren, weiter- und umschreiben.

weiter? usw. Die Schüler_innen bearbeiten die Szenarien in einem Wechselspiel bzw. in der Doppelfunktion als Handelnde und Beobachtende. Die Bühne kann betreten und verlassen werden.

Szenische Forschungen bringen ein Szenario – wenn auch skizzenhaft – zur Anschauung. Als Anschauungsmaterial stellen sie wiederum eine eigenständige, eine alternative Beschreibungsgrundlage dar: Sie können zum Ausgangspunkt und Gegenstand von gemeinsamen Beschreibungen und zukunftsbezogenen Interpretationen werden. Im Wechselspiel aus szenischem Handeln und Beobachten befördern szenische Prozesse die narrative Fortentwicklung und/oder situative Ausgestaltung eines Rohszenarios. In diesen szenischen Fortentwicklungen und Ausgestaltungen passiert es allerdings häufig, dass die Szenarien eine starke inhaltliche Verschiebung erfahren, die in den Rohszenarien so nicht vorhergesehen war. Dazu zählt beispielsweise das Szenario *Suburban Farming* (siehe oben). Die grüne Altensiedlung verwandelt sich in der szenischen Bearbeitung durch die Schüler_innen zu einer „gated community“, in die nur Reiche mit einem Vermögen ab 200.000 Euro einziehen dürfen und in der Security eine wichtige Rolle spielt. In der anschließenden Diskussion äußern die beteiligten Künstler_innen Skepsis, ob dies noch ein wünschenswertes Szenario sei, was aber für die Schüler_innen als Kritik unverständlich bleibt. Auch das Szenario *Route 66* wird von einem Schüler so aufgefasst, dass er in der Zukunft Häuser an drei verschiedenen Orten haben werde. Die assoziierten Künstler_innen, die das Roh-Szenario verfasst haben, und ich schlagen vor, dass man in einer nomadischen Zukunft vielleicht gar keine eigenen Häuser mehr besitzt, sondern nur noch Häuser teilt. Darauf reagiert der Schüler mit erheblichem Widerstand. Er verweigert die Weiterarbeit an dem Szenario, wenn er nicht davon ausgehen dürfe, dass er drei Häuser an drei verschiedenen Orten besitzen werde. Während also die erwachsenen Künstler_innen Szenarien des Postwachstums, der Suffizienz als wünschenswerte alternative Zukunft entwerfen, deuten die Schüler_innen des Europagymnasiums Hamm diese tendenziell in für sie wünschenswerte Reichtums- und Luxusszenarien um. Es zeigt sich, dass eine Zukunft, die ein ‚Weniger-für-alle‘ impliziert, nicht für alle Beteiligten gleichermaßen eine wünschenswerte Fiktion darstellt. Es ist keine Banalität, dass alternative, wünschenswerte Lebens- und Zukunftsentwürfe für jede/n etwas anderes bedeuten, je nachdem was die soziale Ausgangslage, was die gegebene Standardwelt ist. Während die erwachsenen Künstler_innen tendenziell eine kapitalismus- und wachstumskritische Haltung in den Prozess einbringen, bereiten sich die Schüler_innen auf

individuelle Berufskarrieren, vielleicht auch auf Aufstiegsmöglichkeiten innerhalb der Gesellschaft vor. Beide Parteien unterscheiden sich in ihren eingeübten Bewertungen und Werten. Bei der Erfindung und Beurteilung wünschenswerter Szenarien orientieren sie sich an unterschiedlichen gesellschaftlichen Narrativen und ideologischen Grundsätzen.

Auch bei den beiden anderen Rohszenarien *Migrationseintrittsalter* und *Ü70-Party* ergeben sich im Prozess der szenischen Forschung inhaltliche Verschiebungen, die aus Wünschen resultieren: Das negativ besetzte Renteneintrittsalter wird zu einem wünschenswerten Migrationseintrittsalter umdefiniert, in dem ältere Menschen Weltreisen und Auswanderungsbewegungen antreten. Ähnliches geschieht, wenn im Szenario *Ü70-Party* neue Party- und Clubwelten älterer Menschen in der Stadt Hamburg imaginiert werden. In beiden Szenarien werden gegenwärtige Interessen und Wünsche von Jugendlichen auf andere Lebensphasen projiziert. Dadurch erfahren diese eine Umdeutung. Ein Szenario erscheint auch dann als wünschenswert, wenn Fähigkeiten, die im gegenwärtigen Bildungs- und Arbeitssystem weitestgehend abgewertet oder gar als Defizit gewertet werden, eine Aufwertung erfahren. Eine Schülerin kann sich gut vorstellen, in das Szenario *Suburban Farming* zu reisen, weil sie dort ihre Kenntnisse im Anbau von Kartoffeln und Tomaten, die sie in ihrem Dorf in Russland erlernt hat, einbringen kann. Dies lässt folgenden Schluss zu: Alternative Zukunftsforschung zu betreiben bedeutet insbesondere eingeübte Bewertungen, Werthaltungen und Wertesysteme der Beteiligten zu reflektieren. Alternative Zukunftsforschung muss sich immer auch als eine Wert- und Wunschforschung begreifen, die nicht nur existierende Wünsche beteiligter Akteure aufgreift, sondern Wünsche bzw. das Wünschen beforscht. Bereits Jungk verweist darauf: Wünsche stellen für ihn nicht nur einen Motor, sondern auch einen Gegenstand der Forschung in den Zukunftswerkstätten dar. Er beschreibt, dass es bei der Wunschproduktion oftmals wichtig sei, Wünsche hinter Wünschen freizulegen, insbesondere bei jenen Wünschen, die den Bildern und Narrativen der Konsumwelten entspringen (vgl. Jungk/Müllert 1989: 183/184). Alternative Zukunftsforschung kann davon handeln, etwas über die eigenen Wünsche zu lernen oder anders wünschen zu lernen. Es ist daher ein Desiderat der Forschung, Zukunftsforschung und Affekttheorie in einen Bezug zueinander zu bringen.

In Bezug auf die Wünsche lässt sich allerdings vermuten, was auch für die Zukunftsfragen gilt: Die szenischen Forschungsansätze des Instituts sind ähnlich wie die Ausschreibung zu

nah an der Logik und Methodik der Szenariotechniken orientiert gewesen. Die Verfahrensschritte der Szenariotechniken sind zwar szenisch übersetzt und angereichert, aber nicht grundlegend verändert oder infrage gestellt worden. Trotz ihrer szenischen Ausgestaltung sind die in der Aufführung präsentierten Zukunftsszenarien ähnlich bildhaft-beschreibend oder narrativ angelegt gewesen wie die Szenarien in der Politikberatung, im Unternehmenskontext oder der Stadtplanung. Der Entwicklungsprozess der Szenarien hat, wie in diesem Kapitel geschildert, diverse Widerstands-, Krisen- und Umbruchmomente hervorgerufen. Dennoch sind in der Aufführungssituation dem Publikum sowie anwesenden Auftraggebern und -geberinnen überwiegend fertige, das heißt möglichst in sich abgeschlossene Zukunftsszenarien, präsentiert worden.⁵¹ Möglicherweise wäre es von Interesse gewesen, gerade auch die Krisen- und Umbruchmomente zu veröffentlichen oder die Interessenskonflikte aller Beteiligten einschließlich der Auftraggeber_innen in der Präsentation offenzulegen. Die Anwesenheit der Auftraggeber_innen hat zwar für die Adressierung der szenischen Präsentationen eine Rolle gespielt, aber nicht mehr den Entwicklungsprozess der Szenarien maßgeblich beeinflusst. Ein alternativer Ansatz der Zukunfts- und Szenarioforschung könnte versuchen, die Entwicklung und Forschung an Zukunftsszenarien stärker innerhalb einer öffentlichen Präsentation zu verorten, sodass Forschung und Präsentation in ein anderes, ein alternatives Verhältnis zueinander treten können.

⁵¹ Im Mai 2013 findet die erste öffentliche Präsentation des „Jungen Instituts für Zukunftsforschung“ im Forschungstheater Hamburg statt, zu der etwa fünf Auftraggeber_innen erscheinen – darunter Florian T. vom Gängeviertel. Herr Wersich ist leider kurzfristig verhindert. Auch Lehrer_innen des Europagymnasiums Hamm, Mitglieder des Graduiertenkollegs sowie eine interessierte Öffentlichkeit bzw. ein Publikum des FUNDUS Theaters sind anwesend.

2.3 Potenziale performativer Zukunftsforschung: Umbruch- und Verwirklichungsmomente gegenwärtiger Zukünfte. Ein Fazit

[Szenen der Zukunftsforschung 7]

„Ich werde mich wahrscheinlich an den ersten Tag erinnern, wo wir das Institut gegründet haben und Fragen gesammelt haben, weil das sehr speziell ist [...].“

„Ich werde mich vor allem an den Moment erinnern, als wir mit Herrn Wersich über die Zukunft gesprochen haben, denn es war sehr besonders, dass ein CDU-Politiker zu uns die Schule kommt und uns seine Fragen an die Zukunft stellt! [...]“

„Ich fand es unglaublich toll, dass wir Jugendliche den Älteren was über die Zukunft erzählen konnten. Es war toll zu sehen, dass die Älteren uns gespannt anhörten, sonst ist es ja immer andersrum.“

(Auswertungsfragebogen, Schüler_innen der 8. Klasse, anonym)

Betrachtet man die szenischen Forschungen des „Jungen Instituts für Zukunftsforschung“ in ihrem Prozess und nicht vorrangig in ihren inhaltlichen Ergebnissen (den fertigen Zukunftsszenarien), rücken jene Momente in den Vordergrund, in denen Zukunftsszenarien als szenische Narrative in ihrer Bewertung und Bedeutung kippen. Das wünschenswerte Szenario *Suburban Farming*, das in der Autorenschaft der Schüler_innen zunächst als eine reiche Altensiedlung weitererzählt worden war, verändert sich im Rahmen einer szenischen Improvisation ein weiteres Mal zu einem nicht-wünschenswerten Szenario: Die Schüler_innen gestalten ein räumliches Setting, in dem sie eine Gruppe älterer Menschen spielen, die an einem kleinen Tisch eng beisammen sitzen. In dieser Szene wird für die Beobachter_innen eine Atmosphäre der Isolation evident und auch unter den Spielenden etabliert sich anscheinend ein ähnlich beklemmendes Gefühl, welches von einem Spieler folgendermaßen artikuliert wird: „Die haben uns abgeschoben, und zwar nach Rahlstedt.“ Anhand dieses Beispiels lässt sich erkennen, dass die szenische Ausarbeitung von Szenarien immer wieder alternierende Perspektiven und Bewertungen auf diese hervorbringen kann. Die Bedeutung eines Szenarios scheint damit weniger fixiert, sondern prozesshaft, veränderbar und ambivalent. Während in der Zukunftsforschung, bei Szenariotechniken wie auch bei Zukunftswerkstätten, stets mit einer klaren Unterscheidung zwischen wünschenswerten und nicht-wünschenswerten Zukünften gearbeitet wird, macht die szenische Forschung deutlich, dass diese eindeutigen Auftrennungen oftmals nicht möglich oder zumindest nicht statisch sind. Komplexe

Zukunftsszenarien weisen genauso Ambivalenzen auf wie die komplexe Gegenwart und können in ihrer Bedeutung und Bewertung kippen. Szenische Forschung gerät auf diese Weise als eine performative Praxis in den Blick, die Bedeutungen und Bewertungen erst hervorbringt und ein Wissen um diese Kipp- oder Umbruchmomente produzieren kann.

Als eine performative Praxis tritt daneben noch eine andere Dimension des künstlerischen Forschungsprozesses deutlich hervor: Die performativen Akte der Gründung des Instituts und das weitere Handeln als Institut in und mit Öffentlichkeiten. In einer schriftlichen Auswertung des Projekts, die die Schüler_innen einige Wochen nach der Präsentation erstellen, beurteilen viele von ihnen besonders jene Momente als erinnerungswürdig, die mit dem Machen des Instituts selbst zu tun haben. Dazu zählen der Gründungsakt des Instituts, die Umfrage-Aktion im Stadtteil, das Treffen mit den beiden ausgewählten Auftraggebern Florian T. und dem CDU-Politiker in der Schule, die gemeinsame öffentliche Präsentation im Theater. Stärker als die szenisch-inhaltliche Ausgestaltung und Darstellung von Zukunftsszenarien im Bühnenraum des Theaters ist für die Schüler_innen rückblickend das Machen des Institut selbst bedeutsam, weil dies einen Verwirklichungs- und Gestaltungsprozess in der Gegenwart in Gang setzt. Das zentrale Forschungsergebnis lautet, dass weniger die szenisch-narrative Forschung an Zukunftsszenarien im Bühnenraum als vielmehr das gemeinsame Handeln als Institut in und mit Öffentlichkeiten als alternative Zukunftsforschung erfahren wurde. Hieraus ergibt sich folgende These: Die künstlerisch-experimentelle Setzung des „Jungen Instituts für Zukunftsforschung“ selbst stellt ein Zukunftsszenario für die Partizipationsmöglichkeiten von Kindern und Jugendlichen dar, welches im Rahmen des künstlerischen Experiments szenisch und performativ verwirklicht und erforscht wird. Das Institut kann mit Auguste Lewald gesprochen als ein *Setz-Szenario* oder mit Jungk gesprochen als eine *soziale Erfindung* angesehen werden, deren Um- und Durchsetzbarkeiten experimentell erprobt werden. Damit gerät das Performativ des Instituts selbst als Zukunftsforschung ins Blickfeld: Was bedeutet es, diese Performativität des Handelns als eine alternative Zukunftsforschung zu konzeptualisieren? Ich möchte vorschlagen, diesen Prozess als eine alternative Zukunftsforschung in den Blick zu nehmen, gerade weil er nicht als Zukunftsforschungsprozess angelegt und gekennzeichnet gewesen ist. Szenische Kunst bzw. künstlerische Forschung ist womöglich gerade da alternative Zukunftsforschung, wo sie sich nicht explizit als solche behauptet und sich nicht am Feld der Zukunftsforschung orientiert. Ausgehend von diesen Beobachtungen werde ich in Kapitel 4 die Probe bzw. die Praxis des Probens in den Szenischen Künsten, die immer schon ein Ort künstlerischer

Forschung ist, als szenisch-performative Zukunftsforschung neu in den Blick nehmen.

Die Forschungsergebnisse des künstlerischen Projekts „Junges Institut für Zukunftsforschung“ zeigen, dass es das Potenzial einer performativen Zukunftsforschung sein kann, Kipp- und Verwirklichungsmomente von möglichen Zukünften erfahrbar zu machen. Sie lassen aber auch erkennen, wie stark in szenische Forschungen bereits existierende und festgeschriebene gegenwärtige Zukünfte als Bilder oder Narrative immer schon eingeschrieben sind. Diesen gegenwärtigen Zukünften ist es schwer zu entkommen, denn sie scheinen sehr träge zu sein: Statt von gegenwärtigen Zukünften ließe sich auch von vergangenen oder alten Zukünften sprechen. Junge Generationen wachsen gewissermaßen mit alten Zukünften auf und reproduzieren diese: Schließlich stellen sich Fragen nach den Grenzen des Wachstums bereits seit den 1970er Jahren bis heute. Auch die Zukunftsszenarien des „Jungen Instituts für Zukunftsforschung“ sind meist entweder Wachstums- oder Postwachstumsszenarien. In der künstlerischen Praxis wird erlebt, was schon in der historischen Analyse der Versprechen und Krisen der Szenariotechniken und Zukunftswerkstätten deutlich wurde: Während Szenariotechniken in ihren Herkunftskontexten Zukunft auf Wettbewerb und Wachstum ausrichten, verpflichten Zukunftswerkstätten mit ihrer linken Wunsch- und Widerstandsideologie Zukunft auf gesellschaftlichen Fortschritt im Sinne von mehr Demokratisierung und Gleichberechtigung, gerechter Umverteilung, weniger Ausbeutung von Mensch und Natur o. Ä. Das deutet daraufhin, dass Imaginationen von Fortschritt und/oder Wachstum in unsere allgemeine Vorstellung und unseren Begriff von Zukunft per se eingeschrieben sind.

Als Konsequenz daraus möchte ich eine weitere Forschungsrichtung vorschlagen, die die forschungsleitende Suche nach einer alternativen Zukunftsforschung noch einmal anders aufgreift. Eine alternative Zukunftsforschung kann es sich zur Aufgabe machen, an den Zukunftsvorstellungen oder -konzepten selbst zu forschen, die der Zukunftsforschung immanent sind oder die einen gesellschaftlichen Konsens bilden. Unter der Reproduktion gegenwärtiger Zukünfte ist dann nicht nur die Reproduktion konkreter Bilder oder Erzählungen der Zukunft zu verstehen, sondern die Reproduktion allgegenwärtiger Vorstellungen davon, was Zukunft überhaupt ist, in welcher Form und Qualität der Zeitraum der Zukunft imaginiert wird. Es stellt eine Lücke oder besser gesagt einen blinden Fleck der Zukunftsforschung dar, die eigenen Zukunftsbegriffe und -konzepte kritisch zu reflektieren. Eine solche Zukunftsforschung ist im zweiten künstlerischen Forschungsprojekt anhand der visuellen Darstellungs- und Erscheinungsformen von

Zukunft (und Zeit) unternommen worden. Das Projekt „The Shape of Things to Come“ fragt danach, inwiefern eine performative Zukunftsforschung das Potenzial hat, die Performanz von Zukunftsformen und Zukunftskonzepten zu explizieren und zu reflektieren.

3. Visuelle Zukunftsformen performativ analysieren: *The Shape of Things to Come*

[Szene der Zukunftsforschung 8]



Abbildung 1: Pyramide

„Das ist ein Bild. Ein Gesellschaftsbild von Deutschland im Jahr 2050. Was seht ihr in diesem Bild? In dieser Form? (Bevölkerungsprognose aus rechteckiger Styroporplatte rausbrechen) Das Deutsche Bundesamt für Statistik sieht in diesem Bild die Bevölkerung Deutschlands im Jahr 2050. Das Bild soll darstellen, dass im Jahr 2050 viel mehr ältere Menschen als jüngere Menschen in Deutschland leben werden. (Besen holen) Aber vielleicht ist das Bild der Zukunft gar nicht das hier. Sondern das hier. Also das, was runtergefallen ist, die Umrisse, die Negativform. (Styropor-Bruchstücke auf dem Boden zusammenfegen) Die Zukunft, das sind vielleicht genau diese Teile, die nicht mitgezählt wurden, mit denen niemand gerechnet hat. Die vielen Menschen oder Ereignisse, die nicht Teil des Bildes geworden sind oder von denen man sich kein Bild machen kann. (Styropor-Stücke in Eimer füllen, mitnehmen)“ (Plischke 2014, unveröffentlichtes Probenscript)

Dieses Kapitel widmet sich den Eigenarten visueller Darstellungsformen von Zukunftswissen und Zukunftskonzepten. Ich möchte dafür den Begriff der *shapes* (engl.

für Formen, Gestalten, Gebilde), der für das zweite künstlerische Forschungsprojekt „The Shape Of Things To Come“ (2014)⁵² titelgebend war und als Überbegriff für visuelle Darstellungsformen von Zukunft genutzt wurde, theoretisch fundieren und konkretisieren. In einem Konzeptionstext zum Projekt heißt es:

„*The shape of things to come* ist der Titel eines berühmten Science-Fiction-Buchs von H. G. Wells (1933), das die Entwicklungen der Welt bis zum Jahr 2106 skizziert.⁵³ Ich interessiere mich aber weniger für das Jahr 2106, sondern für das, was im Titel dieses Buchs steckt – für die verschiedenen Formen und Darstellungsformen der Dinge, die kommen werden. Eigentlich gibt es die Zukunft gar nicht, sie gibt es nur in deinem Kopf, hatte ein Mitglied des *Jungen Instituts für Zukunftsforschung* einmal festgestellt. Was es aber gibt und was uns umgibt sind bildliche Formen, die eine Zukunft oder *die* Zukunft zeigen oder repräsentieren. Repräsentieren heißt: Etwas vertreten oder darstellen, das (in seiner Gesamtheit) nicht da ist. Und die Zukunft kann ja noch nicht da sein. Sonst wäre es ja nicht mehr die Zukunft. Ich habe vor, solche Zukunftsformen, -repräsentationen oder -zeichen, solche Zahlen, Kurven, Grafiken, Modelle und Dinge im Raum zu versammeln. Ich werde diese Formen in den Raum holen, indem ich sie in verschiedene Materialien oder Anordnungen von Menschen übersetze. Ich möchte sie im Rahmen einer performativen Analyse analysieren: Welche Formen hat die Zukunft und wie performen wir sie?“ (Plischke 2014, unveröffentlichter Konzeptionstext)

Die künstlerische Praxis verschiebt sich von der Suche nach szenisch-performativen Herstellungsformen von Zukunftsszenarien hin zur Untersuchung von bildlichen Darstellungsformen von Zukunft, die in Wissenschaft, Medien und Alltag zu finden sind. Allerdings sollen diese Zukunftsformen in den Raum der szenischen Künste geholt und einer ‚szenisch-performativen Analyse‘ unterzogen werden. Letztlich wird auch hier ein Ansatz szenisch-performativer Zukunftsforschung erprobt, der aber anders als im ersten Projekt bei bereits existierenden und zirkulierenden Zukunftsszenarien oder -bildern ansetzt. Ausschlaggebend für diese Verschiebung ist die konstatierte Reproduktion gegenwärtiger Zukünfte im Prozess des „Jungen Instituts für Zukunftsforschung“ (2012/13). Dazu gehören vor allem das Negativszenario einer überalternden Gesellschaft wie auch grundlegende Denkfiguren von Fortschritt und Wachstum, die fest in das

⁵² Die Schüler_innen des Europagymnasiums Hamm werden ein Jahr nach dem „Jungen Institut für Zukunftsforschung“ im Mai 2014 von mir erneut in das Forschungstheater Hamburg zur Performance „The Shape of Things To Come“ eingeladen. Für sie als ein beteiligtes, ein involviertes Publikum stellt die Performance auch einen Rückblick auf das Projekt und den gemeinsamen Prozess im Jahr zuvor dar. Es ist mein Anliegen, meine Reflexion dieses Prozesses mit ihnen zu teilen und den Stand meiner Forschung an sie rückzubinden. Anders als beim ersten künstlerischen Forschungsprojekt stellt dies keine Situation und Konstellation aktueller Koforschung dar, sondern ist der Versuch, Ergebnisse einer partizipativen Forschung mit den Koforschenden zu teilen und gleichzeitig die Kooperation auch zu einem Abschluss zu bringen. Ich mache mich explizit in meiner Rolle/Position als Forschende und Promovierende sichtbar, die auch ohne die Schüler_innen und über das Projekt „Junges Institut für Zukunftsforschung“ weiter am Thema gearbeitet hat und arbeiten wird.

⁵³ Das 1933 erschienene (Science-Fiction-)Werk von H. G. Wells, *The Shape of Things to Come*, ist als ein fiktionales Geschichtsbuch aus dem Jahr 2106 verfasst.

Zukunftsdenken aller Beteiligten eingeschrieben waren. Daraus resultierte die Frage, inwiefern ein solches konsensuelles Zukunftswissen auf die Präsenz oder Omnipräsenz visueller Zukunftsformen zurückgeführt werden kann. Damit sind nicht nur visuelle Darstellungsformen einer spezifischen Zukunft gemeint, sondern gerade auch gesellschaftliche Vorstellungsbilder der Zukunft an sich. Bevor überhaupt alternative Zukünfte szenisch-performativ hervorgebracht werden können, so der Rückschluss, muss eine alternative Zukunftsforschung erst einmal wirkmächtige Zukunftskonzepte kritisch befragen. Erst dann kann diskutiert werden, ob eine alternative Zukunftsforschung auch zu einem anderem, einem alternativen Konzept der Zukunft kommen kann.

Am Anfang der Forschungspraxis stand die Annahme, dass sich visuelle Darstellungsformen von szenisch-performativen Formen im Wesentlichen in ihrer Reproduzierbarkeit unterscheiden. Sie können anders als szenisch-performative Handlungen in andere Kontexte übertragen und medial verbreitet werden. Diese Annahme schließt an bildkritische Positionen an, die Bilder als fixierte, objektivierte und reproduzierbare Darstellungen verstehen und ihnen eine hohe Wirkmächtigkeit oder gar manipulative Macht zuschreiben. Für die Frage nach ihrer Wirksamkeit ist es aber auch wichtig zu verstehen, wie visuelle Darstellungen funktionieren. Dieser Frage geht der Kunstwissenschaftler und Philosoph Gottfried Boehm in *Wie Bilder Sinn erzeugen* nach. Er konstatiert, dass eine Theorie des Bildes in den Wissenschaften lange Zeit gegenüber der Sprache marginalisiert worden ist. Spätestens im Zuge der Digitalisierung drängt sich dies aber mehr und mehr auf: Es gibt eine neue ‚Flut von Bildern‘ nicht nur aufgrund der Möglichkeit ihrer digitalen Verbreitung, sondern auch aufgrund neuer bildgebender Verfahren durch digitale Technologien. Diese spielen gerade in der wissenschaftlichen Forschung eine immer zentralere Rolle. Insbesondere den Naturwissenschaften ist im letzten Jahrzehnt ein Forschen in und mit Bildern selbstverständlich geworden.

Computergenerierte Visualisierungen sind hier auch Mittel der Erkenntnis, weil sie unsichtbare Phänomene und unfassbare Datenmengen überhaupt erst sichtbar machen (vgl. Boehm 2007:13). Diese Entwicklung hat eine grundsätzliche Auseinandersetzung mit visuellen Kulturen in den Wissenschaften befördert. Nun wird nach der *produktiven* Rolle gefragt, die Bilder in wissenschaftlichen Forschungs- und Erkenntnisprozessen spielen, und das nicht nur heute, sondern immer schon. Auch über die Disziplinen hinaus, die sich traditionell mit Bildlichkeit beschäftigen wie die Kunst-, Medien- und Kulturwissenschaften, gewinnt eine Bildwissenschaft an Popularität und Kontur. Hier gilt es, so Gottfried Boehm, eine gemeinsame Struktur des Bildlichen, eine Logik des Bildes zu

bestimmen, um sowohl Bildkompetenz als auch Bildkritik zu ermöglichen:

„In diesem Sinne diskutieren wir die These: Bilder besitzen eine eigene, nur ihnen zugehörige Logik. Unter Logik verstehen wir: die konsistente Erzeugung von Sinn aus genuin bildnerischen Mitteln. Und erläuternd fügen wir hinzu: Diese Logik ist nicht prädikativ, das heißt nicht nach dem Muster des Satzes oder anderer Sprachformen gebildet. Sie wird nicht gesprochen, sie wird wahrnehmend realisiert“ (Boehm 2007: 34).

Auch in der transdisziplinären Wissenschafts- und Technikforschung wird die *Logik des Bildlichen* (Heßler/Mersch 2009) als eine eigene Form der Produktion und Kommunikation von Wissen, Erkenntnis oder Sinn neben diskursiven/sprachlichen Formen geltend gemacht (vgl. ebd 10).⁵⁴ In dieser Perspektive kommen Bilder nicht allein in der Illustration oder Präsentation von Wissen zum Tragen, sondern sie sind als konstitutiver Teil des Erkenntnis- und Forschungsprozesses zu betrachten – als Mittel des Entwurfs, der Speicherung, des Beweises, der Argumentation, des Denkens usw. (vgl. ebd. 15).

Gottfried Boehm bestimmt die Logik des Bildes als eine Logik oder einen Akt des Zeigens: „Die Macht des Bildes bedeutet: zu sehen geben, die Augen zu öffnen. Kurzum: zu zeigen“ (Boehm 2007: 39). Dieses Zeigen hat stets eine doppelte Struktur, „nämlich etwas zu zeigen und sich zu zeigen“ (ebd. 19). Das Zeigen des Bildes passiert oder argumentiert anders als das Sagen nicht sukzessive, sondern augenblicklich, also auf *einen* Blick. Dem Bild ist eine simultane Präsenz von Sachverhalten und damit eine ereignishaft Evidenz zu eigen. Die besonderen Strukturen bildlicher Wissenserzeugung und Sinnproduktion können über die Parameter der Räumlichkeit/Spatialität und Simultaneität/Logik des Kontrasts sowie der Nicht-Negativität und Nicht-Hypothetizität näher bestimmt werden (vgl. Heßler/Mersch 2009: 12ff.). Diese Parameter beschreiben die Potenziale ebenso wie die Grenzen bildlicher Darstellungen. Beides ist gerade auch für eine Analyse der Wirkmächtigkeit, die wissenschaftsgenerierten Bildern in der gesellschaftlichen Öffentlichkeit und Wirklichkeit zukommt, bedeutsam.

Darstellungsformen von Zukunftswissen werden innerhalb der Diskurse um visuelles Wissen nicht als ein eigenes visuelles Genre behandelt. Inwiefern wäre das lohnenswert? Visuelle Darstellungen von Zukunftswissen sind immer auch schon Teil der Forschungen zu visuellem Wissen, ohne dass sie explizit als Zukunftsformen klassifiziert werden. In der Prognostik und der an Wissenschaft orientierten Zukunftsforschung wird, wie in anderen

⁵⁴ Martina Heßler und Dieter Mersch wollen in *Die Logik des Bildlichen. Zur Kritik der ikonischen Vernunft* (2009) einer traditionellen Abwertung des Visuellen als Irrationales oder A-Logisches entgegenarbeiten. Sie knüpfen dabei an Traditionen und Positionen an, die Bildern (und nicht-diskursiven Symbolformen, u. a. Cassirer) eine eigene Weise der Sinnerzeugung zugestehen und beziehen sich dabei unter anderem auch auf Gottfried Boehm (vgl. Heßler/Mersch 2009: 9).

wissenschaftlichen Disziplinen auch, maßgeblich mit „Theoriebildern“ (Huber 2009: 69) gearbeitet. Damit sind statistische Visualisierungen, Graphen, Diagramme, Karten sowie computergenerierte Bilder aus Datensätzen gemeint, die einen hohen Abstraktionsgrad aufweisen. Sie sind zu unterscheiden von Visualisierungen, die einen starken Realitätseffekt haben, wie computergenerierte Modelle und Simulationen, die in diesem Kapitel nicht behandelt werden. Für einen eigenständigen Diskurs um Zukunftsformen spricht, dass die Zeigeform des Bildes, die als nicht-negativ und nicht-hypothetisch charakterisiert wird, für Zukunftsbilder von besonderer Tragweite ist: Ein Bild kann nicht die Verneinung von etwas zeigen, weil es zuallererst affirmativ gegenüber seinem Gegenstand ist: „Zeigen, weil stets verzahnt mit Sich-Zeigen, mit ‚Erscheinen‘, vermag sich nicht selbst zurückzunehmen oder zu relativieren. [...] Das bedeutet: Bilder argumentieren weder konjunktivisch noch im Konditional, (...) sondern setzen zeigend ein Faktum“ (Heßler/Mersch 2009: 23). Zukunftsbilder bringen aber nicht nur etwas Unsichtbares, sondern etwas Hypothetisches, etwas Mögliches in die Sichtbarkeit. Es stellt sich daher für Zukunftsformen die besondere Frage, auf welche Weise sie mit diesem Status zwischen faktischer und hypothetischer Setzung operieren, inwiefern sie ihren Möglichkeitsstatus mit kommunizieren oder nicht.

Dieses Kapitel unternimmt theoretische Überlegungen zur Bildlichkeit des Zukunftswissens bzw. der Zukunftsformen. Dabei werden drei *shapes* beispielhaft analysiert: Die Linie, der Trichter und die Kurve werden ausgehend von ihrer szenisch-performativen Analyse daraufhin untersucht, wie sie Zukunft auf eine bestimmte Art und Weise formatieren – oder deformieren. Es geht darum, das Wirken der *shapes* auf gesellschaftliches Zukunftsdenken und -handeln herauszuarbeiten. Zudem soll das künstlerische Forschungsverfahren der szenisch-performativen Analyse reflektiert und als alternativer oder ergänzender Beitrag zu theoretischen Bildanalysen diskutiert werden.

3.1 Theorie der *Shapes of Things to Come* und ihrer performativen Analyse

3.1.1 *Shapes* als graphematische und diagrammatische Formen der Zukunft

Visuelle Darstellungsformen von Zukunftswissen wie Prognosen oder von wissenschaftlich basierten Szenarien sind mehrheitlich Theoriebilder mit hohem Abstraktionsgrad und lassen einen numerischen, auf Daten basierenden Ursprung erkennen (vgl. Heßler/Mersch 2009: 26/27). Dazu gehören auch statistische Bilder wie das eingangs besprochene Bild der Bevölkerungsentwicklung. Graphen, Diagramme, aber auch Notationen, Tabellen und Karten sind mit Sibylle Krämer als Hybridformen zwischen Bild und Schrift zu definieren, die einer systematischen Theoretisierung als eines eigenen Genres bedürfen (vgl. Krämer 2009: 95).⁵⁵

„Bezogen auf das breite Spektrum von Visualisierungen interessieren wir uns für einen sehr begrenzten, wiewohl einflussreichen Bereich: die operativen Visualisierungen, deren Medium der Graphismus ist, welcher hervorgeht aus der Interaktion von Punkt, Linie und Fläche“ (Krämer 2016:17).

Graphematische oder diagrammatische Formen sind zweidimensionale Gebilde, die Krämer auch als inskribierte Flächen bezeichnet (vgl. ebd. 14/15). Sie stellen eine „Sonderform des Räumlichen“ (ebd.) dar: Sie zeichnen sich trotz ihrer Technik der Verflachung durch eine topologische Struktur aus. Indem sie Zeichen oder Punkte auf einer Fläche situieren, nebeneinander anordnen und zueinander in Beziehung setzen, oftmals eingefasst durch ein Koordinatensystem, machen sie „eingefrorene Relationen“ (Krämer 2009: 96), Verhältnisse, Bündelungen oder Muster erkennbar. Diese räumlichen Relationen können Erkenntnisprozessen dienen und Orientierung im Denken oder Handeln stiften. Das Räumliche wird so zu einem Darstellungsprinzip, mit dem auch nicht-räumliche Sachverhalte vergegenwärtigt werden (vgl. ebd.). Für visuelle Darstellungsformen der Zukunft ist dies ein wichtiger Hinweis: Graphematische Zukunftsformen ver-räumlichen zeitliche Vorstellungen: Sie machen Zukunft als Raum sicht- und vorstellbar. Damit erobern sie auch den Raum der Zukunft: Sie erlauben es, ihn aus einer Vogelperspektive zu betrachten. Er wirkt überschaubar sowie berechenbar und beherrschbar. Die inskribierte Fläche stiftet damit ein Stück weit Macht über die Zeit, der die Menschen ansonsten ausgeliefert sind (vgl. Krämer 2016: 16).

⁵⁵ Sibylle Krämer unternimmt in ihrem Artikel in *Die Logik des Bildlichen* erste Schritte für eine sogenannte Diagrammatologie, die sie schließlich 2016 als Monografie veröffentlicht: Krämer, Sibylle (2016): *Figuration, Anschauung, Erkenntnis. Grundlinien einer Diagrammatologie*, Berlin.

Weil *shapes* Hybridformen zwischen Bild und Schrift sind, können sie sukzessive gelesen, aber auch augenblicklich, als piktorales Gebilde oder figürliche Gestalt, erfasst werden. In den Anordnungen im Bildraum können sich Umriss- oder Konturen abzeichnen, die als geometrische Figuren oder andere figürliche Gestalten wahrgenommen werden. Daten bekommen so ein Aussehen, eine imaginative Kraft (vgl. Heßler/Mersch 2009: 34/34). Die Soziologin Eva Barlösius untersucht graphische und statistische Bilder des Sozialen auf ihre Wirkmächtigkeit im öffentlichen Raum. In ihrer Studie *Die Macht der Repräsentationen* (2005) geht sie davon aus, dass Repräsentationen, die eigens für wissenschaftliche Diskurse entwickelt werden, im öffentlichen Raum als Common-Sense-fähige oder konsensgenerierende Darstellungen funktionieren und in konsensuales Wissen überführt werden (vgl. Barlösius 2005: 16/17). In wissenschaftlichen Forschungsprozessen finden vielfache mediale Transformationen von einer Repräsentation in eine andere statt: So werden beispielsweise für soziale Phänomene Kategorien oder Begriffe geschaffen, anhand derer sozialstatistische Daten erhoben werden. Diese Daten sind sinnlich nicht erfassbare Zahlenreihen, die dann in anschauliche graphische Darstellungen übersetzt werden usw. (vgl. ebd. 63/64). Sie argumentiert, dass verschiedene Stufen der Repräsentation⁵⁶ einen Abstraktions- und Verallgemeinerungsprozess vom repräsentierten Gegenstand darstellen, mit der sich eine aufmerksamkeitslenkende und generalisierende Denkweise, ein Common Sense durchsetzen kann (vgl. ebd. 47). Gerade sehr abstrakte Bilder, die sich durch einen Verlust an Fülle, Vielfalt oder Konkretheit auszeichnen, würden oftmals mit sinnlichen Qualitäten ausgestattet, die ein Eigenleben, „eine eigene sinnliche Welt“ (ebd. 51) generieren, die sich in Wahrnehmungsmuster einschreiben.

In ihrer konkreten Analyse der „Bilder des demografischen Wandels“ (2010) stellt sie eingangs fest, dass kaum ein anderes gesellschaftliches Phänomen so häufig bildlich

⁵⁶ Der Begriff der Repräsentation macht bei Barlösius Sinn, weil in den demografischen Bildern nicht nur die Zukunft, sondern vor allem die Gesellschaft repräsentiert wird. Eva Barlösius merkt an, dass die Begriffe der Repräsentation und des Repräsentierens äußerst vieldeutig gebraucht werden, sowohl in verschiedenen Wissenschaftsdisziplinen als auch im Alltag. Meistens werden die drei Bedeutungen von Vorstellung, Darstellung und Stellvertretung unterschieden (vgl. Barlösius 2005: 39/40). Sie fordert, die Repräsentationsarbeit oder -praxis, also die Verfahren oder Regeln, mit denen Repräsentationen oder Darstellungsformen generiert werden, stärker in den Blick zu nehmen (vgl. ebd. 46/47). Darstellungsregeln werden in der Repräsentationspraxis bewusst oder unbewusst tradiert (vgl. ebd. 65). Mit dem Fokus auf Repräsentieren als Handeln, auf die wissenschaftliche Repräsentationspraxis bezieht sich Barlösius unter anderem auf Bruno Latour und Pierre Bourdieu. Latour beschreibe die Repräsentationspraxis in wissenschaftlichen Prozessen als eine Transformationskette, die den Weg von den Dingen zu den Worten oder bildlichen Darstellungen umfasst. Pierre Bourdieu spreche von der Konstruktions- und Repräsentationsarbeit, die in wissenschaftliche Objektivierungsformen einfließe. Je höher der Abstraktions- und Verallgemeinerungsgrad einer Objektivierung ist, desto mehr Konstruktionsarbeit sei nach Bourdieu eingeflossen. Diese Konstruktionsarbeit gehe mit symbolischer Macht oder Benennungsmacht einher. Als Objektivierung der Objektivierung kann man mit Bourdieu den Versuch verstehen, die Machtverhältnisse, die in Objektivierungsprozesse eingelassen sind, zu analysieren (vgl. Barlösius 2005: 28/29).

veranschaulicht wird wie die Bevölkerungsentwicklung und -zusammensetzung in Form der Bevölkerungspyramide. Es handelt sich um die Gesellschaftsprognose oder das Gesellschaftsbild schlechthin (vgl. Barlösius 2010: 233). Sie kritisiert diese Darstellungsform allerdings in zweifacher Hinsicht. Erstens würde sie eine irreversible Entwicklung und ein gesichertes Wissen suggerieren, das die Zukunft eindeutig aus der Vergangenheit und Gegenwart herleitet. Dies kann auf die Repräsentationspraxis und die konkreten Gestaltungsprinzipien graphematischer Formen zurückgeführt werden: Dazu gehört es, Punkte zu Linien zu verbinden, also Lücken zu schließen und Sprünge zu überbrücken, um einen Verlauf zu konstruieren und zu glätten. So werden Kohärenz und Evidenz der Zukunftsform erzeugt (vgl. Heßler/Mersch 2009:31ff.). Die Darstellungsform und -konvention der Bevölkerungspyramide beinhaltet zweitens stets eine Interpretation der zukünftigen Folgen des demografischen Wandels (vgl. Barlösius 2010: 232). Die geometrische und symmetrische Ausgangsform der Pyramide ist eine normative Setzung, auf die alle anderen Formen, die sich aus den Daten ergeben können, bezogen werden. Andere Formen erscheinen dann zwangsläufig als Abweichung von der ursprünglich stabilen Form der Pyramide und erwecken so negative Eindrücke von Instabilität, Ausfransung oder Zerfall. Dies bezeichnet Barlösius als den „symbolischen Überschuss der Grafiken“ (ebd. 236), der bei der grafischen Aufarbeitung der Daten entsteht, aber nirgendwo explizit ausgewiesen sei. Dabei ist gerade die Formsprache der Demografie eine historische Erfindung⁵⁷, die explizit so gestaltet ist, dass dabei lesbare, universelle Gebilde wie eine Glocke, eine Tanne, ein Pilz oder eine Urne entstehen können, weil die Bilder für einen außerwissenschaftlichen Gebrauch entwickelt wurden und werden. Ihnen soll als symbolischen Formen eine selbsterklärende, unmissverständliche Alltagsevidenz, eine „self-evidence“ (Barlösius 2005: 89) zueignen. Alltagsevidenz ist nicht per se negativ: Bilder des Sozialen können einen aufklärerischen oder bewusstseinsbildenden Effekt haben, weil sie soziale Verhältnisse oder Entwicklungen allgemeinverständlich verdeutlichen. Sie signalisieren oftmals einen Handlungsbedarf oder drängen sogar unmissverständlich darauf. Es ist allerdings fraglich, ob hier tatsächlich „neue, alternative oder kritisch-distanzierende Gesellschaftsbilder“ (ebd. 88) hervorgebracht werden können.

⁵⁷ Zum einen ist hier die Geschichte der Bilderstatistik prägend, die Ende des 18. Jahrhunderts ihren Anfang nimmt. Die räumliche Darstellung der Gesellschaft ist hier unter anderem mit dem Interesse verknüpft, Bilder mit nationalem Symbolcharakter zu schaffen, die die Einheit der Nation stärken. Das Interesse des Soziologen Otto Neurath war es, mit der Bilderstatistik, den Mengenbildern, eine universelle Sprache zu schaffen, im Sinne einer Pädagogik der Sozialwissenschaften (vgl. Barlösius 2005: 72ff.). Die Bevölkerungspyramide ist auf ihren Schöpfer, den Sozialwissenschaftler Friedrich Burgdörfer, der im Dienst des NS-Regimes stand, zurückzuführen. In seiner Schrift *Volk ohne Jugend* (1932) führt er eine Formsprache für die Altersstruktur ein, die eindeutigen, appellativen Charakter haben soll und den Rückgang der Geburtenraten als Gefahr für das deutsche Volk darstellen will.

Sich selbsterklärende Bilder müssen auf bekannte Darstellungskonventionen zurückgreifen, die immer auch als verstärkende, reproduzierende Faktoren eingefahrener, unbewusster oder normativer Sichtweisen wirken.

Symbolische oder sinnliche Überschüsse können in der Forschungs- und Darstellungspraxis unbewusst oder unkontrolliert entstehen.⁵⁸ Die Formsprache der Demografie ist eine Darstellungspraxis, die bewusst auf symbolische Überschüsse ausgerichtet ist, und nicht nur konsensuelles Wissen hinsichtlich einer negativen Überalterung der Gesellschaft erzeugt, sondern auch hinsichtlich der ideellen Vorstellung der Zukunft.

3.1.2 *Shapes* als ideelle Formen der Zukunft

Die Macht der Bilder des demografischen Wandels bezeichnet Eva Barlösius auch als eine „Demografisierung des Gesellschaftlichen“ (Barlösius 2010: 239) Als allgemeinverständliche Bilder schreiben sie sich derart in die Zukunftsdiskurse ein, dass die konsensuale Vorstellung entsteht, die Zukunft der Gesellschaft werde vor allem von diesen und nicht von anderen, vielleicht noch unbekanntem Prozessen bestimmt. Statt über die Gesellschaft werde mehr und mehr über die Bevölkerung gesprochen; statt vom gesellschaftlichen Wandel vom demografischen Wandel. Und dadurch haben nach Barlösius diese Bilder auch einen Anteil daran, dass sich die Zukunftsvorstellungen der Gesellschaft generell verändern: „Damit schreibt die Demografisierung die gesellschaftliche Semantik über die Gegenwart und Zukunft von weitgehend offen und unbekannt zu größtenteils vorbestimmt und bereits bekannt um“ (ebd. 240). Die Grafiken des Zukunftswissens produzieren einen Überschuss, der die allgemeinen, die ideellen Vorstellungen von Zukunft betrifft und beeinflusst.

Shapes können daher auch als ideelle Formen der Zukunft verstanden werden: Es sind Zeitformen, sie transportieren und konstruieren Vorstellungen von Zeit. Gegenstand der performativen Analyse „The Shape Of Things to Come“ sind zu einem großen Teil solche grundlegenden Zukunfts- und Zeitformen, die in spezifischen Zukunftsbildern enthalten sind, aber auch für sich stehen können, wie zum Beispiel der Zeitstrahl oder -pfeil. Sie sind als historisch gewordene und wandelbare Formen zu betrachten, die Teil des Alltagswissens sind.

⁵⁸ Rheinberger nennt dies die „unkontrollierten Wahrnehmungs-, Imaginations- und Symbolszenen“ (Rheinberger 1992; ders. 2001a, zitiert nach Heßler/Mersch 2009: 15/16), die er als notwendige Teile eines Forschens in offenen Experimentalsystem neben Apparaturen und epistemischen Dingen identifiziert.

Auch der Historiker Lucian Hölscher untersucht in die *Die Entdeckung der Zukunft* (1999) das historisch wandelbare Konzept der Zukunft selbst, die geschichtliche Transformation von Zukunftsvorstellungen, die allzu oft selbstverständlich scheinen. Er spricht dabei von der „ideellen Form, in der Zukunft zu verschiedenen Zeiten entworfen wurde“, die jeweils eine „historisch spezifische Denkform“ (Hölscher 1999: 10) repräsentiere. Hölscher selbst bringt diese Denkformen aber nicht in Zusammenhang mit bildlichen Darstellungsformen.⁵⁹ Es ist allerdings für die Theorie der *shapes* von Interesse, woran er die Entstehung des neuzeitlichen Zukunftskonzepts im 17. und 18. Jahrhundert in Westeuropa festmacht: Mit der Entdeckung der Zukunft ist gemeint, dass sich erst um diese Zeit die Vorstellung eines einheitlich geschichtlichen Zeit-Raums namens Zukunft herausgebildet hat.

„Doch tatsächlich ist die Zukunft als Zeitraum der Geschichte erst spät entdeckt worden. Zwar gab es schon immer zukünftige Ereignisse, aber nicht immer gab es die Vorstellung von einer homogenen, allmählich verfließenden Zeit, in der sich solche Ereignisse vorausschauend ansiedeln ließen“ (ebd. 10). Neu ist die Vorstellung von der Zukunft als einem Zeitraum, in dem sich all diese Dinge ereignen werden. Vor Beginn der Neuzeit bildeten sie kein zusammenhängendes Ganzes, füllten keinen kohärenten Zeitraum“ (ebd. 19).

Es ist also neu, den Plural zukünftiger Ereignisse in einem gemeinsamen/geteilten Raum namens Zukunft zu verorten und zu homogenisieren.⁶⁰ Das zeigt sich auch an den Begrifflichkeiten: Zuvor gab es im deutschen nur einen Begriff für das Zukünftige (lat. *futurum*), also für konkrete zukünftige Dinge oder Ereignisse, die man erwarten konnte. Das Wort Zukunft benutzt man synonym für Ankunft. Aus den lateinischen Wörtern *futurum* und *advent* bildet sich dann das Wort Zukunft, das erstmal keine Pluralbildung mehr zulässt (vgl. Hölscher 2012: 6/7). Es liegt nahe, dass eine solche räumliche Rahmung und Konzeption der Zukunft mit bildlichen Darstellungsformen verknüpft ist, die genau dies ermöglichen – eine Ver-räumlichung von Zeit, eine topologische Struktur. Gerade graphematische und diagrammatische Zukunftsformen können diesen neuzeitlichen einheitlichen Raum der Zukunft im Bild paradigmatisch konstruieren. Sie stellen, meist über ein Koordinatensystem, einen homogenen, gleichmäßigen Bildraum her, in dem sich zukünftige Ereignisse ansiedeln und als Konstellationen zusammenführen lassen.

⁵⁹ Nur an einer Stelle gibt Hölscher einen Hinweis auf Zusammenhänge zwischen ästhetischen Bildformen und Denkformen. Er beschreibt, wie eine bildliche Darstellungstechnik, die zentralperspektivische Konstruktion eines homogenen Bildraums, die Vorstellung eines einheitlichen Zeit-Raum-Kontinuums begünstigt habe: „Denn durch die Art ihrer bildlichen Darstellung ließ sich eine solche soziale Szene nun gewissermaßen als eine im Augenblick angehaltene Bewegung verstehen. Sie wurde damit zu einem Ausschnitt aus einem imaginierten Zeitablauf [...]“ (Hölscher 1999: 27).

⁶⁰ Ein gemeinsamer Raum war bis dahin auch als Lebensraum nicht gegeben: Die Menschen im Mittelalter lebten verstreut, ohne einheitliche Ordnungskonzepte von Zeit und Raum.

Sibylle Krämer liefert ebenfalls einen Hinweis darauf, warum graphematische Zukunftsformen als ideelle Zukunftsformen gelten können bzw. umgekehrt, warum sich ideelle, neuzeitliche Zukunfts-konzepte in dieser Form darstellen lassen. Sie sucht Charles Sander Pierce als Vordenker auf, der Diagrammen die Aufgabe zuschreibt, einen universellen Gegenstand, etwas Allgemeines oder Konzeptionelles, sinnlich erfahrbar zu machen (vgl. Krämer 2009: 107). Pierce wiederum bezieht sich dabei auf das Kantsche Konzept des Schematismus, welches Krämer folgendermaßen umreißt: Kant unterscheidet Begriffe und Anschauung als zwei Quellen der Erkenntnis. Begriffe müssen sich nach Kant immer auf ein anschaulich Gegebenes beziehen, um Erkenntnis produzieren zu können. Es gibt aber Begriffe, die kein Gegenstück in der anschaulichen Erfahrung haben. Die Anschauungsform von solchen erfahrungsunabhängigen Begriffen oder reinen Verstandesbegriffen bezeichnet Kant als transzendentes Schema. Das Schema hat die Eigenschaft einerseits sinnlich, andererseits intellektuell zu sein (vgl. ebd. 108ff.) Es lässt sich schlussfolgern: Der neuzeitliche Begriff der Zukunft ist ein erfahrungsunabhängiger Begriff. Diagrammatische und graphematische Darstellungsformen sind demnach geeignet, den erfahrungsfernen *shapes* einen Körper, eine figürliche Realisierung zu verschaffen, „das Gestaltlose als eine Gestalt darzubieten“ (ebd. 109). Weil Kant den Schematismus auch als ein Verfahren der Einbildungskraft bezeichnet, macht Krämer darauf aufmerksam, dass es sich nicht nur um ein Vermögen, sondern eine Tätigkeit handelt, um die Tätigkeit, ein Bild zu erzeugen.

3.1.3 *Shapes* als ästhetische Formen der Zukunft

Darstellungs- und Repräsentationsformen sind immer eng verknüpft mit den *formalen* Verfahren ihrer Herstellung. Es ist deutlich geworden, dass diese Herstellungsprozesse Abstraktions- wie auch Konstruktionsprozesse sind. In ihnen sind kognitive wie auch „schöpferische Elemente“ (Barlösius 2005: 46/47) enthalten. Repräsentieren heißt auch transformieren, gestalten und erschaffen (vgl. ebd. 42). Das heißt, dass wissenschaftliche, graphematische und diagrammatische *shapes* immer auch ästhetische Formen der Zukunft sind.⁶¹ Das Herstellen visueller Darstellungen kann als ein ästhetisches Handeln bestimmt werden, weil es ein Prozess der Gestaltung und Formgebung ist, der auf ästhetischen Wahlentscheidungen beruht und auf Darstellungsstile, -konventionen und Sehgewohnheiten bezogen ist, die die Anerkennung eines Bildes garantieren (vgl. Heßler/Mersch 2009: 45). Bildnerische Herstellungsverfahren machen auf die

⁶¹ Es stellt in diesem Zusammenhang ein Forschungsdesiderat dar, Formbegriffe der Kunst bzw. das Dispositiv der Form und Formgebung in der Kunst mit dem Begriff der *shapes* stärker zu verbinden.

„Unverzichtbarkeit des Ästhetischen“ auch für wissenschaftliche Bilder (Heßler/Mersch 2009: 12/13) aufmerksam. Gerade im Medium des Bildes gerate die Ästhetik der Wissenschaften in den Fokus, die nach Heßler und Mersch oftmals unterschätzt wird (vgl. ebd. 2009: 44).

Wolfgang Krohn spricht sogar von der Wissenschaft als einem genuin ästhetischen Unternehmen, und das nicht nur punktuell im Bild, sondern grundlegend (Krohn 2006:15). Er sieht die ästhetischen Dimensionen der Wissenschaft in der Gestaltung jeden Wissens und jeder Erkenntnis (*shaping of knowledge*). Wissenschaftler_innen üben Wahrnehmungs- und Gestaltungspraktiken ein und aus – für den Forschungsprozess führt Krohn das für den Gebrauch von Instrumenten, den Entwurf von Experimenten und die begriffliche Theoriebildung aus. Auch die Erzeugung von Forschungsergebnissen und Evidenz beruht auf Gestaltung. Dies widerspricht aber nicht dem Wahrheitsanspruch der Wissenschaft: „Ähnlich wie ein Kunstwerk uns anspricht, *weil* es gestaltet ist, erleben wir wissenschaftliche Evidenz *weil* – nicht obwohl – sie gestaltet ist“ (ebd. 4).

Shapes sind also gestaltetes Wissen. Dies ist nicht nur für eine theoretische, sondern auch für eine künstlerische Forschung an und mit visuellen Zukunftsformen ein entscheidender Hinweis. Es ist die ästhetische Dimension visueller Zukunftsformen, die sie auch für eine künstlerische Forschung zugänglich macht. Wie also können Kunst und Wissenschaft bei einer Analyse ästhetischer Zukunftsformen zusammenwirken? Anders als Krohn geht Jörg Huber (Huber 2009) davon aus, dass der Ästhetik der Wissenschaft heute bereits eine hohe Aufmerksamkeit in transdisziplinären Projekten zukommt. Er plädiert dafür, das Verhältnis von Kunst und Wissenschaft anhand des Ästhetischen nicht als eines der Gemeinsamkeit zu beschreiben, sondern Differenzen zu analysieren und von einem wechselseitigen Über- und Durchkreuzen beider Kulturen auszugehen. Ein Ort, an dem dieses Durchkreuzen stattfindet, sei das Bild (vgl. Huber 2009: 65/66).⁶² Solche Momente des Über- und Durchkreuzens bieten für Huber die Möglichkeit, eine kritische Beobachterposition auf das jeweils andere Tun zu etablieren (ebd. 73). Huber macht darüber hinaus auf eine weitere Bedeutungsebene des Ästhetischen in den Wissenschaften aufmerksam: Es ist auch die Darstellungskonvention des Schönen, die sich in rationalen und nützlichen Wissensbildern realisiert. Produziert würden oftmals schöne Bilder, denn „das attraktive Bild ist das

⁶² Huber führt als Beispiel eine Arbeit des Künstlers Hannes Rickl an, der bildnerische Neben- und Abfallprodukte eines wissenschaftlichen Labors in eine künstlerische Installation überführt. So mache er das nicht-intentionale Spurenmaterial sichtbar, von dem Wissensbilder am Ende bereinigt sind. Es handelt sich um ein Projekt an der Züricher Hochschule der Künste, das Bildmaterial stammt aus dem Zoologischen Institut der Universität Zürich. Es sind Videoaufnahmen aus sogenannten Track-It-Kameras (vgl. Huber 2009: 67ff.).

richtige Bild“ (ebd.). Der Bildproduzent und -rezipient arbeite immer in Erinnerung an andere Bilder, an Referenzbilder (vgl. ebd.). Dies legt die Vermutung nahe, dass bei der Produktion referentieller und operativer Bilder in den Wissenschaften Darstellungskonventionen eher übernommen, tradiert und reproduziert werden als in der Kunst. In der Kunst sind Bilder immer auch selbstreferentiell und selbstreflexiv: Sie reflektieren auf bestehende Darstellungskonventionen, stellen sie infrage oder brechen sie. Eine künstlerische Analyse kann den Versuch machen, diese Dimension der Selbstreflexion in graphematische, diagrammatische oder schematische Formen der Zukunft einzuschreiben. Das künstlerische Forschungsprojekt „The Shape of Things to Come“ unternimmt einen solchen Versuch.

3.1.4 Shapes als Bewegungsformen

Über die theoretische Konkretion der *shapes* als ideelle und schematische Formen gewinnt die Auswertung der szenisch-performativen Forschung an Kontur: Untersucht werden soll hier die Verknüpfung von anschaulichen Zukunftsformen und ideellen Zukunftskonzepten. Das künstlerische Forschungsprojekt „The Shape of Things To Come“ übersetzt graphematische Zukunftsformen vom zweidimensionalen Bildraum in den dreidimensionalen Bühnenraum. Dieser Vorgang ist inspiriert von den Begriffen der Zukunftswerkstatt und der Konstruktionsarbeit (Bourdieu), die beim Wort genommen werden: Die Zukunftsformen werden mit Objekten und Materialien aus dem Baumarkt nachgebildet oder hergestellt, mit Styroporplatten, Gummibändern und Maßbändern, Holzstäben u. a. Damit vollzieht die szenisch-performative Analyse einen weiteren Schritt der Verräumlichung wie auch einen Schritt der Verkörperung der flächigen Bildkörper in physischen Körpern. Diese Übersetzungen machen die Zukunftsformen einer szenisch-performativen Forschung zugänglich: Sie können betreten, angefasst, aufgestellt, getragen, gedreht und gewendet werden. Man kann sich als Körper zu ihnen in ein Verhältnis setzen. Das ist auch bei Bild-Räumen möglich, weil sie sich immer durch eine Gerichtetheit auszeichnen. Die Gerichtetheit sorgt dafür, dass sich der Betrachter in ein Verhältnis zum Dargestellten setzt (vgl. Krämer 2009: 99). In der szenisch-performativen Analyse findet diese räumliche Orientierung aber nicht von einer Position *vor* dem Bild statt, sondern von multiplen Positionen im Raum und in körperlichen Relationen und Bewegungen *mit* oder in dem Bild bzw. der Form. Die Übersetzungen finden zudem als performative Akte im Theaterraum statt: Die Zukunftsformen sind nicht schon als fixierte und objektive Formen zugegen, sondern werden erst noch handelnd erzeugt. Die szenisch-performative Analyse bewirkt demnach auch eine Verzeitlichung der *shapes*: Ihre Konstruktion und

gegebenenfalls ihre Dekonstruktion werden als ein sinnlicher Vorgang in Zeit und Raum, oder anders gesprochen, als eine Bewegung in der Zeit beobachtbar.

Es lässt sich festhalten, dass Zukunftsformen in der szenisch-performativen Analyse in Bewegungen überführt oder als Bewegungsformen erfahrbar werden. Während das Denken mit visuellen Formen durch das Räumliche geprägt ist, ist das Denken in szenisch-performativen Formen von Bewegung und Zeit geprägt. Wie Krämer herausarbeitet, sind graphematische Formen und inskribierte Flächen immer auch Bewegungsräume und als solche Denkräume: Sie stiften Bewegungsmöglichkeiten im Denken und Handeln, sie sind eine Strategie, Orientierungsprobleme unserer theoretischen Mobilität zu lösen (vgl. Krämer 2016: 18). Die performative Analyse kann demnach die Bewegungen, die den *shapes* innewohnen, aber in bildlichen Darstellungen stets stillgestellt sind, explizieren.

Dabei werden Bewegungen sicht- und erfahrbar, die bei der Herstellung der *shapes* getätigt werden, aber auch Bewegungen, die die *shapes* als Körper im Raum auf andere Körper hervorrufen. Meine Hypothese lautet, dass diese Bewegungen zugleich etwas über das gesellschaftliche Zukunftshandeln erzählen, das mit der jeweiligen Zukunftsform einhergeht. Die Bewegungsformen und das Zukunftshandeln korrespondiert mit dem ideellen Zukunftskonzept, das in die Form eingelassen ist. Oder anders gesagt: In den sinnlich-körperlichen Bewegungsformen kommt auch eine mentale Vorstellung der Zukunft zum Ausdruck, die das Zukunftshandeln von Individuen oder Gesellschaften formt. Es ist diese Korrespondenz von Bewegungsformen und Denkformen, die es auszuloten gilt, um die Wirkmächtigkeit der Zukunftsformen auf gesellschaftliches Zukunftshandeln zu verstehen.

Die szenisch-performative Analyse mit ihren Übersetzungen stellt eine intermediale Transformation (von lat. *transformare*: umformen) der Zukunftsformen dar. Intermediale Transformationen sind Teil jeden wissenschaftlichen Forschungsprozesses: Wissen wird, wie bereits festgestellt, in Forschungsprozessen permanent von einem Terrain und Format in ein anders übertragen und dabei immer auch bearbeitet und verändert. Heßler und Mersch betonen, dass „mediale Transformationen auf Konstruktionsprozessen gründen, die das dargestellte Wissen ebenso modellieren wie ‚verzerren‘. Wir haben es folglich mit der Duplizität von ‚Formation‘ und ‚Deformation‘ zu tun“ (ebd. 36). Mit jedem Medienwechsel entsteht eine andere Form, wird ein anderes Wissen erzeugt, kommt etwas hinzu und geht etwas verloren (vgl. ebd. 35). Es kann davon ausgegangen werden, dass die szenisch-performative Analyse die visuellen Darstellungsformen der Zukunft einerseits

nachformt, aber auch deformiert. Die szenisch-performative Analyse hat das Potenzial, Bedeutungen der Zukunftsformen zu vergrößern und erfahrbar zu machen, die im visuellen Medium nur subtil enthalten sind oder gar nicht expliziert werden. Sie fügt aber auch eigene Bedeutungen hinzu, weil sie im Akte der Übersetzung ästhetische Wahlentscheidungen trifft. Mit einem geschärften Blick für diese Ambivalenz in der Bedeutungsproduktion wende ich mich im Folgenden der Analyse der drei ausgewählten *shapes* Linie, Trichter und Kurve zu. Dabei versuche ich die Bewegungsformen, die in der szenisch-performativen Analyse in Erscheinung getreten sind, zu beschreiben und zu benennen, mit welchen ideellen Zukunftskonzepten sie in Verbindung gebracht werden können. Dabei nehme ich auch auf theoretische Analysen von Zukunftskonzepten aus Soziologie und Philosophie Bezug (Esposito, Vogl).

4.2 Linie, Trichter, Kurve: Korrespondenzen von Zukunftsformen, Bewegungsformen und Zukunftskonzepten

3.2.1 Die offene Zukunft der Linie: Fortschritte machen

[Szene der Zukunftsforschung 9]



Abbildung 2: Linie

Die Zeitleiste, der Zeitstrahl oder der Zeitpfeil sind graphematische Darstellungsformen, die den Verlauf von Zeit in Form einer Geraden oder Linie veranschaulichen. Der Zeitstrahl oder die Zeitleiste kann die Achse eines Koordinatensystems bilden, aber auch als Schriftbild für sich alleine stehen. Ihre wichtigste Darstellungsfunktion ist es, eine zeitliche Abfolge von Ereignissen als eine räumliche Reihenfolge zu veranschaulichen, und zwar als ein lineares Nacheinander. Ihnen ist eine räumliche Gerichtetheit zu eigen, ihre Ausrichtung orientiert sich an der Schreib- und Leserichtung lateinischer Schrift: Die chronologische Folge einer horizontalen Zeitleiste setzt links an einem Punkt in der Vergangenheit an und führt nach rechts weiter Richtung Zukunft. Man kann sagen, dass Zukunft über die Form der Linie vor allem als eine Richtung spezifiziert ist, als eine Bewegungsrichtung – und das bereits im zweidimensional flächigen Bild. Der Zeitpfeil als Zukunftsform bringt dies explizit zum Ausdruck: Unsere Perspektive ist auf die

fortlaufende und unendliche Zukunft ausgerichtet.

Die Linie oder der Strich, schreibt Sibylle Krämer, sind Elementarmedium wie auch Basishandlung graphematischer, diagrammatischer, zeichnerischer und schriftlicher Formen. Wiederum mit Bezugnahme auf Kants Schriften zum Schematismus macht sie deutlich, dass der Graphismus der Lineatur immer schon als eine Handlung, eine Bewegung aufgefasst werden kann:

„Die Linie gilt ihm [Kant] nicht einfach als eine räumliche Markierung, sondern als die zeitliche Handlung der Herstellung einer Linie, als eine Bewegung, die die Beschreibung eines Raums ist und mittels der produktiven Einbildungskraft die Zeit äußerlich, figürlich der äußeren Anschauung überhaupt erst zuführt“ (Krämer 2009: 110).

Die Linie korrespondiert immer schon mit der Bewegung ihrer Herstellung, die sich in der Zeit ereignet. Eine Linie zu ziehen, bedeutet, eine gleichmäßige, fließende oder fortlaufende Bewegung zu vollziehen. Diese Verlaufsform korrespondiert mit der Vorstellung einer homogenen, allmählich verfließenden Zeit, die historisch zyklische, wiederkehrende Zeitvorstellungen ablöst. Erst mit der Vorstellung einer verfließenden linienförmigen Zeit ist von der Einmaligkeit allen historischen Geschehens und damit von der Unendlichkeit der Zeit auszugehen (vgl. Hölscher 1999: 33).⁶³ Künftige Ereignisse werden nicht länger als präexistent vorgestellt oder als eine Wiederkehr, sondern können sich erst noch herausbilden, während die Vergangenheit als abgeschlossen gilt (vgl. ebd.). Die Form der Linie geht also einher mit dem Konzept einer unbestimmten und unendlichen Zukunft. Damit ist auch die Vergänglichkeit allen Geschehens und das Ver-Gehen der Zeit in die Vorstellungen der Menschen eingeschrieben. Zugleich interagiert das Ziehen der Linie immer mit der Fläche und definiert so den Raum, den sie durchläuft. Sie ist demnach prädestiniert, das neuzeitliche Zukunftskonzept eines übergeordneten Zeit-Raum-Kontinuums zur Anschauung zu bringen: Zukunft wird als ein leerer, ein offener Raum imaginiert, den es zu betreten gilt.

In der szenisch-performativen Analyse wird der Zeitstrahl oder die Zeitleiste mit einem Maßband nachgebildet. Dabei werden von mir als Performerin folgende Bewegungen und Handlungen ausgeführt:

ein Maßband auseinander ziehen, eine Linie ziehen, einen Weg/eine Bahn durch den Raum ziehen, nach vorne schauen, vorwärts gehen, aufrecht gehen, fortschreiten, den Raum durchschreiten, abschreiten, vermessen [...] zurückgehen, rückwärts gehen,

⁶³ Unter anderem weil im 17. Jahrhundert eine Unsicherheit über das Alter der Erde entsteht, dehnt sich nicht nur die Vergangenheit, sondern auch die Zukunft ins Unendliche aus – ebenso wie das Weltall (vgl. Hölscher 1999: 32/33).

umdrehen.

Die szenisch-performative Analyse zeigt, dass die Darstellungsform der Linie stark mit der Bewegungsform des *Gehens/des Gangs* und auf diese Weise mit dem Zukunftskonzept des *Fortschritts* verknüpft werden kann. Die raum-zeitliche Praxis der performativen Analyse macht deutlich, dass die Zukunftsform der Linie immer auch als ein Weg zu verstehen ist, der in die Zukunft führt. Der Mensch ist nun derjenige, der aus der Vergangenheit kommt und sich auf diesem Weg aktiv in die vor ihm liegende Zukunft hineinbewegt, anstatt dass zukünftige Ereignisse auf ihn zukommen. Dass die Zukunft vor uns liegt, vor unseren Augen, stellt nach Hölscher eine tiefgreifende perspektivische Umkehr und eine neue Selbstverortung des Menschen in der Zeit dar, welche zu vergleichen ist mit der kopernikanischen Wende in Bezug auf die Position des Menschen im Weltraum (vgl. Hölscher 1999: 39).⁶⁴ Das Vokabular des Gehens ist fester Bestandteil unserer Zukunftsrhetorik. An der vor uns liegenden Zukunft ausgerichtete Bewegungsformen wie nach vorne zu schauen, vorwärtszugehen, voranzuschreiten sind positiv besetzt, während zurückzugehen, rückwärts zu gehen, Rückschritte zu machen oder überhaupt stehen zu bleiben negativ besetzt sind. Aus dem Konzept der offenen Zukunft erwächst eine generelle Zukunftsorientierung von Individuen und Gesellschaften, die vorher so nicht gegeben war.

Der Gang der Menschheit durch die Geschichte insgesamt wird damit zum Fortgang, zum Fortschritt: Das neuzeitliche Zukunftskonzept erwächst auch aus einer geschichtsphilosophischen Neubestimmung des Begriffs der Geschichte in der Mitte des 18. Jahrhunderts (vgl. Hölscher 1999:4 2). Wenn punktuelle Ereignisse zu einer Linie verbunden werden, wird eine zusammenhängende Abfolge konstruiert – ein Ereignis geht aus dem anderen hervor. So wie die Darstellung einer linearen Abfolge eine kausale Entwicklung impliziert, wird auch Geschichte nun als ein zusammenhängender Prozess der Menschheitsentwicklung verstanden (vgl. Hölscher 1999: 10). Das wiederum macht das Narrativ einer Fortentwicklung, einen Fortschrittsglauben überhaupt erst möglich.⁶⁵ Zukunft kann zum Begriff für eine Richtung oder ein Ziel werden, auf das die Menschheit als Ganzes sich zubewegt (vgl. Hölscher 1999: 42). Dieser Fortschrittsglaube ist auf eine lange Wegstrecke, eine langfristige Zukunftsperspektive bezogen, die kurzfristige Nachteile oder Rückschritte einschließt. Zukunft ist damit nicht nur der Ort der Verbesserung, sondern auch der Ort, an dem das Neue sich ereignet. Fortschritt passiert in

⁶⁴ Zuvor waren es die zukünftigen Ereignisse, die auf die Menschen zukommen.

⁶⁵ Dieser Fortschrittsglaube ist auch maßgeblich durch naturwissenschaftliche Evolutionstheorien beeinflusst, insbesondere Charles Darwins *On the origin of species* (1859).

und mit der Hervorbringung des Neuen und Besseren. Zukunft als Menschheitsziel verspricht, ein Zustand der Verbesserung und Erneuerung menschlichen Lebens in ökonomischer, technischer oder auch sozialer Hinsicht zu sein.

Im linienförmigen *shape* der neuzeitlichen Zukunft ist ein Fortschrittsdenken immer schon eingeschrieben. Aber welche Gültigkeit kommt dem Konzept der offenen Zukunft und damit verbunden dem Konzept des Fortschritts im ersten Viertel des 21. Jahrhundert noch zu? Dies soll im Folgenden mit der Form des Trichters und der Kurve erörtert werden. Die Linie ist in beiden Formen weiterhin enthalten; mehr noch, sie ist ihre Grundform. Es ist also nicht davon auszugehen, dass lineare Zeitvorstellungen oder die Idee des Fortschritts im 21. Jahrhundert vollständig obsolet oder abgelöst geworden sind.⁶⁶ Dennoch formt die Linie hier auch andere Vorstellungen mit oder wird durch andere Perspektiven verformt. Erschütterungen des Fortschrittsglaubens, welcher sich im Zuge des 18. Jahrhunderts entwickelt, sind schon im 20. Jahrhundert im gesellschaftlichen Erleben virulent. Die Öffnung der Zukunft führt, so Hölscher, bereits hier zu einer extremen Verengung derselben, verursacht durch zwei Weltkriege, Umweltkatastrophen u. a. (vgl. Hölscher 1999: 228). Im Übergang zum 21. Jahrhundert wird zudem die Gestaltbarkeit der Zukunft, die für die offene Zukunft wesentlich ist, teilweise fraglich. Prozesse der Globalisierung und Digitalisierung befördern Erfahrungen von Komplexität und teilweise unkontrollierbare Rück-, Nach- und Nebenwirkungen jeden Handelns. Die Art und Weise, wie Ereignisse zusammenhängen oder sich bedingen, ist weniger eindeutig als eine lineare Abfolge zu erkennen. Die offene Zukunft zeigt sich nun als eine unsichere Zukunft voller Risiken. In der performativen Analyse des Trichters wird dieses Doppelgesicht der neuzeitlichen Zukunft deutlich.

⁶⁶ Auch wenn im Übergang zum 21. Jahrhundert teilweise schon der Abschied von der Idee des Fortschritts – und damit von der Idee einer besseren Zukunft – zur Disposition gestellt wird, unter anderem in dem Moment, in dem auch ein Ende der Geschichte proklamiert wird. Eine – philosophische – Kritik an linearen Zeitkonzepten findet bereits im 19. und 20. Jahrhundert statt, unter anderem durch Walter Benjamin, der der linearen Geschichtsschreibung das Konzept des historischen Materialismus entgegensetzt.

3.2.2 Die unsichere Zukunft des Trichters: Werfen, Entwerfen, Verwerfen

[Szene der Zukunftsforschung 10]



Abbildung 3: Trichter

Der Trichter ist – anders als der Zeitstrahl oder die Kurve – keine Zukunftsform, die Teil des Allgemeinwissens ist. Sie stammt aus dem Feld der Zukunftsforschung: Der sogenannte Zukunfts- oder auch Szenariotrichter ist in Veröffentlichungen zu Szenariotechniken ein wiederkehrendes Schaubild, um das Konzept einer unsicheren Zukunft zu veranschaulichen, die eine Vielzahl von unterschiedlichen, auch unwahrscheinlichen Szenarien beinhalten kann.⁶⁷ Als Zukunftsform stellt der Trichter augenscheinlich die Öffnung oder Offenheit der Zukunft dar. Er weitet die Zukunft gegenüber der einfachen Linie aus, um ein Denken in multiplen Zukünften zu befördern. Ausgehend von einem Punkt in der Gegenwart werden nicht nur eine, sondern drei Linien in die Zukunft gezogen. Die horizontale Linie in der Mitte kommt einer Verlängerung der Gegenwart in die Zukunft gleich, wodurch der Verlauf einer wahrscheinlichen Zukunft symbolisiert werden soll. Die beiden äußeren Linien gehen in einem schrägen Winkel vom Ausgangspunkt ab und stehen für abweichende und überraschende zukünftige Entwicklungen ins negative oder positive Extrem: Best- und Worst-Case-Szenarien. Nah

⁶⁷ Eine eindeutige Autorschaft oder Urheberschaft des Schaubilds konnte nicht ausfindig gemacht werden.

an der Gegenwart ist der Raum der Zukunft noch eng; das beobachtete System und die beeinflussenden Faktoren gelten als relativ bekannt, einschätzbar und stabil. Je ferner die Zukunft, desto mehr laufen die äußeren Achsen auseinander und umso weiter dehnt sich der Raum der Zukunft und das mögliche Spektrum der Ereignisse aus. So ergibt sich der Umriss eines Trichters. Obwohl die Bezeichnung Trichter nirgendwo inhaltlich begründet wird, kann man sagen, dass diese Zukunftsform dazu aufruft, eine Fülle von Zukünften in diesen Trichter hineinzudenken, den Trichter imaginär zu befüllen.

Die Bewegungsformen, die in der szenisch-performativen Analyse im Zusammenhang mit dem Trichter vollzogen werden, haben mit dieser Tätigkeit des (Be-)Füllens eines leeren Raums zu tun. Nachdem die Umrisse des Trichters mit drei Maßbändern auf dem gesamten Bühnenboden ausgelegt sind, lege, werfe und schmeiße ich als Performerin Bruchstücke von Styropor in diese Fläche, die mögliche zukünftige Ereignisse oder Fragmente von Ereignissen darstellen können. Nah beieinanderliegende Ereignisse sollen nach der Methode der Szenariotechnik dann zu Szenarien kombiniert werden. Folgende Bewegungsformen stehen also im Vordergrund:

den Trichter befüllen, Bruchstücke auslegen, ausstreuen oder hineinwerfen, zwischen Bruchstücken hin- und her, vor- und zurückgehen, Verbindungen oder Häufungen suchen, Fragmente aufheben/-nehmen und wieder wegwerfen/verwerfen

Die Bewegung des *Werfens* verweist zunächst darauf, dass die Zukunftsform des Trichters weniger ein Raum ist, den es mit dem Körper aktiv zu beschreiten gilt, sondern ein Raum des *Entwurfs*, der *Projektion* (lat. *proicere*: werfen, hinauswerfen, vor sich werfen). Die Zukunft ist hier ganz klar ein Möglichkeitsraum, der gedanklich ausgelotet und eingenommen werden soll. Diese gedanklichen Bewegungen können, wie die szenisch-performative Übersetzung zeigt, lustvolles Auswerfen und Entwerfen von Möglichkeiten in eine offene Zukunft sein, sich aber auch zu einem wahllosen Ausschütten, Hinein- oder Hinwerfen entwickeln. Die Form des Trichters, der mit diversen fragmentarischen Zukünften angefüllt wird, offenbart dann keine eindeutige Ordnung mehr. Es ergibt sich keine lineare Abfolge von Ereignissen, die man verbinden und abschreiten könnte. Man ist im Denken und Handeln dazu angehalten, Möglichkeiten aufzugreifen und zu ergreifen, diese aber auch wieder wegzuworfen – zu verwerfen. Dabei bewegt man sich gedanklich oder körperlich zwischen zahlreichen fragmentarischen Zukünften umher, geht suchend oder testend in verschiedene Richtungen. Die Fragmente können sich auf die eine Art und Weise oder doch auch ganz anders zu einer möglichen Zukunft zusammensetzen. Ein solcher Raum kann ein Gefühl der Orientierungslosigkeit, der Unüberschaubarkeit und der

Unsicherheit erzeugen. Es zeigt sich ein *shape* oder eine Struktur, die sich nicht durch Linearität, sondern durch Komplexität auszeichnet: Statt eines begehbaren Weges bildet sich, aus allen möglichen Verbindungen von einzelnen Punkten, eine Netzstruktur pluraler und paralleler Potenzialitäten. Im Raum des Trichters stehen zukünftige Ereignisse nicht nur in Beziehung zu Vergangenen und Gegenwärtigem, sondern auch in Beziehung zueinander. Das Konzept der unsicheren Zukunft, das die dominante Zukunftsvorstellung der etablierten Zukunfts- und Szenarioforschung darstellt, wird vor allem mit den Interferenzen sich wechselseitig beeinflussender zukünftiger Ereignisse begründet, was unter anderem mit der Vernetztheit und Komplexität einer globalen Welt einhergeht.⁶⁸

Die Offenheit und die Unsicherheit der Zukunft sind das Doppelgesicht der neuzeitlichen Zukunft. Elena Esposito macht in ihrem Aufsatz „Die Konstruktion einer offenen Zukunft“ (Esposito 2011) deutlich, dass diese beiden Wahrnehmungsweisen keinen Gegensatz darstellen, sondern zwei Dimensionen unserer Beziehung zur offenen Zukunft sind. Für denjenigen, der in der Gegenwart Entscheidungen zu treffen hat, sei die Offenheit der Zukunft zum einen vorteilhaft, weil sie Möglichkeiten bietet, andererseits ist sie nachteilig, weil sie Unsicherheiten und Risiken bedeutet (vgl. ebd.: 11). In der Geschichte der Szenariotechniken wird dementsprechend, wie in Kapitel 1 herausgearbeitet, mal das Versprechen der Prävention – das Denken in multiplen Zukünften könne helfen, Gefahren, Bedrohungen oder Risiken rechtzeitig zu erkennen – und mal das Versprechen der Innovation – das Denken in Alternativen könne dabei helfen, Möglichkeiten zu entdecken oder Chancen frühzeitig zu erkennen – akzentuiert.

Die szenisch-performative Analyse lässt darüber hinaus noch ein weiteres Gesicht des Trichters erkennen. So kann der Trichter auch perspektivisch umgedreht werden. Dann offenbart sich das gegenteilige Bild der offenen und unsicheren Zukunft, nämlich das Bild einer geschlossenen Zukunft. Betritt man den Trichter von der anderen Seite, ergibt sich eine Form, bei der sich der Raum der Zukunft immer weiter verengt, bis er schließlich in einem Punkt endet (was vorher der Punkt der Gegenwart war).⁶⁹ Hier sieht man eine Zukunft, die immer weniger Platz bietet, deren Möglichkeits- und Freiraum sich verringert,

⁶⁸ Auch Andreas Wolfsteiner untersucht in seinem Artikel „Szenarien. Zeitmuster“, welche Zeitperspektive oder -anschauung mit dem Denken in Szenarien einhergeht und ob hier ein Paradigmenwechsel vorliegt. Zeitliche Perspektiven begreift er dabei im Anschluss an Ernst Cassirer und mit Erwin Panofsky, der die Zentralperspektive als symbolische Form bezeichnet, als symbolische Formen, die Denkmuster sichtbar und wahrnehmbar machen. Er definiert die Zeitperspektive von Szenariologien, bei der nicht-hierarchische Möglichkeitsräume nebeneinanderstehen, dabei als ludisch und spekulativ (vgl. Wolfsteiner 2014: 208 ff.).

⁶⁹ In der umgedrehten Perspektive ist die Gegenwart wiederum breit und offen. Es stellt sich in diesem Zuge die Frage, warum die Zukunftsform des Trichters die Gegenwart nur als Punkt konstruiert. Müsste nicht in Analogie zum Konzept der multiplen Zukünfte auch von multiplen Gegenwarten ausgegangen werden?

die also einen Verlust an Zukunft bedeutet und sogar eine Endlichkeit manifestiert. Die Vorstellung einer geschlossenen Zukunft, deren Bedingungen und deren Ausgang zum Teil schon bekannt sind, die immer schon begonnen hat, waren bereits Auslöser für die emanzipative und alternative Zukunftsforschung der 1970er Jahre des 20. Jahrhunderts, die dem Zugriff der Mächtigen auf die Zukunft etwas entgegensetzen wollte (siehe Kapitel 1.3). Auch zu Beginn des 21. Jahrhunderts sind Vorstellungen einer engen, einer bekannten oder gar endlichen/apokalyptischen Zukunft gegeben: Die Ausschreibungsergebnisse des „Jungen Instituts für Zukunftsforschung“ mit seinen dominanten Themen des Klimawandels oder des demografischen Wandels ebenso wie Eva Barlösius' Analysen zur Demografisierung der Zukunft verweisen auf diese Veränderung der offenen Zukunft: Es gibt eine Zukunft, die bekannt und unausweichlich scheint, wenn nicht entsprechend gehandelt oder eingeschritten wird. Gerade mit Blick auf nachfolgende Generationen ist diese Verengung und Festschreibung der Zukunft bedeutsam: Diese sind dann nicht länger in der Position, eine offene Zukunft gestalten zu können, sondern haben auf bereits begonnene Entwicklungen zu reagieren, sich an diese anzupassen oder diese noch abzuwenden. Mit der Form des umgedrehten Trichters verknüpft sich ein reaktives und präventives Zukunftshandeln. Im schlimmsten Fall kommt mit dem Verlust von offener Zukunft jegliche Form von sinnhaftem Zukunftshandeln abhanden.

Das Umkehrmoment des Trichters von der offenen in die geschlossene Zukunft sowie das Doppelgesicht des Trichters, das Kippmoment von der offenen in die unsichere Zukunft werfen die Frage auf, inwiefern diese ideellen Zukunftsformen und -konzepte gleichzeitig bestehen und gleichermaßen gesellschaftliche Gültigkeit oder Wirkmächtigkeit besitzen können. Dies würde auf paradoxe Zukunftsverhältnisse hindeuten. Für Elena Esposito bilden die offene und die geschlossene Zukunft eine Zirkularität und tatsächlich eine paradoxe Situation zwischen Macht und Ohnmacht. „Die offene Zukunft hat schon begonnen: Wir wissen zwar, dass das, was künftig möglich sein wird, mit dem zusammenhängt, was wir heute tun, und auch mit dem, was wir heute vorhersagen. Wir können aber nicht wissen und nicht kontrollieren, wie es das tut“ (vgl. Esposito 2011: 11). Aber auch die weite, die unsichere Zukunft des Trichters kann sich paradoxerweise als eine Zukunft erweisen, die eine Enge oder besser eine Knappheit produziert. Wenn sie ein Raum ist, in dem eine Fülle multipler Zukünfte in Konkurrenz und in einem Wettbewerb miteinander stehen, in dem Chancen und Plätze rechtzeitig ergriffen werden müssen, produziert sie Ausschluss. Sie erzeugt so den Druck, sich in der Gegenwart permanent auf ihre Unsicherheit vorbereiten oder fit für sie bleiben zu müssen, um an ihr teilhaben zu

können.

Ich möchte daher an dieser Stelle noch einmal auf das Ergebnis der Analyse in Kapitel 1 zurückkommen. Hier zeigte sich, dass insbesondere die Zukunfts- und Szenarioforschung, die im Kontext unternehmerischen Handelns steht, die Unsicherheit der Zukunft betont oder geradezu beschwört. Sie wird zwar stets als (Entscheidungs-)Problem dargestellt, aber niemals aufgelöst, sondern durch die Multiplikation der Zukunftsszenarien eher mit erzeugt. Auch das Denken in Chancen und Risiken entspringt einer unternehmerischen Handlungslogik und -rhetorik und kann als wesentliches Merkmal von Zukunftsmanagement betrachtet werden. Ich möchte daher argumentieren, dass es sich beim Konzept der unsicheren Zukunft um ein ideologisches Konzept handelt, das aus der ökonomischen Theorie und der neoliberalen Konzeption des Marktes stammt, aber mittlerweile gesamtgesellschaftlich als Zukunftskonzept greift. Die Selbstreferentialität spekulativer Finanzmärkte produziert den höchsten Grad an Unsicherheit. Dies werde ich nun anhand der Zukunftsform der Kurve diskutieren.

3.2.2 Die selbstreferentielle Zukunft der Kurve: Permanent in Bewegung sein

[Szene der Zukunftsforschung 11]



Abbildung 4: Kurve

Die mathematische Kurve (bzw. der Graph) ist eine mehrfach gekrümmte Linie zur Darstellung quantitativer Größen und Berechnungen. Als Zukunftsform ist die Kurve äußerst prominent: Prognosen werden mehrheitlich in Form von Kurven dargestellt und publiziert; auch demografische Bilder setzen sich aus zwei vertikalen Kurvenformationen zusammen. Die Kurve definiert Zukunft als eine Verlängerung der Gegenwart, in der eine gegebene Größe mehr oder weniger wird. Sie ist auch ohne Fachwissen lesbar und scheint aufgrund ihrer Herkunft in der Mathematik als Darstellungsform eine rationale Sprache zu sprechen.

In der performativen Analyse wird die Zukunftsform der Kurve mit einem fünf Meter langen Gummiband dargestellt, das auseinandergezogen, aber auch nach oben oder unten ausgedehnt werden kann. Als Performerin vollziehe ich mit dem Gummiband demnach verschiedene Streck-, Dehn- und Ziehbewegungen, um Formationen eines Kurvenverlaufs zu erzeugen:

Das Gummiband mit einem Arm hochhalten oder nach unten drücken, es nach vorne ziehen oder dehnen, den Körper ausstrecken, nach oben strecken, größer werden/wachsen, den Körper zusammenziehen, klein machen, ducken, fallen usw.

Die Zukunftsform der Kurve korrespondiert in der performativen Analyse mit ständig wechselnden, körperlichen Auf- und Abwärtsbewegungen, mit Hochhalten oder zu Boden gehen, mit Wachsen oder Schrumpfen.⁷⁰ Was sich ereignet, ist eine permanente Bewegung, gewissermaßen ein ‚Kurventanz‘. Stoppt man die Bewegung an einem beliebigen Moment, wird eine spezifische Verlaufsform sichtbar, die zum Gegenstand der Betrachtung und der Spekulation darüber werden kann, worauf diese Form verweist oder wie sie weiterverlaufen wird. Es handelt sich um eine Zukunftsform, die eine permanente Dynamik beinhaltet und so das Konzept einer radikal dynamischen Zukunft aufruft, welche nicht nur unsicher, sondern geradezu unbeständig oder flüchtig ist, weil sie unaufhörlichen Veränderungen unterworfen ist. Diese Veränderungen sind in der Logik der Kurve nicht qualitativer oder narrativer Natur, sondern quantitative Zu- und Abnahmen oder einfach Schwankungen.

Der prominenteste Kontext des dynamischen *shapes* der Kurve sind im 21. Jahrhundert die Börse bzw. die globalen Finanzmärkte. Börsen- oder Aktienkurse gelten in der klassischen ökonomischen Theorie des Markts als Darstellungsform für den Preis von Waren, Wertpapieren und Finanzprodukten, der sich aus dem Verhältnis von Angebot und

⁷⁰ Seitliche, in den Raum ausgreifende oder in sich verdrehte Bewegungen kommen nicht vor, weil sie die Logik der Zukunftsform zerstören würden.

Nachfrage bildet und laufend ermittelt wird. Inwiefern sind Börsenkurse damit eine Zukunftsform? Insbesondere auf spekulativen Märkten, im Unterschied zu normalen Märkten, bilden Kurse Transaktionen ab, die aber meistens mit der Absicht einer weiteren Transaktion, einer Verkaufs- und Gewinnabsicht, getätigt werden. Sie sind in erster Linie Gegenstand einer Beobachtung, einer Spekulation, die immer auf die Zukunft gerichtet ist: Weniger der aktuelle Wert an sich, sondern die Erwartung (oder die Prognose), in welcher Weise sich ein Wert in Zukunft entwickeln wird, ist hier von Interesse bzw. drückt sich hier aus (vgl. Esposito 2010: 110ff.). Es geht nicht um einen festen oder festzulegenden Preis, sondern um die Erwartung der zukünftigen Veränderung oder Schwankung der Preise. Auch bereits getätigte Transaktionen beinhalten Erwartungen auf die zukünftige Preisentwicklung und damit die Zukunftsform eines Kurses. Kursverläufe bilden quasi ein Zusammenspiel von Erwartungen ab.⁷¹ Kurse steigen oder sinken, klettern nach oben oder fallen nach unten und sie tun dies im Zeitalter digitaler Datenströme und Berechnung beinahe ununterbrochen, im Sekundentakt. Die Intensität der formverändernden Bewegungen oder Schwankungen nach oben oder unten werden auch als Volatilität (von lat. *volatilis*: fliegend, flüchtig) bezeichnet. Ein Kurs kann damit als Bewegungsform per se charakterisiert werden.

Mit der wachsenden Bedeutung, die den spekulativen Finanzmärkten im Wirtschaftssystem zukommt und den Krisen, die sie produzieren, ist es allerdings zu einer zentralen Frage geworden, was Kurse und ihre Bewegungen tatsächlich abbilden bzw. ob sie überhaupt noch etwas abbilden oder repräsentieren, was außerhalb der Sphäre der Finanzmärkte liegt. Sowohl die Soziologin Elena Esposito als auch der Literatur-/Medienwissenschaftler und Philosoph Joseph Vogl diagnostizieren den Kursbewegungen eine Selbstreferentialität, die die Quelle ihrer permanenten Dynamik und der Unsicherheit der Finanzmärkte ist.

Den Dynamiken globaler Finanzmärkte ist eine Rätselhaftigkeit und Unheimlichkeit zu eigen, schreibt Vogl in *Das Gespenst des Kapitals* (2010/11), weil es an Erklärungen mangelt bzw. umstritten ist, wie die Dynamik der Kapitalbewegungen eigentlich zustande kommen, „was Zahlungsereignisse mit Zahlungsereignissen verknüpft, durch welche Kräfte, mit welcher Vernunft oder Unvernunft das finanzökonomische Geschehen seine Dynamiken und Anomalien motiviert werden; und diese Problemlage kompliziert sich zudem durch die Frage, worauf das ökonomische Zeichenspiel, worauf Kursverläufe und die Kette von Notierungen verweisen, wie also die Serien von Preisen bzw.

⁷¹ Der Begriff der Erwartung ist für Espositos Analyse zentral. Sie hält es für notwendig und noch ausstehend, eine Theorie der Erwartung zu schreiben (vgl. Esposito 2010: 27).

Preisschwankungen zu lesen und zu interpretieren sind und welche repräsentative Kraft in ihnen steckt“ (vgl. Vogl 2010/11: 23). Im Sinne einer Semiotik der Finanzmärkte wirft Vogl die Frage auf, ob das ökonomische Zeichenspiel der Kurven- und Kursverläufe noch in Zusammenhang steht mit der sogenannten Realökonomie, oder ob es als fiktiv oder selbstbezüglich, als selbstreferentiell zu charakterisieren ist (vgl. ebd. 26). Dies stellt in der finanzökonomischen Theorie und Beobachtungspraxis der Bewegungen selbst eine Streitfrage dar.⁷² Bereits anhand des sich wandelnden Zeichensystems des Geldes zeigt Vogl historisch eine Entwicklung von der Referenz zur Selbstreferenz auf: Während die Banknote als umlaufendes Zeichen zunächst an eine Werts substanz, an ein reales Äquivalent (zum Beispiel Gold) gebunden ist, wird im Übergang zu ungedeckten Währungssystemen dieses Gleichgewicht aufgehoben. Mit der Kreditwirtschaft, der Wertschöpfung durch Kredit und den Faktor Zeit ist die Banknote nicht mehr nur Zeichengeld und Zahlungsmittel, sondern auch Kreditpapier: „Sie entsteht durch das Versprechen zur Realisierung eines bestimmten Geldquantums wie durch das Fehlen desjenigen Betrags, den sie verspricht“ (ebd. 75). Jede Zahlung muss jetzt auch als (uneinlösbares) Zahlungsverprechen gelten (vgl. ebd. 78). Hier schreibt sich mit Vogl eine Selbstreferenz in das System ein, „indem jede Zahlung unter der Bedingung der Fortsetzbarkeit von Zahlungen geschieht. [...] Zweitens wird dadurch eine in sich maß- und grenzenlose Bewegung bzw. Selbstbewegung umschrieben. Diese Ökonomie unterbricht den geschlossenen Zyklus von Schuld und Tilgung und rekuriert auf den unendlichen Aufschub, der die Zeit als dezentrierenden Faktor einführt“ (ebd. 81). Die Dynamik der Kapitalmärkte liegt mit Vogl demnach in einem System begründet, das sich selbst in Gang hält, das durch ein Ungleichgewicht und einen zeitlichen Aufschub von selbst in Bewegung gehalten wird. Dieses Ungleichgewicht widerspricht dem Narrativ der Ausgleichsfunktion des Marktes, wonach Tausch oder Wettbewerb langfristig zu einem Gleichgewicht führen⁷³ (vgl. ebd. 61). Die spekulativen Finanzmärkte bezeichnet er als ein selbstregulatives System, in dem „spekulative Geschäfte mit spekulativen Geschäften

⁷² Während die klassische Sicht auf Kursverläufe, die Fundamentalanalyse, die Bewegungen mit basalen Wirtschaftsdaten abgleicht, also sie auf ein Referenzsystem bezieht, betrachtet die technische Analyse Kurse als reine Bewegungs- und Verlaufsform und versucht, in ihnen grafische Muster zu erkennen (wie beispielsweise bärische und bullische Muster, Muscheln o. Ä.), aus denen sich wiederkehrende Bewegungsprofile ableiten lassen (vgl. ebd. 24). Die referentielle Dimension spielt in dieser Lesart keine Rolle mehr.

⁷³ Bereits seit ihren Anfängen, so Vogl, sucht die ökonomische Theorie nach Bewegungsgesetzen, die menschliches bzw. wirtschaftliches Handeln ähnlich erklären können wie die anderer natürlicher Körper. Diese Bewegungsgesetze werden oftmals nach dem Vorbild naturwissenschaftlicher/physikalischer Gesetze modelliert, was sich auch in der Sprache niederschlägt. Vor allem aber werde hierüber eine Vernunft und rationale Ordnung ökonomischen Handelns und Geschehens sowie eine natürliche Ausgleichsfunktion des Markts konstruiert (vgl. Vogl 2010/11: 31ff.).

versichert werden“ (ebd. 91) und als ein selbstreferentielles System, in dem „die Preise die Waren selbst sind“ (ebd. 94). Es kulminiere nicht in der Repräsentation, sondern der De-Präsentation von Welt (ebd.).

In ihrer Studie *Die Zukunft der Futures* untersucht Elena Esposito wie sogenannte Futures – derivate Finanzinstrumente oder auch Termingeschäfte – Zukunft sehen und gestalten. Sie analysiert damit, welche Rolle Zeit in der Wirtschaft und der ökonomischen Theorie spielt. Esposito definiert hier die Ungewissheit der Zukunft als Voraussetzung, ja als Ressource unternehmerischen Handelns (vgl. Esposito 2010: 25). Auch sie bestimmt dabei spekulative Finanzmärkte im Wesentlichen als ein selbstreferentielles System. Wie bereits festgestellt, bilden in ihrer Perspektive Kursverläufe vor allem ein Zusammenspiel von Erwartungen auf zukünftige (Preis-)Entwicklungen ab. Es handelt sich um eine Situation, in der Unternehmer nicht nur indirekt Waren und ihre Eigenschaften, sondern vielmehr das Verhalten und die Erwartungen anderer Unternehmer beobachten. Spekulieren bedeutet hier, die Beobachtungen anderer zu beobachten, die ihrerseits dasselbe tun: „Gegenseitige Beobachtung ist immer wandelbar und rekursiv, da jeder Bezug nimmt auf das, was die anderen Unternehmer tun, die sich ihrerseits an das halten, was diejenigen tun, die sie beobachten“ (Esposito 2010: 22).⁷⁴ Diese Situation der Beobachtungen zweiter Ordnung stellt für Esposito die Quelle der Dynamik und der radikalen Unsicherheit oder Ungewissheit der Finanzmärkte dar: Finanzmärkte erzeugen selbst Ungewissheit, eine zirkuläre Ungewissheit, so Esposito, „die nicht durch eine tatsächliche Instabilität externer Bedingungen bestimmt ist, sondern durch eine zirkuläre und reflexive Art und Weise der gegenseitigen Beobachtung von Erwartungen“ (ebd. 2010: 25). Es handelt sich also um eine selbsterzeugte und selbstreferentielle Form der Ungewissheit. Sie schlägt daher vor, die Ungewissheit nicht als Problem, wie in der ökonomischen Theorie üblich, sondern als Erzeugnis, ja als Ressource ökonomischen Handelns neu zu bewerten, mit der gehandelt wird (vgl. ebd.). Ähnlich wie Vogl begreift sie diese Instabilität und Unruhe als ein systemimmanentes Ungleichgewicht, das permanent Dynamiken in Gang setzt und aufrechterhält (vgl. ebd. 97). Sogenannte Futures oder auch Termingeschäfte operieren in und mit dieser Ungewissheit der Zukunft, sie sind ein „hochkomplexer Handel mit zukünftigen Bindungen“ (ebd. 8). Einerseits stellen sie den Versuch dar, sich vor den

⁷⁴ Wichtige Informationsquellen sind deswegen nicht wissenschaftlich ermittelte Werte, sondern „die Medien, aber nicht etwa deshalb, weil sie über den Ist-Zustand informieren, sondern weil sie die Informationen bereitstellen, von denen man weiß, dass jeder sie kennt und dass man sich Gedanken über sie zu machen hat. Auf dieser Ebene gibt es keinen Unterschied zwischen irgendwie objektiven Informationen und reinen ‚noises‘, die bestimmte Agenten (‚noise traders‘) unter Umständen mit rein spekulativer Absicht einsetzen“ (Esposito 2010: 118).

Risiken der ungewissen Zukunft zu schützen, andererseits handeln sie in der Gegenwart mit der Ungewissheit der Zukunft, schlagen aus ihr Profit (ebd.).⁷⁵

Mit der hoch dynamischen Zukunftsform des Kurses oder Kurve korrespondiert das Zukunftskonzept einer radikal unsicheren und selbstreferentiellen Zukunft. Aber was kann unter einer selbstreferentiellen Zukunft verstanden werden? Obwohl beide Autoren den spekulativen Märkten eine starke Zukunftsfixiertheit oder gar -sucht attestieren, führt dies nicht zu der Schlussfolgerung, dass hier die Gegenwart zugunsten der Zukunft verschwindet. Eher das Gegenteil scheint der Fall: Begreift man eine selbstreferentielle Zukunft als eine sich selbst erzeugende Zukunft, ist sie in die Gegenwart eingelassen. Somit scheint eher die Zukunft zum Verschwinden gebracht zu werden. In diese Richtung argumentiert Joseph Vogl, wenn er aus dem Zugriff der Futures auf die Zukunft schließt, dass die Geschäftsroutinen der Finanzmärkte davon ausgehen, „dass sich Zukunftserwartungen in erwartbare Zukünfte übersetzen lassen und sich insgesamt eine mehr oder weniger verlässliche Homogenität zwischen künftiger Gegenwart und gegenwärtiger Zukunft einstellt“ (Vogl 2010/11: 109). Esposito betont im Gegenteil zu Vogl, dass trotz des Zugriffs der Futures weiterhin die Differenz von gegenwärtiger Zukunft und zukünftiger Gegenwart für Gewinnoptionen entscheidend bleibt. Die Zukunft muss in ihrer Argumentation weiter unbekannt bleiben, gerade weil hier selbstbezügliche, reziproke Beeinflussungen und Verweise zwischen Gegenwart und Zukunft vorliegen. Weil eine selbstreferentielle Zukunft eine reziproke, eine zirkuläre Logik hat, ist sie nach Esposito zugleich gebunden und offen (vgl. Esposito 2010: 10/11). Ausgehend davon plädiert sie grundsätzlich für ein komplexeres Zeitmodell als das lineare, „demzufolge die Zukunft immer in eine Richtung verläuft und dabei die unbekannte Zukunft in eine bekannte Gegenwart transformiert“ (ebd. 27). Ein zirkuläres Zeitmodell müsse von verschränkten Zeitbezügen und anderen Kausalitätsformen ausgehen: „Die Gegenwart hängt von der Zukunft ab, die ihrerseits von der Gegenwart abhängt, die sich nach ihr richtet“ (ebd. 28).

Es drängt sich allerdings an dieser Stelle erneut die Frage auf, ob diese zirkulären Bezüge, die für die Dynamik und die Selbstbewegung der Märkte verantwortlich sind, noch einen Inhalt, eine Referenz außerhalb ihrer selbst haben. Oder ob in der selbstreferentiellen

⁷⁵ Die Ungewissheit sei auch der Grund, warum dem Geschehen und Handeln an Finanzmärkten vermeintliche Irrationalität zugeschrieben wird. Esposito lässt diese Zuschreibung von Irrationalität allerdings nicht gelten: Dass der Rationalitätsanspruch unwirksam sei, ebne nicht den Weg zum reinen Irrationalismus. Man folge nicht der Fantasie, sondern einer „constrained imagination“, die auf dem gründet, was in einem bestimmten Augenblick plausibel erscheint. Erwartungen verhalten sich zwar nach eigenen Spielregeln, aber auch nach Spielregeln (vgl. Esposito 2010: 116ff.).

Bewegung der Märkte die Zukunft ein leerer „Schwingungsraum“ (Vogl 2010/11: 102) geworden ist. Es ist auffällig, dass in den Visualisierungen der Börsenkurse das Koordinatensystem, der für graphematische, räumliche Zukunftsformen als umgebender Raum entscheidend ist, kaum eine Rolle mehr spielt. Zukunft wäre dann tatsächlich kein offener Zeit-Raum mehr, der zu füllen ist, sondern ist zu einer reinen Bewegungsform geworden. Diese Bewegungen scheinen aber narrativ entleert. Auch das Fortschrittsnarrativ greift hier nicht mehr. Es hat sich in ein Wachstumsnarrativ, in die Wachstumsideologie des Kapitalismus und Neoliberalismus verwandelt: Die Bewegungen führen nicht nach vorne, sondern stets nur nach oben oder unten, ohne qualitatives Ziel. Es spricht einiges dafür, dass diese dynamisch-unbeständige Zukunft nicht nur im Kontext spekulativer Märkte wirksam ist und das unternehmerische Handeln prägt, sondern dass diese Zukunft auch jenseits der Märkte zu einem allgemein gültigen Zukunftskonzept geworden ist, der das Denken und Handeln gesellschaftlicher Akteure prägt. Dies führt zu der These, dass eine Ökonomisierung der gesellschaftlichen Zukunft stattgefunden hat und unternehmerisches Handeln als Zukunftshandeln verallgemeinert worden ist.⁷⁶ Gerade das Merkmal der Dynamik, der permanenten Bewegung, der Unbeständigkeit hat sich in das Zukunftsdenken und -handeln eingeschrieben als Imperativ der Beweglichkeit, der Fitness, der Flexibilität für die Zukunft, was sich vom Gehen oder (Fort-)Schreiten als Bewegungsform unterscheidet. Auch das Prinzip der selbstreferentiellen Selbst- und Fremdbeobachtung ist für das Zukunftshandeln gesellschaftlicher Akteure zentral geworden. Dies lässt sich beispielhaft im Bereich der Bildung (und der Kulturellen Bildung) festmachen. Wie ich in Kapitel 2.2.1 bereits dargelegt habe, geht auch die Kompetenzorientierung in der Bildung mit der Annahme einer dynamischen, einer unbeständigen Zukunft einher. Die Wissensgesellschaft oder -ökonomie, konstatiert Thomas Höhne, stellt das zentrale Referenzkonzept für den Kompetenzdiskurs dar (vgl. Höhne 2007: 34).⁷⁷ Die Wissensökonomie zeichnet sich aber gerade über einen Bedeutungsverlust von Wissen aus. Es wird angenommen, dass es hier weder ein allgemeines noch ein fachlich-formalisierbares Wissen gibt, das sicheren Bestand oder Gültigkeit hat, sondern der permanente Verfall von Wissen und Erfahrungen ausschlaggebend ist. Viel eher handelt sich also um eine Nicht-Wissens-Gesellschaft, oder

⁷⁶ Der Soziologe Ulrich Bröckling beschreibt unternehmerisches Handeln, eine spezifische Form ökonomischen Handelns, als zentrales Leitbild und neoliberalen Imperativ an das Selbst. Auch er betont dabei die Unabschließbarkeit und damit die Selbstbewegung dieses Prozesses: Ein unternehmerisches Selbst ist man nicht, man soll es permanent werden (vgl. Bröckling 2007: 17).

⁷⁷ Wissensökonomie bezeichnet sowohl einen sich bereits vollziehenden Umbau des ökonomischen Systems als auch ein politisches Ziel.

anders gesagt, eine Gesellschaft der Ungewissheit.⁷⁸ Vor diesem Hintergrund können Reaktions- und Anpassungsfähigkeit, aber auch Kreativität als Handlungsmaximen ausgerufen werden. Zudem geht damit in Bildung ein Zugriff auf die Persönlichkeit selbst einher: Das Subjekt ist dazu angehalten, sich selbst, als ganze Persönlichkeit, als ganzer Mensch in Bildung und Arbeit einzubringen und sich selbst zu beobachten, zu evaluieren und immer neu zu produzieren, um mit den Unsicherheiten und „Irrationalitäten der Markt-Gesellschaft umzugehen“ (Höhne 2007: 31). Wie in Kapitel 2.2.1 dargelegt, handelt es sich bei den Konzepten der Beschäftigungsfähigkeit und Zukunftsfähigkeit um selbstreferentielle und tendenziell nicht abschließbare Prozesse: Es geht in selbstreflexiven Bildungsprozessen darum, die eigene Befähigung zum Fähigwerden permanent aufrechtzuerhalten in einer Umgebung des Wettbewerbs. Man kann sagen, dass Akteure einer radikal unsicheren Zukunft gleichzeitig einem Zu-Viel und einem Zu-Wenig an Zukunft ausgesetzt sind: Sie müssen beständig ihre eigene Zukunftsfähigkeit produzieren, für eine Zukunft, die aber stets unbekannt bleiben soll und muss, weil sie auch von ihnen selbst abhängt. Das Mantra der Zukunftsfähigkeit richtet alles auf die Zukunft aus, die aber gewissermaßen leer bleibt. Die radikal unsichere Zukunft ist immer auch eine verunsichernde, eine prekäre Zukunft.

⁷⁸ Stattdessen wird elementares Wissen und Können aufgewertet: Dies bezeichnet André Gorz in seiner Kritik der Wissensökonomie als Formen des verkörperten, des lebendigen Wissens, das Teil der Alltagskultur und nicht von den Individuen abzulösen ist (Gorz 2004: 9/43). Moulier-Boutang spricht in seiner Studie zum kognitiven Kapitalismus von den positiven Externalitäten, die nun im Zentrum der Bildung bzw. der Arbeitskraft stehen (Moulier-Boutang 2001: 31).

3.4. Performative Zukunft, performative *shapes*? Ein Fazit

[Szene der Zukunftsforschung 12]



Abbildung 5: Straße

„Wir könnten uns hier im Theater modellhaft Straßen-Bilder oder Straßen-Szenen oder Straßen-Szenarien ausdenken und durchspielen. Wir könnten aber auch den Maßstab des Modells vergrößern und nach draußen, auf die Straße vor das Theater gehen. Das haben wir mit dem Institut ja auch gemacht: Wir haben es hier im Theater gegründet und sind dann damit rausgegangen. [...] Mein Vorschlag ist, dass wir so etwas zum Abschluss auch machen. Wir könnten die Straße vor dem Theater für einen kurzen Moment absperren. Wir könnten sagen, dass wir ein Zukunftsszenario durchspielen oder dass wir eine Zukunftsvorhersage machen. Und dass alle mal eben mitmachen müssen – vor allem die Autos, die müssen anhalten oder umdrehen. Wir könnten sagen, dass da dann für einen Moment die Zukunft ist, dass da für einen Moment die Zukunft angefangen hat. Und das könnte zugleich der Abschluss, die letzte Szene vom Institut in dieser Form sein.“

(Plischke 2014, unveröffentlichtes Probenscript)

Die hier diskutierten *shapes* gehen alle aus der Grundform der Linie hervor. Es hat sich aber gezeigt, dass mit ihnen unterschiedliche Bewegungsformen und Handlungsmaximen einhergehen. Dennoch scheinen die *shapes* nebeneinander existieren und gesellschaftlich

wirken zu können: Weder der Gang noch der Entwurf noch die permanente Bewegung und Beobachtung haben einander vollkommen abgelöst, sondern sind alle zugleich Bestandteile gesellschaftlichen oder individuellen Zukunftshandelns. Das zweite künstlerische Forschungsprojekt hat gezeigt, dass es schwierig ist, aus den modernen Zukunftsformen und -konzepten einfach herauszutreten. Das Denken der Zukunft ist schon historisch durch diese Formen geformt und untrennbar mit ihnen verbunden. Auch eine alternative Zukunftsforschung kann den neuzeitlichen Zukunftskonzepten daher nicht einfach entkommen und ein anderes Zukunftskonzept setzen.

Nur mit der selbstreferentiellen Zukunft wird das historische Konzept der neuzeitlichen und linearen Zukunft am ehesten infrage gestellt: Verknüpfen sich doch hier Gegenwart und Zukunft auf eine zirkuläre Art und Weise, wodurch einfache lineare Strukturen, so jedenfalls sieht es Esposito, infrage gestellt werden.⁷⁹ Die selbstreferentielle Zukunft zeichnet sich zudem durch ein „performatives Kalkül“ (Vogl 2010: 102) aus, weil sie selbst die Bedingungen ihrer Möglichkeit erschafft. Sie kann daher auch als eine *performative Zukunft* aufgefasst und bezeichnet werden. Dies ist für die Fragestellung nach einer performativen Zukunftsforschung ein entscheidender Punkt. In den Theater- und Kulturwissenschaften wird mit Performativität, wie in Kapitel 4 ausführlicher dargestellt, ein selbstreferentielles Tun, Sprechen oder Handeln erfasst. Wie kann sich eine performative Zukunftsforschung zum Konzept einer selbstreferentiell-performativen Zukunft verhalten? Kann performative Zukunftsforschung eine alternativer Ansatz der Zukunftsforschung sein, wenn auf ein Zukunftskonzept rekurriert wird, das aus dem ökonomischen Kontext stammt und ebenso gesellschaftlich wirkmächtig ist? Oder kann eine alternative Zukunftsforschung auch dominierende Zukunftskonzepte wie die performative Zukunft aufgreifen und innerhalb ihrer Logik eine andere Praxis entwickeln? Eine solche alternative Praxis performativer Zukunftsforschung gilt es ausfindig zu machen und zu beschreiben.

Bereits am Ende von Kapitel 2 habe ich angefangen, Potenziale einer performativen Zukunftsforschung zu benennen. Hier trat insbesondere das Performativ des „Jungen Instituts für Zukunftsforschung“ als ein Ansatz alternativer Zukunftsforschung hervor. Das Machen des Instituts habe ich als einen selbstreferentiellen, einen performativen Akt oder

⁷⁹ Auch Lucian Hölscher stellt abschließend die Frage, ob das historische Konzept der neuzeitlichen Zukunft nicht auch wieder verschwinden könne, wenn seine konstitutiven Bedingungen nicht mehr gegeben sind. Damit meint er vor allem sowohl die Offenheit der Zukunft, die, bei starker Verengung, ihre konstitutive Funktion verlieren würde, als auch die Vorstellung eines einheitlichen Zeit-Raums, der sich zugunsten von Systemen und Organisationen mit unterschiedlichen Zeitstrukturen auflösen und die Vorstellung zeitlicher Koexistenz infrage stellen könne (vgl. Hölscher 1999: 226ff.).

Prozess bezeichnet, der eben jene Zukunft vergegenwärtigt und verwirklicht, von der gesprochen wird. Es ist eine performative Zukunftsforschung, die Dimensionen der selbstreferentiellen Erzeugung von Zukunft, die Dimensionen der Zukunftsproduktion beinhaltet. Das Institut kann damit rückblickend als eine performative Zukunftsform betrachtet werden.

Die Rede von performativen Formen oder *shapes* widerspricht klassischen Dichotomien, die auch meinen Forschungsansatz zu Beginn geprägt haben: nämlich dass sich das Performative, das Ereignishafte einerseits und das Ikonische und materiell Geformte andererseits gegenüberstehen. Dies verdunkelt aber, so Gottfried Boehm in *Performing the Future*, den inneren Zusammenhang und die Interferenzen von Bild und Performativität. Über den Begriff der Form schreibt er, dass dieser seit der Antike „als Einprägung einer Ordnungsvorstellung in ein Material, in der Absicht, damit eine Gestalt vor Augen zu stellen“ (Boehm 2011: 247), verstanden werde. Um performative Formen zu denken, scheint es für ihn notwendig, den Begriff der Form „als temporale Größe, als Kategorie der Formung zu reformulieren“ (ebd.). Boehm spricht in diesem Zusammenhang auch von der „Form des Ereignisses“ (ebd. 242). Er weist darauf hin, dass auch ein performatives Geschehen stets Kategorien der Bildlichkeit aufweist, als ein Geschehen, das in einem Raum verortet ist. Das performative Ereignis ist ein temporaler Prozess der Formung, in dem permanente Übergänge zwischen Bild/Form und Ereignis/Temporalität stattfinden. Das Institut kann in der künstlerischen Praxis sowohl als ein Ereignis betrachtet werden, das im Wesentlichen temporal und prozessual ist, als auch als Versuch einer räumlich-materiellen Einrichtung, die eine Form oder ein Format der Teilhabe still stellen und auf die Weise in die Sichtbarkeit bringen will.

Als ein performativer *shape* kann auch die letzte Szene des „Jungen Instituts für Zukunftsforschung“ gelten. Inspiriert von der Frage, wie zukünftig die Mobilität in den Städten aussehen und ob es noch Autoverkehr auf den Straßen geben wird, verlassen die Zukunftsforscher_innen des Instituts, das Publikum und ich am Ende den Saal des Theaters und begeben uns auf die Straße davor, um diese für einige Minuten zu sperren. Der Verkehr, die permanente Bewegung der Straße wird angehalten, um temporär ein Zukunftsszenario einzurichten und auszuagieren. Performative Zukunftsforschung produziert hier eine Unterbrechung und Intervention der alltäglichen Bewegungen und Fortbewegungen. Performative Zukunftsforschung kann auf diese Weise Formen, aber auch Narrative in die Sicht- und Erfahrbarkeit bringen, die dem radikal unsicheren und letztlich inhaltlich und politisch leeren Schwingungsraum der performativen Zukunft der

Finanzmärkte abgehen. Eine solche Zukunftsforschung ist nicht auf eine endlose Selbstbewegung und Spekulation ausgerichtet, durch die sich Zukunft permanent entzieht, sondern auf Momente und Möglichkeiten der Einrichtung in der Zeit oder auf Formen der Einschreibung und Unterbrechung (in die Bewegung) des Bestehenden:

Die Polizei sagt, dass es auf einer Fahrbahn nichts zu sehen gibt, dass es nichts zu tun gibt, als dort weiter zu fahren. Sie sagt, dass der Raum der Verkehrsbewegung nur der Raum der Verkehrsbewegung ist. Politik besteht darin, diesen Raum der Verkehrsbewegung in den Raum der Demonstration eines Subjekts zu verwandeln (Rancière 2008: 33).

Der performative *shape* des Instituts erprobt einen solchen Raum der Demonstration eines Subjekts, es testet eine politische Gestaltung und Gestaltwerdung – es ist ein Zukunftsinstitut auf Probe. Ich möchte daher im Folgendem die performative Praxis der Probe als eine performative Zukunftsforschung in den Blick nehmen. Die performative Praxis der Probe, das Ausprobieren und Probehandeln ist für die szenischen und performativen Künste immer schon ein Modus künstlerischer Forschung und soll im Folgenden in seinen Dimensionen der Zukunftsforschung dargestellt werden.

4. Zukunft auf Probe erzeugen: Performative Zukunftsforschung im Modus der Probe

Die Probenzeit am Theater ist ein institutionalisierter Zeit-Raum, der der Vorbereitung der zukünftigen Aufführung dient – sowohl ihrer (Er-)Findung als auch ihrer Einübung. In Probenprozessen werden also mögliche Zukünfte entworfen, durchgespielt und ausgehandelt von dem, was die Inszenierung oder die Performance zum Zeitpunkt ihrer Veröffentlichung – der Premiere – sein könnte. Auch wenn dieser Zeitpunkt nicht explizit als Zukunft markiert und Probenprozesse üblicherweise nicht als Zukunftsforschungsprozesse perspektiviert werden, könnte man mit der Terminologie der Prognostik und der Zukunftsforschung sagen: In den Proben wird gemeinsam an der Zukunft der Inszenierung oder der Performance geforscht, es werden szenische Zukünfte vorhergesehen und *preenacted*, es wird über den Verlauf der späteren Aufführung spekuliert, es werden alternative Szenarien einer hypothetischen Aufführungssituation entworfen und verkörpert, das Ereignis der Aufführung wird simuliert. Annemarie Matzke (Matzke 2012) spricht in ihrer grundlegenden Studie zur Geschichte der Probe am Theater vom Probenprozess als einem Prozess der Wissensgenerierung um die Form einer möglichen Aufführung. Im Kontext der Wissenschaftsgesellschaft könne diese Form der Wissensgenerierung von besonderem Interesse sein (vgl. Matzke 2012: 19). Mit der Perspektive auf die Zukunftsbindungen der Probe(n) möchte ich diese Frage nach dem Wissen der Probe aufgreifen und Probenprozesse als alternative Zukunftsforschungsprozesse untersuchen. Welches Potenzial hat es, das Dispositiv der Probe ausgehend von den Szenischen und Performativen Künsten als einen Modus der Zukunftsforschung, der Genese von Zukunftswissen oder des Umgangs mit Nichtwissen um die Zukunft zu betrachten?

Im Kontext der Probenforschung in den Theaterwissenschaften ist den Theaterproben in den letzten Jahren stärkere Aufmerksamkeit zugekommen (Roselt/Hinz, Matzke u. a.). Hier wird eine systematische Perspektive auf die Poetiken oder Verfahren der Probe geworfen. Sie werden dabei vorrangig als Herstellungsprozesse und/oder Prozesse der Wissensgenerierung in den Blick genommen, dabei allerdings selten in ihren performativen Dimensionen oder als eine performative Praxis besprochen. Das Forschungsfeld um die Probe hat im Kontext des *performative turn* oder der *Ästhetik des Performativen* (Fischer-Lichte 2004) in den Theaterwissenschaften aber auch ein Problem. Um die Proben als eigenen Forschungsgegenstand ins Recht zu setzen, werden sie von der

Aufführung und ihrer Analyse abgekoppelt und ihr vorausgesetzt: „Indem die Probe der Aufführung vorgelagert und als Herstellungsprozess der Aufführung bestimmt wird, wird der Aufführung selbst wiederum ein Produktstatus zugeschrieben, der im Zuge des *performative turn* gerade in Frage gestellt wurde“ (ebd.: S. 30). Matzke argumentiert gegen diese problematische Trennung von Probe und Aufführung, indem sie Probensituationen auch als Aufführungssituationen begreift, in denen Vollzugs- und Beobachtungspositionen, Rollen von Spielen und Zuschauen inszeniert werden und sich überlagern (ebd., S.113ff.). Nicht beantwortet ist damit im Umkehrschluss die Frage, inwiefern Aufführungssituationen auch Probensituationen sind oder als solche konzeptualisiert werden können. Wann wird die öffentliche Performance selbst zur Probe? Damit meine ich mehr, als dass der Probenprozess in den Aufführungen nie abgeschlossen sein kann. Es geht um einen Status der Aufführung als einer Probe, die erst durch den Akt der Veröffentlichung verwirklicht werden kann. Ein solches Konzept der Performance als Probe fehlt im Feld der Probenforschung. Hierauf verweist auch Matzke am Schluss ihrer Untersuchung mit Blick auf gegenwärtige Theaterformen, die das Verhältnis von Aufführung und Probe verschieben würden (ebd. S. 284ff.).⁸⁰

Im Rahmen des Graduiertenkollegs „Versammlung und Teilhabe“ sind in und mit künstlerischen Arbeiten Versammlungen verstärkt oder hervorgebracht worden, um sie zu untersuchen.⁸¹ In der Auftakttagung im April 2012 sprechen die Initiatorinnen davon, dass es in der Arbeit des Kollegs darum gehen wird, „Öffentlichkeiten auf Probe“ (Berger 2012: 2) zu inszenieren. Esther Pilkington (Pilkington 2014: 5) spricht von „Rehearsal Assemblies“ (Versammlungen auf Probe), mit denen Versammlungsformen im Rahmen künstlerischer Forschung getestet werden. Bei meinem eigenen künstlerischen Experiment „Junges Institut für Zukunftsforschung“ schlage ich vor, von einem „Institut auf Probe“ zu sprechen. Insbesondere das Probehandeln als Institut hat sich im Prozess als ein Modus alternativer Zukunftsforschung herausgestellt. Ich möchte daher im Folgenden das Dispositiv der Probe als einen Modus der Zukunftsforschung näher untersuchen: Was heißt es, Performances als Probe auf eine mögliche Zukunft zu verstehen? Probe und Zukunftsforschung werde ich dabei zugleich immer auch als eine performative Praxis besprechen und konzeptualisieren. Daher werde ich zunächst den Begriff der

⁸⁰ Matzke verweist hier auf gegenwärtige Theaterformen, in denen die Performer den Akt des Produzierens vor den Augen der Zuschauer ausstellen. Durch Improvisationsstrukturen werde in offenen Aufführungssituationen für Zuschauer beobachtbar, wie Performer mit ihren Handlungsmöglichkeiten umgehen (ebd., S. 284).

⁸¹ Die künstlerischen Forschungsprojekte des Graduiertenkollegs „Versammlung und Teilhabe: Urbane Öffentlichkeiten und performative Künste“ wurden im Rahmen von zwei Präsentationswochen „Versammlungen Volume I+II“ im Mai 2013 und 2014 gebündelt präsentiert.

Performativität ausgehend von seinem Stand in den Theaterwissenschaften in seinen zeitlichen Dimensionen umreißen (3.1). Ich werde dann Praktiken des Probens, die auch in der theaterwissenschaftlichen Probenforschung eine Rolle spielen, als Praktiken performativer Zukunftsforschung neu perspektivieren (3.2). Ich werde schließlich diskutieren, wann eine öffentliche Aufführung oder Performance zur Probe auf eine mögliche Zukunft wird (3.3). Ziel dieser Schritte ist es, die Art der Zukunftsbindung, die dem Dispositiv der Probe eigen ist, näher zu bestimmen. Wie verhalten sich die Probe und die Zukunft zueinander? Inwiefern können wir hier einen Ansatz alternativer Zukunftsforschung ausmachen?

4.1 Zeitdimensionen der Performativität

Das Verhältnis von Performativität und Zukunftsforschung ist erst in jüngster Zeit dezidiert zum Thema geworden: Der Band *Performing the Future* (Fischer-Lichte 2013) versammelt Beiträge aus dem Feld der Performativitäts- und der Zukunftsforschung, deren Beziehung auch die Kernfrage dieser Arbeit darstellen. Dies ist als eine Verschiebung innerhalb des Performativitätsdiskurses in den Theaterwissenschaften zu werten. Dieser war lange Zeit von den Kategorien und Zeitdimensionen der Gegenwart und Präsenz, und nicht von der Zukunft oder der Vergangenheit flankiert worden.

Mit der Ästhetik des Performativen (Fischer-Lichte 2004) ist in den Theaterwissenschaften um die Jahrtausendwende die Aufführung als ein performatives Ereignis konzeptualisiert worden, weil sie „nicht als Repräsentation oder Ausdruck von etwas Vorgängigem, Gegebenem bestimmt [wird], sondern [man] sie als genuine Konstitutionsleistung begreift: Die Aufführung selbst sowie ihre spezifische Materialität werden im Prozess des Aufführens von den Handlungen aller Beteiligten überhaupt erst hervorgebracht“ (Fischer-Lichte 2004:56). Anhand der Kategorien der leiblichen Präsenz und Kopräsenz von Darstellern und Publikum ist mit dem *performative turn* vor allem die Gegenwärtigkeit, Ereignishaftigkeit und Einmaligkeit von Aufführungen beschrieben worden. Konzepte der Performativität stehen in der Theaterwissenschaft vor allem dem Begriff der (körperlichen) Präsenz nahe und werden oftmals vom Begriff der Repräsentation als der Darstellung einer Figur, einer Rolle, eines Dramas, einer Narration, einer Fiktion etc. abgegrenzt.

Wegen der Fokussierung auf die Gegenwärtigkeit der Aufführungssituation sind in der Performativitätsforschung der Theaterwissenschaften selten andere zeitliche Bindungen performativer Prozesse wie Vergangenheits- oder Zukunftsbezüge thematisiert worden. Über Zukunftsforschung als eine performative Praxis nachzudenken, bedeutet aber

zwangsläufig die Kategorien von Gegenwärtigkeit und Zukünftigkeit, von Präsenz und Repräsentation in ihren relationalen Verhältnissen zu betrachten. Mit dem Fokus auf das performative Ereignis der Aufführung ist in den Theaterwissenschaften zugleich ihr Verhältnis zum Probenprozess ausgeblendet worden. Betrachtet man Aufführungen und Proben in ihrem wechselseitigen Verhältnis, rücken automatisch andere zeitliche Bindungen und repräsentative Verbindungen ins Blickfeld: So kann man das Performativ der Aufführung auch als Reenactment einer Probensituation und das Performativ einer Probensituation als Preenactment einer Aufführung betrachten.

Die Performance-theoretische Beschäftigung mit der Praxis des Reenactments stellt eine Herausforderung für den etablierten Performativitätsdiskurs in den Kultur- und Theaterwissenschaft dar, bemerken auch die Herausgeberinnen des Sammelbands *Theater als Zeitmaschine* (Roselt/Otto 2012): „Der sich in den letzten Jahren unter dem Stichwort der Performativität im Theoriediskurs durchsetzende Common Sense, der sich Ereignishaftigkeit, Einmaligkeit und Unwiederholbarkeit auf die Fahnen geschrieben hat, wird durch die szenische Praxis des Reenactments in eigentümlicher Weise verschoben“ (ebd. 11). Untersuchungen zum Reenactment als einer performativen Praxis stellen demnach eine analytische Parallelfolie zu etwas wie einem Preenactment⁸², zu einer performativen Zukunfts- und Szenarioforschung dar. In beiden Fällen liegt ein Spannungsverhältnis von Gegenwärtigkeit und Vergangenheits- oder Zukunftsbezug vor. Reenactments lassen sich charakterisieren als „verkörperte Vergegenwärtigungen von vergangenen Ereignissen“ (Fischer-Lichte 2012b:13), von denen es meist mediale Zeugnisse gibt. Zukunft auf Probe wäre demnach als verkörperte Vergegenwärtigung hypothetischer Ereignisse aufzufassen, von denen es einen Entwurf, aber noch kein Zeugnis gibt, sprich die im Zuge ihrer Verkörperung erst er-zeugt werden.

Verkörpern – Vergegenwärtigen – Erzeugen

Zentral für die performative Praxis der Probe, das Re- sowie das Preenactment in den Szenischen und Performativen Künsten ist das Konzept der Verkörperung bzw. der Akt des Verkörperns (engl. *to embody*). Im Theater wird Verkörperung oft synonym mit szenischer Darstellung verwendet. Dabei ist Verkörperung als Darstellungskonzept kein

⁸² Der Begriff des Preenactments taucht erst seit einigen Jahren in der künstlerischen Praxis im deutschsprachigen Raum auf. In Berlin ist es die Performancegruppe *Interrobang*, die an den Sophiensaealen mit dem Begriff des Preenactments seit 2012 ein Format benennt, das gegenwärtige Entwicklungen mit den Mitteln des Theaters in die Zukunft fortschreibt. Im Oktober 2017 findet erstmals eine Tagung in Berlin statt, die Preenactments zum Thema hat: „P/RE/ENACT! Performig in between times“, ausgerichtet von der Themengruppe „(P)Reenactment“ des Sonderforschungsbereichs „Affective Societies“ an der FU Berlin.

einfaches: In den Theaterwissenschaften gilt, dass der Körper des Schauspielers immer zugleich ein phänomenaler und ein semiotischer Körper ist – der spezifische Schauspielerkörper ist zugleich Träger von Zeichen. Wie Fischer-Lichte zeigt, hat das Konzept der Verkörperung aufgrund dieser Doppelung historisch eine radikale Umdeutung erfahren (vgl. Fischer-Lichte 2004: 139). Im 18. Jahrhundert entsteht der Begriff im Zusammenhang mit der Entwicklung einer Schauspielkunst, die den Schauspieler ganz in den Dienst der Repräsentation einer Figur und des dramatischen Textes stellt. Der Schauspieler hatte die Figur, die im Text angelegt war, unverfälscht zur Erscheinung zu bringen – zu verkörpern – und zwar so, dass dabei sein phänomenaler Leib nicht als solcher wahrgenommen wird (vgl. ebd. S. 130–132). Später erfährt der phänomenale Leib des Schauspielers eine Aufwertung gegenüber dem Text: Es wird davon ausgegangen, dass die Figur überhaupt nur durch den jeweiligen Schauspielerkörper bzw. in seinen körperlichen Vollzügen existieren kann. Dieser Wandel steht in Zusammenhang mit Verkörperungstheorien in den Kulturwissenschaften: *Embodiment* als Konzept der gelebten Erfahrung und des Zugriffs auf die Welt über den Körper wird dem Konzept der Repräsentation vorangestellt (vgl. ebd. S. 153). In den Performancekünsten und davon inspirierten Theaterkonzepten in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts findet schließlich eine Hinwendung zur reinen Körperlichkeit statt. Die reine Präsenz des Darstellerkörpers steht im Zentrum, während die referentielle oder semiotische Ebene nahezu zum Verschwinden gebracht wird. Aber auch körperliche Präsenz muss im Theater stets erzeugt werden: „Techniken und Praktiken zur Separierung von Darsteller und Figur lassen sich zugleich als Techniken und Praktiken zur Erzeugung von Präsenz beschreiben“ (ebd. S. 170). Es kann demnach die Repräsentation oder Referenz sein, die körperliche Präsenz hervorbringt – und umgekehrt, über körperliche Präsenz kann eine abstrakte Idee repräsentiert oder verkörpert werden.

Die Praxis des Verkörperns kann allgemein als eine Bewegung zwischen abstrakten Ideen und realen Körpern beschrieben werden, wobei keines dem anderen vor- oder nachzuordnen wäre. Es kann also nicht einfach gesagt werden, dass bei der Verkörperung abstrakte Konzepte (oder Texte) eine körperliche oder sinnlich-materielle Form bekommen oder in einen Körper integriert werden. Denn Verkörperung müsste dann zwangsläufig unter dem Verdacht der Verfälschung stehen. Martin Schäfer begründet das so: „Wer vom Verkörperten nur über den Umweg der Verkörperung weiß, kennt es nicht und müsste schon hinter die Verkörperung schauen, um ihre Angemessenheit zu beurteilen“ (Schäfer 2001: 91). Da man aber nicht hinter die Verkörperung schauen kann, macht das Konzept

der Verkörperung fraglich, ob eine körperlose Sache geben kann, wenn sie doch nur als Verkörperte in Erscheinung treten kann. Dennoch kann ein Körper anscheinend einen Überschuss (oder ein Mangel) erzeugen, der auf etwas Imaginäres verweist. Demnach kann die Verkörperung Vergangenes oder Zukünftiges aufscheinen lassen, aber nicht als eine unabhängig von der Verkörperung existierende Sache. Insofern muss dann beispielsweise der Begriff des Preenactments weniger als die Verkörperung eines bereits gedachten Zukunftsentwurfs verstanden werden, sondern vielmehr als die Erzeugung oder Hervorbringung der Idee von etwas Zukünftigem in einem körperlichen Akt.

Es ist dieser Akt der Selbsterzeugung, der den Zukunftsbezug performativer Akte oder Prozesse ausmacht. Das Modell (wie auch der Begriff) der Performativität ist ursprünglich von John Langshaw Austin in der Sprachphilosophie genauer Sprechakttheorie entwickelt worden. Austin bezeichnet solche sprachlichen Äußerungen als performativ, mit denen man etwas tut, eine Handlung vollzieht (engl. *to perform*), anstatt etwas zu beschreiben, zu berichten oder zu behaupten. Beispielhaft hierfür sind Sätze wie „Ja., ich nehme die hier anwesende XY zur Frau“ oder „Ich vermache meine Uhr meinem Bruder“ (Austin 1972: 29/30). Solchen performativen Äußerungen ist eine herstellende, eine realitätserzeugende Dimension zu eigen: In dem Moment, in dem sie als Sprechakt im entsprechenden Umfeld vor anderen vollzogen werden, konstituieren sie die Wirklichkeit, von der sie sprechen. Es sind selbstreferentielle Sätze, die nicht nur einen Sachverhalt bezeichnen, sondern einen neuen Sachverhalt, eine neue Wirklichkeit (er-)schaffen (vgl. Fischer-Lichte 2014: 11). Es sind Sätze und Zeichen, die etwas tun und bewirken. Ausgehend von dieser Sprechakttheorie ist das Modell der Performativität von Judith Butler auf körperliche Äußerungen und das Hervorbringen von (Geschlechter-)Identität bezogen worden, sowie auf viele andere kulturelle Äußerungsformen. Dorothea von Hantelmann (2007) fragt in ihrer Studie *How to do things with art* anhand des Modells der Performativität nach der gesellschaftlichen Funktion und Wirksamkeit von Kunstwerken. Sie schreibt, dass unter dem Begriff des Performativen mittlerweile verschiedenste Auseinandersetzungen mit kulturellen Formen des Hervorbringens, Handelns und Bewirkens stattfinden (vgl. Hantelmann 2007: 10). Sie setzt die realitätserzeugenden/stiftenden Dimensionen des Handelns, die das Performative ausmachen, ins Zentrum ihrer Untersuchungen zur gesellschaftlichen Wirksamkeit der Kunst:

„Das Performative des Sprechens ist die Realität, die der Akt des Sprechens schafft. Das Performative eines Kunstwerks ist die Realität, (...) die es hervorzubringen vermag. Performativ bedeutet eine Setzungsmacht, die Macht Realität zu schaffen. Aus dieser Setzungsmacht ergeben sich Möglichkeiten und Grenzen des Handelns“

(Hantelmann 2007: 10).

Dem performativen Handeln in und mit der Kunst schreibt sie anhand des Performativitätsmodells nach Butler ein veränderndes/transformatorisches Potenzial zu, das nicht aus einem Bruch mit Konventionen resultiert, sondern aus deren Gebrauch. Denn performative Äußerungen, die realitätsstiftend sind, zeichnen sich nicht allein durch Neuartigkeit oder Innovation aus. Performative Sprechakte sind auch nach Austin formelhafte Äußerungen, die als Zitate gesprochen werden. Sie rekurren auf Konventionen, auf Vergangenes und reproduzieren dies. Auch körperliche Äußerungen der Geschlechteridentität identifiziert Butler als Wiederholungen von Konventionen und Codes, die in performativen Akten re-aktualisiert oder wieder-aufgeführt werden: „In diesem Wiederholen gründet jedoch, da es keine identischen Wiederholungen geben kann, nie nur ein reproduzierendes, sondern immer auch ein veränderndes Moment“ (Hantelmann 2007: 13). Das wirklichkeitsverändernde Potenzial performativen Handelns findet zwischen Wiederholung/Reproduktion und dem Auslösen oder Einschreiben einer Differenz statt. Performativem Handeln wohnt demnach sowohl ein Vergangenheitsbezug qua Reproduktion von Konventionen als auch ein Zukunftsbezug qua Veränderung und Innovation inne.

Fischer-Lichte stellt in *Performing the Future* erstmals diesen Zukunftsbezug performativer Äußerungen und Handlungen in den Vordergrund. Performative Sprechakte weisen per se Zukunftsbindungen auf, weil sie Zukünftiges entbinden: Sie sind darauf ausgelegt, eine andere Wirklichkeit, eine andere Zukunft zu konstruieren in einem Akt der „Selbsterzeugung“ (Fischer-Lichte 2013:14). Das Performative bei Austin und Butler, so Hantelmann, bezeichnet das Hervorbringen einer anderen Realität; man kann dies auch als das Hervorbringen einer alternativen Zukunft bezeichnen. In diesem Sinne zielt Performativität auf Zukunftsproduktion ab. Was bedeutet das für die Frage nach einer performativen Zukunftsforschung? Für Fischer-Lichte wird folgendes Verhältnis von Performativitätsforschung und Zukunftsforschung denkbar:

„Performativitätsforschung als Zukunftsforschung zu betreiben, kann daher auch nicht heißen, Zukunftsbilder zu entwerfen, sondern vielmehr den Verlauf performativer Prozesse zu erforschen, aus denen Zukünftiges emergiert. Es geht dabei also nicht um die Frage, welche Zukunft entsteht oder entstehen sollte, sondern um das Problem, auf welche Weise in diesen Prozessen Zukünftiges auftaucht“ (ebd. 17).

Mit dem Begriff der Emergenz verweist Fischer-Lichte darauf, dass Zukünftiges in performativen Prozessen zwischen Planung und Zufall, zwischen Intention und

Unvorhersehbarkeit einerseits erzeugt wird und andererseits geschieht. Dies macht sie erneut am Modell der Aufführung deutlich, das von der Inszenierung zu unterscheiden sei und sich erst durch die wechselseitige Interaktion zwischen Bühne und Publikum selbst erzeugt. Die Aufführung sei demnach von einer Unverfügbarkeit gekennzeichnet, weil sie sich der Verfügungsgewalt einzelner entzieht (vgl. ebd. 17).

Was Fischer-Lichte für den performativen Prozess der Aufführung konstatiert, soll im Folgenden auf den performativen Prozess des Probens oder das Ereignis einer öffentlichen Probe übertragen werden. Ich gehe von der Hypothese aus, dass in der Praxis der Probe sowohl Entwürfe von Zukunft als auch die Emergenz von Zukünftigem als Dimensionen der Zukunftsproduktion eine Rolle spielen. In der folgenden Beschreibung der zukunftsforschenden Dimensionen des Probens möchte ich das Augenmerk auf beides legen: darauf, wie im Verlauf oder Akt der Probe andere *gegenwärtige Zukünfte* – Bilder, Entwürfe, Vorstellungen von Zukunft – und/oder oder *zukünftige Gegenwart* – also eine andere Realität/Wirklichkeit – erzeugt werden oder sich selbst erzeugen.

4.2 Probenprozesse einrichten: Praktiken der (Theater-)Probe als Zukunftsforschung

Matzke zeigt, dass sich Theaterproben als von der Aufführung getrennte Praxis überhaupt erst im Laufe des 19. Jahrhunderts etablieren, mit einer Länge von wenigen Tagen, die vor allem der Um-Setzung und Zusammen-Setzung einer Inszenierung dienen (vgl. Matzke 2012: 20ff.). Diese historische Neuerung macht sie unter anderem an Auguste Lewalds Beschreibungen seiner Regie- und Probenpraxis fest, für die das Setz-Szenario zentral ist (vgl. ebd. 160ff.). Sie bestimmt darüber hinaus drei Dispositive als wesentlich für die Probenpraxis, die sich sowohl in den Wortbedeutungen der Probe als auch in verschiedenen historischen Probenkonzepten wiederfinden lassen: die Prüfung, die Übung und den Versuch. Jedem Dispositiv ist ein anderes Verhältnis zum Wissen eigen (ebd. 281). Seinen Ursprung hat der Begriff im lateinischen *probare* als prüfen bzw. in *probatio* als Prüfung oder Beweis. So ist auch die Meisterprüfung eines Lehrlings eine Probe, bei der es um die Vorführung eines erlernten Könnens oder Wissens mit dem Ziel der Beurteilung geht (ebd. 95). Die englischen Begriffe *rehearsal* oder *repetition* verweisen auf Praktiken des (Ein-)Übens durch Wiederholungen, mit denen Wissen gesichert oder abrufbar gemacht werden soll. Man kann die Wortbedeutung der Probe aber auch von *proba* als Versuch oder Experiment herleiten, und so auf eine Analogie der Probe zu einem wissenschaftlichen Experiment schließen (ebd. 94). Damit sind die (er-)findenden, die wissensproduzierenden und Zukunft erzeugenden Dimensionen des Probens im Theaters aufgerufen. Diese werden im zeitgenössischen Theater besonders akzentuiert, weil hier stets das Hervorbringen neuer oder neuartiger Inszenierungen im Zentrum steht. Allerdings weist Hans-Jörg Rheinberger darauf hin, dass auch das Experiment in den Wissenschaften lange Zeit als scharfes Testverfahren, als singuläre Instanz der Überprüfung galt, um Theorien zu bestätigen oder zu verwerfen (Rheinberger 1992: 24). Erst in jüngerer Zeit sei das Experiment in der Wissenschaftstheorie „aus dem ‚Kontext der Rechtfertigung‘ hinaus und in den ‚Kontext der Entdeckung‘ hineingestellt worden“ (ebd. 13). Das entdeckende Forschen der empirischen Wissenschaften findet fortan nicht im Einzelexperiment, sondern in komplexen Experimentalanordnungen statt, „die so eingerichtet sind, dass sie ein Wissen hervorbringen, das wir noch nicht haben“ (ebd. 25).

Die Anordnungen von Theaterproben zeichnen sich als eine eigene Zeit und ein eigener Raum jenseits der Aufführung durch den Ausschluss der Öffentlichkeit aus. Um öffentliches Handeln vorzubereiten, wird in nicht-öffentlichen Schutzräumen Probehandeln „mit beschränkter Haftung“ (Matzke 2012: 88) ermöglicht, welches aber, so muss man

hinzufügen, stets auf sein Öffentlichwerden bezogen ist. Probenpläne der Institution Theater kennen für diesen Zeitraum standardisierte Formate des Probens, die den Prozess der Annäherung an die realen Bedingungen der Veröffentlichung strukturieren und stabilisieren: Konzeptionsprobe (konzeptionieren, entwerfen), Bauprobe/Stellprobe (hinstellen), Szenenprobe (improvisieren, darstellen), Durchlaufprobe (üben, zusammensetzen, prüfen), Hauptprobe/Generalprobe (simulieren). Man könnte also sagen, dass die tradierten Formate des Probens historisch gewonnenes Wissen um die Generierung und Sicherung von Aufführungen repräsentieren. Im Sinne der *Ästhetik des Performativen* realisiert sich die Aufführung aber erst mit und durch die Kopräsenz eines Publikums, einer Öffentlichkeit. Meine Ausgangsfrage nach den zukunftsfor schenden Dimensionen der Probe umfasst daher nicht nur die performativen Herstellungsprozesse der Inszenierung, sondern auch die Vorhersage- und Imaginationsprozesse rund um das Ereignis der Aufführung. Dieses Ereignis entzieht sich der Vorstellung und der Vorab-Herstellung letztlich immer – und gibt gerade deshalb Anlass zur Zukunftsforschung. Ich schlage im Folgenden beispielhaft einige Begriffspaare vor, die jeweils eine Tätigkeit des Probens mit einer Tätigkeit der Zukunftsforschung in Verbindung bringen. Dabei beziehe ich mich auf Praktiken, die im Prozess der szenischen Forschung mit den Schülern und Schülerinnen des „Jungen Instituts für Zukunftsforschung“ eine wichtige Rolle gespielt haben, ebenso wie auf Praktiken, die in der Probenforschung bereits intensiver behandelt wurden (zum Beispiel das Improvisieren). Darüber hinaus ist meine eigene Erfahrung als Performerin und Theatermacherin, und damit als Probenmacherin und -teilnehmerin implizit stets mit enthalten.

4.2.1 Hinstellen – Vorstellen

Szenische Proben und Forschungen nehmen ihren Anfang oft damit, in einem begrenzten Raum (der Bühne, der Szene) ein räumliches Arrangement einzurichten: eine Szene, einen Schauplatz. Räumliche Praktiken des Einrichtens standen auch am Beginn der Proben mit den Schülern und Schüler_innen des Instituts – sei es die Einrichtung von Einzeltischen und Wahrsagerlampen oder die räumliche Anordnung der mobilen Bühnentische für verschiedene Zukunftsszenarien. Bühnenelemente, Objekte oder Materialien lassen sich im Proberaum so *hinstellen*, dass sie den vorgestellten Szenen und Szenarien eine räumliche Verfasstheit geben – oder andersherum: Das *Hinstellen*, *Umstellen* und *Hineinstellen* von Dingen und Körpern zu und in ein räumliches Setting bringt sowohl das *Herstellen* als auch das *Vorstellen* einer zukünftigen Szene oder eines Szenarios in Gang. Sinnliche Erfahrungsräume erzeugen abstrakte Vorstellungsräume. Akteure können sich in diesen

räumlichen Settings *aufstellen* oder (Handlungs-)Abläufe *durchstellen* und so spielerisch, am eigenen Körper, erfahren. Es handelt sich im weitesten Sinne um Praktiken der *Darstellung*, der Verkörperung. Das Forschen an Zukunftsszenarien ist damit verwandt mit der Praxis des Setz-Szenarios Lewalds, mit dem er die Stellungen der Schauspieler im Raum markiert und diese in die Szene setzt. Auch mit den Schülern und Schülerinnen werden in räumlichen Settings Stellproben und Standbilder inszeniert, die zum Ausgangspunkt für szenischen Handeln werden können. Die anfängliche Aufstellung der Personen im Raum stellt ein Beziehungsgefüge her, das sich im weiteren Verlauf der Szene – choreografisch oder narrativ – Schritt für Schritt entfalten kann. Es werden Zusammenhänge und Wechselwirkungen von Handlungen ausgelotet und Vorstellungen darüber ausgelöst, was als Nächstes passieren könnte, ganz im Sinne Kahns: Wie mag eine hypothetische Situation Schritt für Schritt zustande kommen? Das Verb *stellen* verweist auf ein statisches, ein stillgestelltes Moment, was dem Motiv der Bewegung und dem Handeln eines performativen Prozesses entgegenzustehen scheint. Die Möglichkeit, einen Handlungsverlauf zu unterbrechen und *stillzustellen*, das Spiel zu bremsen und in einem Bild anzuhalten, ist jedoch ein wesentliches Moment der Theaterprobe. In einem kollektiven Prozess produziert dieses Stillstellen Objektivierungsmomente, die es verschiedenen Akteuren ermöglichen, Vorstellungsbilder miteinander auszuhandeln, um diese anschließend wieder in Bewegung zu bringen. Implizit oder explizit werden dabei stets auch die räumlichen Positionen und Blicke zukünftiger Zuschauer_innen stellvertretend übernommen, auf das Geschehen projiziert und mitverhandelt, ohne dass diese Leerstelle ganz geschlossen werden könnte. Insbesondere bei Theaterformen, bei denen das Publikum nicht in einer klassischen Bühnensituation angeordnet ist und in das Bühnengeschehen anders involviert wird, spielt die Einrichtung eines räumliche Settings eine zentrale Rolle für den Prozess der Imagination des Publikums und seine Handlungsmöglichkeiten, die das Aufführungsereignis mitbestimmen.

4.2.2 Zusehen – Vorhersehen

Proben sind stets synchroner Prozess der Produktion und Rezeption. Gerade weil Proben auch Aufführungssituationen sind, kann man hier szenischen Aufstellungen und Abläufen *zusehen*, und dabei Zukünftiges *vorhersehen* oder über andere, alternative Zukünfte *spekulieren*. Im Mittelhochdeutschen bedeutete *speculieren* beobachten oder spähen. Es meint, aus der Distanz ein Geschehen zu verfolgen, sich in seine Betrachtung zu versenken und das Betrachtete auf seine (Entwicklungs-)Möglichkeiten zu erforschen. Anordnungen der Probe sind immer auch Inszenierungen von Blicken: In der Probe kann das

Vorhersehen beim Zusehen stellvertretend an Außenperspektiven übertragen werden; es findet aber immer auch als Selbstbeobachtung der handelnden Akteure statt. Sie agieren demnach in einer Dopplung aus Innen- und Außenperspektive, aus Affirmation und Distanznahme zum Geschehen. Sie treiben das Herstellen voran und überprüfen das gerade Hergestellte zugleich, haben Andersmöglichkeiten im Blick: Wie noch könnte es sein oder werden? Die gegenseitige Beobachtung und Rezeption beim Herstellen ist auch als *Antizipation der Rezeption* des Publikums zu verstehen. Allerdings stellt hierfür der Wissensvorsprung der Probenakteure auch ein Problem dar, weil das Publikum nicht dasselbe Vorwissen in die Aufführungssituation mit einbringen wird. Die Spekulationen über das Publikum müssen hier paradoxerweise oft über den Versuch gelingen, das bereits gewonnene Wissen der Proben punktuell wieder auszublenden.

4.2.3 Improvisieren – Visionieren

Lateinisch *im-pro-visus* ist die Verneinungsform des Verbs *providere*, welches vorhersehen bedeutet. Improvisieren ist also eine Handlung, die mit dem Nichtvorhersehbaren in Verbindung steht – ein nichtvorhersehbares Handeln oder ein Handeln angesichts des Nichtvorhersehbaren. Lässt sich darin paradoxerweise ein Verfahren der Zukunftsforschung erkennen? Improvisation gilt im Wesentlichen als eine Praxis des virtuosen Umgangs mit Unvorhergesehenem, als eine Form der geglückten Reaktion „in der Verlegenheit des Reagieren-Müssens“ (Eikels 2010: 136). In der Probenarbeit des 20. Jahrhundert ist es die Produktivität der Improvisation, die in den Vordergrund gestellt wird: Als Innovationsakt theatraler Praxis schlechthin soll bei Improvisationen Neues, Überraschendes, Unvorhergesehenes aktiv hervorgebracht werden (vgl. Matzke 2012: 216). Reagieren auf etwas oder produzieren/provozieren von etwas – in beiden Fällen bedeutet *improvisieren* etwas zu *visionieren*: Nicht-Vorhergesehenes tritt überraschend in Erscheinung, gelangt zur Anschauung oder ereignet sich. Unentscheidbar bleibt, ob der Improvisations-Akteur diese Erscheinungen bestimmt, mitbestimmt oder von ihnen bestimmt wird. Sowohl als auch: Bertram (Bertram 2010: 21ff.) beschreibt das Improvisieren als einen Modus des Antwortens auf eine Ausgangsaktion, wobei jede Antwort wieder zu einer Ausgangsaktion für eine weitere Antwort werden könne usw. Es handele sich um eine „komplexe interaktive Praxis“, eine „reziproke Anerkennungsstruktur“ (ebd.). Zukunftsforschung bedeutet hier: Strukturen der Interaktion, Ausgangsaktionen (vor-)bestimmen und so unbestimmt lassen oder umstimmen lassen, dass Zukünftiges als emergentes Phänomen auftauchen, gesehen und bemerkt werden kann. Aber wie werden emergente Phänomene, unvorhersehbare

Ereignisse oder Zukünfte, die im Prozess der Improvisation generiert werden, festgehalten?

4.2.4 Beschreiben – Fortschreiben

Das Auswertungsgespräch, das nach einer Improvisation folgen kann, beschreibt Eikels als eine Unterbrechung und Fortführung der Improvisation zugleich. Man kommt zusammen, um rückblickend die Wirklichkeit dessen, was geschehen ist, festzustellen, um das Geschehene in einem performativen Sprech-Über zu re-präsentieren (vgl. Eikels 2011: 113ff.). Beschrieben wird nicht nur *was*, sondern auch *wie* es gewesen ist, welche Wirkungen wahrgenommen wurden und zukünftig wahrgenommen werden könnten. Der rückwärtsgewandte Akt des *Beschreibens* lässt sich daher auch als ein vorwärtsgerichtetes *Fortschreiben* charakterisieren: Das Gesehene oder Erlebte wird im Hinblick auf die Form der Aufführung und ihrer Rezeption fortgeschrieben und in die Zukunft verlängert. Das schließt den Prozess des *Aufschreibens* und *Festschreibens*, also Übersetzungen des Probehandelns in andere Medien mit ein. Aufzeichnungen verschiedener Art stellen aber niemals ein Endprodukt dar, sondern markieren eher Umschlagpunkte in einem fortgesetzten Prozess. Sie haben als Objektivierungsformen provisorischen Charakter und werden als Re-Präsentationen und Pre-Präsentationen gleichermaßen dazu gebraucht, wieder ins Handeln, Herstellen oder Wiederherstellen zu kommen. Produktivität meint dann nicht die Herstellung eines Produkts, sondern das permanente Ermöglichen von Anschlussaktionen, das Eröffnen von Handlungsmöglichkeiten auch im Moment der zukünftigen Aufführung. Repräsentationen sind *Pro-visorien*, die als Hilfsmittel der Speicherung und des Wieder-holens von Wissen dienen. Auch Praktiken der Wiederholung gelten in der Proben- und Performativitätsforschung als Potenzierung von Veränderungen und Alternativen im Sinne eines permanenten *variierenden Fortschreibens*.

4.2.5 Zeitliche Richtungen und Einrichtungen der Probe

Im Dispositiv der Probe überlagern sich Gegenwartigkeit und Vergangenheit- und Zukunftsbezüge, stehen Präsenz und Repräsentation in einem relationalen Verhältnis.⁸³ Wenn die Zukunft das ist, was jetzt noch nicht da ist, ist die Probenzeit ein institutionalisierter Zeitraum des ‚Noch-Nicht‘: des Noch-nicht-Wissens, des Noch-nicht-Gültigen, der Noch-nicht-Veröffentlichung. *Ich bin noch nicht ganz das, was kommen wird*. Gleichzeitig richtet sich die Aufmerksamkeit beim Proben immer auf Momente und

⁸³ Nicht nur in Bezug auf das Reenactment haben theaterwissenschaftliche Arbeiten der letzten Jahre gezeigt, dass es sich bei vielen vermeintlichen Dichotomien wie Liveness und Medialität, Unwiederholbarkeit/Einmaligkeit und Dokumentation, Authentizität und (Selbst-)Inszenierung stets um relationale Verhältnisse handelt (Auslander, Matzke u. a.).

Eindrücke des Jetzt. Zukünftiges wird im Modus der performativen Probe immer vergegenwärtigt oder entsteht durch ein gegenwärtiges Geschehen – als etwas, das sich während einer Probe bereits realisiert oder verwirklicht. *Ich bin vielleicht schon das, was kommen wird.* Die Probenzeit ist aber auch ein Zeitraum des ‚Nicht-Mehr‘: Einmal Geschehenes, Gemachtes oder Gesagtes geht verloren und muss erinnert, beschrieben, ausgewertet und repräsentiert werden. Zukunft wird vage vor-gestellt, kann aber letztendlich nur nachträglich, im Rückblick als Zukünftiges fest-gestellt werden – als etwas, das an einer Stelle entstanden ist oder seinen Ausgang genommen hat. *Ich könnte das gewesen sein, was kommen wird.* Akteure der Probe sind Gestalter_innen und Macher_innen eines Geschehens, als auch Beobachter_innen und Ausführende dessen, was Gestalt angenommen hat. Probenprozesse am Theater zeichnen sich demnach durch sich zirkuläre und reziproke zeitliche Strukturen und Richtungen aus. Ihre Zukunftsbindungen und -verhältnisse können nicht als eine einfache, lineare Gerichtetheit in die Zukunft beschrieben werden. Aufgrund dessen stellt sich die Frage, inwiefern hier überhaupt von *Verfahren* des Probens oder Verfahren der Zukunftsforschung die Rede sein kann. Der Begriff des Verfahrens suggeriert in seiner Analogie zur Methode ein schrittweises, vorwärtsgerichtetes, lineares Fortschreiten hin zu einem Ziel, bei dem sich die unbekannte Zukunft sukzessive in eine bekannte Gegenwart umwandelt. Ein solches zielgerichtetes Vorgehen ist in der Probe nicht gegeben, ebenso wie es in der wissenschaftlichen Forschung infrage gestellt ist. Wissenschaftliche Forschungsprozesse in und mit Experimentalsystemen haben, so Rheinberger, paradoxerweise das Ziel, etwas zu produzieren, das definitionsgemäß nicht in einer zielgerichteten Weise produziert werden kann (vgl. Rheinberger 1992: 54). Dennoch muss dieser Forschungsprozess eingerichtet und organisiert werden. In seinem Artikel im Band *Performing the Future* reflektiert Rheinberger auf die Performativität von Forschungsprozessen, die auf Zukünftiges bezogen sind und schreibt:

„Experimentalsysteme sind äußerst trickreiche Anlagen, man muss sie als Orte der Emergenz ansehen, als Strukturen, die von der Forschung erzeugt werden, um nicht Ausdenkbares sich materialisieren zu lassen. Es sind Netze, in denen sich etwas verfangen können muss, von dem man nicht genau weiß, was es ist, und auch nicht genau, wann es sich ereignet. Es sind Vorkehrungen zu Erzeugung von unvorwegnehmbaren Ereignissen. [...] Der Molekularbiologe Mahlon Hoagland hat in diesem Zusammenhang von ‚Überraschungsgeneratoren‘ gesprochen, der bereits erwähnte François Jacob von ‚Maschinen zur Herstellung von Zukunft‘“ (Rheinberger 2013: 267).

Sehr deutlich tritt in diesen Ausführungen hervor, dass Experimentalsysteme auf

räumlichen und strukturellen Einrichtungen basieren. Rheinberger spricht von Orten der Forschung, von Vorkehrungen und Strukturen, von der Konstruktion oder dem Aufbau trickreicher Anlagen, Generatoren oder Maschinen. Dies lässt sich mit dem Akt der Einrichtung eines Probenzeitraums und den vielfältigen Vorgängen des Einrichtens in den Proben in Verbindung bringen. Zukunftsforschung ist in der Probe ebenso wie im Experimentalsystem nicht nur ein Erfinden, sondern auch ein Finden, für das Umgebungen eingerichtet werden müssen. Statt von Verfahren zur Produktion von Zukunft könnte man eher von Praktiken der Einrichtung zur Provokation von Zukünftigem sprechen.

Ich schlage vor, Praktiken des Einrichtens als wesentliches Merkmal für Probenprozesse als Zukunftsforschungsprozesse zu definieren. Im alltäglichen Sprachgebrauch suggeriert der Begriff der Einrichtung vor allem die materielle Ausstattung, die Möblierung, mit der ein leerer Raum ‚angefüllt‘ wird. Die Wahl eines Systems in den Wissenschaften, der Ausschnitt von Wirklichkeit, um den es bei einer Aufführung geht ebenso wie der gerahmte, leere Proben- oder Bühnenraum bedeuten aber zunächst eine drastische Reduktion von Wirklichkeit und Komplexität. Innerhalb dieser ‚Beschränkungen‘⁸⁴ werden dann bestimmte isolierte Dinge, Strukturen und Vorgänge eingesetzt, deren Aushandlungs- und Beobachtungsmöglichkeiten dadurch extrem potenziert sind. Die Zukunftsbindungen der Probe stellen im Wesentlichen ein Entbinden von Möglichkeiten in Bezug auf einen reduzierten Rahmen dar.⁸⁵ Diesen Vorgang kann man auch als das Einrichten eines Proben- und Forschungssettings bezeichnen. Das englische Wort *Setting* weist eine Nähe zum Begriff des Szenarios auf: *Setting* bedeutet im Englischen ebenso Anordnung wie Schauplatz; das *Set* ist das Bühnen- oder Szenenbild in Theater und Film. Aufschlussreich für die Frage, was das Einrichten eines Settings bedeutet, ist zudem das englische Verb *to set*: Es bedeutet nicht nur, etwas auf- oder hinzustellen, sondern auch etwas festzusetzen, eine Setzung zu machen, beispielsweise Spielregeln festzulegen. Es geht also nicht nur um die räumlichen, sondern auch um die medialen und zeitlichen Einstellungen einer szenischen Ausgangssituation, um die interpersonellen Anordnungen von Akteuren (u. a. auch die Sitzanordnung) ebenso wie das Definieren oder Festsetzen von Gesetzmäßigkeiten, Regel-Sets oder Handlungsoptionen. Ein Forschungsergebnis für die Frage nach einer szenischen Zukunftsforschung lautet: Szenarien nehmen in einer szenisch-performativen Zukunftsforschung die Form eines Settings an: Sie stellen eine Rahmensetzung dar, die aber nicht wie das historische Setz-Szenarium alle

⁸⁴ Ebd., S. 266. Rheinberger bezeichnet hier die Beschränkung als den großen Motor moderner Wissenschaften.

⁸⁵ Das Durchspielen und Überprüfen dieser Möglichkeiten in der Probe bedeutet immer auch ihren potenziellen Ausschluss: Entwerfen und Verwerfen bedingen einander in der Probe.

Handlungsverläufe einer Inszenierung bereits schriftlich festsetzt, sondern die vielmehr eine Ausgangssituation konstruiert und schafft, welche Handlungen ‚in Gang setzt‘. Aus der Beobachtung des erzeugten (Probe-)Handelns in diesem Setting, das anders als in der Zukunfts- und Szenarioforschung kein rein mentales Probehandeln ist, entsteht ein alternatives Handlungswissen über die Kräfte, Interaktionen und Konsequenzen des Agierens und Reagierens in einem gegebenen Rahmen.

Das öffentliche Aufführungsereignis bleibt dabei stets eine nicht herstellbare, eine unvorstellbare Zukunft, weil das Publikum als konstituierender Faktor stets eine imaginäre Größe bleibt. Probenprozesse können daher keine Maschinen sein, in denen die Herstellung der Zukunft abgeschlossen werden kann, sondern bleiben immer auch Spekulationsmaschinen über die Zukunft. Diesem Umstand kann mit Praktiken der Sicherung und Absicherung möglicher Wissensbereiche ebenso begegnet werden wie mit Praktiken des Offenhaltens und Offenlegens von Bereichen des Nicht-Wissens. Im Folgenden soll es um Theaterformen gehen, die explizit mit Bereichen des Nicht-Wissens und der Offenheit im Moment der Aufführung arbeiten. Es soll dabei die These überprüft werden, dass Performances gerade im Moment ihrer Veröffentlichung zur Probe werden. Das Einrichten eines offenen Settings, einer Ausgangssituation, aus der Probehandeln hervorgeht, möchte ich im Folgenden auf Aufführungssituationen beziehen: Performative Zukunftsforschung zeigt sich hier als eine Praxis des Instituirens.

4.3 Öffentliche Einrichtungen testen: Performances als Probe auf eine mögliche Zukunft

Proben sind, wie bereits dargelegt, im Theater eine historische Erfindung, die allmählich institutionalisiert wurde.⁸⁶ Das Verhältnis von Proben und Aufführen bleibt auch im zeitgenössischen Theater stets wandelbar. Häufig ist es gerade die Bestimmung dieses Verhältnisses, die ein Theater- oder Performancekonzept ausmacht: Inwiefern bezieht sich eine Aufführung explizit auf ihren Probenprozess, inwiefern stellt sie nicht geprobte oder nicht probbare Elemente aus oder verzichtet auf einen klassischen Probenprozess? Anders als das Theater definiert sich die Performance Art der 1960/70er Jahre nicht über das Proben, sondern gerade darüber, dass diese nicht stattfinden. In der Performance Art verweist der ungeprobte Status einer Performance auf ihre Unwiederholbarkeit, was sie erst zur Performance macht. Performances basieren hier unter anderem auf Scripten oder Scores, die sowohl als schriftlicher Entwurf als auch als Dokumentation einer Performance existieren. Solche performativen Scripte schreiben oftmals einen Ort oder Ausgangspunkt einer Performance fest, sie definieren das materielle Arrangement des Ortes, sie benennen die handelnden Akteure und ihre Handlungs- und Interaktionsmöglichkeiten, zumindest das Spektrum ihrer Ausgangsaktionen. Es liegt durchaus nahe, solche Performance-Scripte als Szenario-Scripte oder -Settings zu betrachten: Sie sind verwandt mit dem historischen Set-Szenarium ebenso wie mit der Beschreibung einer Handlungsabfolge im Rahmen der Szenariotechnik. Über ein präzises, reduziertes Script von Handlungen an einem Ort wird in der Performance Art eine offene, eine experimentelle Aufführungssituation konstruiert, die Raum für Unvorhersehbares, Kontingenzen und Transformationen schaffen soll. Dennoch fällt es schwer, die Performances der Performance Art als Zukunftsforschung, als Probe auf eine mögliche Zukunft zu lesen und geltend zu machen. Die Dimensionen der Referentialität und Stellvertretung, die jeder Probe innewohnen, kommen hier nicht zum Tragen. Stattdessen verweigert die Performance Art tendenziell jede Form von Referentialität und setzt Performativität als Anti-Repräsentation – und Anti-Probe – in Szene.

Das Performancetheater des 21. Jahrhunderts, das stärker an die Institution des Theaters angebunden ist, arbeitet anders als die Performance Art oftmals mit Wiederholung.

Dennoch spielen auch hier offene Aufführungssituationen eine wichtige Rolle:

⁸⁶ Auch waren Proben und Aufführungen historisch nicht immer voneinander zu trennen. Die ersten Aufführungen wurden mitunter als Proben im Sinne von Prüfungen oder Gerichtssituationen aufgefasst, in denen das Publikum über die Qualität des Stücks oder das Können der Schauspieler urteilt (vgl. Matzke 2012: 96).

Insbesondere Theater- und Performancegruppen der Freien Szene im deutschsprachigen Raum spielen seit Anfang des 21. Jahrhunderts in interaktiven oder partizipativen Theaterformen mit dem Publikum als konstitutiven Teil und Koproduzenten der Aufführung (*Gob Squad, She She Pop, Showcase Beat Le Mot, geheimagentur, Turbo Pascal, Interrobang, Machina Ex* u. a.). Im Rahmen von szenisch-performativ eingerichteten Situationen werden nicht nur für die Performer_innen, sondern auch für die Zuschauer_innen Handlungsspielräume eröffnet. Die Performer_innen setzen sich damit bewusst den unvorhersehbaren Reaktionen und Aktionen des Publikums aus. Die Theaterwissenschaftlerin Sandra Umathum beschreibt, wie sich in diesem Zusammenhang Probenprozesse stark verändern: Als Vorbereitung würden Künstler_innen dazu übergehen, wahrscheinliche bis unwahrscheinliche Szenarien des Zusammenspiels mit dem Publikum vor allem mental zu durchdenken (vgl. Umathum 2011: 168). Probenprozesse tendieren dann stark in die Richtung von Zukunfts- oder Szenarioforschung und nähern sich explizit der Szenariotechnik, dem Denken in multiplen Zukünften, an. Es handelt sich hierbei weiterhin um eine Perspektive, die, wie im vorherigen Kapitel auch, den Probenprozess *vor* der öffentlichen Aufführung beleuchtet. Das Performancetheater aber kombiniert meines Erachtens Einflüsse von Performance Art und Probe, und das in der Aufführung. Dadurch produziert es etwas Neues, nämlich Zukunftsforschung.

Als ein „Theater der Versammlung“ (Peters 2012) begreift Sibylle Peters die Entwicklungen im Theater seit den 2000er Jahren, denn „im Experimentieren mit dem Verhältnis von Performern und Publikum [...] ist die öffentliche Versammlung von einer Voraussetzung zu einem möglichen Ergebnis [der Aufführung] geworden“ (Peters 2012: 131). Die öffentliche Versammlung, die herkömmlicherweise für eine Theateraufführung vorausgesetzt wird, muss sich in dieser Perspektive im Laufe der Aufführung überhaupt erst konstituieren (vgl. ebd.). Für das Theater der Versammlung ist nicht allein die offene, partizipative Aufführungssituation bestimmend, sondern die Frage, in welcher Rolle, als welche Öffentlichkeit ein Publikum überhaupt adressiert wird und zusammenkommt. Dieser Ansatz lässt sich am Beispiel künstlerischer Forschungsprojekte des Graduiertenkollegs „Versammlung und Teilhabe“ verdeutlichen. Hier sind spezifische Formen der Öffentlichkeit in und mit Aufführungen erprobt worden⁸⁷: Performances boten

⁸⁷ Pilkington beschreibt die Versammlungen und Öffentlichkeiten auf Probe, die im Rahmen des Graduiertenkollegs stattgefunden haben, folgendermaßen: „Collectively chatting with activists from Syntagma square in an internet cafe in Hamburg. Having a ‚research dinner‘ while listening to lectures on sensual knowledge production. Going on silent walks. Exploring scenarios of the future with the Young Institute for Future Research. Watching films made by teenagers on monitors in buses and underground

über ihre Art der Einladung und ihren Anlass, ihre räumliche Verortung oder materielle Ausstattung die Möglichkeit, dass ein Publikum als eine bestimmte Öffentlichkeit zustande kommt und Handlungsmöglichkeiten erprobt: als Seefahrer_innen und Landratten in einem Seemannsclub (Esther Pilkington), als urbane Fußgänger_innen bzw.

Theaterbesucher_innen auf dem Weg zum Theater (Martin Nachbar), als trauernde Versammlung um die ESOHäuser auf St. Pauli (Sylvi Kretschmar), als Teilnehmende von stadtplanerischen Entscheidungs- und Abstimmungsprozessen (Hannah Kowalski), als Berater_innen und zu Beratende in Zukunftsfragen (Eva Plischke) usw. Statt sich an ein allgemeines, unbestimmtes Theaterpublikum zu richten, sprechen diese Projekte und Performances spezifische und noch weiter zu spezifizierende Adressierungen aus – oft in Form von Rollen. Vor diesem Hintergrund kristallisieren sich noch einmal andere Praktiken der Probe als Zukunftsforschung heraus, als es mit dem Blick auf die internen Probenprozesse am Theater möglich war. Es handelt sich um Praktiken der Probe und der Zukunftsforschung, die den Akt der Veröffentlichung voraussetzen bzw. mit ihm zusammenfallen. Dies möchte ich im Folgenden erneut anhand von Begriffspaaren verdeutlichen und damit das Forschungsergebnis aus Kapitel 2 theoretisch nutzbar machen: nämlich das Probehandeln als Institut, die Einrichtung eines Instituts auf Probe als Zukunftsforschung zu definieren.

4.3.1 Adressieren – Ins Leben rufen

Den Unterschied zwischen dem Publikum (*the public*) und einer Öffentlichkeit (*a public*) macht Michael Warner in seiner Studie *Publics and Counterpublics* deutlich. Während die Rede von *der* Öffentlichkeit oder *dem* Publikum eine totalitäre, zähl- und fassbare Größe und Einheit beschreibt, umfasst die Idee von *einer* Öffentlichkeit immer eine unbekannte, eine imaginäre Größe. Innerhalb des sozialen oder öffentlichen Raums können nach Warner unendlich viele Öffentlichkeiten imaginiert und realisiert werden, die sich über Adressierungen konstituieren und selbst mit hervorbringen (Warner 2005: 67). Warner argumentiert, dass sich neue Öffentlichkeiten über den Akt ihrer Adressierung als solche erst herstellen: „It exists by virtue of being addressed“ (ebd.). Adressieren findet in einem zirkulären Prozess von imaginierter und tatsächlicher Rezeption statt: Die Adressierung, die ein Text, eine Performance oder eine Versammlung aussprechen kann, richtet sich an eine Konstellation aus Freunden und Fremden, die sich dann als Öffentlichkeit herstellt,

trains. Listening to stories told by elderly people, and to the sounds of their bodies. Coming together to make decisions, using light, chairs and doors to vote. Meeting seafarers at a Seaman's Club to play a game. Protesting and remembering the demolition of the ESO Houses in St Pauli with the Megaphone Choir“ (Pilkington 2014: 5).

wenn sie sich angesprochen fühlt. Das *Adressieren einer Öffentlichkeit* lässt sich also als ein performativer (Sprech-)Akt verstehen, der auf die Zukunft bezogen ist, weil durch ihn neue Öffentlichkeiten probeweise *ins Leben gerufen werden*. Mit Warner entstehen neue Öffentlichkeiten immer als Öffentlichkeiten auf Probe.⁸⁸ So stand auch am Beginn des künstlerischen Experiments „Junges Institut für Zukunftsforschung“ eine öffentliche Ausschreibung, ein öffentlicher „Call“, der eine Öffentlichkeit von Hamburger Akteuren als Auftraggeber_innen des Instituts imaginiert und zur Beteiligung aufruft. Anders als in konventionellen Probenprozessen im Theater finden hier erste Formen der Veröffentlichung bereits zu einem sehr frühen Zeitpunkt des Prozesses statt; sie stehen sogar am Anfang. Auch die öffentliche Aufführung im Theater wird in der Ausschreibung als ein Moment anvisiert, in dem eine besondere Öffentlichkeit aus Kindern und Erwachsenen zusammenkommen kann: Diese Öffentlichkeit ist aufgerufen, sich als solche zu konstituieren und sich auf die Probe zu stellen. Ob dies tatsächlich gelingt und wie, ist Gegenstand der (Zukunfts-)Forschung. Hier wird der Unterschied zum klassischen Probenprozess am Theater deutlich. Nicht die Veröffentlichung einer zukünftigen Aufführung wird geprobt, sondern die Aufführung wird zur Probe auf eine neue, eine alternative, eine mögliche Öffentlichkeit. Oder anders gesagt: Öffentlichkeiten selbst sind Gegenstand und Anlass der Probe. In und mit öffentlichen Performancen werden Öffentlichkeiten konstituiert, die zugleich unter der Annahme einer größeren, (noch) nicht darstellbaren, zukünftigen Öffentlichkeit stehen. *Ich könnte etwas sein, was in Zukunft mehr Menschen sein wollen.*

4.3.2 Begründen – Gründen

Wie genau aber passiert ein solche Adressierung einer Öffentlichkeit? Warner spricht davon, dass Adressierungen über die Artikulation oder das Eröffnen eines Diskurses passieren (vgl. Warner 2005: 67). Es muss also nicht zwangsläufig eine konkrete Einladung der Angesprochenen vorliegen, wie es das Beispiel der Ausschreibung des „Jungen Instituts für Zukunftsforschung“ nahelegt. Indem eine Performance ihr Dasein *begründet* oder einen Grund liefert, warum man sich zu ihr versammeln könnte, *gründet* sie eine Öffentlichkeit, eine Versammlung oder eine Institution auf Probe. Eine Performance kann einer Versammlung einen Grund bereiten – im wörtlichen wie im

⁸⁸ Es handelt es sich um performative Zukunftsforschung an den Übergängen vom Wissen zum Nichtwissen zwischen intentionaler Erzeugung und performativer Selbsterzeugung bzw. Transformation: „From the concrete experience of a world in which available forms circulate, one projects a public. And both the known and the unknown are essential to the process. The known element in the addressee enables a scene of practical possibility; the unknown, a hope of transformation“ (ebd., S. 92).

übertragenen Sinne – oder die Aufmerksamkeit auf das noch nicht erschlossene Potenzial von einem Grund oder einer Sache richten. Diese Sache wird dann als mögliche öffentliche Sache (lat. *res publica*) auf die Probe gestellt. Im künstlerischen Experiment des „Jungen Instituts für Zukunftsforschung“ wird Zukunftsforschung als eine öffentliche Sache in Szene gesetzt, an der Kinder (und Künstler) zu wenig Anteil haben. Gleichzeitig eröffnet die Ausschreibung eine Frage oder einen Diskurs darum, welche Zukunftsfragen und -themen zwischen Erwachsenen und Kindern be- und verhandelt werden können oder sollen. Performances werden so zum Verhandlungsraum für zukünftige öffentliche Sachen. Sie stellen Sachen als öffentliche Sachen auf die Probe. *Ich könnte eine kommende öffentliche Sache/Angelegenheit sein.*

4.3.3 Eingreifen – Vorgeifen

Weil es um öffentliche Sachen geht, findet diese Art der performativen Zukunftsforschung nicht allein im geschützten Raum des Theaters oder der Kunst statt. Sie arbeitet oft mit einer Ausweitung der Probenzone in den öffentlichen Raum und beinhaltet daher ein Eingreifen in die gesellschaftliche Öffentlichkeit und Wirklichkeit. Dies kann, wie bereits thematisiert, die Adressierung einer Öffentlichkeit bedeuten, die sowohl für die Absender als auch die Adressaten neue Rollenangebote ausspricht. So befragt das „Junge Institut für Zukunftsforschung“ die gesellschaftliche Rolle, die Schüler_innen als zu Bildende in Bezug auf Zukunft üblicherweise spielen und versetzt sie gleichzeitig in eine andere Rolle oder Position: die der Zukunftsforschenden oder der Zukunftsweisen. Damit wird in bestehende Rollenverteilungen eingegriffen: Gesellschaftliche Rollen oder besser Positionen werden hier experimentell neu besetzt oder umbesetzt. Der Rollenbegriff, den ich hier verwende, steht zwar im Kontext einer szenisch-performativen Forschung und Probe, hat aber wenig mit der Einnahme einer dramatischen Figur oder persona zu tun. Vielmehr werden hier mit Rollen bestimmte gesellschaftliche/soziale Positionen eingenommen – und so auch vorweggenommen/antizipiert –, mit denen eine bestimmte Form der Handlungsmacht einhergeht. Treffender als der theatrale/szenische Begriff der Rolle ist daher der soziologische Begriff der *agency*, der die Möglichkeit und Fähigkeit eines Akteurs zu handeln erfasst. Im Rahmen performativer Zukunftsforschung können Versuche gemacht werden, das eigene Handeln innerhalb bestehender sozialer/gesellschaftlicher Strukturen und Verhältnisse probeweise zu verändern und neu zu bestimmen. Eine Umverteilung von Handlungsmacht hat das Potenzial, gesellschaftlich gefestigte (Macht-)Verhältnisse sichtbar zu machen, infrage zu stellen oder gar zu verschieben. *Agency* wird vor allem dann erlebbar, wenn die Rolle nicht nur im

geschützten Proben- oder Bühnenraum, sondern in öffentliche, in alltägliche Zusammenhänge hineinragt: Die Rolle der Zukunftsforschenden war für die Schüler_innen nicht nur eine Bühnenfiktion, sondern eine Rolle, die immer realer wird, weil sie öffentlich ausagiert wird oder weil in dieser Rolle mit anderen interagiert wird. Das Eingreifen in urbane Öffentlichkeiten kann aber auch eine körperliche Aktion oder eine Intervention (lat. *intervenire* dazwischentreten, eingreifen, einmischen) in den öffentlichen Raum darstellen. Die Schüler_innen des „Junges Instituts für Zukunftsforschung“ verlassen gemeinsam den Raum des Theaters, gehen raus und machen Befragungen im Stadtteil. Auch mischt sich das „Junge Institut für Zukunftsforschung“ in die Abläufe in der Schule ein und provoziert dort andere Situationen und Begegnungen. Das Institut kann zudem übergreifend als ein Eintritt, als eine Intervention im Markt der Zukunftsinstitute und -studien betrachtet werden. Einrichtungen auf Probe greifen auf zukünftige Formen und Formate gesellschaftlicher Teilhabe vor, indem sie auf gesellschaftliche Positionen oder Institutionen zugreifen und sich diese performativ aneignen.

4.3.4 Veröffentlichen – Eröffnen

Im Gegensatz zum üblichen Probenbegriff am Theater wird die Performance hier also gerade durch den Akt der Veröffentlichung zu einer Probe. *Veröffentlichen* ist immer auch ein *Eröffnen*, das einen Anfang setzt, eine Ausgangsaktion, die Raum für verschiedene Anschlussaktionen, Antworten oder Reaktionen lässt – gerade auch solche, die im Moment des Eröffnens noch nicht enthalten sind oder mitgedacht wurden. Rheinberger bezeichnet mit Heidegger das Öffnen eines Bezirks als Grundvorgang der Forschung. (Rheinberger 2013: 265) Der Satz „Hiermit eröffnen wir das Junge Institut für Zukunftsforschung“ stellt einen exemplarischen performativen Sprechakt dar, der auf die Zukunft bezogen ist. Mit der Eröffnung eines Zukunfts-Instituts wird einerseits eine existierende Organisationsform und zukunftsforschende Konvention reproduziert. Dadurch, dass Kinder, Jugendliche und Künstler_innen sich diese Form aneignen, schreiben sie sich in diese Konvention ein und eröffnen die Möglichkeit auf ihre Veränderung. Der eröffnende Akt wird innerhalb des Theaters, in einem Bühnenraum vollzogen, hat aber realitätsstiftende Effekte sowohl für die Gruppe derer, die ihn ausgeführt haben, als auch für diejenigen, die in eine Interaktion mit dem Institut treten werden. Derartige performative (Sprech-)Akte der Instituierung oder genauer gesagt, der Selbst-Instituierung, können als Akte der Zukunftsforschung begriffen werden. *Ich könnte eine kommende öffentliche Einrichtung sein.*

4.3.5 Instituieren – Anfangen

Instituieren (von lat. *instituere*) bedeutet zum einen hinstellen, hineinstellen. Der Begriff verweist damit auf die räumlich-strukturellen Praktiken des Einrichtens oder des Errichtens eines Settings, wie sie in 3.2 herausgearbeitet wurden. Das Verb instituieren berührt aber zusätzlich eine zeitliche Dimension des Anfangens: Das lateinische Wort *instituere* wird auch übersetzt mit beginnen, etwas Neues einsetzen/einführen, etwas unternehmen/in Angriff nehmen. Szenisch-performative Zukunftsforschung arbeitet demnach damit, einen Anfang zu setzen, eine Ausgangssituation zu erschaffen, eine strukturelle oder institutionelle Setzung zu machen, die ein Handeln, ein Miteinander-Handeln, aber auch ein Gegeneinander-Handeln verschiedener Akteure initiiert oder provoziert. Erprobt werden dann nicht (nur) neue oder innovative Inszenierungen, sondern (gleichzeitig) soziale Erfindungen, die ähnlich wie es Jungk für Zukunftswerkstätten vorsieht, neuartige gesellschaftliche Einrichtungen – von Situationen bis Institutionen – darstellen. Diese werden nicht nur imaginiert, sondern im performativen Vollzug erzeugt: Sie performen den Konjunktiv ‚Was wäre, wenn ...?‘ als Realfiktion. Es handelt sich um eine alternative Zukunftsforschung, weil es eine (real-)experimentelle Zukunftsforschung ist, in der Vorstellung/Darstellung und performative Herstellung/Konstruktion von Zukunft gleichermaßen zum Tragen kommen und sich bedingen. Gegenwärtige Zukünfte und zukünftige Gegenwarten geraten anders als in der etablierten Zukunfts- und Szenarioforschung in ein produktives Wechselverhältnis. Das Dispositiv der Probe perspektiviert ein gegenwärtiges Geschehen als einen möglichen Ausgangspunkt einer Zukunft. So kann auch die öffentliche Aufführung, die im klassischen Verständnis das Ende eines Probenprozesses markiert, als ein Ausgangspunkt, eine Eröffnung oder ein Anfang erscheinen. *Ich könnte ein Anfang von dem (gewesen) sein, was kommen wird.*

4.4 Jenseits der Probe - Proben für die Wirklichkeit? Ein Fazit

Für ein Konzept der öffentlichen Performance als Probe auf eine mögliche Zukunft lässt sich an dieser Stelle Folgendes festhalten: Statt im Probenprozess die Veröffentlichung einer zukünftigen Aufführung zu proben, wird im Performancetheater der Versammlung die Aufführung zur Probe für eine zukünftige Öffentlichkeit. Wenn in und mit Performances alternative öffentliche Sachen/Themen, Rollen, Situationen, Versammlungen oder Institutionen erfunden und verkörpert werden, ist es möglich von einer Zukunftsforschung zu sprechen, für die die Praxis des Instituierens zentral ist. Sie erzeugt öffentliche Einrichtungen auf Probe. Das Dispositiv der Probe markiert dabei einen begrenzten Zeitraum und weist gleichzeitig immer über sich hinaus: Vorläufigkeit und Stellvertreterfunktion sind für das Dispositiv der Probe zentral (vgl. Matzke 2012: 97). Jede Probe setzt das in ihr stattfindende, gegenwärtige Geschehen und Handeln in einen Status der Vorläufigkeit und inszeniert sich damit als Stellvertreter eines größeren Zusammenhangs oder als Potenzialität im Hinblick auf eine mögliche Zukunft. Eine Probe beinhaltet immer eine Referentialität auf etwas, das außerhalb der Probe liegt: „Über das Probieren werden Erfahrungen gemacht, die dann jenseits der Probe angewendet werden können“ (ebd.). Was aber ist das Jenseits der Probe, wenn wir von öffentlichen Performances als Probe sprechen?

Van Eikels beschreibt, dass der Ort der Bewertung und der Wirkung einer Performance immer auch eine andere Performance ist: Es sind die unvorhersehbaren Anschlussaktionen, die eine Performance auf eine andere Performance auslösen kann oder auch nicht. (Eikels 2011: 113ff.). Performances als Probe nehmen Bezug auf eine noch unbekannt Performance außerhalb ihrer selbst. Dies kann eine zukünftige Performance in der Kunst sein, es kann also auf das zukünftige Handeln im Rahmengenüge der Kunst eingewirkt werden. Es kann aber auch über die Kunst hinaus auf Performances und das Handeln im Alltag Bezug genommen und der Versuch gemacht werden, hier etwas auszulösen – seien es Anschlussaktionen, Veränderungen o.Ä. Das „Junge Institut für Zukunftsforschung“ und andere Performances des Graduiertenkollegs „Versammlung und Teilhabe“ werden zur Probe auf eine mögliche Zukunft, weil sie sich als Gelegenheiten für Anschlussaktionen in der gesellschaftlichen Wirklichkeit in Szene setzen. Sie bringen wünschenswerte Andersmöglichkeiten für bestehende Ordnungen ins Spiel: *Ich stehe für zukünftige Verwendungen zur Verfügung*. Einrichtungen auf Probe im Rahmen der Kunst sind als etwas Außerordentliches gerahmt, das nicht Teil der gesellschaftlichen Ordnung

ist, es aber möglicherweise werden könnte. Inwiefern geht es bei diesem Übertrag um den Vorgang der Anwendung, sprich um eine anwendbare oder verwendbare Kunst? Oder wie noch könnte das Verhältnis der künstlerischen Probe zur Wirklichkeit, zu dem, was außerhalb der Probe liegt, begriffen werden?

5. Demokratische Zukunft auf Probe? Überlegungen zu einer politischen Zukunftsforschung. Schluss

[Szene der Zukunftsforschung 13]

In der Berliner Schaubühne tagt vom 3. bis 5. November 2017 die „General Assembly“, die eine demokratische Leerstelle auf globaler Ebene markieren und gleichzeitig füllen will: Es ist der Entwurf für ein Weltparlament. 60 Delegierte aus der ganzen Welt kommen zu fünf Plenarsitzungen zusammen, um globale Fragen und Themen zu verhandeln. Es sollen vor allem auch Vertreter_innen eines sogenannten „globalen dritten Standes“ vertreten sein, die Betroffene deutscher und internationaler Politik sind, ohne in entsprechenden Institutionen repräsentiert zu sein oder eine Stimme zu haben (vgl. Rau 2017: 26ff.). Das Konzept für dieses Weltparlament stammt vom Regisseur Milo Rau und seinem International Institute of Political Murder (IIPM). Gefördert ist es aus Mitteln der Bundeskulturstiftung und anderen Geldern für Kultur. Der Künstler verfolgt und agiert jedoch (auch) mit einer politischen Agenda, so jedenfalls lässt es seine Aussage in einer begleitenden Publikation vermuten: „An die Stelle der Kritik der Gegenwart tritt der symbolische Entwurf des Zukünftigen. Man muss außerhalb der Herrschafts-Institutionen neue, utopische Institutionen vorbereiten, die dann da sind, wenn die aktuellen zusammenbrechen. [...] Ein Theaterabend kann drei Stunden dauern, drei Tage oder drei Wochen – und dann bin ich drei Stunden, drei Tage oder drei Wochen in einer möglichen Institution: einem Gericht, einem Tribunal, einem Parlament“ (Rau 2017: 12/14). Das Theater wird hier als paradigmatische Institution für eine alternative Zukunftsforschung behauptet, und zwar eine Zukunftsforschung an zukünftigen Institutionen, die fehlende oder zusammenbrechende demokratische Institutionen vorbereiten oder ersetzen können. Im Abschlussplenum werden aber sowohl die Rolle des Künstlers Milo Rau als auch die Einladungspolitik der Veranstaltung kritisch befragt. Inwiefern kann die „General Assembly“ tatsächlich eine demokratische Veranstaltung oder Versammlung sein, wenn es gleichzeitig eine Künstlerische Leitung und eine künstlerische Autorschaft gibt?⁸⁹

Ausgehend von der Frage nach einer alternativen Zukunftsforschung wurde in diesem künstlerisch-wissenschaftlichen Forschungsprojekt untersucht, in welche Verhältnisse szenische Künste und Zukunftsforschung zueinander treten können. Dabei konnten

⁸⁹ Dem Künstler, insbesondere dem Einzelkünstler oder -regisseur, haftet ein antidemokratisches Moment an: Er ist derjenige, der Entscheidungen trifft und/oder der von der Autorschaft des künstlerischen Werks profitieren kann.

verschiedene Rollen identifiziert werden, die die szenischen Künste *in der* Zukunftsforschung oder *als* Zukunftsforschung spielen.

Im interdisziplinären Feld der Zukunftsforschung nehmen Kunst und künstlerische Schaffensprozesse *eine Vorbildfunktion* ein, wenn Grenzen des Wissens bzw. des Wahrscheinlichen erreicht und kreative oder schöpferische Herangehensweisen gefragt sind, um unwahrscheinliche Zukünfte zu imaginieren (Szenariotechniken). Die Künste stehen auch Pate für Zukunftsforschungsprozesse, wenn eine bewusste Abkehr vom Wissen zum Wünschen vollzogen werden soll, um sich von herrschenden Zukunftsvorstellungen und einer bereits regierten Zukunft zu befreien (Zukunftswerkstätten). Damit wird auf das Potenzial der Kunst rekuriert, unbewusstes Begehren und Affekte ausdrücken und Utopien formulieren zu können. Die Künste treten insgesamt weniger in der Rolle der Wissens(mit)produzentin auf. Es steht im Feld der Zukunftsforschung – trotz der Orientierung an der Kunst – aus, auf den Begriff und die Praxis künstlerischer Forschung Bezug zu nehmen und/oder die Künste tatsächlich als koforschende Disziplin aufzusuchen. Die szenischen Künste im Besonderen dienen der Zukunftsforschung als Denk- aber nicht als Praxisform: Es konnte gezeigt werden, dass die Begriffe und Dispositive des Szenarios und der Utopie Überschneidungen zwischen beiden Feldern darstellen. Beide bleiben in der Zukunftsforschung aber mentale Modelle und Instrumente für Gedankenexperimente.

Das erste künstlerische Forschungsprojekt greift dieses Defizit auf und versucht, eine szenische Praxis der Zukunftsforschung zu entwickeln, also *Zukunftsforschung als szenische Praxis zu realisieren*. Die szenischen Künste übernehmen hier die Rolle, der Zukunftsforschung zu einem praktischen und szenischen Forschungssetting zu verhelfen. Szenarien werden in der künstlerischen Forschung ver-räumlicht, das heißt als räumliche Settings und körperliche Anordnungen definiert und gestaltet. Dies befördert die narrative oder situative Ausgestaltung von Zukunftsszenarien, ebenso wie Fragen der Bewertung und Umwertung von Szenarien transparent und erfahrbar werden. Die Aneignung und das Verbleiben innerhalb der Logik der Zukunftsforschung und der Szenariotechniken führen jedoch zu einer Reproduktion gegenwärtiger oder gar veralteter Zukunftsfragen und Zukünfte in inhaltlich-qualitativer Hinsicht. Dies hängt auch mit dem Begriff der Zukunft selbst zusammen, der stets einen gesellschaftlichen Zukunftskonsens aufruft. Im Zuge der Auseinandersetzung mit wünschenswerten Zukunftsszenarien wird deutlich, dass eine alternative Zukunftsforschung sich auch als eine Forschung an den Wünschen hinter den Wünschen verstehen sollte. Hier wären in Zukunft kulturwissenschaftliche und

soziologische Affektforschung und Zukunftsforschung produktiv aufeinander zu beziehen.

Im Zuge der Auswertung beider künstlerischer Forschungsprojekte können in dieser Arbeit dennoch mögliche Rollen der szenischen Künste als Zukunftsforschung und damit Ansätze alternativer Zukunftsforschung benannt werden.

1. *Alternative Zukunftsforschung als eine Forschung am Konzept der Zukunft.* Dieser alternative Ansatz wendet den Blick der Zukunftsforschung auf das Bild und den Begriff der Zukunft selbst. Die szenischen Künste haben die Möglichkeit, konventionelle Darstellungsformen von Zukunft zu befragen. Damit sind auch ideelle Formen der Zukunft gemeint, mit denen in Zukunftsforschung und Gesellschaft selbstverständlich operiert wird. Eine alternative Zukunftsforschung – sei es in den szenischen Künsten oder im Feld der Zukunftsforschung – kann es sich zur Aufgabe machen, ideelle Zukunftsformen- und konzepte (*shapes*) und ihre historischen oder ideologischen Herkünfte zu verdeutlichen, sowie ihren formenden Einfluss auf gesellschaftliches Zukunftshandeln zu analysieren. Welche Zukunftsperformances gehen mit welchen Zukunftsformen einher? So konnte unter anderem gezeigt werden, dass das Konzept der unsicheren oder ungewissen Zukunft ideologisch ist, da es seinen Ursprung in der ökonomischen Theorie hat: Es die Zukunft des unregulierten oder selbstreferentiellen Marktes. Sie fordert (selbst-)unternehmerisches Zukunftshandeln ein.

2. *Die Probe und Institutionen auf Probe als eine alternative Zukunftsforschung.* Der zweite Ansatz basiert auf einer Neubewertung des Verhältnisses von szenischer Kunst und Zukunftsforschung. Mit der Fokussierung auf die Probe als einen Modus der Zukunftsforschung sind Prozesse, die den szenischen Künste eigen sind, als Zukunftsforschung gewertet worden. Sprich: Die szenischen Künste müssen nicht erst Zukunftsforschung werden oder einen Beitrag leisten, sondern sind es potenziell immer schon. Zukunftsforschung im Modus der Probe ist *eine performative Zukunftsforschung*. Performative Praktiken der klassischen (Theater-)Probe, die vor der öffentlichen Aufführung liegen, können als Praktiken der Zukunftsforschung bestimmt werden. In diesen Praktiken verknüpfen sich Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft, verbinden sich entwerfende, realisierende und rückblickende Tätigkeiten auf zirkuläre Weise. Dies ist mit Esposito als ein alternatives Zeitmodell jenseits linearer Logiken zu werten. Darüber hinaus kann auch die Aufführung selbst als Zukunftsforschung in den Blick genommen werden. Die Arbeit leistet damit einen neuen Beitrag zum Feld der Probenforschung in den Theaterwissenschaften, wo eine solche Perspektive auf die öffentliche Performance als

Probe bisher fehlt. Hierfür ist der performative Akt des Instituierens als ein Akt des Anfangens und des Eröffnens als wesentliches Moment zu nennen.

Es ist zu beobachten, dass Künstler_innen sich in den letzten Jahren vermehrt Institutionen zuwenden, diese untersuchen oder selbst neu erfinden.⁹⁰ Die Arbeit schließt damit auch an eine ‚Institutionenforschung‘ an, die in den letzten Jahren sowohl in den szenischen und performativen Künsten als auch den Theater- und Kulturwissenschaften virulent geworden ist. Hier werden sowohl Performances der Instituierung in den Künsten als auch gesellschaftliche Institutionen als Performances untersucht.⁹¹ Mit der performativen Perspektive auf Institutionen verbindet sich oftmals die Hoffnung, gesellschaftliche Transformation denken oder erfassen zu können. 2015 erscheint in *Performance Research* die Ausgabe ‚On Institutions‘. Darin heißt es im Vorwort:

„How can an emphasis on institutions as performance and performances of instituting offer examples of contingent and resistant aesthetics, strategies, theories and methods that resist enclosure and re-imagine forms of political being?“
(Agryopoulou/Vourloumis 2015:2)

Es fällt auf, dass die Auseinandersetzung mit Institutionen auch hier als eine Zukunftsforschung an der politischen oder demokratischen Verfasstheit der Gesellschaft verstanden wird. Das gilt auch für das eingangs genannte Beispiel der ‚General Assembly‘. Ich möchte daher feststellen, dass sich eine performative Zukunftsforschung, die öffentliche Einrichtungen auf Probe erzeugt, in erster Linie als eine politische Zukunftsforschung erweist.

3. *Alternative Zukunftsforschung als eine politische Zukunftsforschung.* Nicht jede Zukunft ist probbar. Zoomt man aus den bisher skizzierten Praktiken der Probe als Zukunftsforschung, des Einrichtens und Instituierens heraus, kann man sagen, dass hier eine politische Zukunftsforschung passiert, die bisher nicht verwirklichte Dimensionen

⁹⁰ Der Kongress ‚Artist Organisations International‘, ausgerichtet 2015 im Hebbel am Ufer, thematisiert die institutionalisierenden Tendenzen als einen Shift in der Kunstwelt vom Projekt zur Organisation: ‚Artist Organisations International explores a current shift from artists working in the form of temporary projects to building long-term organisational structures. What specific artistic value and political potential do such organisations have? How do they perform? What could be their concrete impact on various social-political agendas and possible internationalist collaborations?‘ (vgl. Website Hebbel am Ufer) Das ‚Junge Institut für Zukunftsforschung‘ ist auf organisatorischer und struktureller Ebene allerdings von Anfang an als ein Projekt angelegt gewesen, auch aufgrund der Förderung, der Einbettung in das Graduiertenkolleg als erstes Teilprojekt der künstlerischen Forschung usw. Die Selbstdarstellung als Organisation oder Institution sagt also nicht zwangsläufig etwas darüber aus, ob hier langlebige Strukturen geschaffen werden sollen oder nicht.

⁹¹ Auch in der künstlerisch-wissenschaftlichen Publikation ‚Performing Institutions/Vorgestellte Institutionen‘ des Künstlerduos Herbordt/Mohren werden Institutionen weniger als stabile als vielmehr als performative Systeme gedacht, die zunächst einmal aus Praktiken bestehen und erst in der Wiederholung die Institution zur Institution machen (vgl. Herbordt/Mohren 2015: 54)

demokratischer Versammlung und Teilhabe zum Gegenstand hat. Zukunft auf Probe ist gleichbedeutend mit demokratischer Teilhabe auf Probe, mit der Probe demokratischer Zukünfte. Wer von Teilhabe spricht oder diese erforscht, spricht immer auch von Benachteiligung, von Nach-Teilen oder fehlenden An-Teilen. Zukunftsforschung rund um Teilhabe befragt also die Art und Weise, wie Macht in der Gesellschaft verteilt ist und untersucht andere Aufteilungen, die gesellschaftlichen Akteuren andere Handlungsmacht verleiht. Mit politischer Zukunftsforschung ist demnach etwas ganz anderes als die zukunftsforshende Politikberatung oder die Entwicklung weltpolitischer Szenarien gemeint.

Jaques Rancière (2008) setzt in *Zehn Thesen zur Politik* Teilhabe ins Zentrum der Frage, was das Eigene der Politik sei. Teilhabe und Politik definiert er mit Aristoteles als einen paradoxen Handlungstyp, da der Bürger in einer Demokratie derjenige ist, der „Anteil hat am Umstand des Herrschens wie an dem beherrscht zu werden. Das Ganze der Politik liegt in dieser spezifischen Beziehung, diesem Teilhaben“ (Rancière 2008: 7). Der Demos ist stets mehr als die zählbaren Teile der Bevölkerung und beinhaltet den nicht gezählten Anteil der Anteillosen: „Vom demos ist derjenige, der nicht zählt, der keine zu vernehmende Sprache hat“ (ebd. 20). Der politische Moment der Teilhabe ist nach Rancière der Moment, wo jemand an etwas teilnimmt, woran er eigentlich keinen Anteil hat (vgl. ebd. 21): „Politik ist die Handlung supplementärer Subjekte, die sich als Überschuss in Bezug auf jede Zählung der Teile der Gesellschaft einschreiben“ (ebd. 24). Dies bedeutet auch, dass bei Teilhabe stets ein überschüssiger, ein unberechenbarer Anteil zur Disposition steht, dessen Größe oder Ausmaß nicht bereits feststehen kann und der nicht bereits Teil der ausgezählten Teile der Gesellschaft ist. Politik muss mit Rancière immer als ein Akt der Neuaufteilung des bereits Gezählten, des Sichtbaren, des Sinnlichen verstanden werden und ist nicht gleichzusetzen mit der Verwaltung des Bestehenden oder der Eingliederung in das Bestehende, wie es beispielsweise bei einem Akt des Teilhabens Lassens oder einer Einladung zur Teilnahme der Fall wäre. Rancière bezeichnet einen politischen Akt der Teilhabe auch als „Formen der Einschreibung der Zählung der Ungezählten“ (ebd. 28). Oder anders gesagt: Politisches Handeln ist eine „Intervention in das Sichtbare und Sagbare“ (ebd. 32). Die Formen der Einschreibung in das gesellschaftlich Bestehende können aber keine einfachen kommunikativen Akte sein, da weder der Gegenstand noch die Bühne noch die Partner des Handelns oder des Dissens im Vorfeld feststehen können: „Wer zu Gesicht bringt, das er einer gemeinsamen Welt angehört, die der andere nicht sieht, kann sich nicht auf die Logik irgendeiner Pragmatik

der Kommunikation berufen“ (ebd. 36). Politisches Handeln und politischer Dissens, der Teilhabe verhandelt, kann mit Rancière immer schon als ein Handeln auf Probe definiert werden, weil die Artikulationsformen dieses Handelns, die Formen der Sichtbarwerdung stets neu gesucht und erzeugt werden müssen. Dabei bleibt stets in der Schwebelage, inwiefern dieser kommunikativ-politische Akt tatsächlich gesellschaftlich wahrgenommen und wirksam wird.

4. *Alternative Zukunftsforschung als eine Forschung mit einem anderen Zukunftskonzept?*

Der unbekannte supplementäre Anteil, der Überschuss zum Bestehenden, der dem politischen Akt der Teilhabe immanent ist, ist letztlich das, was wir auch als Zukunft bezeichnen können. Dies deutet auf ein alternatives Zukunftskonzept hin, das auch im Akt des Instituierens enthalten ist: Zukunft wird hier nicht als ein offener Raum vorausgesetzt, der permanent gegeben ist. Stattdessen ist Zukunft etwas, das *immer wieder neu zu eröffnen ist*. Möglichkeiten, Zukunft zu eröffnen und zu erzeugen, sind performative Akte der Veröffentlichung oder öffentlichen Performances von Teilhabe. Es ist eine performative Zukunft, die sich in einem Handeln und nur im Handeln zeigt.

5. *Alternative Zukunftsforschung als eine Forschung zwischen Kunst und Politik.* Eine politische Zukunftsforschung im Kontext der Künste oder der künstlerischen Forschung wirft zwangsläufig Fragen danach auf, wie das Verhältnis von Kunst und Politik hier gedacht wird. Auch wenn es in dieser Arbeit nicht geleistet werden kann, historische Verhältnisse von Kunst und Politik aufzuarbeiten und auf den Gegenstand der Forschung zu beziehen, wird mit Rancière deutlich, dass eine politische (und performative) Zukunftsforschung immer schon jenseits der Künste, in der Sphäre politischen Handelns lokalisiert werden kann. Was also kann eine künstlerische Zukunftsforschung im Besonderen leisten? Welche Rolle können die szenischen und performativen Künste in Bezug auf die Erforschung demokratischer Zukünfte spielen? Muss ein Forschungsansatz von ‚Teilhabe auf Probe‘ im Rahmen der Kunst als ein falsches Versprechen gewertet werden? Oder inwiefern kann es sich die Kunst tatsächlich zur Aufgabe machen, demokratische Teilhabe oder demokratische Institutionen gesellschaftlich vorzubereiten, wie es unter anderem Milo Rau fordert? Dies setzt die Annahme eines einfachen Übertagungs- oder Übersetzungsverhältnisses zwischen Kunst und Wirklichkeit voraus. Welches Wissen oder welche Erfahrungen über demokratische Zukünfte jenseits direkter Anwendungen oder Umsetzungen kann eine künstlerische Zukunftsforschung, die Zukunft auf Probe produziert, noch freisetzen?

Für ein Handeln und Teilhaben auf Probe sind mit Rancière der Begriff der Form sowie Prozesse der Formgebung zentral. Man kann also davon ausgehen, dass die szenischen und performativen Künste die Möglichkeit bieten, einen Raum bereitzustellen, in dem Formate der Teilhabe, Formen der Einschreibung in das Bestehende, experimentell erprobt oder pre-enacted werden können. Der Begriff und das Format des Preenactments haben in den letzten Jahren, parallel zum Forschungsprozess dieser Arbeit, an wissenschaftlicher Aufmerksamkeit gewonnen. Im Oktober 2017 fand hierzu die erste Tagung „P/Re/Enact!“ in Berlin statt.⁹² Ähnlich wie hier das Konzept der Zukunft auf Probe wird auch das Preenactment dabei in seiner Position zwischen Kunst und Politik befragt (vgl. Website ICI-Berlin). Oliver Marchart schlägt vor, den Begriff Preenactment für die künstlerische Antizipation eines politischen Ereignisses zu nutzen. Das heißt für ihn nicht, dass künstlerische und politische Praxis hier identisch werden. Vielmehr werde das Politische in einer pre-politischen Form antizipiert und performed, als eine „pre-formance“ (vgl. Marchart 2017 o.S.).⁹³

Es wird stets im konkreten Fall zu bestimmen sein, was und wie, in Bezug auf das Politische, ein Preenactment oder eine Zukunft auf Probe, die im Rahmen der Kunst eingerichtet wird, leisten kann oder leisten will. Ausgehend von den Forschungsergebnissen dieser Arbeit ist vorerst zu sagen, dass Zukunft/Demokratie/Teilhabe auf Probe in den Künsten das Potenzial haben, den Suchbewegungen nach Formen des Politischen oder der politischen Teilhabe einen Raum und eine Zeit zu geben und sie dabei explizit als eine Probe kenntlich zu machen. Zukünfte auf Probe können dazu beitragen, Prozesse der Einrichtung und Einschreibung handelnd beobachtbar zu machen und Wissen und Erfahrungen um die Potenziale, Schwierigkeiten, Widersprüche während eines solchen Prozesses zu generieren. Es kann nie sicher davon ausgegangen werden, selbst wenn dies gewünscht ist, dass die Erprobungen von Teilhabe oder die Preenactments des Politischen auf öffentliche Resonanz stoßen, einen politischen Konflikt aufbrechen oder sich in der Wirklichkeit durchsetzen oder instituieren werden. Sie können aber versuchen, einen solchen Anfang zu setzen, eine Eröffnung zu sein oder sich als Teil eines größeren politischen Projekts zu begreifen. Institutionen auf Probe, die in den szenischen Künsten eingerichtet werden, können aber auch explizit einen fiktiven, einen utopischen (oder sogar rechtlichen) Abstand zur gesellschaftlichen Wirklichkeit halten und

⁹² Die Tagung wurde ausgerichtet von der Arbeitsgruppe „(P)reenactment“ des Sonderforschungsbereichs *Affective Societies* der Freien Universität Berlin und fand vom 27.–28. Oktober 2017 im ICI Berlin statt.

⁹³ Dennoch zeichne sich das Politische grundsätzlich, also auch das politische Preenactment, durch einen Konflikt aus. Ein zukünftiges politisches Ereignis sei nichts anderes als der Ausbruch eines politischen Konflikts. (Vgl. Marchart 2017 o.S.)

gleichzeitig temporär in ihr zu wirken. Sie können dann im Sinne „unwahrscheinlicher Ansprachen“ (Peters 2012: 130) funktionieren. Oder sie haben die Option, mit der Unsicherheit über ihren ‚Realitätsstatus‘ produktiv umgehen, also mit dem Nichtwissen darüber, ob eine Versammlung oder Institution Teil der künstlerischen oder politischen Sphäre ist oder nicht. Sie bleiben meines Erachtens vor allem dann eine Probe, wenn sie sich nicht als abgeschlossene soziale Erfindung verkaufen, als Lösung einer gesellschaftlichen Problemlage verstehen oder eine utopische Blaupause sein wollen. Performances der demokratischen Zukunft auf Probe sind ein gegenwärtiges Geschehen, das sich selbst beobachtet und auf sich selbst als mögliches Anderes zeigt.

6. Alternative Zukunftsforschung als eine realexperimentelle Forschung.

Zukunftsforschung wurde in dieser Arbeit maßgeblich als eine experimentelle oder sogar realexperimentelle Forschung realisiert und bestimmt. Es wäre lohnenswert, ein solches Verständnis auch im Feld der interdisziplinären Zukunftsforschung zu befördern. In dieser Arbeit wurden zudem Prozesse als alternative Zukunftsforschung identifiziert, die zunächst nicht als solche markiert waren. Verallgemeinert man diesen Befund, folgt daraus die Frage, ob auch andere Prozesse, die nicht als Zukunftsforschung konzipiert und ausgewiesen sind, als eine solche geltend gemacht werden können. Inwiefern greift das Konzept von Zukunft auf Probe auch für Formen des Alltagshandelns oder für (real-)experimentelle Prozesse in der Zivilgesellschaft? Tendenzen in diese Richtung waren auf der Konferenz „Degrowth“ (2014) zur Theorie und Praxis einer Postwachstumsgesellschaft deutlich.⁹⁴ Vor dem Hintergrund, dass es eine Gesellschaft, die das Wachstumsparadigma überwunden hat, (noch) nicht gibt, wurde immer wieder auf zivilgesellschaftliche Realexperimente in der Gegenwart als Analysegegenstand zurückgegriffen. Alternative lokale Projekte und Strukturen, in denen eine mögliche Zukunft jenseits des Wachstumsparadigmas gegenwärtig schon verkörpert und praktiziert wird, wurden als „Laboratorien für die Zukunft“, als „geschützte Räume des gesellschaftlichen Experiments“ bezeichnet. Oftmals lautete die begleitende Problemstellung, wie sich alternative Zukünfte in der Gegenwart verorten lassen, ohne dadurch Kommendes auf das zu reduzieren oder festzuschreiben, was schon da ist. Hier werden Parallelen zu einer performativen Praxis und Zukunftsforschung und zum Konzept der Zukunft auf Probe deutlich, ebenso wie zu Konzepten der Mikro-Utopien (siehe Kapitale 1.2.2) Die Probe kann als Betrachtungsweise helfen, weil sie ein Geschehen

⁹⁴ Ich beziehe mich hier vor allem auf die Session „Degrowth as concrete utopia. Perspectives, chances, obstacles“ am 05.09.2014 mit Barbara Muraca (DFG-Kolleg Postwachstumsgesellschaften), Giorgos Kallis, Panos Petridis, Angelos Varvarousis u. a., an der ich selbst teilgenommen habe (vgl. Website Degrowth).

erfasst, das bereits da ist und das dennoch für etwas anderes steht, also das performativ und stellvertretend zugleich ist. Sabeth Buchmann problematisiert allerdings einen solchen Übertrag von der Kunst- auf Alltagspraxen als Traum moderner Avantgarden, der sich heute als zeitgenössische Lebensform des Subjekts im Neoliberalismus vermittele. Die Probe habe sich „zwischenzeitlich in jenen neoliberalen Optimierungsimperativ“ (Buchmann 2013: 108) verwandelt. Ein Leben auf Probe? Während der Optimierungsimperativ oder der Imperativ der Zukunftsfähigkeit auch in dieser Arbeit als grundsätzlich nicht abzuschließende Unterfangen für das unternehmerische Subjekt charakterisiert wurden, bleibt die Probe ausgehend von den szenischen Künsten ein Handlungsspielraum, der begrenzt und seinen Begrenzungen erkennbar ist. Gerade deswegen sind Proben Schutzräume – es bleibt zu klären und zu beschreiben, ob und wie sich diese in der gesellschaftlichen Wirklichkeit, mit oder auch jenseits der Rahmung der Kunst, weiterhin einrichten und herstellen lassen.

Quellenverzeichnis

- Albers, Olaf (2001), *Gekonnt moderieren. Zukunftswerkstatt und Szenariotechnik*, Regensburg/Düsseldorf/Berlin
- Alanen, Leena, „Kindheit als generationales Konzept“, in: Hengst, Heinz/Zeiber, Helga (Hg.): *Kindheit soziologisch*, Wiesbaden 2005, S. 65–81
- Argyropoulou, Gigi/Vourloumis, Hypatia (2015), „Settings and Steppings“, in: *Performance Research* Volume 20 No 4, S. 1–5
- Arnstein, Sherry R. (1969), „A Ladder of Citizen Participation“, in: *Journal of the American Planning Association*, Vol. 35: 4, S. 216–224, online unter <http://www.participatorymethods.org/sites/participatorymethods.org/files/Arnstein%20ladder%201969.pdf>, letzter Zugriff 25.04.2018
- Austin, John Langshaw (1972), *Zur Theorie der Sprechakte (How to do things with words)*, Stuttgart
- Barlösius, Eva (2005), *Die Macht der Repräsentationen. Common Sense über soziale Ungleichheiten*, Wiesbaden
- Barlösius, Eva (2010), „Bilder des demografischen Wandels“, in: Hartmann, Heinrich/Vogel, Jakob (Hg.): *Zukunftswissen. Prognosen in Wirtschaft, Politik und Gesellschaft seit 1900*, Frankfurt a. Main/New York, S. 231–248
- Baschero, Marco (1989), *Das dramatische Denken (Studien zur Beziehung von Theorie und Theater anhand von I. Kants „Kritik der reinen Vernunft“ und D. Diderots „Paradoxe sur le comédien)*, Heidelberg
- Berger, Hilke (2012), „Öffentlichkeiten auf Probe. Bericht von der Auftakttagung des Graduiertenkollegs ‚Versammlung und Teilhabe‘“, in: *kunsttexte.de* Nr. 4, online unter <https://edoc.hu-berlin.de/handle/18452/8117>, letzter Zugriff 05.06.2018 21:35 Uhr
- Bergold, Jarg/Thomas, Stefan (2012), „Partizipative Forschungsmethoden: Ein methodischer Ansatz in Bewegung“, in: *Forum Qualitative Sozialforschung/Forum: Qualitative Social Research*, 13(1), Art. 30, online unter <http://www.qualitative-research.net/index.php/fqs/article/view/1801/3332>, letzter Zugriff 05.06.2018 21:39 Uhr
- Bernstoff, Elise v. (2014), „Das theatrale und das bürokratische Dispositiv des Gerichts“, in: Burri, Regula Valérie/Evert, Kerstin/Peters, Sibylle/Pilkington, Esther/Ziemer, Gesa (Hg.), *Versammlung und Teilhabe. Urbane Öffentlichkeiten und performative Künste*, Bielefeld
- Bertram, Georg W. (2010), „Improvisation und Normativität“, in: Bormann, Hans-Friedrich/Brandstetter, Gabriele/Matzke Annemarie (Hg.), *Improvisieren. Paradoxien des Unvorhersehbaren*, Bielefeld 2010, S. 21–39
- Blättler, Elisabeth (2011), „Forced Entertainment. Tomorrow's Parties“, in: youtube, <http://www.youtube.com/watch?v=H2R089WovDw>, letzter Zugriff 20.03.2018 9:47 Uhr,

2:50 Minuten

Bockhorst, Hildegard/Reinwand, Vanessa-Isabelle/Zacharias, Wolfgang (2012), „Einführung der HerausgeberInnen, in: Bockhorst, Hildegard/Reinwand, Vanessa-Isabelle/Zacharias, Wolfgang (Hg.), *Handbuch Kulturelle Bildung*, München, S. 21–24

Bockhorst, Hildegard (2012), „Lernziel Lebenskunst in der Kulturellen Bildung“, in: Bockhorst, Hildegard/Reinwand, Vanessa-Isabelle/Zacharias, Wolfgang, *Handbuch Kulturelle Bildung*, München, S. 135 - 141

Boehm, Gottfried (2007), *Wie Bilder Sinn erzeugen. Die Macht des Zeigens*, Berlin

Boehm Gottfried (2013), „Form und Zeit. Relationen zwischen Bild und Performance“, in: Fischer-Lichte, Erika/Hasselmann, Kristiane (Hg.), *Performing the Future. Die Zukunft der Performativitätsforschung*, München

Bourriaud, Nicolas (2002), *Relational Aesthetics*, Dijon

Brandstetter, Gabriele/Peters, Sibylle/Eikels, Kai van (2009), „Vorwort“, in: Brandstetter, Gabriele /Peters, Sibylle/Eikels, Kai van (Hg.), *Prognosen über Bewegungen*, Berlin, S. 9–17

Brandstetter, Thomas/Pias, Claus/Vehlken, Sebastian (2010), „Think Tanks. Die Beratung der Gesellschaft“, Zürich Berlin

Bröckling, Ulrich (2007), *Das unternehmerische Selbst. Soziologie einer Subjektivierungsform*, Frankfurt

Bröckling, Ulrich (2008), „Vorbeugen ist besser ... Zur Soziologie der Prävention“, in: Behemoth, A., *Journal on Civilisation 1*, S. 38–48

Buchmann, Sabeth (2013), „Subjekt auf Probe“, in: Texte zur Kunst Heft Nr. 90, S. 89–108

Busch, Kathrin (2016), „Wissen anders denken“, in: Busch, Kathrin (Hg.), *Anderes Wissen*, München, S. 10–19

Danielzyk, Rainer/Knieling, Jörg (2011), „Informelle Planungsansätze“, in: Akademie für Raumforschung und Landesplanung (Hg.), *Grundriss der Raumordnung und Raumentwicklung*, Hannover, S. 473 - 497.

Drevermann, Marlis (1989), *Szenarien in der Stadtentwicklung. Zum Stand der Diskussion*, Symposium zum 2. Wissenschaftstag des ILS am 8. Dezember 1988, Duisburg

Eberspächer, Achim Rudolf (2011), „Zukunftsforscher in Führungszeichen“, in: Robert Jungk Bibliothek für Zukunftsfragen, online unter <https://jungk-bibliothek.org/wp-content/uploads/2017/10/ENDTEXT-JBZ-AP-5-A-Eberspaecher.pdf>, letzter Zugriff 05.06.2018 21:47 Uhr

Eikels, Kai van (2010): „Collective Virtuosity, Co-Competition, Attention Economy. Postfordismus und der Wert des Improvisierens“, in: Bormann, Hans-Friedrich/

- Brandstetter, Gabriele/Matzke, Annemarie (Hg.), *Improvisieren. Paradoxien des Unvorhersehbaren*, Bielefeld 2010, S. 125–160
- Eikels, Kai van (2011), „Der Abend, an dem wir unser Publikum kannten“, in: Roselt, Jens/Hinz, Melanie (Hg.), *Chaos und Konzept. Proben und Probieren am Theater*, Berlin/Köln, S. 109–132
- Eikels, Kai van (2016), „Kunst partizipiert. Fünf theoretische Anregungen für die Praxis“, online unter <https://kunstdeskollektiven.wordpress.com/2016/01/25/kunst-partizipiert-funf-theoretische-anregungen-fur-die-praxis/>, letzter Zugriff 05.06.2018 21:48 Uhr
- Esposito, Elena (2010): *Die Zukunft der Futures. Die Zeit des Geldes in Finanzwelt und Gesellschaft*, Heidelberg
- Esposito, Elena (2011): Die Konstruktion einer offenen Zukunft, in: *Revue für postheroisches Management* 9, Berlin, S. 10 - 15.
- Fellner, Anne/Gestring, Norbert (1991), *Zukünfte der Stadt. Szenarien zur Stadtentwicklung*, Oldenburg
- Fischer-Lichte, Erika (2004), *Ästhetik des Performativen*, Frankfurt a. M.
- Fischer-Lichte, Erika (2012a), *Performativität. Eine Einführung*, Bielefeld
- Fischer-Lichte, Erika (2012b), „Wiederholung als Ereignis. Reenactment als Aneignung von Geschichte“, in: Roselt, Jens/Otto, Ulf (Hg.), *Theater als Zeitmaschine. Zur performativen Praxis des Reenactments*, Bielefeld 2012, S. 13–53
- Fischer-Lichte, Erika (2013), „Performing the future“, in: Fischer-Lichte, Erika/Hasselmann, Kristiane (Hg.), *Performing the Future. Die Zukunft der Performativitätsforschung*, München
- Gehmacher, Pamela (2015), *Re-Writing Avantgarde. Fortschritt, Utopie, Kollektiv und Partizipation in der Performance-Kunst*, Bielefeld
- Gorz, André (2004), *Wissen, Wert und Kapital. Zur Kritik der Wissensökonomie*, Zürich
- Hackemann, Matthias (2010), *Orakel, Seher und Propheten. Wie die Antike in die Zukunft sah*, Köln
- Hantelmann, Dorothea von (2007), *How to Do Things with Art. Zur Bedeutsamkeit der Performativität von Kunst*, Zürich
- Häußermann, Hartmut/Siebel, Walter (1989), „Szenarien zur Stadtentwicklung - Zwischen hohen Ansprüchen und bescheidener Praxis“, in: Drevermann, Marlis, *Szenarien in der Stadtentwicklung. Zum Stand der Diskussion, Symposium zum 2. Wissenschaftstag des ILS am 8. Dezember 1988*, Dortmund, S.13–26
- Hengst, Heinz/Zeiher, Helga (2005), „Von Kinderwissenschaften zu generationalen Analysen“, in: Hengst, Heinz/Zeiher, Helga (Hg.), *Kindheit soziologisch*, Wiesbaden, S. 9–24

Heßler, Martina/Mersch, Dieter (2009), „Einleitung: Bildlogik oder visuelles Denken“, in Heßler, Martina/Mersch, Dieter (Hg.), *Logik des Bildlichen. Zur Kritik der ikonischen Vernunft*, Bielefeld, S. 8–62

Herbordt, Bernhard/Mohren, Melanie (2015): *Vorgestellte Institutionen*, Berlin

Holert, Tom (2011), „Künstlerische Forschung. Anatomie einer Konjunktur“, in: Texte zur Kunst, *Artistic Research*, Heft Nr. 82/Juni 2011, S. 38–63

Höhne, Thomas (2007), „Der Leitbegriff ‚Kompetenz‘ als Mantra neoliberaler Bildungsreformer. Zur Kritik seiner semantischen Weitläufigkeit und inhaltlichen Kurzatmigkeit“, in: Pongratz, Ludwig A./Reichenbach, Roland /Wimmer, Michael (Hg.), *Bildung – Wissen – Kompetenz*, Bielefeld, S. 30–42

Hölscher, Lucian (1990), „Utopie“, in: Brunner, Otto/Conze, Werner/Koselleck, Reinhart, *Geschichtliche Grundbegriffe – Historisches Lexikon zur politisch-sozialen Sprache in Deutschland*, Bd. 6, Stuttgart, S. 733–790

Hölscher, Lucian (1999), *Die Entdeckung der Zukunft*, Frankfurt am Main

Hölscher, Lucian (2012), „Utopie und Fortschritt – die großen Erzählungen von einer besseren Welt“, in: Deutsche Gesellschaft für Zeitpolitik, online unter <http://www.zeitpolitik.de/pdfs/BeitragHoelscher/DGfZP2012.pdf>, letzter Zugriff 25.05.2018 13:02 Uhr

Huber, Jörg (2009), „Vor dem Bild. Eine Forschungsskizze“, in Heßler, Martina/Mersch, Dieter (Hg.), *Logik des Bildlichen. Zur Kritik der ikonischen Vernunft*, Bielefeld, S. 63–75

Jungk, Robert/Müllert, Norbert R. (1993), *Zukunftswerkstätten. Mit Phantasie gegen Routine und Resignation*, München

Kahn, Herman/Wiener, Anthony J. (1971), *Ihr werdet es erleben. Voraussagen der Wissenschaft bis zum Jahr 2000*, Hamburg

Krämer Sibylle (2009), „Operative Bildlichkeit. Von der ‚Grammatologie‘ zu einer ‚Diagrammatologie‘? Reflexionen über erkennendes Sehen“, in Heßler, Martina/Mersch, Dieter (Hg.), *Logik des Bildlichen. Zur Kritik der ikonischen Vernunft*, Bielefeld, S. 94–122

Krämer, Sibylle (2016), *Figuration, Anschauung, Erkenntnis. Grundlinien einer Diagrammatologie*, Berlin

Krautz, Jochen (2009), „Bildung als Anpassung? Das Kompetenz-Konzept im Kontext einer ökonomisierten Bildung“, in *Fromm Forum* Nr. 13, S. 8 –100

Kreibich, Rolf (2006), „Zukunftsforschung. IZT“, in: Institut für Zukunftsstudien und Technologiebewertung, online unter <https://www.izt.de/fileadmin/downloads/pdf/IZT/AB23.pdf>, letzter Zugriff 12.02.2015 15:55 Uhr

- Krohn, Wolfgang (2007), Die ästhetische Dimension der Wissenschaft, in: Wolfgang, Krohn (Hg.), *Ästhetik in der Wissenschaft. Interdisziplinärer Diskurs über das Gestalten und Darstellen von Wissen*, Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft, Sonderheft 7, Seite 3–38
- Krohn, Wolfgang (2011), „Künstlerische und wissenschaftliche Forschung in transdisziplinären Projekten“, in: Tröndle, Martin/Warmers, Julia, *Kunstforschung als ästhetische Wissenschaft. Beiträge zur transdisziplinären Hybridisierung von Wissenschaft und Kunst*, Bielefeld., S.1–20
- Lewald, August (1838), „In die Scene Setzen“, in: Lewald, August (Hg.): *Allgemeine Theaterrevue*, Stuttgart, Tübingen, S. 249–308
- Loebenstein, A. (2000), „Probehandeln“, in: Stumm, G., Pritz, A. (Hg.): Wörterbuch der Psychotherapie, Wien, S. 529
- Marchart, Oliver (2017), „Zeitschleifen. Politisch-theoretische Überlegungen zu Pre-enactments und realen Utopien“, online unter <https://www.ici-berlin.org/events/p-re-enact/>, letzter Zugriff 31.05.2018, 05.06.2018, 13:18 Minuten
- Masschelein, Jan/Simon, Maarten (2012), *Jenseits der Exzellenz. Eine kleine Morphologie der Welt-Universität*, Zürich
- Matzke, Annemarie (2012), *Arbeit am Theater. Eine Diskursgeschichte der Probe*, Berlin
- Miessen, Markus (2012), *Albtraum Partizipation*, Berlin.
- Minois, Georges/Moldenhauer, Eva (1998), *Geschichte der Zukunft. Orakel – Prophezeiungen – Utopien – Prognosen*, Düsseldorf
- Miraftab, Faranak (2004), „Invited and Invented Spaces of Participation. Neoliberal Citizenship and Feminists Expanded Notion of Politics“, in: Wagadu 1, S.1–6, online unter <http://webhost1.cortland.edu/wp-content/uploads/2014/02/miraftab.pdf>, letzter Zugriff 05.06.2018 22:03 Uhr
- Moulier-Boutang, Yann (2001), „Marx in Kalifornien: Der dritte Kapitalismus und die alte politische Ökonomie“, in: Politik und Zeitgeschichte, B52-53, S. 29–37
- Peters, Sibylle (2009), „Make use of future facts! Ein Plädoyer für die Performance der Prognose“, in: Brandstetter, Gabriele/Peters, Sibylle/Eikels, Kai van (Hg.): *Prognosen über Bewegungen*, Berlin, S. 152–171
- Peters, Sibylle (2012a), „Unwahrscheinliche Ansprachen“, in: Hehmeyer, Kerstin/Pees, Matthias (Hg.): *Import Export. Arbeitsbuch zum HAU Berlin*, Theater der Zeit, S. 130–133
- Peters, Sibylle (2012b), „Forschung und Teilhabe. Vom ästhetischen Lernen in der Gesellschaft“, in Bundesvereinigung Kulturelle Kinder- und Jugendbildung (Hg.), *Magazin Kulturelle Bildung* Nr. 10, S. 9–11
- Peters, Sibylle (2013), „Das Forschen aller – ein Vorwort“, in: Peters, Sibylle (Hg.), *Das*

Forschen aller. Artistic Research als Wissensproduktion zwischen Kunst, Wissenschaft und Gesellschaft, Bielefeld, S. 7–21

Petrin, Julian (2012), *Next Hamburg. Bürgervisionen für eine neue Stadt*, Hamburg

Pilkington, Esther (2014), „Rehearsal Assemblies – Is This It“, in: *The Art Of Being Many. Reader for an Assembly of Assemblies*, online unter <http://www.geheimagentur.net/wp-content/uploads/2013/01/taobm/zeitung/25.07.pdf> , letzter Zugriff 05.06.2018 12:16 Uhr

Plischke, Eva (2013): Junges Institut für Zukunftsforschung, unveröffentlichtes Probenscript

Plischke, Eva (2014), „The Shape of Things To Come“, unveröffentlichtes Probenscript

Plischke, Eva (2014), „The Shape of Things to Come“, unveröffentlicher Konzeptionstext

Popp, Reinhold (2012), „Zukunftsforschung auf dem Prüfstand“, in: Popp, Reinhold (Hg.): *Zukunft und Wissenschaft. Wege und Irrwege der Zukunftsforschung*, Berlin Heidelberg, S. 1–24

Rancière, Jaques (2008), *Zehn Thesen zur Politik*, Zürich Berlin

Rau, Milo/IIPM – International Institut of Political Murder (2017): *General Assembly*, Leipzig

Rheinberger, Hans-Jörg (1992), *Experiment Differenz Schrift. Zur Geschichte epistemischer Dinge*, Marburg Lahn

Rheinberger, Hans-Jörg (2013), „Eine Maschine zur Herstellung von Zukunft. Zur Performativität wissenschaftlicher Forschung“, in: Fischer-Lichte, Erika/Hasselmann, Kristiane: *Performing the Future. Zur Zukunft der Performativitätsforschung*, München 2013, S. 265–277

Roselt, Jens/Otto, Ulf (2012), „Nicht hier, nicht jetzt“, in: Roselt, Jens /Otto, Ulf (Hg.), *Theater als Zeitmaschine. Zur performativen Praxis des Reenactmens*, Bielefeld 2012, S. 7–12

Schäfer Martin J. (2001), „Verkörperte Entkörperung, theatraler Materialismus. Hegel, Schiller, Nancy“, in: Fischer-Lichte/Horn, Christian/Warstat, Matthias (Hg.), *Verkörperung*, Tübingen, Basel (Theatralität; Bd. 2)

Schmidt, Siegfried J. (2012), „Kulturelle Kompetenz als Schlüsselkompetenz“, in: Bockhorst, Hildegard/Reinwand, Vanessa Isabelle/Zacharias, Wolfgang, *Handbuch Kulturelle Bildung*, München, S. 142–145

Schorn Brigitte/Timmerberg Vera (2012), „Kompetenznachweis Kultur“, in: Bockhorst, Hildegard/Reinwand, Vanessa Isabelle/Zacharias, Wolfgang, *Handbuch Kulturelle Bildung*, München, S. 958–960

Schwartz, Peter (1996), *The Art of the Long View – Planning for the Future in*

an Uncertain World, New York

Steinmüller, Karlheinz (2000), „Zukunftsforschung in Europa. Ein Abriss der Geschichte“, in: Karlheinz, Steinmüller/ Kreibich, Rolf/ Zöpel, Christoph (Hg.), *Zukunftsforschung in Europa. Ergebnisse und Perspektiven*, Baden Baden, S. 37–51.

Steinmüller, Karlheinz/Gaßner, Robert (2006), „Normative narrative Szenarien“, in: Wilms, Falko E.P. (Hg.), *Szenariotechnik. Vom Umgang mit der Zukunft*, Bern, S. 133–144.

Steinmüller, Karl-Heinz (2012a): „Zukunftsforschung in Deutschland. Versuch eines historischen Abrisses (Teil 1)“, in: *Zeitschrift für Zukunftsforschung* Vol.1, online unter <http://www.zeitschriftzukunftsforschung.de/ausgaben/2012/1/3411>, letzter Zugriff 05.06.2018, 22:07 Uhr

Steinmüller, Karlheinz (2012b), „Szenarien – zwischen wissenschaftlichem Anspruch und Bricolage“, in: Popp, Reinhold (Hg.): *Zukunft und Wissenschaft. Wege und Irrwege der Zukunftsforschung*, Heidelberg, S. 101–138

Stracke-Baumann, Claudia (2008), *Nachhaltigkeit von Zukunftswerkstätten*, Köln

Tauer, Christiane (2012), „Wilhelmsburg misstraut der Zukunftswerkstatt“, in: *Hamburger Abendblatt* vom 22.10.2012, online unter <http://www.abendblatt.de/hamburg/harburg/article2412379/Wilhelmsburg-misstraut-der-Zukunftswerkstatt>, letzter Zugriff am 30.09.2013 14:24 Uhr

Turbo Pascal (2009), „Ich bin nicht wirklich die Gefahr“, unveröffentlichtes Script der Performance, Berlin

Umatham, Sandra (2011), „Es regiert das abstrakte Konzepttheater. Zum Verhältnis von Konzipieren und Probieren im zeitgenössischen Theater“, in: Roselt, Jens/Hinz, Melanie (Hg.): *Chaos und Konzept. Proben und Probieren am Theater*, Berlin/Köln 2011, S. 150–170

Vogl, Joseph (2010/2011), *Das Gespenst des Kapitals*, Zürich

Warner, Michael (2005), *Publics and Counterpublics*, New York

Weidner, Daniel/Willer, Stefan (2013), „Fürsprechen und Vorwissen. Zum Zusammenhang von Prophetie und Prognostik“, in: Weidner, Daniel/Willer, Stefan (2013), *Prophetie und Prognostik. Verfügungen über die Zukunft in Wissenschaften, Religionen und Künsten*, Berlin, S. 9–22

Weinert, Franz E. (2001), „Vergleichende Leistungsmessung in Schulen – eine umstrittene Selbstverständlichkeit“, in: ders. (Hg.), *Leistungsmessungen in Schulen*, Weinheim und Basel, S. 17–32

Wenzlik, Alexander (2012), „Schlüsselkompetenzen in der Kulturellen Bildung“, in: Bockhorst, Hildegard/Reinwand, Vanessa-Isabelle/Zacharias, Wolfgang, *Handbuch Kulturelle Bildung*, München, S. 146–150

Wolfsteiner, Andreas (2012), „Sandkasten/Schwarzer Kasten. Zum Gebrauch von

Szenarien“, in: Wolfsteiner, Andreas/Rautzenberg, Markus (Hg.), *Trial and Error. Szenarien medialen Handelns*, Paderborn, S.176–190

Wolfsteiner, Andreas (2014): „Szenarien. Zeitmuster. Umbrüche paradigmatischer Zeitperspektiven in Wissenschaften und Künsten“, in: Sarkopanig, Andrea/Wolfsteiner, Andreas/Bohm, Jürgen (Hg.): *Paradigmenwechsel. Wandel in den Künsten und Wissenschaften*, Berlin/Boston, S. 201–222

Verzeichnis der Websites

Degrowth, Programme Leipzig 2014, Public Events, „Degrowth as concrete utopia: Perspectives, Chances, Obstacles“, online unter <http://programme.leipzig.degrowth.org/de/degrowth2014/public/events/77.html>, letzter Zugriff 06.06.2018 08:52 Uhr

Duden Online, Stichwort Szenarium, online unter www.duden.de/rechtschreibung/Szenarium, letzter Zugriff 06.06.2018 14:21

Duden Online, Stichwort Szenario, online unter www.duden.de/rechtschreibung/Szenario, letzter Zugriff 06.06.2018

Europäisches Parlament, „Europäischer Rat. 23. und 24. März 2000 Lissabon, Schlussfolgerungen des Vorsitzes“, online unter <http://www.europarl.europa.eu/summits/lis1/de.htm>, letzter Zugriff 31.05.2018

FU Berlin, Masterstudiengang Zukunftsforschung (?): „Was ist Zukunftsforschung (in drei Minuten)“, online unter <http://www.ewi-psy.fu-berlin.de/v/master-zukunftsforschung/zukunftsforschung/index.html>, letzter Zugriff 25.05.2018, 8:45 Uhr

Hebbel am Ufer, „Artist Organisations International“, Programmübersicht, online unter <http://english.hebbel-am-ufer.de/download/8443/hau/aoi/web.pdf>, letzter Zugriff am 31.05.2018, 21:44 Uhr

ICI Berlin, „Past Events. Preenact“, online unter <https://www.ici-berlin.org/events/p-re-enact/>, letzter Zugriff 31.05.2018, 21:35 Uhr

Interrobang, „Über Interrobang – Was“, online unter <http://www.interrobang-performance.com/ueber/was>, letzter Zugriff 25.05.2018, 21:30 Uhr

OECD, „Definition und Auswahl von Schlüsselkompetenzen. Zusammenfassung“, online unter <http://www.oecd.org/pisa/35693281.pdf>, letzter Zugriff 06.06.2018 09:33, S. 7

Wikipedia, Stichwort Beschäftigungsfähigkeit, online unter <https://de.wikipedia.org/w/index.php?title=Beschäftigungsfähigkeit&oldid=150176474>, letzter Zugriff 20.12.2017, 12:30 Uhr

Wikipedia, Stichwort Skene, online unter [https://de.wikipedia.org/w/index.php?title=Skene/\(Theater\)&oldid=160962753](https://de.wikipedia.org/w/index.php?title=Skene/(Theater)&oldid=160962753), letzter Zugriff 06.06.2018 14:23 Uhr

Z_punkt, „Leistungen“, online unter <http://www.z-punkt.de/de/leistungen>, letzter Zugriff 28.03.2018, 08:30 Uhr

Verzeichnis der Abbildungen

Abbildungen 1–5: “The Shape of Things to Come”, Künstlerisches Forschungsprojekt II, 2014, Fotos: Thies Raetzke

Anlage 1: Ausschreibung "Junges Institut für Zukunftsforschung", Künstlerisches Forschungsprojekt I, 2012/13

Stellen Sie uns Ihre Frage an die Zukunft **bis zum 21.12.2012!**

Wir orakeln für Sie:

Die Zukunft wird über die Zukunft sprechen!



Das **DAS JUNGE INSTITUT FÜR ZUKUNFTSFORSCHUNG** ist das erste Zukunftsinstitut, das von Kindern und Jugendlichen aus Hamburg gegründet wurde. Sitz ist das Forschungstheater Hamburg. Bei uns sind ausnahmsweise Hamburger SchülerInnen im Alter von 10 - 16 Jahren die Zukunfts-Weisen.

Alle reden von der Zukunft.

Wir haben uns auf die Entwicklung von Zukunftsszenarien spezialisiert, bei uns kommen aber auch Methoden aus dem Bereich der Zukunftsvorhersage und Magie zum Einsatz. Am liebsten praktizieren wir einen Methodenmix. Wir beraten städtische Einrichtungen, Vereine, Unternehmen aber auch Privatpersonen in Zukunftsfragen.

Wenn Sie einem Orakel eine Frage über das zukünftige Zusammenleben der Menschen stellen könnten, welche Frage wäre das?

Suchen Sie Rat bei einer wichtigen Frage, die Sie oder Ihre Organisation im Hinblick auf die Zukunft haben?

Stehen Sie vor einer schweren Entscheidung und wissen nicht, welchen Weg Sie einschlagen sollen?

Was sind die drängenden Probleme, die die Stadt Hamburg aus Ihrer Perspektive in Zukunft bewältigen muss?

Was würden Sie gerne über Hamburgs nahe oder ferne Zukunft in den Jahren 2013 bis 2063 wissen?

Unsere Stärken sind die Perspektiven und seherischen Fähigkeiten von Kindern und Jugendlichen im urbanen Raum – und dass hier die Zukunft selbst über die Zukunft forscht. In diesen Zukunftsfeldern kennen wir uns besonders gut aus:

•••Sprachen&Kommunikation•••Körper&Bewegungen•••Sounds&Lärm•••
•••Zeiten&Träume•••Generationen&Migration•••

Wenn Sie eine Frage an uns richten wollen, füllen Sie bis zum 21.12.2012 unser Kontaktformular aus. Im Januar 2013 finden wir bei einem Gespräch heraus, was die Hintergründe für Ihr Anliegen sind. Wir entwickeln dann ein Vorhergesagedesign, das speziell auf Ihre Frage zugeschnitten ist. Im Mai 2013 präsentieren wir im Theater unsere Antworten auf Ihre Frage: Zukunftsszenarien, junge Prognosen und Orakelsprüche.

Ihr werdet es erleben!



Junges
Institut für
Zukunftsforschung

Stellen Sie dem Jungen Institut für Zukunftsforschung eine Frage:

Füttern Sie das Junge Institut für Zukunftsforschung mit einigen Zusatzinformationen zu Ihrer oder Ihrem Problem:

Wären Sie zu einem Treffen mit dem Jungen Institut für Zukunftsforschung bereit? Ja Nein

Name:

Organisation/Institution:

Adresse:

Telefonnummer:

E-Mail:

Antwort an:

zukunftsinstitut@forschungstheater.de

Impressum:
Eva Plischke (Projektleitung)
Forschungstheater im FUNDUS THEATER
Hasselbrookstraße 25
22089 Hamburg
www.fundus-theater.de



Dank

Ich möchte mich herzlich bedanken

bei meiner Betreuerin Sibylle Peters für ihre wichtigen Inspirationen und Impulse, ihre stets herzliche Unterstützung und ihren klaren Blick,

bei meiner Betreuerin Annemarie Matzke für ihre wertvolle Kritik,

bei Friedrich Greiling, der mich immer ermutigt hat, und bei Enno Plischke, der mich dazu gebracht hat, die Arbeit abzuschließen,

bei meinen Eltern Magda und Bert Plischke, die mir immer Rückhalt gegeben haben,

bei dem gesamten Graduiertenkolleg „Versammlung und Teilhabe“ für die wertvolle gemeinsame Zeit, insbesondere den Betreuerinnen Kerstin Evert, Gesa Ziemer, Regula Burri, Esther Pilkington und meinen Mitkollegiat_innen Hannah Kowalski, Elise v. Bernstorff, Sebastian Matthias, Sylvi Kretschmar, Margarita Tsomou, Stefanie Lorey, Dorothea Grießbach, Martin Nachbar, Hilke Berger und Inga Reimers,

bei Judith Kästner und Friedrich Greiling für die künstlerische Mitarbeit,

bei meinen Kolleg_innen und Freund_innen von Turbo Pascal für die vielen Jahre gemeinsamen künstlerischen Schaffens und für die Möglichkeit, mit unterschiedlichen Intensitäten dabei sein zu können.