

Thewis. Online-Zeitschrift der Gesellschaft für Theaterwissenschaft

Die letzte Ausgabe von Thewis erschien zu einem Zeitpunkt, an dem die Zukunft digitaler und allen zugänglicher Publikationsformen – und seien sie auch dem Theater gewidmet – sicherer erschien als jene des Theaters selbst, Ort der Vermischung und der Ansteckung, aber nicht der Heilung; zumindest nicht der medizinischen. Auch die nun vorliegende, neunte Ausgabe des Online-Journals der Gesellschaft für Theaterwissenschaft trägt, obwohl sie inmitten von Festivals, Premieren, Workshops und Tagungen erscheint, zu einer Zeit, in der die Uni-Campi wieder voll Leben sind, noch die Spuren der planetarischen Pandemie in sich, die sicherlich noch nicht vorüber ist, sich aber, angesichts zunehmender Immunisierung der Bevölkerung, abzuschwächen scheint, hoffentlich dauerhaft. Der vom Vorstand der Gesellschaft für Theaterwissenschaft herausgegebene Thementeil versammelt die Beiträge von Wissenschaftler*innen in der frühen Berufsphase, die ursprünglich beim für 2020 geplanten, dann ins Jahr 2021 verschobenen und letztlich doch abgesagten Treffen der Arbeitsgruppen der GTW in Bern vorgetragen werden sollten und nun – endlich – auf diese Weise die Öffentlichkeit erreichen.

Wir hoffen, dass die Leser*innen auch in der neuen und nur scheinbar altbekannten Lage die Ruhe finden werden, die Ausgabe zu lesen – vielleicht im Zug, vielleicht in einem Café, vielleicht auch einfach im Büro oder daheim. Die neue Situation bringt vielfältige Gesten und Sprechweisen hervor: Wir sehen Menschen das erste Mal, die wir nur als Bild kannten, wir erkennen die aus dem digitalen Raum vertrauten Gesichter hinter den Masken nicht. Und in Leichtigkeit und Euphorie, in Schwindel, Überforderung und Erschöpfung mischen sich immer wieder andere Gefühle: die Hilflosigkeit angesichts des brutalen Angriffskriegs Russlands gegen die Ukraine, vielleicht ein schlechtes Gewissen über die recht unbeschwerte Rückkehr in den sonnigen mitteleuropäischen Alltag; die vage Ahnung, dass auch unser Frieden ein fragiler sein kann und unser Wohlstand erkaufte ist durch einen in die multiplen Peripherien ausgelagerten Extraktivismus. Der Krieg gegen die Ukraine, der in jeder Hinsicht zu verurteilen ist, ist dabei keineswegs der einzige Krieg in diesem Moment auf diesem Planeten. Doch er ähnelt dem pandemischen Geschehen dadurch, dass Zustände, die wir Europäer für eine lange Zeit nur aus der Ferne zu kennen glaubten, nun näher rücken. Wir hoffen, dass in die bewundernswerte und notwendige Solidarität mit den Geflüchteten aus der Ukraine und mit den Menschen, die mutig oder angsterfüllt (oder beides) in ihrem Land bleiben, auch die vielen anderen Herumirrenden, Rechtlosen, Ausgeschlossenen einbezogen werden mögen, die zu

dieser Stunde unter anderem auf Samos, Lesbos, Kos, Chios und Leros auf eine menschenwürdige Aufnahme in die Europäische Union warten. Eine Diskriminierung in Flüchtlinge erster und zweiter (und dritter) Klasse, sortiert nach geostrategischen Interessen, ist der historischen Verantwortung, die sich aus der deutschen und, auf verschiedene Weise, auch aus anderen europäischen Gewaltgeschichten ergibt, keinesfalls angemessen.

Diese Ausgabe von Thewis ist die erste, die im neuen Open-Journal-Format erscheint, und wir danken Franziska Voß und Julia Beck vom Fachinformationsdienst Darstellende Kunst sehr herzlich für die sorgfältige Umsetzung dieser Umstellung und die in jeder Hinsicht großzügige Begleitung dieses Vorgangs. In diesem Zusammenhang danken wir auch dem Vorstand der GTW für die Unterstützung. Mit der Umstellung haben wir eine kleine Veränderung in der Struktur der Zeitschrift vorgenommen: Die Rubrik „Miscellen“ wurde durch die Rubrik „Essay“ ersetzt, um neben kürzeren Beobachtungen auch längeren Texten ein Forum bieten zu können. Der erste Beitrag zu dieser neuen Rubrik ist ein Aufsatz von Andreas Kotte, der von 1992 bis 2020 das Institut für Theaterwissenschaft der Universität Bern leitete. Wir freuen uns sehr, dass Herr Kotte den Text, der durchaus als ein provisorisches Fazit seiner jahrzehntelangen Auseinandersetzung mit der Rolle von Theater im Medienwandel verstanden werden kann, unserer Zeitschrift anvertraut hat. Laura Stracks Rezension von Rasmus Nordholt-Frielings *Musikalische Relationen* schließt diese Ausgabe ab. Wir wünschen anregende Lektüre!

Bochum und Hamburg, im Mai 2022

Jörn Etzold und Martin Jörg Schäfer

Etzold, Jörn/Schäfer, Martin Jörg: Editorial (2022), in: Beate Hochholdinger-Reiterer, Annemarie Matzke, Nikolaus Müller-Schöll, Sandra Umathum (Hg.): *Zwischenstand: Was heißt es, sich im Forschungsfeld Theaterwissenschaft zu orientieren?* (Thewis. Online-Zeitschrift der Gesellschaft für Theaterwissenschaft, Jg. 2022 / Vol. 9 / Ausg. 1), S. 1-2, CC BY 4.0.

Inhaltsverzeichnis

ZWISCHENSTAND 2020. WAS HEIßT ES, SICH IM FORSCHUNGSFELD THEATERWISSENSCHAFT ZU ORIENTIEREN?	4
BEATE HOCHHOLDINGER-REITERER, ANNEMARIE MATZKE, NIKOLAUS MÜLLER-SCHÖLL, SANDRA UMATHUM	
DIE TRANSNATIONALE FACHGESCHICHTE DER THEATERWISSENSCHAFT IN DER SCHWEIZ. EIN FORSCHUNGSDESIDERAT	11
ISABELLE HAFFTER.....	
DEN LÜCKEN IN DER ZU GESCHICHTE GERONNENEN VERGANGENHEIT NACHSPÜREN: CLARA FUREYS <i>WHEN EVEN THE</i> (2018) UND WALTER BENJAMINS BLICK FÜR DIE DISKONTINUITÄT DER HISTORISCHEN ZEIT	22
MARTINA GIMPLINGER	
META-HODOS. WEGE DURCH INFRASTRUKTUREN UNSERES DENKENS	33
RUTH SCHMIDT	
SAMMELN OHNE SAMMLUNG, FORSCHUNG OHNE UNIVERSITÄT. DER PRIVATGELEHRTE HEINRICH HUBERT HOUBEN (1875-1935).....	42
JANINA PIECH	
EIN MANGEL UND EIN BEGEHREN: THEATERWISSENSCHAFT & QUEER THEORY.....	52
PHILIPP HOHMANN	
DER HAMILTONKOMPLEX. ZUR ANALYSE VON GENDER ALS STRUKTURELLE ÄSTHETISCHE KATEGORIE IN DER THEATERPÄDAGOGIK	65
LAURA KALLENBACH.....	
WENN DIE KÖRPER POSITION BEZIEHEN. DIE DE-MONTAGE VON ORDNUNGEN IN <i>TANZ</i> VON FLORENTINA HOLZINGER	78
EKATERINA TRACHSEL.....	
UNTHINKING—UNDOING—UNLEARNING	91
KARINA ROCKTÄSCHEL	
KOLONIALE THEATRALITÄT – ZUR VERWOBENHEIT VON DEUTSCHER KOLONIAL- UND THEATERGESCHICHTE	102
LISA SKWIRBLIES	
(DE-)CENTER. ZUM <i>NON-HUMAN TURN</i> IM ZEITGENÖSSISCHEN ZIRKUS.....	114
FRANZISKA TRAPP.....	
[ESSAY] ZUR RESISTENZ VON THEATER IM MEDIENZEITALTER.....	127
ANDREAS KOTTE.....	
[REZENSION] VOM EINSICKERN DER MUSIK INS DENKEN. RASMUS NORDHOLT-FRIELING ZUM MUSIKALISCHEN ALS TRANSKATEGORIALE RELATION	185
LAURA STRACK	

Zwischenstand 2020

Was heißt es, sich im Forschungsfeld Theaterwissenschaft zu orientieren?

Wie antwortet die heutige Theaterwissenschaft auf die drastischen Veränderungen im Theater, in den Geistes- und Kulturwissenschaften, in Gesellschaft und Politik? Welche neuen Ansätze erzwingen und motivieren diese Veränderungen, welche ermöglichen sie überhaupt erst? Welcherart ist die Kritik an oder die Reformulierung von bestehenden Ansätzen? Was lässt diese dringlich oder gar notwendig erscheinen, wenn sich die Theaterwissenschaft – gleich ihrem Gegenstand, dem „Theater“ – mit den Verhältnissen und Umständen auseinandersetzt, unter denen sie ihre Arbeit beginnt? Aus welchen Blickwinkeln und unter welchen Gesichtspunkten werden Fragestellungen, Methoden und deren Historie in gegenwärtigen Dissertations- und Postdoc-Projekten betrachtet? Kurz: Was heißt es heute, sich im Forschungsfeld der Theaterwissenschaft aufzuhalten und zu orientieren?

Mit diesen Fragen lud der Vorstand der Gesellschaft für Theaterwissenschaft (gtw) im Namen der Fachgesellschaft im Dezember 2019 Theaterwissenschaftler*innen in der frühen Berufsphase (Doktorand*innen, Postdocs bis drei Jahre nach Abschluss der Dissertation) dazu ein, Vorschläge für wissenschaftliche Beiträge, die sich mit der Praxis der Theaterwissenschaft und den Möglichkeiten wie Notwendigkeiten einer veränderten Positionsbestimmung beschäftigen. Eine aus dem Vorstand der gtw sowie Sabine Päsler als Vertreterin der Theaterwissenschaftler*innen in der frühen Berufsphase bestehende Jury wählte in einem anonymisierten Verfahren zehn Einreichungen aus und bat deren Verfasser*innen, ihre Vorschläge auszuarbeiten und bei dem für 2020 anberaumten Arbeitsgruppentreffen in Bern im Kreis der versammelten Theaterwissenschaftler*innen ausführlich zu diskutieren.

Doch dann kam die Pandemie und mit ihr ‚drastische Veränderungen‘, mit denen so vermutlich vorher niemand gerechnet hatte: Das Arbeitsgruppentreffen 2020 musste ins Jahr 2021 verschoben und letztlich wegen der weiterhin bestehenden Reise-Einschränkungen abgesagt werden. Angesichts dieser Situation entschloss sich der Vorstand der gtW, den ausgewählten Wissenschaftler*innen das Angebot zu machen, ihre Beiträge in einer Ausgabe von *Thewis* zu veröffentlichen, die in einem durch ein Peer-Review abgesicherten Verfahren zusammengestellt und vom Vorstand redaktionell betreut werden sollte. Diese Ausgabe legen wir nun vor. Sie enthält Beiträge, die durchweg verdeutlichen, dass sich die Forschung innerhalb der Disziplin der Theaterwissenschaft weiterentwickelt, zugleich aber die Theaterwissenschaft auch im Gefüge der Fachdisziplinen weiterhin ihrem Ruf als einem disziplinübergreifenden Forschungsfeld gerecht zu werden vermag. Im Call for Papers, den wir nachfolgend in Auszügen dokumentieren, hatten wir zwei Ausgangspunkte für die Beiträge vorgeschlagen, die wir unter die Überschriften „Fachgeschichte und Fragestellung“ (1) sowie „Neue Herausforderungen“ (2) gestellt hatten.

(1) Fachgeschichte und Fragestellung

In der noch jungen Geschichte der Theaterwissenschaft gab es bereits mehrere Paradigmenwechsel, in deren Folge nahezu die gesamte vorherige Theaterforschung ad acta gelegt wurde: So stand die Gründung des Fachs um 1900 unter dem Vorzeichen eines Paradigmenwechsels in der Wissenschaftsgeschichte, dem ein ebensolcher in der Theatergeschichte korrespondierte. Die neue Aufmerksamkeit für das einzelne Werk ging Hand in Hand mit der Erhebung von Theater zur Kunst sui generis. Dementsprechend stellte der später in Theresienstadt ermordete Begründer der deutschsprachigen Theaterwissenschaft Max Herrmann die Aufführung ins Zentrum des neuen Fachs. Doch nachdem es die Theaterwissenschaft geschafft hatte, als eigenes Prüfungsfach anerkannt zu werden, waren es die unter dem Vorzeichen des Nationalsozialismus berufenen Vertreter, die ihre Entwicklung bis in die frühen 1970er Jahre bestimmten. Im Zuge der damals in den Geisteswissenschaften ausgetragenen Methodendiskussion und der fortschreitenden Ausweitung bildete sich das Fach in seiner ganzen Breite in alle fortan in ihm vertretenen Richtungen heraus, griff Fragestellungen, Gegenstände und Methoden einer großen Zahl von Nachbardisziplinen auf und erweiterte sein Verständnis dessen,

was unter „Theater“ zu begreifen sei. Bis in die späten 1980er Jahre entsprach der neuen Bandbreite des Forschungsfeldes allerdings keineswegs eine auch nur annähernd das Fach in seiner Gesamtheit beleuchtende Selbstreflexion, die es erlaubt hätte, sich auf eine gemeinsame „Definition eines Gegenstandsbereichs“¹ zu einigen. 1992 wurde mit der Gründung der Gesellschaft für Theaterwissenschaft (gtw) eine Fachgesellschaft mit regelmäßig stattfindenden Kongressen ins Leben gerufen, die maßgeblich zu einem neuen Verständnis des Fachs, seiner Gegenstände und Methoden beigetragen hat. Der starken Ausweitung des Fachs verdankten sich zahlreiche neue Arbeitsgruppen, Forschungsprojekte, Publikationen und Fragestellungen, die dessen Erscheinungsbild heute prägen und es zugleich als ein Forschungsfeld erscheinen lassen, das von einem grundlegenden Wandel gekennzeichnet ist: So wird das im Fach lange Zeit – und häufig unreflektiert – als Norm und Maßstab akzeptierte abendländisch-europäische Theater in seiner maßgeblich auf das 17. und 18. Jahrhundert zurückgehenden nationalstaatlichen Ausprägung mittlerweile als Teil eines komplexen Gefüges gesehen, innerhalb dessen es an jedem Punkt seiner Geschichte mit vielen anderen Kulturen verflochten ist, deren je spezifische Eigenheit ebenso Aufmerksamkeit verdient wie die Interdependenzen zwischen ihnen. In diesem Zuge wird zugleich an der Dekolonisierung der eigenen Geschichte und der Öffnung hin auf andere Geschichten gearbeitet. In die Untersuchungen einbezogen werden die vielfältigen Ausprägungen einer im engeren wie im weiteren Sinne theatralen Praxis in Musiktheater, Tanz, Performancekunst, Happening, Installationskunst sowie Figuren-, Puppen- und Objekttheater neben dem Theater als Kunstinstitution oder künstlerische Praxis, aber auch die Theatralisierung des Lebens, das Anti-Theater und das Nicht-Theater bzw. die Theaterfeindlichkeit. Über die Betrachtungen von Drama, Script, Theater und Performance hinaus richtet sich der Blick einer vergleichend angelegten Theaterwissenschaft außerdem auf unterschiedliche Organisationsmodelle und Öffentlichkeitsvorstellungen in ihrer historischen Genese und Genealogie. Dem spatial oder besser: dem topographical turn in den Geistes- und Sozialwissenschaften korrespondieren in der Theaterwissenschaft Untersuchungen, die den Raum nicht länger als ‚Container‘ oder ‚Schachtel‘, sondern eher als ‚Existential‘ oder ‚Dispositiv‘ begreifen. Untersuchungen der Zeit lösen diese im Einklang mit einer auf die

¹ Lehmann, Hans-Thies: „Die Inszenierung. Probleme ihrer Analyse“, in: *Zeitschrift für Semiotik*, Bd. 11 (1989), H. 1, S. 29–49, hier S. 29.

Phänomenologie, Walter Benjamin und Martin Heidegger zurückgehenden Tradition aus einem uniformierten, die Zeitwahrnehmung ausblendenden Verständnis heraus. Vor dem Hintergrund neuerer philosophischer Ansätze werden der Körper in der theatralen Darstellung sowie die Rolle der Zuschauer*innen als historisch wandelbar begriffen – als Episteme, die sich Ende des 18. Jahrhunderts herausbildeten und im Verlauf des 20. Jahrhunderts dann in eine Krise gerieten. Technik wird mit Heidegger, Friedrich Kittler, Avital Ronell u.a. nicht länger als äußerliche Voraussetzung eines theatralen Ereignisses angesehen, sondern als dessen kooriginale oder primordiale Veränderung. Untersuchungen des Probenprozesses legen neue Praktiken der Gemeinschaftsbildung im und durch Theater frei. Mit Blick auf die französische Unterscheidung von *le* und *la* politique (das Politische und die Politik) wird das Verhältnis von Theater und Politik radikal neu bestimmt. Theater wird von daher – mit unterschiedlichem Verständnis des von Michel Foucault, Gilles Deleuze und Giorgio Agamben geprägten Begriffs – auch als „Dispositiv“ analysiert, also als „Gesamtheit, bestehend aus Diskursen, Institutionen, architektonischen Einrichtungen, reglementierenden Entscheidungen, Gesetzen, administrativen Maßnahmen, wissenschaftlichen Aussagen, philosophischen, moralischen und philanthropischen Lehrsätzen“². Solchen Veränderungen und den mit ihnen aufgetauchten Fragestellungen, sensibleren Wahrnehmungen der Ränder oder Ausschließungen und Perspektivierungen bisheriger Forschung zum Trotz ist die Theaterwissenschaft wie andere „kleine Fächer“ in besonderem Maße von einem verzögerten Nachvollzug der andernorts stattfindenden Verschiebungen und Änderungen betroffen, der sich nicht zuletzt aus der begrenzten Zahl der Fachvertreter*innen und darüber vermittelt der im Fach kontinuierlich verfolgten Forschungsansätze ergibt. Angesichts dieser Sachlage wandte sich die gtw im Jahr 2019 an Theaterwissenschaftler*innen in der frühen Berufsphase – an jene, die man früher mit dem aus vielen Gründen problematischen Begriff des „Nachwuchses“ bezeichnete, dabei vergessend, dass sie vielleicht nicht einfach nach-, sondern ganz anders „wachsen“ wollen –, um zu erfahren, aus welchen kritischen Blickwinkeln auf bisherige Forschung in der Theaterwissenschaft sie neue und andere Fragen, Gegenstände, Methoden und Ansätze verfolgen. Wie die Theaterlandschaft bildet auch die Theaterwissenschaft im deutschsprachigen Raum noch immer eine in weiten Teilen von Ausschlüssen

² Foucault, Michel: *Dits et Ecrits* [Schriften, Bd. 3]. Frankfurt a. M. 2003, S. 392–395, hier S. 395.

geprägte Gesellschaft ab, in der es andere als heteronormative, weiße, ableistische und durch ihre Herkunft privilegierte Perspektiven schwer haben und daher auch in dieser Publikation bedauerlicherweise unterrepräsentiert sind.

(2) Neue Herausforderungen

„Das Forum für die Wissenschaftler*innen in der frühen Berufsphase“, so die Ausschreibung weiter, „bietet einen Rahmen, in dem darüber nachgedacht werden soll, ob und wie die großen und in vielerlei Hinsicht aporetischen Fragen, die derzeit in unserer Gesellschaft, in der globalen Diskussion des Politischen oder der konkreten Politik sowie in der Institution des Theaters gestellt und verhandelt werden, in die theaterwissenschaftliche Diskussion zurückspielen können und sollten. Zu erwähnen wären hier konkret:

- das Auftauchen eines neuen Rechtspopulismus, des Faschismus und der diktatorischen Aushebelung von Demokratie in allen Teilen der Welt;
- Migration und Displacement als Folgen einer solchen Politik, aber auch einer zunehmend verschärften Ungleichheit, von Kriegen und Verfolgung;
- die als ‚Klimawandel‘ verharmloste Erderwärmung, die jüngere Generationen mit zukünftigen Problemen konfrontiert, für die es in der Vergangenheit kein Vergleichsbeispiel gibt
- was nicht zuletzt in der Prägung des Begriffs des Anthropozäns zum Ausdruck kommt;
- die erst allmählich in den deutschsprachigen Diskussionen in ihrem ganzen Umfang wahrgenommene und untersuchte Frage des Umgangs mit der Vergangenheit der Kolonialzeit, die sich gleichermaßen in der Wissenschaft wie in den Institutionen (Theatern, aber auch in Museen, Sammlungen, Archiven) niederschlägt;
- eine Verschärfung der materiellen Gegensätze, die einzelne Länder wie die gesamte Weltbevölkerung vor neue Herausforderungen nicht nur der Umverteilung, sondern auch der Erhaltbarkeit demokratischer Standards und politischer Interventionen stellt;
- die Frage nach der Gerechtigkeit für Minoritäten, für heterogene Gruppen, welche nicht länger auf der Basis eines überkommenen Identitätsdenkens oder mit Begriffen wie ‚Diversität‘ oder ‚Diversifizierung‘ beantwortbar ist; eine Frage, die speziell durch Gender-, Queer- und Disability-Studies sowie die Forschung zur Intersektionalität sichtbar gemacht worden ist;

– die in Forschungszusammenhängen wie den Human-Animal-Studies, der Actor-Network- Theory oder dem New Materialism aufgeworfene Infragestellung des Subjekts in gleich welcher seiner überkommenen Ausprägungen.

Häufig tauchen solche Fragen in Theaterinszenierungen, Performances, Strukturdebatten oder spektakulären Skandalen auf, werden dort jedoch nicht selten in einer moralisierenden, mit binären Oppositionen operierenden Weise gestellt und dann sofort auch schon wieder beantwortet. Eher beiläufig tauchen sie bislang dort auf, wo nach den Epistemen der eigenen Wissenschaft gefragt wird. Gegenstand von Erkundungen könnte auch die Rückwirkung institutionskritischer Fragen sein: Wie verändert sich der Gegenstand des Fachs angesichts der Krise, in die das Modell der Stadt- und Staatstheater geraten ist? Eine Krise, für welche in den vergangenen Jahren Debatten und Initiativen unter den Namen *Art but fair*, *Ensemble-Netzwerk*, *Pro Quote*, *Me Too* und die Forderung nach der Integration bisher strukturell ausgeschlossener Gesellschaftsgruppen standen. Dabei könnte speziell auf die neu aufgeflamnte Auseinandersetzung über Krise und strategische Notwendigkeit von Repräsentation eingegangen werden.

Bei diesen Fragen und Problemen soll jedoch nicht verharret werden, sondern vielmehr verhandelt werden, wie deren Dringlichkeit sich auf die Zukunft des Fachs auszuwirken hat. Wie sehen neue, erneuerte oder reformierte Ansätze von Theaterwissenschaft aus, die auf die sich sehr schnell und drastisch verändernde politische, ökonomische und soziale Realität heutigen Theaterschaffens und gegenwärtiger Geisteswissenschaften reagieren, ohne die Stärken aufzugeben, die in der Tradition des Fachs und seiner Fragestellungen liegen? Wie verändern sich Theaterhistoriographie, Aufführungs- bzw. Inszenierungs-, Dispositiv- und Diskursanalyse sowie Theatertheorie, wenn sich der zentrale Gegenstand des Fachs, das „Theater“, selbst in einem so grundlegenden Wandel befindet? Mit welchen methodischen Ansätzen beginnen Theaterwissenschaftler*innen (gleich welchen Lebensalters), die an Dissertationen arbeiten oder am Beginn ihrer Postdoc-Phase stehen, heute ihre Recherchen? Welche methodischen Ansätze werden ihrer Ansicht nach zukünftige Diskussionen über Theater im Bereich der Wissenschaft und über sie hinaus bestimmen?“

(3) Zur vorliegenden Auswahl

Es war den für das Forum eingeladenen Wissenschaftler*innen freigestellt, ob sie sich an der hier vorgelegten *Thewis*-Ausgabe beteiligen wollten oder nicht. Umso mehr ist den hier versammelten Autor*innen für die Bereitschaft, ihren Beitrag für diesen Kontext auszuarbeiten, zu danken. Darüber hinaus sei allen weiteren Beteiligten herzlich gedankt, die am Zustandekommen dieser *Thewis*-Ausgabe beteiligt waren: Sabine Päsler für ihre Mitwirkung an der Jury, die aus den eingesandten Vorschlägen die Auswahl für das geplante Forum in Bern traf, Magnus Chrapkowski, der die Herausgeber*innen durch eine Endkorrektur der redigierten Beiträge unterstützte, sowie den derzeitigen Herausgebern der Online-Zeitschrift der gtw, Jörn Etzold und Martin Jörg Schäfer.

Berlin, Bern, Frankfurt und Hildesheim, März 2022

Beate Hochholding-Reiterer, Annemarie Matzke, Nikolaus Müller-Schöll, Sandra Umathum

Hochholding-Reiterer, Beate/Matzke, Annemarie/Müller-Schöll, Nikolaus/Umathum, Sandra: Vorwort (2022), in: Beate Hochholding-Reiterer, Annemarie Matzke, Nikolaus Müller-Schöll, Sandra Umathum (Hg.): *Zwischenstand: Was heißt es, sich im Forschungsfeld Theaterwissenschaft zu orientieren?* (Thewis. Online-Zeitschrift der Gesellschaft für Theaterwissenschaft, Jg. 2022 / Vol. 9 / Ausg. 1), S. 4-10, DOI 10.21248/thewis.9.2022.105, CC BY 4.0.

Die transnationale Fachgeschichte der Theaterwissenschaft in der Schweiz. Ein Forschungsdesiderat

Isabelle Haffter

„Was heißt es, sich im Forschungsfeld Theaterwissenschaft zu orientieren?“ Eine Antwort darauf ist, sich *institutionskritisch* mit der eigenen Fachgeschichte auseinanderzusetzen, um sich als Wissenschaftler*in in der frühen Berufsphase innerhalb des Forschungsfelds zu positionieren. In Deutschland und Österreich wurde in den letzten Jahren damit begonnen, die Fachgeschichte der Theaterwissenschaft aus einer *wissenschaftshistorischen* Perspektive aufzuarbeiten.¹ Im Fall der Schweiz liegt ein Forschungsdesiderat vor, dem sich der Beitrag exemplarisch annehmen möchte.²

¹ Neueste Erscheinungen, vgl. Dörschel, Stephan/Warstat, Matthias (Hg.): *Perspektiven auf Max Herrmann. 100 Jahre Forschungen zur deutschen Theatergeschichte*. Berlin 2018; Haffter, Isabelle: „Politik der Glückskulturen‘ in der Theaterpolitik, Theaterwissenschaft und Theaterpraxis“, in: dies., *Politik der ‚Glückskulturen‘. NS-Deutschland und die Schweiz, 1933–1945*. Berlin/Boston 2021, S. 285–530; Lazardzig, Jan: *Wissenschaft aus Gefolgschaft. Der „Fall Knudsen“ und die Anfänge der Theaterwissenschaft*. Berlin 2022 (im Druck); Probst, Nora: *Objekte, die die Welt bedeuten. Carl Niessen und der Denkraum der Theaterwissenschaft*. Stuttgart 2022 (im Druck); Tiefenbacher, Sara et al.: „Provenienz und Transfer im Gründungsumfeld des Zentralinstituts für Theaterwissenschaft 1943–45 an der Universität Wien. Zur Sichtbarkeit von Forschungsdaten“, in: Kluth, Eckhardt (Hg.), *Transferzonen. Universität, Sammlung, Öffentlichkeit*. Tübingen 2021 (im Druck).

² Vgl. Engler, Balz: „Theaterwissenschaft in der Schweiz. Chronologie und Dokumentation der historischen Entwicklung des Faches. Eine (fast) unendliche Geschichte“, in: *Mimos*, Bd. 42 (1990), H. 1, S. 8 f.; Haffter 2021; Hochholding-Reiterer, Beate: „Theaterwissenschaft in der Schweiz. Vorgeschichte der Institutsgründung“, in: *Maske und Kothurn*, Jg. 61 (2015), H. 3–4, S. 101–107; Marinucci, Sarah: „Die Gründung des Instituts für Theaterwissenschaft in Bern. Die Folgen einer politischen Akzentverschiebung“, in: *Mimos*, Sonderband zum Jubiläum 2017 (2018), S. 125–136; Amrein, Ursula: „Los von Berlin!“ *Die Literatur- und Theaterpolitik der Schweiz und das „Dritte Reich“*. Zürich 2004, S. 181–187, 283–318.

Die vorliegende Untersuchung geht der Frage nach, warum sich zum Jahreswechsel 1942/43 Pro Helvetia³, die bis heute wichtigste staatlich geförderte Kulturstiftung der Schweiz, mit einem Schreiben an die Universitäten Basel (Unibas), Bern (Unibe) und Zürich (UZH) wandte, um die theaterwissenschaftliche Forschung an Schweizer Hochschulen zu fördern.⁴ Welche Akteur*innen, Organisationen und Netzwerke waren an einer Institutsgründung interessiert und welche kultur- und hochschulpolitischen Strategien wurden damit vor dem Hintergrund des Zweiten Weltkriegs verfolgt?

Grundsätzlich stellt sich die Frage: Warum ist aus heutiger Sicht die Institutionalisierung der Theaterwissenschaft in der Schweiz für die Nachbarländer Deutschland und Österreich von Interesse? Die kritische Auseinandersetzung mit den historischen Konstellationen des Akademisierungsprozesses ermöglicht es *erstmal*s, historische Parallelen zu den Entstehungsgeschichten anderer theaterwissenschaftlicher Institute aus einer *transnationalen* Perspektive⁵ aufzuzeigen, wie der Beitrag exemplarisch für das Jahr 1943, dem Gründungsjahr des Zentralinstituts für Theaterwissenschaft in Wien, darlegt.

Das Ziel des Beitrags ist folglich, das wissenschaftshistorische Netzwerk der deutschsprachigen Theaterwissenschaft zwischen Deutschland, Österreich und der Schweiz aufzudecken. Dieses Netzwerk aus Studierenden, Dozierenden und Professor*innen agierte vor und nach 1933 *transnational*. Es umfasste Vertreter*innen der Theaterwissenschaft, Germanistik, Kunstgeschichte, Geschichte, Philosophie, Rechtswissenschaft, „Volkskunde“, Gesellschafts- und Erziehungswissenschaft, die sich aus einem interdisziplinären Forschungsinteresse heraus mit Fragen der Theatergeschichte, -theorie, -methodik, -praxis und -pädagogik auseinandersetzten. Ihre Lehre und Forschung waren, je nach Fallbeispiel, von antifaschistischen Verfolgungs-, Flucht- und Exilerfahrungen geprägt oder von nationalsozialistischen

³ Vgl. Hauser, Clauser/Tanner, Jakob (Hg.): *Zwischen Kultur und Politik. Pro Helvetia 1939 bis 2009*. Zürich 2010.

⁴ Vgl. Brief vom Rektor der UZH an Prof. Dr. M. Zollinger, Dekan, Phil. I. Fakultät, UZH, Zürich, 22.12.1942, AL 7.99 Theaterwissenschaft. UZH-Archiv.

⁵ Vgl. Charle, Christophe/Schriewer, Jürgen/Wagner, Peter (Hg.): *Transnational intellectual networks: forms of academic knowledge and the search for cultural identities*. Frankfurt/New York 2004; Sloten, Hugh/Numbers, Ronald/Livingstone, David (Hg.): *Modern science in national, transnational, and global context*. Cambridge 2020; Tanner, Jakob: „Thesen und Überlegungen zu einer transnationalen Geschichte der Schweiz“, in: Büsser, Nathalie et al. (Hg.), *Transnationale Geschichte der Schweiz*. Zürich 2020, S. 225–235.

Sympathiebekundungen und Partizipationsbestrebungen an einer „völkisch“⁶ konzipierten Theaterwissenschaft gekennzeichnet. Die transnationale Wissenszirkulation der deutschsprachigen Theaterwissenschaft, die nach 1945 eine bemerkenswerte Kontinuität aufweist, ist kaum institutionskritisch erforscht. Deren Einfluss auf den Kanonisierungsprozess, der bis heute in den theaterhistorischen Sammlungsbeständen und den Strukturen der Lehrbetriebe nachwirkt, ist ein Forschungsdesiderat.

Pro Helvetias theater- und hochschulpolitische Initiative von 1942/43

Im Oktober 1939 wurde Pro Helvetia im Rahmen der antifaschistischen Schweizer Staatspolitik, der sog. *geistigen Landesverteidigung*, unter dem rechtskonservativen Bundesrat Philipp Etter gegründet.⁷ Das Ziel der affirmativen Schweizer Propagandastrategie war, eine ideologische Beeinflussung der Bevölkerung zu unterbinden und diese stattdessen auf das Konzept einer Nation als imaginierter Einheit in der viersprachigen kulturellen Vielfalt einzuschwören.⁸ Pro Helvetia sah in der staatlichen Förderung der Schweizer Theaterpolitik und im Ausbau der theaterwissenschaftlichen Forschung ein kultur-, erziehungs- und hochschulpolitisches Propagandainstrument zur *geistigen Landesverteidigung*.

Die 1927 gegründete Gesellschaft für innerschweizerische Theaterkultur (heute: Schweizerische Gesellschaft für Theaterkultur, SGTK) war eine der ersten Organisationen, mit denen sich Pro Helvetia austauschte.⁹ Warum war die SGTK eine geeignete Partnerin? Nach dem gescheiterten Zusammenschluss¹⁰ mit der 1926 gegründeten Gesellschaft für das süddeutsche Theater proklamierte der Theaterwissenschaftler Dr. Oskar Eberle (1902–1956)¹¹ bereits 1928 den Plan, bis zur

⁶ Der historische Begriff der „völkischen“ Wissenschaften beschreibt rassistische Diskursmuster, welche vom rassistischen Konzept eines „Volkes“ ausgehen und vor 1933 und nach 1945 prominente Wissenschaftsvertreter*innen besaß, wie bspw. den österreichischen Germanistikprofessor Josef Nadler (1884–1963), der u.a. in der Schweiz an der Universität Fribourg (1912–1925) lehrte. Vgl. Füllenbach, Elias: „Josef Nadler“, in: Fahlbusch, Michael/Haar, Ingo/Pinwinkler, Alexander (Hg.), *Handbuch der völkischen Wissenschaften*, Bd. 1, 2. Aufl. München 2017, S. 531–539.

⁷ Vgl. Kreis, Georg: „Philipp Etter. ‚Voll auf eidgenössischem Boden‘“, in: Mattioli, Aram (Hg.), *Intellektuelle von rechts. Ideologie und Politik in der Schweiz 1918–1939*. Zürich 1995, S. 201–218.

⁸ Vgl. Marchal, Guy/Mattioli, Aram (Hg): *Erfundene Schweiz. Konstruktion nationaler Identität*. Zürich 1992.

⁹ Vgl. „Forum Helveticum. Verzeichnis der Organisationen [...]“, Lausanne, 02.05.1938, P.70.911. Staatsarchiv Zug.

¹⁰ Aus finanziellen Gründen, vgl. Eberle, Oskar: „Die Gesellschaft für innerschweizerische Theaterkultur“, [1928], 44/3597. Staatsarchiv Luzern.

¹¹ Vgl. Schorno, Paul: „Oskar Eberle“, http://tls.theaterwissenschaft.ch/wiki/Oskar_Eberle (Zugriff am 5. Juni 2021).

Institutionalisierung der Theaterwissenschaft an einer Schweizer Universität sich *stellvertretend* in der „internationalen Zusammenarbeit“ mit der Berliner Gesellschaft für Theatergeschichte¹² und der Gesellschaft für das süddeutsche Theater der theaterwissenschaftlichen Forschung zu widmen.

Wie hing die Initiative von Pro Helvetia im Jahr 1942/43 mit den Interessen der SGTK zusammen? Die SGTK hatte schon 1939¹³ an ihre erneute Forderung nach einem theaterwissenschaftlichen Lehrstuhl die Versprechen geknüpft, dass *diejenige* Universität, welche als *erste* ein Institut für Theaterwissenschaft gründen würde, die Theatersammlung der SGTK (später: Schweizerische Theatersammlung, STS, heute Schweizer Archiv der Darstellenden Künste, SAPA) erhalten sollte.¹⁴ Vor diesem Hintergrund, der die vielschichtigen theater- und hochschulpolitischen Interessenlagen im Kontext der *geistigen Landesverteidigung* offenlegt, gelangte zum Jahreswechsel 1942/43 das Schreiben von Pro Helvetia an die Universitäten Basel, Bern und Zürich.¹⁵

Die Reaktionen der Universitäten Basel, Bern und Zürich

An den Universitäten wurden Kommissionen gebildet, welche den Bedarf eines theaterwissenschaftlichen Instituts prüften.

An der Unibe bemühte sich der deutsch-jüdische und seit 1940 eingebürgerte Dekan und Literaturprofessor Fritz Strich (1883–1963), die Vorzüge der „Errichtung eines wissenschaftlichen Instituts“ an der Fakultätssitzung vom 8. Februar 1943 darzulegen.¹⁶ Aus Sicht eines Germanisten bewertete er ein solches Institut als eine „wertvolle Ergänzung“ zur „Literaturwissenschaft“ und „Volkskunde“.¹⁷ Doch erst am 29. März 1945, auf Anfrage von Grossrat Wälti, sah sich die Erziehungsdirektion gezwungen, aufgrund des zunehmenden öffentlichen Drucks, angeheizt durch die

¹² Vgl. Müller, Hans-Harald/Nottscheid, Mirko: *Wissenschaft ohne Universität, Forschung ohne Staat. Die Berliner Gesellschaft für Deutsche Literatur (1888–1938)*. Berlin 2011.

¹³ Vgl. Eberle, Oskar: „Eine Schweizerische Theaterakademie?“, in: ders. (Hg.), *Theaterschule und Theaterwissenschaft* (= SGTK-Jahrbuch 15). Elgg 1945, S. 7–12.

¹⁴ Vgl. Stadler, Edmund: „Die europäische Theaterwissenschaft und die Schweiz. Zum 20-jährigen Jubiläum der ‚Gesellschaft für schweizerische Theaterkultur‘“, in: Eberle, Oskar (Hg.), *Theaterbau gestern und heute* (= SGTK-Jahrbuch 17). Elgg 1947, S. 93–97; Eberle, Oskar: „Nachwort. (Die Situation im Herbst 1945)“, in: ders. (Hg.), *Theaterschule und Theaterwissenschaft* (= SGTK-Jahrbuch 15). Elgg 1945, S. 69.

¹⁵ Ebd.

¹⁶ Fritz Strich, geb. in Königsberg, 1940 eingebürgert, seit 1941 Bürger von Bern. Vgl. https://biblio.unibe.ch/digibern/dozenten_uni_bern.pdf, S. 1423 (Zugriff am 5. Juni 2021).

¹⁷ Vgl. Sitzung, 08.02.1943, Fakultätsprotokolle, Phil. Hist. Fakultät, Unibe, Nr. 15, S. 247 f., BB 05 10.1713. Staatsarchiv Bern (StAB).

Lokalpresse und einen Antrag der Studierenden an die Regierung, die Kommission um ein Gutachten per 30. April zu bitten.¹⁸ Drei Kritikpunkte wurden von den Kommissionsmitgliedern geäußert: 1. seien andere Fächer dringlicher zu priorisieren, 2. sei die „Theaterwissenschaft keine selbständige, sondern eine Hilfswissenschaft der Literaturgeschichte. Ein besonderer Lehrstuhl rechtfertigt sich daher nicht“, vielmehr sei eine Dozentur für Literaturgeschichte mit Berücksichtigung der Theaterwissenschaft vorzusehen, und 3. wurde der Mangel einer fachkompetenten „Persönlichkeit“ genannt.¹⁹ Die Personalfrage fand eine vorläufige Lösung in der Vergabe eines „Lektorats für Theaterwissenschaft“ mit praktischen Übungen an das 1933/34 aus NS-Deutschland zurückgekehrte SGTK-Mitglied Dr. Karl Gotthilf Kachler (1906–2000), Kurator der Theatersammlung und Initiant der Theaterausstellung „Volk und Theater“ (1942/43).²⁰ Dr. Edmund Stadler (1912–2000), Carl Niessens Assistent (1937–46) in Köln, wurde ab 1946 sein Nachfolger.²¹

Die Unibas verwies auf das bereits bestehende Lehrangebot, welches spätestens seit dem Wintersemester 1941/42 theaterhistorische Veranstaltungen bei den Professoren Friedrich Ranke, Rudolf Stamm, Walter Muschg und Peter von der Mühll vorweisen konnte.²²

In Zürich war die Situation komplexer. Die Regierung debattierte seit Jahren über die Institutionalisierung einer staatlich finanzierten Berufstheaterschule. Das 1937 gegründete Bühnenstudio Zürich (spätere Schauspiel-Akademie, heute Teil der Zürcher Hochschule der Künste, ZHdK)²³, geleitet von der in St. Petersburg geborenen Paulina Treichler (1891–1969), verlangte bei einer Fusion der Zürcher Berufstheaterschulen die Übernahme ihrer Lehrpersonen, zu denen auch Exilant*innen des NS-Regimes zählten.²⁴

¹⁸ Vgl. Sitzung, 10.06.1944, S. 61, Nr. 16, BB 05 10.1714. StAB; Sitzung, 29.03.1945, S. 98 f., ebd.

¹⁹ Vgl. ebd., S. 98.

²⁰ Vgl. Blubacher, Thomas: „Karl Gotthilf Kachler“, http://tls.theaterwissenschaft.ch/wiki/Karl_Gotthilf_Kachler (Zugriff am 7. Juni 2021).

²¹ Vgl. Caluori, Reto: „Edmund Stadler“, http://tls.theaterwissenschaft.ch/wiki/Edmund_Stadler (Zugriff am 7. Juni 2021).

²² Vgl. „Uebersicht über die Vorlesungen [...]“, ED-REG1c 144-2-3(1). Staatsarchiv Basel-Stadt.

²³ Vgl. Genossenschaft Schauspiel-Akademie Zürich (Hg.): *50 Jahre Schauspiel-Akademie Zürich 1937–1987*. Zürich 1987.

²⁴ Vgl. Wickert, Harmut/Rey, Anton (Hg.): *75 Jahre Schauspielschule Zürich. Vom Bühnenstudio zur Zürcher Hochschule der Künste 1937 bis 2012*. Zürich 2012, S. 12.

Pro Helvetia entschied sich, den Zürcher Theaterschulen-Streit, der noch bis 1944 andauern sollte, nicht länger abzuwarten.²⁵ Im November 1942 stellte der Generalsekretär von Pro Helvetia (1939–1959) und Sekretär des SVV (1923–1940) Karl Naef (1894–1959) Eberles Konzept über die „Erteilung eines Lehrauftrags“ vor, welcher „zu einer vollen Professur ausgebaut werden könnte“.²⁶ Mit Unterstützung des Literaturprofessors Robert Faesi (1883–1972, SSV-Mitglied) einigte sich die im Frühjahr 1943 gegründete Kommission darauf, ab dem Wintersemester 1943/44 einen theaterwissenschaftlichen Lehrauftrag mit praktischen Übungen an wechselnde Gastdozent*innen zu vergeben. Als Erster bekam Eberle die Gelegenheit, sich als Theaterwissenschaftler zu profilieren. Doch in den Supervisionsberichten zeichnete sich ab, dass Eberles Theatertheorie eines „vaterländische[n] Theater[s]“²⁷, die ihm Anerkennung beim rechtskonservativen Bundesrat Etter eingebracht hatte, für das akademische Umfeld zu einseitig auf das schweizerische Volkstheater als ein „eidgenössisches Theater- und Festspielideal“ fokussierte.²⁸ Bemerkenswerterweise behauptete Eberle noch 1954 beim Rekurs auf seine abgelehnte Habilitationsschrift, dass seine „umfassende Auffassung von Theaterwissenschaft [...] von allen Vertretern dieses Fachgebietes geteilt“ werde.²⁹ Damit meinte Eberle ein spezifisches Netzwerk von „völkisch“ geprägten Theaterwissenschaftler*innen, die er seit seinem Studium der Germanistik und Theaterwissenschaft bei seinem Doktorvater Nadler in Fribourg und Königsberg, bei Kutscher in München und bei Niessen in Köln durch seine Tätigkeit als SGTK-Mitglied kennengelernt hatte.³⁰

Fazit

Der Beitrag versuchte darzulegen, wie Pro Helvetia 1942/43 mit ihrer hochschulpolitischen Institutsgründungsinitiative zwar auf ein schweizweites öffentliches Interesse stieß, letztendlich jedoch aufgrund 1. der föderalistischen

²⁵ Die Gründung der Schweizer Theaterschule AG (1944–1966) zog sich aufgrund der angespannten Schweizer Flüchtlingspolitik und der Debatte über ein Schweizer Nationaltheater bis Dezember 1944 hinaus. Einzelne Vertreter*innen von Pro Helvetia, der SGTK und des Schweizer Schriftstellerverbands (SSV) forderten im Sinne einer Theaterpolitik der *geistigen Landesverteidigung*, gegen die angeblich „überfremdeten“ Berufsbühnen vorzugehen. Vgl. Wickert/Rey 2012, S. 17.

²⁶ Vgl. „2. Chaire de théâtrelogie“, [Sitzungsprotokoll], Zürich, 28.11.1942, S. 4 f., Gruppe IV (Radio, Film, Presse, Dramatik), E9510.6#1991/51#232*. Bundesarchiv Bern.

²⁷ Vgl. Eberle, Oskar: *Das vaterländische Theater* (= SGTK-Jahrbuch 1). Basel 1928.

²⁸ Vgl. Sitzung, 04.03.1954, Nr. 689, [S. 1], „Aus dem Protokoll des Regierungsrates 1954. Universität (Habilitation Rekurs)“, G. 6.1.046. UZH-Archiv.

²⁹ Vgl. ebd., [S. 2].

³⁰ Vgl. Amrein 2004, Haffter 2021.

Souveränität der Schweizer Universitäten in hochschulpolitischen Fragen, 2. der Priorisierung anderer Fächer, 3. einer latenten Marginalisierung des Fachs Theaterwissenschaft als Hilfswissenschaft, 4. des Mangels einer qualifizierten Lehrstuhlbesetzung und 5. der Konkurrenz zu den städtischen Berufstheaterschulen scheiterte. Die Institutionalisierung der Theaterwissenschaft fand in der Schweiz bekanntlich erst 1992 mit der Gründung des Instituts für Theaterwissenschaft an der Universität Bern statt. Ausschlaggebend dafür war abermals ein *kultur- und hochschulpolitischer* Richtungswechsel, wie Sara Marinucci in ihrem Aufsatz zum Gründungsprozess in den 1980er Jahren darlegte.³¹

Warum ist die Fachgeschichte der Theaterwissenschaft heute noch forschungsrelevant? Das Fallbeispiel zeigt: Die Akademisierungs- und Institutionalisierungsprozesse weisen historische Parallelen auf. Theaterwissenschaft war im Zweiten Weltkrieg ein Spielball politischer Interessen. Das Fach war ein politisches Propagandainstrument, das eng an staats-, identitäts-, kultur-, erziehungs- und hochschulpolitische Strategien geknüpft war. Vor diesem historischen Hintergrund lässt sich die heutige Institutionskritik ableiten, welche ein Forschungsdesiderat ist. Im Sinne einer kritischen Geschichtsforschung stellt der wissenschaftshistorische Blick auf die transnationale Fachgeschichte der Theaterwissenschaft eine Selbstreflexion, Orientierungshilfe und Positionsbestimmung zur Diskussion, die zu einer institutionskritischen Untersuchung von Kanonisierungsfragen, Lehrmeinungen und akademischen Karrieren anregen soll.

Das Ziel ist es, an die vor-institutionellen Anfänge der Fachgeschichte zurückzugehen, um Widersprüche in der Überlieferungsbildung und Selbstdarstellung der Institutsgeschichten aufzudecken und die Frage nach dem Gegenstand des Fachs, dessen Methoden, Epistemen, Theorien und Praxisbezügen neu zur Diskussion zu stellen. Erst eine *quellenkritische* Methodik kann die Sichtbarmachung der historischen Akademisierungsbestrebungen ermöglichen und die zuweilen widersprüchlichen Interessensbekundungen im Kontext der Institutionalisierungsprozesse offenlegen. Mit einer transnational ausgerichteten Perspektive möchte der vorliegende Beitrag für eine erweiterte, länderübergreifende Erforschung der Fachgeschichte plädieren, welche über nationalstaatliche

³¹ Vgl. Marinucci 2018.

Distinktionsmerkmale hinausdenkt und ihren Blick auf migrationshistorisch verdrängte, unterdrückte und übergangene Wissensbestände der Theaterwissenschaft richtet. Nur mit Hilfe einer reflektierten Erinnerungskultur kann die Theaterwissenschaft der Gefahr des institutionellen Vergessens entgegenwirken. Folglich ist der Beitrag ein Plädoyer für eine *Fachgeschichte revisited*.³²

³² Vgl. Hark, Sabine: „Inter/Disziplinarität. Gender Studies Revisited“, in: Kahlert, Heike/Thiessen, Barbara/Weller, Ines (Hg.), *Quer denken – Strukturen verändern. Gender Studies zwischen Disziplinen*. Wiesbaden 2005, S. 61–89.

Referenzen

- Amrein, Ursula: „Los von Berlin!“ *Die Literatur- und Theaterpolitik der Schweiz und das „Dritte Reich“*. Zürich 2004
- https://biblio.unibe.ch/digibern/dozenten_uni_bern.pdf, S. 1423 (Zugriff am 5. Juni 2021).
- Brief vom Rektor der UZH an Prof. Dr. M. Zollinger, Dekan, Phil. I. Fakultät, UZH, Zürich, 22.12.1942, AL 7.99 Theaterwissenschaft. UZH-Archiv.
- Charle, Christophe/Schriewer, Jürgen/Wagner, Peter (Hg.): *Transnational intellectual networks: forms of academic knowledge and the search for cultural identities*. Frankfurt/New York 2004.
- Dörschel, Stephan/Warstat, Matthias (Hg.): *Perspektiven auf Max Herrmann. 100 Jahre Forschungen zur deutschen Theatergeschichte*. Berlin 2018.
- Eberle, Oskar: „Die Gesellschaft für innerschweizerische Theaterkultur“, [1928], 44/3597. Staatsarchiv Luzern.
- Eberle, Oskar: „Eine Schweizerische Theaterakademie?“, in: ders. (Hg.), *Theaterschule und Theaterwissenschaft* (= SGTk-Jahrbuch 15). Elgg 1945, S. 7–12.
- Eberle, Oskar: „Nachwort. (Die Situation im Herbst 1945)“, in: ders. (Hg.), *Theaterschule und Theaterwissenschaft* (= SGTk-Jahrbuch 15). Elgg 1945, S. 69.
- Engler, Balz: „Theaterwissenschaft in der Schweiz. Chronologie und Dokumentation der historischen Entwicklung des Faches. Eine (fast) unendliche Geschichte“, in: *Mimos*, Bd. 42 (1990), H. 1, S. 8 f.
- „Forum Helveticum. Verzeichnis der Organisationen [...]“, Lausanne, 02.05.1938, P.70.911. Staatsarchiv Zug.
- Füllenbach, Elias: „Josef Nadler“, in: Fahlbusch, Michael/Haar, Ingo/Pinwinkler, Alexander (Hg.), *Handbuch der völkischen Wissenschaften*, Bd. 1, 2. Aufl. München 2017, S. 531–539.
- Haffter, Isabelle: „Politik der ‚Glückskulturen‘ in der Theaterpolitik, Theaterwissenschaft und Theaterpraxis“, in: dies., *Politik der ‚Glückskulturen‘*.

NS-Deutschland und die Schweiz, 1933–1945. Berlin/Boston 2021, S. 285–530.

- Hauser, Clauser/Tanner, Jakob (Hg.): *Zwischen Kultur und Politik. Pro Helvetia 1939 bis 2009*. Zürich 2010.
- Hochholdingen-Reiterer, Beate: „Theaterwissenschaft in der Schweiz. Vorgeschichte der Institutsgründung“, in: *Maske und Kothurn*, Jg. 61 (2015), H. 3–4, S. 101–107.
- Kreis, Georg: „Philipp Etter. ‚Voll auf eidgenössischem Boden‘“, in: Mattioli, Aram (Hg.), *Intellektuelle von rechts. Ideologie und Politik in der Schweiz 1918–1939*. Zürich 1995, S. 201–218.
- Lazardzig, Jan: *Wissenschaft aus Gefolgschaft. Der „Fall Knudsen“ und die Anfänge der Theaterwissenschaft*. Berlin 2022 (im Druck).
- Marchal, Guy/Mattioli, Aram (Hg): *Erfundene Schweiz. Konstruktion nationaler Identität*. Zürich 1992.
- Marinucci, Sarah: „Die Gründung des Instituts für Theaterwissenschaft in Bern. Die Folgen einer politischen Akzentverschiebung“, in: *Mimos, Sonderband zum Jubiläum 2017* (2018), S. 125–136.
- Müller, Hans-Harald/Nottscheid, Mirko: *Wissenschaft ohne Universität, Forschung ohne Staat. Die Berliner Gesellschaft für Deutsche Literatur (1888–1938)*. Berlin 2011.
- Probst, Nora: *Objekte, die die Welt bedeuten. Carl Niessen und der Denkraum der Theaterwissenschaft*. Stuttgart 2022 (im Druck).
- Schorno, Paul: „Oskar Eberle“, http://tls.theaterwissenschaft.ch/wiki/Oskar_Eberle (Zugriff am 5. Juni 2021).
- Sitzung, 08.02.1943, Fakultätsprotokolle, Phil. Hist. Fakultät, Unibe, Nr. 15, S. 247 f. , BB 05 10.1713. Staatsarchiv Bern (StAB).
- Sitzung, 10.06.1944, S. 61, Nr. 16, BB 05 10.1714. StAB; Sitzung, 29.03.1945, S. 98 f.
- Sloten, Hugh/Numbers, Ronald/Livingstone, David (Hg.): *Modern science in national, transnational, and global context*. Cambridge 2020
- Stadler, Edmund: „Die europäische Theaterwissenschaft und die Schweiz. Zum 20-jährigen Jubiläum der ‚Gesellschaft für schweizerische Theaterkultur‘“, in: Eberle, Oskar (Hg.), *Theaterbau gestern und heute* (= SGTJ-Jahrbuch 17).

Elgg 1947, S. 93–97

- Tanner, Jakob: „Thesen und Überlegungen zu einer transnationalen Geschichte der Schweiz“, in: Büsser, Nathalie et al. (Hg.), *Transnationale Geschichte der Schweiz*. Zürich 2020, S. 225–235.
- Tiefenbacher, Sara et al.: „Provenienz und Transfer im Gründungsumfeld des Zentralinstituts für Theaterwissenschaft 1943–45 an der Universität Wien. Zur Sichtbarkeit von Forschungsdaten“, in: Kluth, Eckhardt (Hg.), *Transferzonen. Universität, Sammlung, Öffentlichkeit*. Tübingen 2021 (im Druck).

Haffter, Isabelle: „Die transnationale Fachgeschichte der Theaterwissenschaft in der Schweiz. Ein Forschungsdesiderat“, in: Beate Hochholding-Reiterer, Annemarie Matzke, Nikolaus Müller-Schöll, Sandra Umathum (Hg.): *Zwischenstand: Was heißt es, sich im Forschungsfeld Theaterwissenschaft zu orientieren?* (Thewis. Online-Zeitschrift der Gesellschaft für Theaterwissenschaft, Jg. 2022 / Vol. 9 / Ausg. 1), S.11-21, DOI 10.21248/thewis.9.2022.106, CC BY 4.0.

**Den Lücken in der zu Geschichte geronnenen Vergangenheit
nachspüren: Clara Fureys *When Even The* (2018) und Walter
Benjamins Blick für die Diskontinuität der historischen Zeit**

Martina Gimplinger

When Even The

Neunzig Minuten lang liegt der erratische, metallene Gegenstand starr und still vor uns auf der Bühne. Als wäre er dem Ort, dem er einmal angehörte, und der Verwendung, die man ihm einmal zugeschrieben hatte, entrissen worden. Seine feste, stählerne Materialität lässt ihn viele Jahre überdauern, selbst in dem jetzt abgenutzten, verbogenen, verrosteten Zustand. Die Wölbung, die sein fester Metallkörper aufweist, verleiht ihm etwas Bewegliches. Sie scheint von einer vergangenen Dynamik zu zeugen, die im Widerspruch zur offensichtlichen Schwere und Unbeweglichkeit des Materials steht. Die Innenseite, in die breite Querverstrebungen eingelassen sind, ist insgesamt etwas flacher als der sie umschließende Rahmen und in regelmäßigen Abständen gelöchert. Kurz nachdem der Gegenstand erneut im Lichtkreis auf der Bühne erscheint, sehen wir eine junge, weiße Frau mit nacktem Oberkörper und in Bluejeans durch eine Seitentür in den Raum eintreten. Sie hält den Kopf leicht nach vorne unten gebeugt, sodass ihr die schwarzen, kinnlangen Haare vors Gesicht fallen. Sie stellt sich an ein Ende des metallenen Gegenstands – ihr nackter Rücken zeigt sich uns im Gegenlicht des Scheinwerfers, Schulterknochen und Wirbelsäule zeichnen sich deutlich ab. Dort geht sie zu Boden, relativ zügig und fließend, bis sie flach und ruhig auf dem Boden zum Liegen kommt, mit ausgestrecktem Körper – wie

zur Verlängerung des Gegenstands geworden. Noch einmal bewegt sie sich vorsichtig und minimal hin und her – bevor sie etwa sieben Minuten lang unverändert so da liegen bleibt. Den Gegenstand wird sie während des gesamten Abends nie berühren – sie bleiben stets *nebeneinander*. Sie atmet tief und sichtbar, mit dem Gewicht tiefer Nachdenklichkeit. Mit jedem Atemzug strömt geradezu spürbar durch ihren ausgestreckt am Boden liegenden Körper. Ihr Bauch wird langsam groß und voll, dann wieder klein und flach – Schatten und Licht zeichnen sich in rhythmischer Abfolge darauf ab. Mit jeder tiefen Ein- und Ausatmung assoziiere ich einen nach innen gerichteten, aufmerksamen¹ Blick, der nichts mehr im Außen fixiert, weder den metallenen Gegenstand noch den umgebenden leeren Raum oder uns Zuschauende. Der neunzigminütige Abend endet, indem die junge Frau zügig zu einer leerstehenden Wand geht und ihre Handinnenflächen dagegen drückt. Sie kippt ihre Stirn leicht nach vorn, bis sie die Wand berührt. Eine kleine Kopfbewegung deutet einen Kuss an. Dann geht sie auf die kleine Seitentür zu, durch die sie zu Beginn des Abends gekommen ist, und verschwindet.

2017 folgt die Musikerin, Tänzerin und Choreographin Clara Furey einer Einladung des Musée d'Art Contemporain de Montréal (MAC), um im Rahmen einer Ausstellung eine Performance zu entwickeln.² Auf Vorschlag der Ausstellungskurator*innen integriert Furey eine flach am Boden liegende, menschliche Umrisse aufweisende, eingedrückte Bleiskulptur namens *Coaxial Planck Density* (1999) von Marc Quinn. Im Sommer 2018 setzt Furey die in Montréal begonnene Recherche im Wiener Museum Moderner Kunst (mumok) fort, um ebenda im Rahmen des ImPulsTanz-Festivals zu performen.³

Das betonte „Atmen-Liegen“ in *When Even The* möchte ich folgend im Licht eines *Eingedenkens*, wie es Walter Benjamin versteht, erschließen: nicht als abrufenden, sondern wachrufenden Akt der Erinnerung, eine Praxis, die der jüdischen Mystik entlehnt ist.⁴ Durch den Akt des *Eingedenkens* wird der Blick von der Gegenwart auf

¹ In der Meditation gibt es eine Wahrnehmungstechnik, die ebenfalls im Liegen ausgeführt wird, um beim Atmen auf das Heben und Senken der Bauchdecke zu achten. So sollen die Meditierenden in einen Zustand tiefer Entspannung hineingehen, bei gleichzeitiger Achtsamkeit für den gegenwärtigen Augenblick.

² Es handelte sich um die MAC-Ausstellung *A Crack in Everything*, die dem Werk von Leonard Cohen gewidmet war. <https://macm.org/en/exhibitions/virtual-exhibition-leonard-cohen/> (Zugriff am 10. Januar 2021)

³ *When Even The*; Konzept/Choreographie/Performance: Clara Furey, Europa-Premiere: 28. Juli 2018, ImPulsTanz-Festival Wien, gezeigt im Wiener mumok, gesehen am 31. Juli 2018 um 19:00 Uhr.

⁴ Siehe Benjamin, Walter: „Über den Begriff der Geschichte“, in: ders., *Illuminationen. Ausgewählte Schriften 1*. Hg. v. Siegfried Unseld. 18. Aufl. Frankfurt am Main 2018, S. 251–263, und Löwy, Michael:

die Vergangenheit zu einer ethischen Forderung, die für einen unbeachteten Augenblick der Vergangenheit Verantwortung übernimmt – mit der Hoffnung, ihn zu transformieren. Es *verkörpert* ein Verhältnis zwischen Vergangenheit und Gegenwart, das nicht von Prinzipien der Linearität, Kausalität und Kontinuität bestimmt ist. So kann der geschichtlichen Zeit anders im Jetzt begegnet werden, nämlich als potentiell reversibel und reparabel.⁵

Vergangenheit ist nicht Geschichte

Der mir während der Aufführung zunächst unbekannte metallene Gegenstand ist, wie ich durch die nachträgliche Lektüre des Programmhefts erfahre, ein *Fundstück* von Heimrad Bäcker.⁶ Dieser, ein österreichischer Schriftsteller und Fotograf, hat ihn im Rahmen seiner jahrelangen Begehungen und Spaziergänge auf den Geländen der oberösterreichischen Konzentrationslager Mauthausen und Gusen zusammen mit anderen Gegenständen vorgefunden und aufgesammelt.⁷ In Anwesenheit des irritationsstarken Gegenstands nähert sich Clara Furey vorsichtig nachspürend der fortwährenden Frage des Umgangs mit einer von nationalsozialistischer Vernichtung und Verfolgung markierten Vergangenheit. Da Geschichte sich erst konstituiert, indem sie erzählt wird, stellt die unbewältigbare Dimension der Vernichtung der nationalsozialistischen Menschheitsverbrechen eine Herausforderung für den Akt der Überlieferung dar. Laut Martina Kopf ist der Begriff *Überlieferung* vor dem Hintergrund von Gewaltgeschichte ein irreführender Ausdruck, da er einen verfügbaren Wissens- und Erfahrungsschatz nahelegt, der einfach weitergegeben werden könne: „Tatsächlich handelt es sich aber um ein Wissen, das erst gemeinsam erarbeitet und

Fire Alarm. Reading Walter Benjamin's 'On the Concept of History'. Aus dem Französischen von Chris Turner. London/New York 2005, hier S. 31–33 und S. 60–68.

⁵ Vgl. Mosès, Stéphane: „Der Engel der Geschichte“, in: ders., *Der Engel der Geschichte. Franz Rosenzweig, Walter Benjamin, Gershom Scholem*. Frankfurt am Main 1994, S. 134–160, hier S. 141 und S. 153–154.

⁶ Bäcker betitelt den Gegenstand nur mit dem Überbegriff *Fundstück*. Der schwere, metallene Gegenstand ist etwa einen Meter breit und zwei Meter lang; seine Form ähnelt einer Bahre; Ralf Lechner von der Gedenkstätte Mauthausen legt in einem persönlichen Gespräch einen Verwendungszusammenhang mit der Rüstungsindustrie nahe; seine Überlieferungsgeschichte bleibt lückenhaft. Eine Abbildung ist im Ausstellungskatalog zu Heimrad Bäcker zu finden: Eder, Thomas/Hochleitner, Martin (Hgg.): *Heimrad Bäcker*. Graz 2002.

⁷ Im Gegensatz zu den *Fundstücken* finden Bäckers literarische Arbeiten breite wissenschaftliche Beachtung. Vor allem die *Nachschriften*, in denen er die Methode der konkreten Poesie auf ausschließlich zeitgeschichtliche Dokumente (v.a. von Täter*innen des Nationalsozialismus) überträgt. Siehe Greaney, Patrick: „Aestheticization and the Shoah: Heimrad Bäcker's *transcript*“, in: *New German Critique*, Nr. 109 (Winter 2010), S. 27–51.

errungen werden musste, um über die Grenzen des Sagbaren hinweg Gestalt zu gewinnen.“⁸

Das Ringen der „Sieger*innen“ und „Besiegten“ um die Überlieferung der Vergangenheit an nachfolgende Generationen ist im Spannungsverhältnis von Erinnerung und deren Abwehr sowie von Fragen der Schuld und Verantwortung und deren Verleugnung anzusiedeln. Die Täter*innen wollten absichtsvoll verdecken und vertuschen, damit die Erinnerung sich nicht gegen die von ihnen begangenen Taten wenden kann. Den Opfern hingegen ginge es um den Aufbau einer nachhaltigen Erinnerungskultur, deren Akt der Überlieferung auch Momente der Stille und der Abwesenheit einschließt.⁹ Die „Geschichte der Sieger*innen“ setzt dabei auf geschichtliche Kontinuität, mit der sie von einer Generation an die nächste weitergegeben wird, um das Andauern dieser Geschichte sicherzustellen. Diese Kontinuität entlarvt Benjamin als täuschende Illusion, die von einer Mythologie der Sieger*innen betrieben wird, um die Geschichte der Besiegten auszulöschen.¹⁰ In Susan Buck-Morss' Worten:

Eine Geschichtskonstruktion, die nicht vorwärts, sondern rückwärts auf die *tatsächlich stattgefundene Zerstörung* [Hervorhebung im Original] der materiellen Natur blickt, liefert einen dialektischen Gegensatz zum futuristischen Mythos des historischen Fortschritts (der sich nur aufrechterhalten läßt [sic], indem man das Geschehene vergißt [sic]).¹¹

Das Kontinuum der „Geschichte der Sieger*innen“ verdankt sich einem positivistischen Verständnis der historischen Zeitlichkeit, das auf einem physikalischen Zeitmodell der newtonschen Mechanik basiert, in dem die unendliche Kette von Ursachen und Wirkungen scheinbar kontinuierlich, linear und lückenlos ablaufen kann.¹² Laut Stéphane Mosès enthüllt sich der Sinn der Geschichte für Benjamin aber gerade nicht „im Verlauf ihrer Evolution, sondern in den Bruchstellen ihrer scheinbaren Kontinuität, in ihren Rissen und ihren Störungen“¹³. Benjamin kritisiert die positivistische Überlieferung von Vergangenheit und nimmt die

⁸ Kopf, Martina: *Trauma und Literatur. Das Nicht-Erzählbare erzählen – Assia Djebar und Yvonne Vera*. Frankfurt am Main 2005, S. 22.

⁹ Vgl. Assmann, Aleida: *Formen des Vergessens*. Göttingen 2016, S. 54 und S. 134.

¹⁰ Benjamin: „Über den Begriff der Geschichte“, hier S. 253–254.

¹¹ Buck-Morss, Susan: *Dialektik des Sehens: Walter Benjamin und das Passagen-Werk*. Aus dem Englischen von Joachim Schulte. Frankfurt am Main 1993, S. 123.

¹² Zur Auflösung des physikalischen Zeitmodells bei Benjamin siehe Mosès, Stéphane: „Die Metaphern des Ursprungs. Namen, Ideen und Sterne“, in: ders., *Der Engel der Geschichte. Franz Rosenzweig, Walter Benjamin, Gershom Scholem*. Frankfurt am Main 1994, S. 87–112, hier S. 90.

¹³ Ebd., S. 106.

Nichtlinearität ihrer Vermitteltheit ernst, indem er den zeitlichen Schnitt zwischen den Lebenden und den Toten zur eigentlichen Bedingung von Überlieferung erklärt und die Realität des Todes – vielleicht besser: die Realität der Gezielt-zu-Tode-Gebrachten – als Grundlage für die Instabilität der Geschichte voraussetzt.

Mithilfe einer diskontinuierlichen Auffassung von historischer Zeit, die sich für Benjamin durch die Anerkennung der Realität der Toten erschließt, vermag sich die Vergangenheit erneut zu öffnen – dies verlangt nach einem *anderen* Verhältnis zwischen Gegenwart und Vergangenheit. *When Even The* kann als körperlich-sinnliche Annäherung an das Gewaltsam-aus-dem-Leben-Gerissene innerhalb eines zeitlichen Gefüges verstanden werden, das Vergangenheit nicht länger als von der mythischen Unmittelbarkeit der Gegenwart abgelöst, nostalgischen Bezugspunkt adressiert.¹⁴ Für Benjamin geht es weder um eine melancholische Klage noch um ein mystifizierendes Nachsinnen, ihm werden die ungesesehenen Augenblicke der „Besiegten“ zu einer Quelle für aktive Handlungen in der Gegenwart.¹⁵ In einer dem Programmheft beigelegten *Note of the artist* erzählt die junge Tänzerin, dass sie den metallenen Gegenstand gewählt habe, um positiv über das Leben und die Schönheit jener Menschen zu meditieren, die mit dem Objekt in Berührung gekommen sind.¹⁶ Sie spürt dem ungesesehenen Leben von Gewaltsam-zu-Tode-Gebrachten nach, die oft ausschließlich von einer Geschichte der Gewalt definiert werden. Dabei bewegt sich Furey in einem eigenen Tempo, das sich keiner linearen, progressiven Form von Zeitlichkeit unterzuordnen scheint. Ihre Bewegungen folgen einem zeitlich strukturierten Ablauf, der sich in seinem Grundprinzip oft wiederholt: Zunächst sehen wir eine sich sehr langsam aufbauende Bewegung, die sich ungewöhnlich viel Zeit nimmt, um von einer Bewegung in die nächste überzugehen, und oft von einem nur winzigen, visuell kaum wahrnehmbaren Impuls (bspw. dem Bewegen des rechten Daumens) ausgeht. Dem folgt meist ein Moment des Anhaltens und Stillstellens von Bewegung, was zu einem längeren Verbleiben in und Halten einer bestimmten Körperposition führt, begleitet von tiefer Atmung. Danach folgt eine oft abrupte Verlagerung und Veränderung der gehaltenen Bewegung. Die körperliche Kraft, die Furey braucht, um ihren Körper für längere Zeit – etwa in der Hocke oder auf

¹⁴ Vgl. Buck-Morss: *Dialektik des Sehens*, S. 8.

¹⁵ Benjamin: „Über den Begriff der Geschichte“, S. 260.

¹⁶ Furey Clara: „My interest is in creating a sacred space around it, in meditating positively on the lives and the beauty of the people who were to come in contact with this object [...]“.

abgestützten Ellenbogen über dem Boden – still zu halten, wird abrupt losgelassen, um eine neue körperliche Position anzustoßen. Durch das Anhalten und Halten der menschlichen Bewegung werden die Übergänge, Unterbrechungen und Leerstellen im Fluss der Zeit körperlich-sinnlich erahnbar.

Das *Fundstück* bleibt

Der metallene Gegenstand, neben dem Clara Furey im Wiener mumok performt, steht in krassem Gegensatz zu dem bleiernen Gegenstand aus der MAC-Sammlung in Montréal. Während Furey in Montréal neben einem intentional-künstlerischen Gegenstand des bildenden Künstlers Marc Quinn performt, ist das *Fundstück* ein zurückgelassener, abgenutzter Gegenstand, den Heimrad Bäcker nach seinem Fund auf den Arealen der oberösterreichischen Konzentrationslager Mauthausen und Gusen weder verändert noch bearbeitet hat. Bäcker beging ab 1960 vor allem vernachlässigte Bereiche der Orte des Verbrechens und fand an ihren Rändern scheinbar belanglose Gegenstände. Er kehrte Zeit seines Lebens an die Orte der Verbrechen zurück – sie *blieben* fixer Bezugspunkt seiner künstlerisch-schriftstellerischen Arbeit.¹⁷ Er sammelte zu einer Zeit, als der Ort des Verbrechens, der Umgang mit seinem Gedächtnis und seinen Gegenständen im Nachkriegs-Österreich noch mit einer gewissen Gleichgültigkeit behandelt und ehemalige Baracken der Konzentrationslager als Wohnhäuser genutzt, Gegenstände von Anrainer*innen entfernt oder als Brennmaterial verwendet wurden.¹⁸ Bäcker selbst sieht sich im Rahmen seiner Objektrecherchen mit einem unauflösbaren Widerspruch konfrontiert: Er nimmt Gegenstände fort, entfernt sie aus ihrem hermeneutischen Bedeutungszusammenhang – gerade um sie vor dem Verschwinden, dem Überwuchern und möglicherweise verklärender Aneignung zu bewahren. Seit 2015 befinden sich der fotografische Nachlass sowie die *Fundstücke* von Bäcker als Schenkung seines Stiefsohnes Michael Merighi im mumok Wien. Während Bäcker seine schriftstellerischen Arbeiten mit großer Genauigkeit dokumentiert und datiert, fehlen bei den *Fundstücken* genaue Angaben zu Ort und Zeit. Dass Bäcker den metallenen Fund weder datiert noch genau lokalisiert, ist nicht bloß das Ergebnis einer

¹⁷ Zu Bäckers Involvierung in den Nationalsozialismus als junger Mensch (mit 18 Jahren wurde er NSDAP-Mitglied) siehe Amann, Klaus: „Heimrad Bäcker. Nach Mauthausen“, in: *Heimrad Bäcker. Rampe-Porträt*. Linz 2001.

¹⁸ Siehe Allmeier, Daniela et al. (Hgg.): *Erinnerungsorte in Bewegung. Zur Neugestaltung des Gedenkens an Orten nationalsozialistischer Verbrechen*. Bielefeld 2016.

Vernachlässigung, sondern der Versuch, die Vergangenheit nicht abzuschließen und sie für die Gegenwart bedeutend zu machen.

Der Engel der Geschichte bleibt

Im französischen Exil 1940 kehrt Walter Benjamin zu einem Bild von Paul Klee zurück, das er bereits 1921 käuflich erworben hat. Im Blick des dort abgebildeten engelhaften Wesens in Menschengestalt verdichtet Benjamin seine eigene radikale Kritik einer zeitlich basierten Fortschrittsideologie und verfasst den, wie sich bald zeigen wird, letzten Text seines Lebens. Diese engelhafte Gestalt blickt mit weit aufgerissenen Augen und offen stehendem Mund auf eine katastrophale, „geschlossene“ Vergangenheit, während sie mit dem Rücken voran und gegen ihren Willen in die Zukunft getrieben wird.¹⁹ Sie möchte verweilen, um die „Toten zu wecken“ und das „Zerschlagene zusammenzufügen“²⁰ – Benjamins Text repräsentiert hier die messianische Unterbrechung des unumkehrbaren, positivistischen Geschichtsverlaufs. Doch die Hoffnung auf Unterbrechung, in der Neues entstehen könnte, bleibt in der körperlichen Verfassung der engelhaften Figur uneingelöst. Während Benjamins Text den Mythos des Fortschrittsgedankens bloßstellt, bleibt die engelhafte Gestalt versteinert im Angesicht des Grauens.²¹ Gelähmt in ihrer Bewegung, ist sie in „einer unheilbaren Perversion der Zeit“ festgehalten und „zur grenzenlosen Wiederholung derselben Tragödie“²² verurteilt. Der tragisch-mahnende und zugleich empfangende Blick des Engels der Geschichte vermag in manchen Betrachter*innen eine besondere Aufmerksamkeit auszulösen: André Lepecki beispielsweise sieht der engelhaften Figur beim Sehen zu und erblickt darin eine aufblitzende Abweichung von der „grenzenlosen Wiederholung derselben Tragödie“.²³ Benjamin bezog sich bereits 1921 mit seiner neugegründeten Zeitschrift *Angelus Novus* auf eine engelhafte Gestalt. Hier diente sie ihm jedoch als optimistische Metapher für eine Zeitschrift, die mit der Aktualität der Weltereignisse Schritt halten sollte.²⁴ Der Differenz zwischen den beiden engelhaften Figurationen wollen wir im

¹⁹ Siehe Benjamin: „Über den Begriff der Geschichte“, S. 255.

²⁰ Ebd.

²¹ Vgl. Mosès: „Der Engel der Geschichte“, S. 151.

²² Ebd., S. 152.

²³ Vgl. Lepecki, André: „Choreographic angelology. The dancer as worker of history (or, remembering is a hard thing)“, in: ders., *Singularities. Dance in the Age of Performance*. London/New York 2016, S. 143–176.

²⁴ Vgl. ebd., S. 154–46.

Licht einer performance-affinen Lesart weiter nachgehen: Die frühere Figur bleibt von dem Potential der Abweichung, das in jeder Wiederholung ihrer nächsten Performance gegeben ist, affektiv unbeeindruckt. Sie muss ihre Performance und damit sich selbst permanent auslöschen, um immer wieder neu im Jetzt erscheinen zu können. Sie überlebt nicht – ihre dienende Haltung muss gegenüber dem kritischen Potential der Abweichung blind bleiben, um sich ganz den westlichen, transzendentalen Gesetzen des *Flows* zu ergeben. Das Prinzip des *Flows* als ontologische Grundbedingung von Körpern fällt laut Lepecki zeithistorisch mit dem Aufkommen der klassischen Physik zusammen.²⁵

Anders verhält es sich mit der späteren Engelsfigur, die Benjamin mit seinem materialistischen Blick erlösen wird. Mit Lepecki *bleiben* wir bei dem unerlösten Engel, der sieht *und* fühlt. Es ist ein Engel in Menschengestalt, der affektiv markiert ist von der Zeit und der Geschichte. Es handelt sich zwar um eine immobile Engelsfigur, aber keineswegs um den Blick einer neutralen Beobachterfigur: Ihr Blick verkörpert eine Abweichung innerhalb eines zeitlichen Kontinuums der „Geschichte der Sieger*innen“. Ihr untröstlicher Blick birgt eine Aufmerksamkeit für die qualitative Unterschiedlichkeit der Zeit, für die Einzigartigkeit jedes Augenblicks.²⁶ Diese Art von Aufmerksamkeit geht dem kritischen Bewusstsein von der Wiederholung voraus: „Angels of history deserve their name because they persist in existing, in surviving, and in so doing they insistently witness, experience, and endure the brutal and violent motions of history.“²⁷ Die affektive Arbeit des sehenden-fühlenden Engels von 1940 schafft die Möglichkeit einer Erinnerung, die die „tatsächlich stattgefundene Zerstörung“ nicht vergisst – während er gewaltsam von ihr distanziert wird. Das Potential der Abweichung, das sich zwischen erzwungener, raumzeitlicher Entfernung und affektiver Nähe in seinem tieftraurigen Blick zu kristallisieren beginnt, hängt allerdings noch von der linearen Zeitebene des Vor und Zurück ab: Die engelhafte Figuration vermag die lineare Zeitachse weder durch ein Seitwärts-Stolpern noch durch ein Stillstehen zu verlassen. Die philosophisch-theologischen Engel Benjamins und die choreographisch-politischen Adaptionen Lepeckis durchdringen einander in

²⁵ Vgl. ebd., S. 152.

²⁶ Auch Bergson geht davon aus, dass keine zwei simultan ineinander übergehenden Augenblicke identisch seien. Im Gegensatz zu Benjamin thematisiert er die Auflösung der Formalisierung der Zeit nicht als historische Frage. Siehe Deleuze, Gilles: „Chapter II. Duration as Immediate Datum“, in: ders., *Bergsonism*. Aus dem Französischen von Hugh Tomlinson/Barbara Habberjam. New York 1991, S. 37–49.

²⁷ Lepecki: „Choreographic angelology“, S. 150.

einer Energie der „turbulenten Verwirrung“ [Übers. M.G.]²⁸. Im Plural verkörpern sie spezifische historische Bewusstseinszustände, in denen Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft zu kollidieren beginnen.

Im Licht von Benjamins Rehabilitierung der Toten der Vergangenheit kann die Tanzperformance *When Even The* als intensive, vom Kontinuum der historischen Zeit abweichende Auseinandersetzung mit dem Nachleben einer einschneidenden Gewaltgeschichte gelesen werden. Durch das körperlich-sinnliche Nachspüren von Clara Furey vermag die Vergangenheit in Momenten des Verschwindens von Bewegungen im Fluss, in Form von „Funken der Hoffnung“²⁹ in der Erfahrung der Gegenwart neu aufzuscheinen. Doch ist dies eine Hoffnung, die sich jenseits von nur positiven oder negativen Blickregimen zu zeigen gibt. Die immer offenen Augen des Engels und der nach innen gerichtete, aufmerksame Blick Fureys entblößen einen selektiven Blick auf die Geschichte: In Anwesenheit des historisch bedeutenden, nur lückenhaft überlieferten *Fundstücks* lassen sie winzige Funken von ungesehenem, vergangenem Leben aufblitzen – in ihrer uneinordenbaren Komplexität.

²⁸ Ebd., S.143: „This chapter moves between three figures of angels [...] blended together in turbulent confusion.“

²⁹ Benjamin: „Über den Begriff der Geschichte“, S. 253.

Referenzen

- Allmeier, Daniela et al. (Hgg.): *Erinnerungsorte in Bewegung. Zur Neugestaltung des Gedenkens an Orten nationalsozialistischer Verbrechen*. Bielefeld 2016.
- Amann, Klaus: „Heimrad Bäcker. Nach Mauthausen“, in: *Heimrad Bäcker*. Rampe-Porträt. Linz 2001.
- Assmann, Aleida: *Formen des Vergessens*. Göttingen 2016.
- Benjamin, Walter: „Über den Begriff der Geschichte“, in: ders., *Illuminationen. Ausgewählte Schriften 1*. Hg. v. Siegfried Unseld. 18. Aufl. Frankfurt am Main 2018, S. 251–263.
- Buck-Morss, Susan: *Dialektik des Sehens: Walter Benjamin und das Passagen-Werk*. Aus dem Englischen von Joachim Schulte. Frankfurt am Main 1993.
- Deleuze, Gilles: „Chapter II. Duration as Immediate Datum“, in: ders., *Bergsonism*. Aus dem Französischen von Hugh Tomlinson/Barbara Habberjam. New York 1991, S. 37–49.
- Eder, Thomas/Hochleitner, Martin (Hgg.): *Heimrad Bäcker*. Graz 2002.
- Greaney, Patrick: „Aestheticization and the Shoah: Heimrad Bäcker's transcript“, in: *New German Critique*, Nr. 109 (Winter 2010), S. 27–51.
- Kopf, Martina: *Trauma und Literatur. Das Nicht-Erzählbare erzählen – Assia Djebbar und Yvonne Vera*. Frankfurt am Main 2005.
- Lepecki, André: „Choreographic angelology. The dancer as worker of history (or, remembering is a hard thing)“, in: ders., *Singularities. Dance in the Age of Performance*. London/New York 2016, S. 143–176.
- Löwy, Michael: *Fire Alarm. Reading Walter Benjamin's 'On the Concept of History'*. Aus dem Französischen von Chris Turner. London/New York 2005.
- MAC-Ausstellung *A Crack in Everything*. <https://macm.org/en/exhibitions/virtual-exhibition-leonard-cohen/> (Zugriff am 10. Januar 2021).
- Mosès, Stéphane: „Der Engel der Geschichte“, in: ders., *Der Engel der*

Geschichte. Franz Rosenzweig, Walter Benjamin, Gershom Scholem. Frankfurt am Main 1994, S. 134–160.

- Mosès, Stéphane: „Die Metaphern des Ursprungs. Namen, Ideen und Sterne“, in: ders., *Der Engel der Geschichte. Franz Rosenzweig, Walter Benjamin, Gershom Scholem.* Frankfurt am Main 1994, S. 87–112
- *When Even The*; Konzept/Choreographie/Performance: Clara Furey, Europa-Premiere: 28. Juli 2018, ImPulsTanz-Festival Wien, gezeigt im Wiener mumok, gesehen am 31. Juli 2018.

Gimplinger, Martina: „Den Lücken in der zu Geschichte geronnenen Vergangenheit nachspüren: Clara Fureys *When Even The* (2018) und Walter Benjamins Blick für die Diskontinuität der historischen Zeit“, in: Beate Hochholdinger-Reiterer, Annemarie Matzke, Nikolaus Müller-Schöll, Sandra Umathum (Hg.): *Zwischenstand: Was heißt es, sich im Forschungsfeld Theaterwissenschaft zu orientieren?* (Thewis. Online-Zeitschrift der Gesellschaft für Theaterwissenschaft, Jg. 2022 / Vol. 9 / Ausg. 1), S. 22-32, DOI 10.21248/thewis.9.2022.107, CC BY 4.0.

Thewis. Online-Zeitschrift der Gesellschaft für Theaterwissenschaft

meta-hodos. Wege durch Infrastrukturen unseres Denkens

Ruth Schmidt

In den frühen zwanziger Jahren des 20. Jahrhunderts entwickelt Alfred Sohn-Rethel eine kaum beachtete Theorie: Für ihn sind unsere Denkformen, sind die Kategorien unseres Urteilens und Erkennens – und er denkt an so etwas wie Raum, Zeit, Zählbares, Abstraktion, Bewegung etc. – keine gegebenen kognitiven Bedingungen, keine wesensmäßig menschlichen Kategorien, die a priori in unseren geistigen Fähigkeiten angelegt sind, sondern er will beweisen, dass diese Kategorien unseres Denkens in zentralen gesellschaftlichen Praktiken und Strukturen vorgeprägt sind. Gesellschaftliche Praktiken denken nicht, aber sie haben nach Sohn-Rethel *die Form des Denkens*, sie in-formieren unsere Denk- und Erkenntniskategorien.¹ Seiner Theorie zufolge hängen das Aufkommen des abstrakten Denkens im antiken Griechenland und der sich durchsetzende Warentausch auf Basis eines Geldsystems unmittelbar zusammen; in actu findet er in dieser ökonomischen Tätigkeit die Form der Abstraktion *aufgeführt*, die später zur reinen Vernunft gerinnen wird. Es ist der Warentausch, der laut Sohn-Rethel durchführt (,vor-ahmt'), was Kant später universell die ,Bedingungen der Möglichkeit unserer Erkenntnis' nennen wird. „Du meinst also, der Kopf, der auf die Rückseite unserer Münzen geprägt ist, ist das Transzendentsubjekt?“, fragt ihn Walter Benjamin.² Ja, Sohn-Rethel ist überzeugt,

¹ Vgl. v.a. Sohn-Rethel, Alfred: *Geistige und körperliche Arbeit*. Berlin 1972, das er in unzähligen Überarbeitungen seit den zwanziger Jahren entwickelt.

² Vgl. Walter Benjamin, zitiert nach Sohn-Rethel, Alfred: „Mental and Manual Labour in Marxism“, in: Walton, Paul/Hall, Stuart, *Situation Marx*. London/Southampton 1972, S. 44–71, hier S. 55, Anm. 14.

dass es die tauschökonomische Praxis mit ihren gesellschaftlichen Strukturen ist, die unsere westlichen Denkformen erzeugt.³ Selbst wenn wir Zweifel an dieser konkreten Ableitung des Transzendentalsubjekts aus dem Warentausch haben, so ist darin ein Gedanke, der uns heute nach vielfältiger Kritik am autonomen Geist eigentlich wenig fremd erscheinen muss: Wie wir Dinge miteinander machen, wie wir sie organisieren, in welchen Praktiken, unter welchen gesellschaftlichen Formationen und Infrastrukturen, ist entscheidend dafür, wie und was wir denken und erkennen können. Dass das viel mit Theater zu tun hat, ist (gerade nach einem manchmal so genannten *practice turn*) nicht überraschend. Bereits Brecht hat es, Sohn-Rethel nicht unähnlich, radikal formuliert: „Man kann die Dinge erkennen, indem man sie ändert.“⁴ Nicht nur hängen epistemologische Kategorien von unseren kollektiven Formationen ab, sondern die Praktiken, Methoden und Infrastrukturen, die wir nutzen, erzeugen auch materielle, historische Bedingungen der Möglichkeit von Erkenntnis.

Diese doppelte Beziehung ernst nehmend, möchte ich in diesem Beitrag die Frage stellen, was die Verunsicherung von epistemischen Formen und Selbstverständlichkeiten, die uns glücklicherweise von verschiedensten Seiten⁵ angeht, fürs theaterwissenschaftliche Arbeiten, für die Form dieser Wissenschaft, für ihre Theoriebildung bedeutet. Die Frage könnte mit Sohn-Rethel und Brecht auch lauten: Wie wir Dinge machen, in welchen Organisationsformen, mithilfe welcher Instrumente und Methoden, ist entscheidend; was also sind Praktiken und Infrastrukturen, die unsere Begriffe und Erkenntnisprinzipien prägen – und welche anderen könnten wir wollen, um anderes/anders begreifen zu lernen und manche Ausschlüsse, Zerstörungen und Gewaltgeschichten zu verlernen?

Wege durch Laureion

Am Beginn meines Schreibens sollten mir als Methode – ganz wörtlich von *metahodos* (griech. f. ‚hinüber, mit, nach‘ u. ‚Weg‘) –, als Passage ohne gewusstes Ziel, als Weg ohne Kompass, desorientiert, Wanderungen durch Laureion dienen. Laureion ist eine Gebirgsgegend nicht weit von Athen an der südöstlichen Ägäisküste; dort liegen

³ Es hat einigen Zweifel an der historischen Plausibilität dieser These gegeben. Vgl. z.B. Halfman, Jost/Rexroth, Tilman: *Marxismus als Erkenntniskritik*. München 1976.

⁴ Brecht, Bertolt: *Werke. Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe* (GBA), Bd. 21: *Schriften 1*. Hg. v. Werner Hecht u.a. Berlin/Frankfurt/M. u.a. 1997, S. 425.

⁵ Queerfeministische, dekoloniale und mehr-als-menschliche Perspektiven fordern diese Verunsicherung gerade vielleicht am vehementesten ein.

in den Hügeln und Tälern bis zum Meer die zahlreichen Ruinen der Silberminen, eine der größten Bergwerksanlagen der griechisch-antiken Welt. Schächte, Mundlöcher, ein riesiges unterirdisches Stollensystem, Waschereien, Schmelzofenreste und Transportsysteme sind erhalten. Einige der ältesten geprägten Münzen sind mit Dokumenten des antiken Bergbaus im Museum vor Ort ausgestellt. Weil das Virus dazwischenkam, habe ich mir Laureion auf Google Earth angesehen, bin in den verpixelten Senken herumgestreift und habe eine ausführlich dokumentierte halblegale Untertage-Tour eines privaten Bergbau-Enthusiasten online mitgemacht.⁶ Zwischen den Resten von Mauern und Becken findet man in den laurischen Anlagen immer wieder tiefe, schmale Schächte, die der Luftzirkulation unter Tage dienten. Die Minen, deren Geschichte bis in die späte Bronzezeit zurückreicht, wurden in ihren Hochzeiten zwischen dem 6. und dem 2. Jahrhundert v. Chr. von einem riesigen Heer von Sklaven betrieben, die unter Tage in Zehn-Stunden-Schichten im Dauerbetrieb in den kaum meterhohen Stollen zum Teil hundert Meter tief unter der Oberfläche arbeiteten.⁷ Die komplex verbundenen Luftschächte waren das lebensnotwendige Versorgungssystem der Minen, wie die Minen das hegemoniesichernde Versorgungssystem der attischen Demokratie waren, denn sie stellten neben wichtigen privaten Einnahmequellen – sie waren samt Sklaven verpachtet – und wichtigen Nebenabbauprodukten vor allem Silber für Münzen bereit und damit Athens Unabhängigkeit sicher. Mit den enormen Erträgen der Mine wurde die Flotte finanziert, die Athen in der Seeschlacht von Salamis zum Sieg über die Perser*innen verhalf. Die laurischen Sklaven-Minen liegen also, wenn auch an Athens Peripherie, im Zentrum des klassischen Griechenland. Nimmt man diesen Gedanken ernst, findet man die Minen nicht nur in diesem Zentrum, sondern ebenfalls im Herzen einer ihrer berühmten Erkenntniszenen wieder: in Platons Höhlengleichnis.

Platon kennt sich aus im Bergbau. An entscheidenden Stellen nutzt er Techniken und damit verbundenes Vokabular wie das Herauslösen, Extrahieren und Reinigen von wertvollem Metall zur Beschreibung seiner eigenen philosophischen Technik der *dihairesis*, der Zergliederung zur Wahrheitsauffindung.⁸ Aber nicht nur stellt er seine

⁶ https://www.untertage.com/downloads/Laurion_2010.pdf (abgerufen: 09.07.21).

⁷ Vgl. die grundlegende Forschung von Boeckh, Alfred: „Über die Laurischen Silberbergwerke in Attika“, in: ders., *Akademische Abhandlungen*. Hg. v. Paul Eichholtz u. Ernst Bratuscheck. Leipzig 1871; sowie Lauffer, Siegfried: *Die Bergwerkssklaven von Laureion*. Wiesbaden 1979.

⁸ Vgl. z.B. Platon: „Politeia“, in: ders., *Sämtliche Werke*, Bd. 3. Hg. v. Walter Otto, Ernesto Grassi u.a.; übers. v. Friedrich Schleiermacher. Hamburg 1958, 303d-e.

Methode als Verhüttungstechnik dar, sondern auch ein weiterer wichtiger Begriff seines Denkens, in dem sich Ethik, Philosophie und Politik treffen, hat eine schlummernde bergbauliche Basis: die Psychagogía. Psychagogía ist ein Wort aus der Rhetorik, das angelehnt an Hermes Psychagogos, den Seelenführer (psyché = Seele), das Verführen oder Täuschen der Seele durch Sprache bezeichnet und den Sophisten unterstellt wurde. Platon entwickelt diesen Begriff weiter⁹ zu einer Lenkungstechnik der Seele durchs Gespräch, damit diese „aus einem gleichsam nächtlichen Tage zu dem wahren Tage des Seienden jene Auffahrt antritt, welche wir eben die wahre Philosophie nennen wollen“¹⁰. *Psychagógia* bezeichnet bei Platon also die philosophische Möglichkeit, eine Seele auf den wahren theoretischen Weg zu bringen, sie zu Wahrheit und Erkenntnis zu führen.

Wenn man sich die alten etymologischen Quellen ansieht, wird mit diesem Wort allerdings etwas ganz anderes benannt. Dort findet man als *psychagógia* [ψυχᾱγῶγια] eben die Luftschächte in den griechischen Bergbauminen, die die Sauerstoffversorgung unter Tage sicherstellten.¹¹ Platon prägt für seine philosophische Erkenntnismethode einen Begriff um, der eine Vorrichtung bezeichnet, die Menschen, die in der Erde arbeiten, den Atem (psychê = Atem, Seele) nach oben führt. Die *psychagógia* als Atemschacht ist dann sehr irdisch die ‚Umlenkung der Seele, welche aus einem gleichsam nächtlichen Tage zu dem wahren Tage des Seienden jene Auffahrt antritt‘, es ist der Weg, den der Atem der Bergleute nimmt, nur dass hier nicht *gleichsam* nächtlicher Tag ist, sondern sehr konkrete Dunkelheit, welche die in der Erde Arbeitenden umgibt. Das Höhlengleichnis, das die irrenden Seelen, die gefesselt vor einem Feuer sitzen und Schatten betrachten, zum wahren Sein der Ideen führen soll, erhält eine materielle Dimension, liest man es, wie ich vorschlage, als geistiges Nachbild und Abdruck desjenigen Anblicks, der Athens Vormachtstellung sicherte: der in der Dunkelheit unter Tage in Höhlen das Silber

⁹ Vgl. dazu Platon: „Phaidros“, in: ders., *Sämtliche Werke*, Bd. 4. Hg. v. Walter Otto, Ernesto Grassi u.a. Hamburg 1958, 261a. „Phaidros“ handelt von Rhetorik zunächst im sophistischen Sinne um sie dann durch Platon in einem siegreichen Zug gegen seinen Gesprächspartner zu einer Redekunst als Seelenleitung (*psychagógia*), die zur Wahrheit führt (261a), umzuwenden. Vgl. auch Asmis, Elisabeth: „Plato on poetic creativity“, in: Kraut, Richard (Hg.), *The Cambridge Companion to Plato*. Cambridge 1992, S. 338–364, hier S. 359.

¹⁰ Platon: *Politeia*, 521c.

¹¹ Vgl. Lauffer: *Die Bergwerkssklaven*, S. 26. Lauffer untersucht u.a. Werkzeuge, Sicherheitsvorkehrungen und Anlage der Minen von Laureion. Seine Quellen für den Begriff der *psychagógiai* sind die *Anecdota Graeca* und die byzantinische Enzyklopädie *Etymologicum magnum*, die ihn jeweils in der Bedeutung von ‚Luftschächte‘ verwenden.

abbauenden Sklaven, ihre eigenen Schatten an den Wänden verfolgend, die durch Grubenlampen geworfen werden, wahrscheinlich gefesselt, und einzig durch *psychagogíai*, durch Atemschnübel, mit der sonnigen Erdoberfläche verbunden. Die geblendeten Augen voller Strahlen, die Platon denjenigen attestiert, die zum ersten Mal aus der Höhle steigen, um die Wahrheit zu sehen, kann man sich beim Verlassen der Mine nach einer Zehn-Stunden-Schicht ohne weiteres vorstellen. Im Herzen eines Gleichnisses, das den richtigen Weg des Denkens anzeigen soll, an einer erkenntnistheoretischen Scharnierstelle der Antike, die auch die folgenden christlichen Jahrhunderte prägen wird, liegt – hat man sie dort erst einmal gesehen – in deutlichen Umrissen die Silbermine von Laureion.

Das Höhlengleichnis ist in meiner Lesart sehr irdisch angebunden an eine bestimmte Infrastruktur. Im Prinzip kein Wunder, vergegenwärtigt man sich, dass die Mine zu ihren Hochzeiten die Größe und Belegschaft einer antiken Stadt hatte, also durchaus nicht zu übersehen war. Wenn sich ihr Abdruck in Platons Erkenntnistheorie befindet, dann ist sie auch für die weitere Tradition der okzidentalen Epistemologie nicht unwichtig, die sich aus Topoi speist, die Platons Überschreibung ins Höhlengleichnis bereitstellt: Erkennen ist Sehen. Platon konzipiert sein Gleichnis als eine Geschichte, die ans Licht führt, als einen Weg aus der verschatteten, dunklen Höhle hinaus an die Erdoberfläche, die von Sonnenlicht beschienen die Wahrheit der Dinge, ihre Ideen (*eidos*, d.i. auch die Gestalt) zeigt. Der Sehsinn ist bei Platon ein besonderer, göttlicher und die Sonne die Bedingung für die Möglichkeit des Sehens mit dem körperlichen wie dem geistigen Auge. Von da aus nimmt das Sehen-Erkennen seinen Weg: vom Christentum über die Erkenntnis Descartes', die so klar ist wie der wolkenlose Himmel (*clara et distincta*), bis zur Aufklärung, die das Durchkommen des Lichts, das Aufklaren, schon in ihren verschiedenen europäischen Namen trägt. Dass man unter Tage in den laurischen Sklaven-Minen nichts sieht, ist also überraschend wichtig, ist zu einer immateriellen, abendländischen ‚Denkinfrastruktur‘ geworden.

Wege durchs Denken

Infrastrukturen sind Strukturen, die *infra*, d.i. darunter, liegen, die oft (aber nicht ausschließlich) materiell gedacht anderes ermöglichen, das auf ihnen ruht und von ihnen abhängt. Der Infrastrukturdiskurs, der schon länger geführt wird,¹² findet seit

¹² Vgl. z.B. die Arbeiten von Dirk van Laak, Brian Larkin, Susan Leigh Star, Keller Easterling und Lauren Berlant.

einigen Jahren auch Eingang in ästhetische Diskussionen.¹³ Mir erlaubt der Infrastruktur-Begriff, die kantische Frage nach den ‚Bedingungen der Möglichkeit unserer Erkenntnis‘ als eine richtige Frage, die jedoch falsch gestellt ist, zu fassen, wie Sohn-Rethel es vielleicht sagen würde: als eine von ‚Denk-Infrastrukturen‘, die nicht nach universalen und A-priori-Kategorien von Erkenntnisfähigkeit fragt, sondern nach den materiellen, historischen und kontingenten Bedingungen, die Erkenntnisformen hervorbringen. Diese Bedingungen sind, wie die platonische Höhle zeigt, Formen und Kräfte, in denen sich materielle Gegebenheiten und Narrationen zu einer wirkmächtigen Mischung verbinden. Und die sind, woran uns Brecht erinnert, veränderbar.

Lesen wir die Szene in der platonischen Höhle (die nicht nur eine abendländische Erkenntnistheorie, sondern auch eine Denkbühne, eine Theaterszene ist¹⁴) in spekulativ-archäologischer Ausgrabung der darunter verschütteten Mine als Denkinfrastruktur – wer sind dann die Menschen in Platons Höhle, die der Fabel folgend nicht anders können, als das Simulakrum fürs Echte, die Schatten vorbeigetragener Gegenstände für die Dinge selbst zu halten? Platon sagt, sie seien Angekettete, Abbild ihrer geistigen Unfreiheit. Samuel Weber nennt sie Zuschauende, die ihr Dasein nicht defizitär in der Höhle fristeten, sondern deshalb dort blieben, weil ihnen die Bedingungen der Möglichkeit fürs Sehen fehlten¹⁵, d. i. den Weg ans Sonnenlicht zu machen, das alles gleichmäßig und überirdisch in Wahrheit taucht. Was aber, wenn im Dunkel der Mine ein anderes Sehen herrscht, das nur unter bestimmten (platonischen) Bedingungen als Blindheit bzw. Ver-Sehen, als Verkennung erscheint? Welche Denkformen produziert eine Grubenlampe unter Tage, den Stein fragmentierend, mit jeder Bewegung Sprünge von Schatten provozierend, die ins Gesichtsfeld einfallen, mit ihrem Licht einen hellen Weg über den Stein ertastend, der verschwindet, sobald sie geht und nur noch in der Erinnerung existiert? Welcher meta-hodos kann dem nach- oder vorsehen, kann nach- oder vorahnen, wie unter nichtplatonischen Erkenntnisbedingungen ein Weg durch den unterirdischen Stein zu bahnen wäre, nicht vergessend, dass es sich um Arbeit von

¹³ Vgl. z.B. die institutionskritischen Arbeiten von Nora Sternfeld oder Sabeth Buchmann und aus theaterwissenschaftlicher Perspektive v.a. die Forschungen/Fragestellungen von Kai van Eikels und Jörn Etzold, wie z.B. die Ringvorlesung „Infrastruktur: Ästhetik und Versorgung“, Wintersemester 2019/20, Ruhr-Universität Bochum.

¹⁴ Vgl. hier stellvertretend für die vielen Lektüren der Höhle als theatraler Szene Weber, Samuel: *Theatricality as Medium*. New York 2004, S. 3–13.

¹⁵ Vgl. Weber: *Theatricality*, S. 5.

Sklaven handelte, deren Gedanken und Denkformen in den altgriechischen Texten nicht überliefert sind, verschüttet unter Angaben von abgebauten Silbermengen? Braucht es einen wandernden meta-hodos, eine fabulierende Vorstellungskraft, um Bedingungen unserer Denkinfrastrukturen begehbar zu machen?

„Fabulieren“ verwenden wir umgangssprachlich für ‚eine Geschichte erfinden, sich etwas (Unglaubliches) ausdenken‘; eine Fabel ist eine lehrreiche, doch fiktive Erzählung. Aber es gibt auch eine andere philosophische Tradition dieses Begriffs, an die uns Gilles Deleuze erinnert. Zuerst taucht er bei Henri Bergson auf, der in Fabulation ein „von der Phantasie sehr verschiedenes visionäres Vermögen“ sieht, das „Götter und Geister erschaff[t], jene ‚halbpersönlichen Mächte‘ oder ‚wirksamen Gegenwarten‘“¹⁶, die als eine Art kollektive Phantasmen ähnlich den Religionen dazu dienen, Gesellschaften zu schließen und zu stabilisieren. In diesem bergsonschen Sinne sind Fabulationen sozial normierende, beinahe opiatische politische Hebel für gesellschaftliche Ordnungen. Doch Deleuze wendet Bergsons hegemoniestützende Fabulationen zu einer anderen Kraft, die im Gegenteil dazu in der Lage sei, eine andere Kollektivität oder ein anderes Kollektiv zu erfinden, es tatsächlich sozusagen *ins Leben zu sprechen*: „Das Fabulieren ist kein unpersönlicher Mythos, aber auch keine persönliche Fiktion; es ist eine Rede in actu [parole en acte], ein Sprechakt [acte de parole], durch den die Figur fortwährend die Grenze überschreitet, die ihre Privatangelegenheiten von der Politik trennt und *selbstständig kollektive Aussagen produziert*.“¹⁷ Anhand der Filme von Pierre Perrault, der Fischer aus Québec beim gemeinsamen Wiedererzählen/Neuerfinden einer alten indigenen Praxis des Delfinfischens filmt, entwirft Deleuze Fabulation als ein po(i)etisches Vermögen, gemeinsam etwas zu erfinden, ein Kollektiv ‚in a state of legending‘ (en flagrant délit de légender) zu versetzen, wie er es mit Perraults Worten sagt, und es so, im Zustand des Erfindens (einer Geschichte und ihrer selbst), als solches erst zu erzeugen. Fabulation ist ein performativer Sprechakt, der ein immer noch kommendes Kollektiv [peuple à venir] beschwört, das sich nicht durch Identität legitimiert, sondern eben durch die gemeinsame Praxis der Fabulation. Deleuze beobachtet in der Fabulation, die die Filme von Perrault festhalten, eine de-kolonisierende Kraft, mit der die Fischer sich als ‚peuple à venir‘ gegen die französische Besatzung (wieder-)erfinden. Fabulation ist eine mindere, eine kleine Technik, sie ist mit den Marginalisierten und

¹⁶ Deleuze, Gilles/Guattari, Felix: *Was ist Philosophie?* Frankfurt/M. 1996, S. 202, Fußnote 8.

¹⁷ Deleuze, Gilles: *Das Zeit-Bild, Kino 2*. Frankfurt/M. 1991, S. 286.

Verdammten. Können wir sie, ähnlich wie es Saidiya Hartman eindrücklich vormacht,¹⁸ ¹⁸ als einen meta-hodos nutzen, um Bedingungen unserer Denkinfrastrukturen auch in der Theaterwissenschaft auszugraben? Wissenschaft, so sagt es Donna Haraway, ist: bessere Darstellungen unserer Welt zu entwerfen. Können wir Fabulationen statt als das Gegenteil von Realität und Fakten in ihrer poetischen, weltbildenden und performativen Kraft im Sinne einer besseren Darstellung als wissenschaftlichen Trans-Weg ernst nehmen, produktiv machen? Was hieße Fabulation (die ein noch kommendes Kollektiv erfindet – und das ist immer auch eine Frage der Adresse: Wer richtet sie an wen, an wen nicht und warum?) für Theaterwissenschaft und ein Kollektiv von Forschenden? Wer und was könnte auftreten, hörbar und vorstellbar werden?

Man kann manche Dinge nur erkennen, indem man sie ändert.

¹⁸ Hartman entwickelt in langjähriger Auseinandersetzung mit der Geschichte atlantischer Sklaverei und ihrem Nachleben ein (unmögliches) Schreiben, das sie *critical fabulation* nennt und das versucht, den Vergessenen der Archive, ohne ihnen eine Stimme zu verleihen, die sie nicht hatten, dennoch Raum jenseits von Zahlen in Sterberegistern zu geben; vgl. Hartman, Saidiya: „Venus in Two Acts“, in: *Small Axe*, Bd. 12, Nr. 2 (Juni 2008), S. 1–14.

Referenzen

- Asmis, Elisabeth: „Plato on poetic creativity“, in: Kraut, Richard (Hg.), *The Cambridge Companion to Plato*. Cambridge 1992, S. 338–364.
- Brecht, Bertolt: *Werke*. Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe (GBA), Bd. 21: *Schriften 1*. Hg. v. Werner Hecht u.a. Berlin/Frankfurt/M. u.a. 1997.
- Boeckh, Alfred: „Über die Laurischen Silberbergwerke in Attika“, in: ders., *Akademische Abhandlungen*. Hg. v. Paul Eichholtz u. Ernst Bratuscheck. Leipzig 1871.
- Deleuze, Gilles: *Das Zeit-Bild, Kino 2*. Frankfurt/M. 1991.
- Deleuze, Gilles/Guattari, Felix: *Was ist Philosophie?* Frankfurt/M. 1996.
- Halfman, Jost/Rexroth, Tilman: *Marxismus als Erkenntniskritik*. München 1976
- Hartman, Saidiya: „Venus in Two Acts“, in: *Small Axe*, Bd. 12, Nr. 2 (Juni 2008), S. 1–14.
- Lauffer, Siegfried: *Die Bergwerkssklaven von Laureion*. Wiesbaden 1979.
- Platon: „Politeia“, in: ders., *Sämtliche Werke*, Bd. 3. Hg. v. Walter Otto, Ernesto Grassi u.a.; übers. v. Friedrich Schleiermacher. Hamburg 1958.
- Platon: „Phaidros“, in: ders., *Sämtliche Werke*, Bd. 4. Hg. v. Walter Otto, Ernesto Grassi u.a. Hamburg 1958.
- Sohn-Rethel, Alfred: *Geistige und körperliche Arbeit*. Berlin 1972.
- https://www.untertage.com/downloads/Laurion_2010.pdf (abgerufen: 09.07.21).
- Sohn-Rethel, Alfred: „Mental and Manual Labour in Marxism“, in: Walton, Paul/Hall, Stuart, *Situation Marx*. London/Southampton 1972, S. 44–71.
- Weber, Samuel: *Theatricality as Medium*. New York 2004.

Schmidt, Ruth (2022): „meta-hodos. Wege durch Infrastrukturen unseres Denkens“, in: Beate Hochholding-Reiterer, Annemarie Matzke, Nikolaus Müller-Schöll, Sandra Umathum (Hg.): *Zwischenstand: Was heißt es, sich im Forschungsfeld Theaterwissenschaft zu orientieren?* (= Thewis. Online-Zeitschrift der Gesellschaft für Theaterwissenschaft, Jg. 2022 / Vol. 9 / Ausg. 1), S. 33-41, DOI 10.21248/thewis.9.2022.108, CC BY 4.0.

Sammeln ohne Sammlung, Forschung ohne Universität. Der Privatgelehrte Heinrich Hubert Houben (1875-1935)

Janina Piech

Widmen sich Forscher*innen, die außerhalb des akademischen Zentrums agieren, vermehrt auch peripheren Forschungsinhalten? Welche innovativen Methoden sind signifikant für diese Wissenschaftler*innen und in welchem Verhältnis stehen ihre Forschungsergebnisse zum universitären Kanon?

Diesen Fragen gehe ich anhand der Forscher- und Sammlerbiografie des Privatgelehrten Heinrich Hubert Houben in meinem Dissertationsprojekt nach und analysiere diesen kaum definierten Gelehrtentypus, der sich häufig in außeruniversitären Strukturen wiederfindet, aber selten in den wissenschafts- und fachhistorischen Fokus rückt. Der vorliegende Beitrag soll einen Einblick in den Facettenreichtum dieser Untersuchung geben und zeigen, welche Diskurse sich daraus für die zeitgenössische Fachgeschichte ergeben.

Der später als „Prof. H. H. Houben“ bekannte Privatgelehrte war, wie diverse Akteur*innen im frühen 20. Jahrhundert, nicht nur als Wissenschaftler, sondern auch als Schriftsteller, Publizist und im Verlagswesen tätig. Er wuchs im Rheinland auf und studierte Germanistik, Philosophie und Geschichte in Bonn, Berlin und Greifswald. Houben unterrichtete in volksbildenden Einrichtungen in Berlin wie der Humboldt-Akademie, der Lessing-Hochschule zu Berlin und der Schauspielschule des Deutschen Theaters (Hochschule für Schauspielkunst Ernst Busch) und engagierte

sich für diverse literarische und wissenschaftliche Vereine¹ – er war jedoch nie an universitären Institutionen tätig. Das lange 19. Jahrhundert und die europäische Moderne sind durch eine Vielzahl forschender und sammelnder Persönlichkeiten geprägt, die nur begrenzt oder nie an Universitäten tätig waren, aber grundlegende Vorarbeiten für diverse Wissenschaftsdisziplinen leisteten.² Privatgelehrte nehmen in diesem Diskurs eine besondere Position ein, da sie sich in den vielfältigen Räumen wissenschaftlicher Kommunikation bewegten und die Vermittlung von und den Zugang zu Forschung vor allem auch für die nichtakademische Gesellschaft öffneten. Diese Beobachtung macht auch der Schriftsteller Stefan Zweig (1881–1942) und betont in *Die Welt von Gestern*, „dass Antiquare oft besser Bescheid wissen über Bücher als die zuständigen Professoren, Kunsthändler mehr verstehen als die Kunstgelehrten“ und damit „ein Großteil der wesentlichen Anregungen und Entdeckungen auf allen Gebieten von Außenseitern stammt“.³ Die begrenzte Bezeichnung Außenseiter*innen möchte ich durch eine Figur erweitern, die diversen Forscher*innenbiografien eingeschrieben und damit umfangreich untersuchbar ist – die der/des ex-zentrischen Privatgelehrten.⁴ Die Betonung des ex- dient der Abgrenzung zur allgemeinsprachlich verwendeten Exzentrik, welche oft der Beschreibung (vermeintlich) skurriler Persönlichkeiten dient und diese auf soziokultureller Ebene als Außenseiter*innen markiert. Als eine Definition des Adjektivs exzentrisch liegt im *Etymologischen Wörterbuch des Deutschen* (DWDS) die Bedeutung „überspannt“ vor, welche im *Duden* auf „überspannte, übertriebene Weise ungewöhnlich, vom Üblichen abweichend“ ausgedehnt ist.⁵ Mir erscheint jedoch die zweite Bedeutung im DWDS aussagekräftiger, welche exzentrisch als „außerhalb der Mitte liegend“ und wiederum im *Duden* erweitert als „[mit dem eigenen Zentrum]

¹ Zu diesen literarischen und wissenschaftlichen Vereinen zählen: Die Kommenden, Berliner Bibliophiler Abend, Verein Berliner Presse, Schutzverband Deutscher Schriftsteller, Goethe-Gesellschaft, Berliner Gesellschaft für deutsche Literatur, Schopenhauer-Gesellschaft.

² Ein markantes Beispiel dafür ist der Kunsthistoriker Aby Warburg (1866–1929) und die von ihm zusammengestellte Sammlung, anhand derer er die Ikonographie für die Kunstwissenschaft zugänglich machte.

³ Zweig, Stefan: *Die Welt von Gestern. Erinnerungen eines Europäers*. Hg. u. komm. v. Oliver Matuschek. Frankfurt am Main 2017 [1941], S. 113.

⁴ In diesem Typus ist der Diskurs um marginalisierte Wissenschaftler*innen impliziert, der vor allem Forscherinnen betrifft. Obwohl der Begriff der/des „Gelehrten“ genderneutral verwendet werden kann, geht ihm eine Konnotationgeschichte voraus, die Vertreterinnen lange bewusst ausgeschlossen hat. Eine genderspezifische Auseinandersetzung mit dieser Terminologie ist daher essenziell für die vorliegende Untersuchung.

⁵ <https://www.dwds.de/wb/exzentrisch#etymwb-1>; <https://www.duden.de/rechtschreibung/exzentrisch> (Zugriff am 22.12.2021).

außerhalb des Kreiscentrums bzw. Drehpunktes liegend“⁶ definiert. Ex-zentrische Persönlichkeiten sind also aus einem Zentrum oder Mittelpunkt Herausgetretene, befinden sich aber in einem aktiven Verhältnis dazu. Eine Tätigkeit, anhand derer solche Relationen untersucht werden können, ist das forschungsorientierte Sammeln. Der sammelnde Exzentriker ist für Aleida Assmann, Monika Gomille und Gabriele Rippl als „moderner Sozialcharakter“ dafür verantwortlich, „dass Wissensrelevantes sich verschiebt“ und es dadurch „neben der offiziellen Kultur und den von ihr institutionalisierten Formen der Wissensspeicherung alternative Weisen der Organisation, Erweiterung und Verlagerung im Wissenshaushalt einer Gesellschaft gibt“.⁷ Setzt man ein derartiges Relationsgefüge zwischen akademischer und außeruniversitärer Forschungspraxis voraus, so besetzen Privatgelehrte immanente ex-zentrische Positionen, da sie als „freiberuflich arbeitende, nicht angestellte oder beamtete Gelehrte“⁸ außerhalb oder am Rande des Institutionalisierten agieren. Mich interessieren also die Räume und Prozesse zwischen akademischen Zentren und der freiberuflichen Peripherie, welche ich anhand von Houbens Sammel- und Forschungstätigkeiten untersuche.

Die Auseinandersetzung mit Houbens Biografie ist durchaus komplex. Obwohl das Werkverzeichnis des Literaturwissenschaftlers vielfältig und umfangreich ist, erscheint er kaum in der Wissenschaftsgeschichte. Dabei beschäftigte er sich ausführlich mit der Literatur- und Kulturgeschichte des 19. Jahrhunderts, veröffentlichte akribisch recherchierte „Zensur-Geschichten“⁹ von Autor*innen und Institutionen wie Zeitschriften oder Verlagen und gab umfangreiche Werkausgaben¹⁰ heraus. Wesentlich für seine Forschungen war personenbezogenes Archiv- und Nachlassmaterial, wobei er sich sowohl der reichhaltigen und unbearbeiteten

⁶ <https://www.duden.de/rechtschreibung/exzentrisch> (Zugriff am 22.12.2021).

⁷ Assmann, Aleida/Gomille, Monika/Rippl, Gabriele (Hg.): *Sammler – Bibliophile – Exzentriker*. Tübingen 1998, S. 8 f.

⁸ <https://www.duden.de/rechtschreibung/Privatgelehrte> (Zugriff am 22.12.2021).

⁹ Bis dato wird vor allem Houbens *Verbotene Literatur* rezipiert: Houben, Heinrich Hubert: *Verbotene Literatur von der klassischen Zeit bis zur Gegenwart. Ein kritisch-historisches Lexikon über verbotene Bücher, Zeitschriften und Theaterstücke, Schriftsteller und Verleger*. 2 Bde. Berlin 1924 (Bd. 1)/Bremen 1928 (Bd. 2).

¹⁰ Letzteres leistete er über Jahrzehnte für den Dramatiker und Publizisten Karl Gutzkow (1811–1878), der bis dahin (um 1900) kaum erforscht war. Das Desiderat der jungdeutschen und vormärzlichen Literatur regte Houbens Sammeltätigkeit und eine intensive Auseinandersetzung mit der Buch- und Pressegeschichte des frühen 19. Jahrhunderts an. Neben der Werkausgabe Gutzkows veröffentlichte Houben auch die des Dramatikers und Theaterleiters Heinrich Laube (1806–1884): Houben, Heinrich Hubert (Hg.): *Karl Gutzkows ausgewählte Werke. In zwölf Bänden. Mit drei Bildnissen und einem Briefe als Handschriftprobe*. Leipzig 1908; Houben, Heinrich Hubert (Hg.): *Heinrich Laubes gesammelte Werke. In fünfzig Bänden. Unter Mitwirkung von Albert Hänel*. Leipzig 1908–1909.

Bestände in Archiven und Bibliotheken bediente als auch weitgehend unbekanntes Material bei Privatpersonen aufspürte. Die daraus entstandenen biografischen Publikationen sind einer Vielzahl nicht kanonisierter (und zum Teil bis heute unbeachteter) Individuen aus dem 19. Jahrhundert gewidmet, darunter: Lebenserinnerungen der Schauspieler*innen Emil Devrient (1803–1872) und Lina Fuhr (1828–1906), die euphorischen Memoiren des politischen Akteurs Wit von Döring (1799–1863) oder revolutionäre Erinnerungen des Chronisten und Schriftstellers Moritz Hartmann (1821–1873).

Houben interessierte sich für Biografien, die seiner in ihrer Vielfalt ähnelten – neben literatur- und zensurhistorischen Werken publizierte er Entdeckungs- und Abenteuerromane über Süd- und Nordpolfahrten, engagierte sich für die Registratur und Verfügbarmachung der reichhaltigen Zeitschriftenliteratur des 19. Jahrhunderts und veröffentlichte eine Reihe editionsphilologischer Arbeiten.¹¹¹ Letztere erschienen vermehrt im Rahmen seiner Tätigkeit als literarischer Leiter des Brockhaus Verlages in Leipzig, der er von 1907 bis 1919 nachging. Im Verlagsarchiv fand er Unterlagen von Johann Peter Eckermann (1792–1854), dem Vertrauten von Johann Wolfgang von Goethe (1749–1832), und gab diese 1909 kommentiert als *Gespräche mit Goethe* heraus.¹² Dem Diskurs rund um Goethes Kreise in Weimar blieb Houben eng verbunden – es folgten vielfältige biografische Publikationen, die meisten davon thematisierten zum Teil marginalisierte oder unbekannte gelehrte Frauen in Goethes Umfeld: Bis kurz nach Houbens Tod 1935 erschienen unter seiner Herausgeberschaft Tagebucheinträge, Erinnerungen und Briefe aus dem Leben der Salonière Ottilie von Goethe (1796–1872), der Schriftstellerinnen Johanna (1766–1838) und Adele Schopenhauer (1797–1849) sowie der als *Rheingräfin* bekannten Salonière und Archäologin Sibylle Mertens-Schaaffhausen (1797–1857).¹³ Fokussiert werden die Voraussetzungen für künstlerisch tätige Frauen in Biedermeier und Vormärz und die Forschungstätigkeiten dieser bürgerlichen Intellektuellen, welche in der Salonkultur

¹¹ Eine erste Skizze zu Houbens Leben und Werk liegt bereits im Rahmen meiner Masterarbeit vor. Siehe: Piech, Janina: *Das Zensurarchiv Houben am Institut für Theater-, Film- und Medienwissenschaft an der Universität Wien*. Masterarbeit, Universität Wien, 2017.

¹² Vgl. Houben, Heinrich Hubert (Hg.): *Johann Peter Eckermann. Gespräche mit Goethe in den letzten Jahren seines Lebens*. Leipzig 1909.

¹³ Vgl. Houben, Heinrich Hubert (Hg.): *Adele Schopenhauer. Tagebuch einer Einsamen*. Leipzig 1921; ders. (Hg.): *Ottilie von Goethe. Erlebnisse und Geständnisse. 1832–1857*. Leipzig 1923; ders. (Hg.): *Damals in Weimar! Erinnerungen und Briefe von und an Johanna Schopenhauer*. Leipzig 1924; ders.: *Kleine Blumen, kleine Blätter aus Biedermeier und Vormärz*. Dessau 1925; ders. (Hg.): *Die Rheingräfin. Das Leben der Kölnerin Sibylle Mertens-Schaaffhausen. Dargestellt nach ihren Tagebüchern und Briefen*. Essen 1935.

als Emanzipationsprozesse sichtbar werden. Houben betont vermehrt den literarischen Wert der Korrespondenzen dieser „Briefdichterinnen und Tagebuchkünstlerinnen“¹⁴ und legt deren intensive Verbindungen frei, die in zeitgenössischen Untersuchungen schließlich auch als lesbische Lebensgemeinschaften identifiziert werden. Die Literaturhistorikerin Angela Steidele rekonstruierte und analysierte die Beziehung von Mertens-Schaaffhausen und Adele Schopenhauer und beschreibt die literaturhistorische Ausgrenzung dieser Pionierinnen, „die in Wissenschaft, Kultur, Politik und nicht zuletzt in der Liebe Grenzen einrissen, die ihnen als Frauen im 19. Jahrhundert gesteckt waren“¹⁵. Auch Houbens Publikationen weisen dahingehend klare Marginalisierungsmuster auf, sein Interesse galt den literarischen und wissenschaftlichen Tätigkeiten der Frauen. Mit der Biografie von Mertens-Schaaffhausen, die „unter den zeitgenössischen Vertretern der Wissenschaft, Literatur und Kunst als eine der begabtesten und geistreichsten Frauen“¹⁶ des 19. Jahrhunderts galt, beschäftigte er sich über Jahrzehnte – erscheinen konnte sie erst 1935 posthum und in stark gekürzter Fassung. Eine frühere Veröffentlichung wurde dadurch erschwert, dass die meisten Verlage ihr Programm an editionsphilologischen Arbeiten wegen der Wirtschaftskrise ab den 1920er Jahren stark reduzierten, umso schwieriger gestaltete sich die Publikation einer unbekannten Frauenbiografie. Dass sie nach seinem Tod erscheinen konnte, ist Houbens befreundetem Kollegen Hanns Martin Elster (1888–1983) zu verdanken, der das Vorwort dazu nutzte, einen Nachruf auf Houbens Leben mit der Biografie zu publizieren.

Houben ist heute als Wissenschaftler weitestgehend vergessen, in der Goethe-Forschung werden allein seine Eckermann-Arbeiten rezipiert. Ironischerweise waren gerade diese der Grund für eine jahrelange juristische Auseinandersetzung mit dem Goethe- und Schiller-Archiv (GSA) in Weimar, die er mit dem damaligen Archivleiter Julius Wahle (1861–1940) austrug. Das GSA bietet eine Fülle an Dokumenten zu dem Fall, ausgehend von einem Disput bezüglich der Veröffentlichung von Eckermann-Material im Jahr 1924.¹⁷ Houben positioniert sich darin wiederholt als Außenseiter,

¹⁴ Houben: *Ottile von Goethe* 1923, S. 8.

¹⁵ Steidele, Angela: *Geschichte einer Liebe. Adele Schopenhauer und Sibylle Mertens*. Berlin 2010, S. 10.

¹⁶ Houben: *Die Rheingräfin* 1935, S. 6.

¹⁷ Den Großteil davon konnte ich im Rahmen eines Forschungsstipendiums der Klassikstiftung Weimar bereits einsehen. In Auswahl: GSA 150/A 612, GSA 150/A 12, GSA 150/A 706.

sein Habitus als Privatgelehrter richtet sich gegen verbeamtete und institutionalisierte Strukturen sowie vermeintliches Diskreditieren selbstständiger Forscher*innen. Mehrfach kommt er auf seine prekäre finanzielle Lage zu sprechen und betont in seiner Beschwerde 1925, er sei als Privatgelehrter, „der auf eigene Kosten reist, zu solcher Verschwendung von Zeit und Geld weit weniger in der Lage als ein festbesoldeter Beamter“¹⁸. Ebenso reflektiert er seine ex-zentrische Position und behauptet: „Wenn die Bevorzugung Prof. Petersens nicht ein Akt persönlicher Gefälligkeit ist, so kann es für die Archivverwaltung nur einen andern Grund geben: man traut meinem Kollegen eine zuverlässigere wissenschaftliche Behandlung des Materials zu als mir.“¹⁹ Julius Petersen (1878–1941) war damals Professor für Neuere Deutsche Literaturgeschichte an der Universität Berlin und ihm wurde die vollständige Veröffentlichung von Eckermann-Briefen erlaubt, welche Houben kurz zuvor versagt worden war. Die Verhandlung ging schließlich zuungunsten Houbens aus, die Verfahrenskosten hatte er zu tragen. Andere Dokumente im GSA berichten von weiteren juristischen Auseinandersetzungen des Editionsphilologen mit Verlagen und Institutionen – seine professionellen Korrespondenzen pausieren häufig, brechen jedoch nie vollständig ab. Sein Misstrauen gegenüber Beamten bleibt ihm jedenfalls erhalten, ersichtlich aus einem Brief an seinen Freund, den Grabbe-Forscher Alfred Bergmann (1887–1975), aus dem Jahr 1932: „Nur die lausige Literaturgeschichte muss man jetzt den Beamten der Universitäten wol [sic!] oder übel überlassen. Und wäre ich noch jünger, so würde ich diesen versimpelten deutschen Beamtenstaat schleunigst verlassen. Der freie Beruf hat darin keine Lebensluft mehr.“²⁰

Diese Ausschnitte werfen diverse Fragen auf: An welchen Punkten tritt Houben an die Peripherie und mit welchen Strategien bezieht er bewusst oder unbewusst Position? Stehen nichtkanonisierte Forschungsinhalte in Verbindung mit ex-zentrischer Forschungspraxis? Wie geht die theater- und literaturwissenschaftliche Fachgeschichte mit ex-zentrischen Privatgelehrten um und benennt sie diese als konkreten Forscher*innentypus?

¹⁸ https://ores.klassik-stiftung.de/ords/f?p=401:2:::P2_ID:430554 (Zugriff am 22.12.2021) (= GSA 150.A612, Typoskript mit handschriftlichen Kommentaren, Beschwerde, 8 Bl., Berlin, 17. März 1925, S. 2).

¹⁹ Ebd., S. 3.

²⁰ Rasch, Wolfgang: „Grabbe, Gutzkow und Journale. Aus dem Briefwechsel Alfred Bergmanns mit Heinrich Hubert Houben“, in: Schneider, Ute (Hg.), *Imprimatur. Ein Jahrbuch für Bücherfreunde* (2009), S. 187–224, hier S. 202.

Die Beantwortung dieser Fragen liefert nicht nur wichtige Erkenntnisse für die Analyse von Houbens Forschungsmethoden, sondern gibt Hinweise auf geistes- und kulturwissenschaftliche Praktiken der Moderne, die unser Fach bis heute prägen. Die Auseinandersetzung mit Archiv- und Sammlungsstrukturen ist dafür essenziell, da sie Auskunft darüber gibt, was erinnert werden soll, welche Inhalte beforscht werden und auf welchen Grundlagen diese Forschung basiert. Houbens Nachlass ist über den gesamten deutschsprachigen Raum verstreut, einige dieser Materialien gelangten an universitäre Institutionen. Ausgangspunkt meiner Untersuchung war ein Teil seines Arbeitsnachlasses, das sogenannte Zensurarchiv Houben. Der Bestand wurde 1943 durch den Theaterwissenschaftler und NS-Ideologen Heinz Kindermann (1894–1985) für das damals neu gegründete Zentralinstitut für Theaterwissenschaft erworben und ist im heutigen Archiv und in der theaterhistorischen Sammlung des Instituts für Theater-, Film- und Medienwissenschaft an der Universität Wien untergebracht. Trotz intensiver Bemühungen stellt sich die Erwerbsgeschichte weiterhin nur thesenhaft dar, die Übernahme des Bestandes ist nicht ausreichend dokumentiert. Diese lückenhafte Dokumentation ist auf die Übernahme im Jahr 1943 und damit in Verbindung stehende Aneignungsprozesse der NS-Wissenschaftspolitik zurückzuführen. Das TFM Archiv bemüht sich laufend und in verschiedenen Forschungsprojekten um die Aufarbeitung der nationalsozialistischen Gründungsgeschichte, mein Projekt ist ebenso in diesen Bestrebungen verankert.²¹

Bei der Untersuchung von Houbens Biografie werden Widersprüche deutlich, die in Bezug auf seine Kontakte, Forschungsinteressen und auch sein Werkverzeichnis auftreten. Seine Goetheforschungen verankern ihn direkt im Zentrum der deutschen Literaturwissenschaft, der Großteil seiner Werke zu den Weimarer Kreisen ist jedoch unbekannten Frauen gewidmet. Im akademischen Kanon wurden diese Biografien erst Jahrzehnte später sichtbar oder blieben wie im Falle Mertens-Schaaffhausens bis heute unbeachtet. Im Fokus stehen dabei die Wechselwirkungen, die zwischen peripheren Inhalten und zentralen Diskursen entstehen. Ex-zentrische Arbeitsweisen und dezentrale Forschungsschwerpunkte stehen häufig auch in Zusammenhang mit innovativen Methoden, welche sogar neue Disziplinen begründen. Houbens

²¹ Im Rahmen des sammlungshistorischen FWF-Projekts „Historiography - Ideology - Collection“ habe ich das Zensurarchiv bearbeitet und die ca. 6700 Blatt an Material zu Zensurfällen aus Literatur- und Theaterproduktionen vom späten 18. Jahrhundert bis ungefähr 1930 verzeichnet. Die Metadaten der Bestandserfassung sind über die Archivdatenbank einsehbar: <https://archiv-tfm.univie.ac.at/record-set/zensurarchiv-houben> (Zugriff am 22.12.2021).

zensurhistorische Werke sind dafür ein markantes Beispiel, da sie zu einer Zeit entstanden (~1900–1930), als die Zensurforschung sich gerade aus der Buchhandelsgeschichte zu extrahieren begann. Die Etablierung als eigenständige theater- und literaturwissenschaftliche Fachrichtung erfolgte erst im späten 20. Jahrhundert. Houben wird eine wesentliche Rolle in diesem Prozess zugewiesen, auch wenn seine anekdotisierenden Darstellungen im zeitgenössischen fachhistorischen Diskurs kritisiert werden. Ich glaube, dass marginalisierte und unkonventionelle Forschungsinteressen nicht zufällig von Akteur*innen bearbeitet werden, die außerhalb des universitären Zentrums agieren. Welche Methoden dabei angewandt werden und wie sich diese auf verschiedene Fachgeschichten auswirken können, sind die Leit motive meiner Untersuchung.

Referenzen

- Assmann, Aleida/Gomille, Monika/Rippl, Gabriele (Hg.): Sammler – Bibliophile - Exzentriker. Tübingen 1998.
- Houben, Heinrich Hubert (Hg.): Adele Schopenhauer. Tagebuch einer Einsamen. Leipzig 1921.
- Houben, Heinrich Hubert (Hg.) Damals in Weimar! Erinnerungen und Briefe von und an Johanna Schopenhauer. Leipzig 1924.
- Houben, Heinrich Hubert (Hg.) Die Rheingräfin. Das Leben der Kölnerin Sibylle Mertens-Schaaffhausen. Dargestellt nach ihren Tagebüchern und Briefen. Essen 1935.
- Heinrich Hubert (Hg.): Heinrich Laubes gesammelte Werke. In fünfzig Bänden. Unter Mitwirkung von Albert Hänel. Leipzig 1908–1909.
- Houben, Heinrich Hubert (Hg.): Johann Peter Eckermann. Gespräch Goethe in den letzten Jahren seines Lebens. Leipzig 1909.
- Houben, Heinrich Hubert (Hg.): Karl Gutzkows ausgewählte Werke. In zwölf Bänden. Mit drei Bildnissen und einem Briefe als Handschriftprobe. Leipzig 1908.
- Houben, Heinrich Hubert (Hg.) Kleine Blumen, kleine Blätter aus Biedermeier und Vormärz. Dessau 1925.
- Houben, Heinrich Hubert (Hg.) Otilie von Goethe. Erlebnisse und Geständnisse. 1832–1857. Leipzig 1923.
- Piech, Janina: Das Zensurarchiv Houben am Institut für Theater-Film- und Medienwissenschaft an der Universität Wien. Masterarbeit, Universität Wien, 2017.
- Rasch, Wolfgang: „Grabbe, Gutzkow und Journale. Aus dem Briefwechsel Alfred Bergmanns mit Heinrich Hubert Houben“ in: Schneider, Ute (Hg.), Imprimatur. Ein Jahrbuch für Bücherfreunde (2009), S. 187–224.
- Steidele, Angela: Geschichte einer Liebe. Adele Schopenhauer und Sibylle Mertens. Berlin 2010.

- Zweig, Stefan: Die Welt von Gestern. Erinnerungen eines Europäers. Hg. u. komm. v. Oliver Matuschek. Frankfurt am Main 2017 [1941].

Piech, Janina: „Sammeln ohne Sammlung, Forschung ohne Universität. Der Privatgelehrte Heinrich Hubert Houben (1875-1935)“, in: Beate Hochholding-Reiterer, Annemarie Matzke, Nikolaus Müller-Schöll, Sandra Umathum (Hg.): *Zwischenstand: Was heißt es, sich im Forschungsfeld Theaterwissenschaft zu orientieren?* (Thewis. Online-Zeitschrift der Gesellschaft für Theaterwissenschaft, Jg. 2022 / Vol. 9 / Ausg. 1), S. 42-51, DOI 10.21248/thewis.9.2022.109, CC BY 4.0.

Ein Mangel und ein Begehren: Theaterwissenschaft & Queer Theory

Philipp Hohmann

Der Ausgangspunkt dieses Beitrags ist der subjektive Eindruck eines Mangels, fast ein Gefühl, das sich so zusammenfassen lässt: Es gibt nur eine schwache Rezeption von Queer Theory in der deutschsprachigen Theaterwissenschaft, ganz zu schweigen von einer wechselseitigen Beeinflussung.¹ Daran schließt sich eine Behauptung, beinahe eine Hoffnung an: Eine solche Beziehung könnte bereichernd sein. Nicht nur wegen Überschneidungen in entscheidenden Begriffen, Interessen und Gegenständen, sondern weil eine queertheoretisch informierte Theaterwissenschaft, eine theaterwissenschaftliche Queer Theory gewisse Formen von Theater und Performance beschreibbar macht, ihnen gerecht wird und zugleich die Frage nach dem Gegenstand von Theaterwissenschaft, ‚dem Theater‘, offenhält. Mein Text

¹ Dieser Eindruck ist nicht neu. Jenny Schrödl hat ihn schon vor einigen Jahren geäußert. Sie gehört zu den Stimmen, die sich seit Jahren um eine stärkere Verhandlung der Kategorien Geschlecht und Sexualität sowie der Queer Theory im Rahmen der Theaterwissenschaft bemühen. Vgl. Schrödl, Jenny: „Gender Performances. Theaterwissenschaftliche Perspektiven und Problematiken“, in: *etum*, Jg. 1, Ausg. 1 (2014), S. 33–52; sowie dies.: „Theoriebezüge und -diskurse in der Queer Performance. Fünf Gespräche mit Berliner Performer_innen“, in: Hackel, Astrid/Vollhardt, Mascha (Hg.), *Theoriediskurse in Theater und Performance der Gegenwart*. Wiesbaden 2014, S. 101–119. Als weitere Theaterwissenschaftler*innen, die zu bzw. mit queerer Theorie arbeiten, lassen sich etwa Miriam Dreyse, Katharina Rost, Kai van Eikels und Eike Wittrock nennen. Grund zur Zuversicht für das Verhältnis von Theaterwissenschaft und Queer Theory bietet aber vor allem, dass sich in dieser Herausgabe mit Karina Rocktäschel, Laura Kallenbach und Ruth Schmidt gleich drei Theaterwissenschaftler*innen in der frühen Berufsphase finden, für die queer(feministische) ebenso wie dekoloniale und antirassistische Theorie und Praxis wichtige Bezugspunkte darstellen. Zuversichtlich stimmen könnten auch einschlägige Sammelbände wie der folgende: Schrödl, Jenny/Wittrock, Eike (Hg.): *Theater* in queerem Alltag und Aktivismus der 1970er und 1980er Jahre*. Berlin 2022.

vollzieht, im Bemühen überhaupt erst einmal zu situieren, was mit *queer* oder Queer Theory gemeint sein könnte, einen heuristischen Ausflug in die Geschichte ebendieser, um dann entlang von aktuellen Methodendebatten der Theaterwissenschaft und José Esteban Muñoz' queertheoretischem Zugriff auf Performance mögliche Berührungspunkte zwischen den beiden Feldern herauszuarbeiten, die es an anderer Stelle auf ihre Tragfähigkeit zu prüfen gilt.² Diese architektonisch anmutende Metapher kommt zugegebenermaßen nicht besonders queer daher. Es soll hier keinesfalls darum gehen, neue, stabile, gar starre Methodologien zu etablieren. Stattdessen können wir die Frage nach der Tragfähigkeit queerer Theaterwissenschaft nutzen, um herauszufinden, wie etwas ohne ein Fundament im engeren Sinne tragen kann. Damit ließe sich etwa an Nikolaus Müller-Schölls Überlegungen zu einer Allgemeinen Theaterwissenschaft anschließen, die sich ihrerseits durch einen Mangel als „Wissenschaft des fehlenden Grundes“³ auszeichne. Wenn es so ist, dass ‚die‘ Theaterwissenschaft „ihren Gegenstand nicht [hat], sie [...] ihn allererst, ‚konstituieren‘ [muss], und dies in jedem einzelnen Fall“⁴, dann soll dieser Text als Mitarbeit an und Einmischung in einen solchen Konstitutionsprozess verstanden werden. Trotz dieses Ausgangs im Defizitären leitet mein Schreiben mindestens ebenso entscheidend ein Begehren,⁵ ein Begehren nach, mit und durch Queer Theory, die mich seit meinem Studium (etwa 25 Jahre nach ihrem Aufkommen) affizierte und seitdem umtreibt.⁶ Dem eigenen Begehren stattzugeben,

² Dieser Beitrag arbeitet weniger direkt an einem Beispiel queeren Theaters oder queerer Performance, er entwickelt eher eine metatheoretische Perspektive. Ziel ist dabei keine gegenstandslose Abstraktion, sondern die Frage, was wie und warum Gegenstand (deutschsprachiger) Theaterwissenschaft wird.

³ Müller-Schöll, Nikolaus: „Der unterbrochene Weg. Zu einer Allgemeinen und Vergleichenden Theaterwissenschaft“, in: Balme, Christopher/Szymanski-Düll, Berenika (Hg.), Methoden der Theaterwissenschaft (=Forum Modernes Theater, Bd.56). Tübingen 2020, S.45–58, hier S. 48.

⁴ Ebd. S. 49.

⁵ In der Gegenüberstellung von Mangel und Begehren, die ich hier vornehme, zeigt sich bereits, dass ich diesen Begriff eher im Sinne Deleuze/Guattaris verstehe als im Sinne einer lacanianischen Psychoanalyse, für die auf dem Grunde jedes Begehrens doch ein Mangel liegt. Mit Astrid Deuber-Mankowskys Deleuze-Lektüre verstehe ich es wie folgt: „Begehren heißt, wie Deleuze und Guattari mit der Psychoanalyse und gegen die Psychoanalyse formulieren, ein Gefüge konstruieren. Mit der Psychoanalyse halten sie an dem realitätskonstituierenden Vermögen des Wunsches fest, gegen die Psychoanalyse wenden sie ein, dass man niemals ein abstraktes, also losgelöstes Objekt [...] begehrt, sondern immer ein konkretes Ensemble.“ [Hervorhebungen im Original.] Deuber-Mankowsky, Astrid: Queeres Post-Cinema. Yael Bartana, Su Friedrich, Todd Haynes, Sharon Hayes. Köln 2017, S. 93 f.

⁶ Diese, für mich folgenreiche, Begegnung wirft die Frage der Relation zwischen ‚Generationen‘, der (Un-)Möglichkeit des raum-zeitlichen Bezugs zwischen (queeren) Menschen jenseits heteronormativer Genealogien oder Zeitflüsse, auf. Eindrücklich verhandelt das etwa Sharon Hayes sowohl künstlerisch wie textlich: Hayes, Sharon: „Temporal Relation“, in: Lorenz, Renate (Hg.), Not Now! Now! Chronopolitics, Art & Research. London 2014, S. 57–71. Eine theoretische Reflexion von Hayes Arbeit mit Blick auf Fragen queerfeministischer Genealogie und Entwürfe queerer Zeitlichkeit findet sich bei

kann dabei auch als inhärenter Teil queerer Theorie verstanden werden, wie Antke Engel schreibt, als komplexe Verbindung zweier scheinbar widersprüchlicher Bedeutungen: Begehren als vorgängige, immanente Konstitutivkraft und zugleich als „sozio-historisches Produkt von Macht/Wissen-Komplexen“⁷. Mein Begehren hat seine Gründe dementsprechend innerhalb und außerhalb meiner Position als weißer Cis-Akademiker, der sich auch auf Grund seiner Begegnung mit ebendieser Theorie als queer versteht. Zu dieser Positionalität gehört ebenso die Sorge, ob es gelingt, aus ihr heraus einen Vorschlag für eine andere Theaterwissenschaft zu machen, oder ich nur wiederhole, was ich zu problematisieren versuche.

Eine epistemisch-ästhetische Herausforderung

Queer Theory kann ein Schauplatz für eine Verknüpfung von politischen und sozialen Fragen sein, sie kann als eine epistemisch-ästhetische Herausforderung (für die Theaterwissenschaft) verstanden werden, wie ich im Laufe dieses Textes zu zeigen hoffe. Nach dem Einsatz von Queer Theory ließe sich mit Judith Butler wie folgt fragen: Wer kann unter welchen Umständen als Mensch gelten, als solcher intelligibel werden? Welche Dispositive, Normen oder Kategorien (insbesondere mit Blick auf Geschlecht und Sexualität) regulieren den Status des Menschlichen, stellen es als solches her, und wie reagieren wir auf den Ausschluss einiger, auf die Ungleichverteilung von Rechten und Vulnerabilität, die damit einhergeht?⁸ Historisch gründet sich Queer Theory fundamental auf der Einsicht, dass es nicht einzelne Differenzkategorien sind, die es zu summieren und auszudehnen gilt, da die Konzeption von Subjektivität und Individualität selbst auf einer konstitutiven Ausschlussbewegung beruht. Im Angesicht der HIV- und AIDS-Krise (vor allem in den USA), mit der die Geschichte von *queer* und der sich daraus entwickelnden Theorieströmungen unhintergebar verbunden sind, wurden die Grenzen von Identitätspolitik, welche die gleichen Rechte für Schwule und Lesben einforderten, schmerzhaft offenbar: Solange es Leben gibt, die gesellschaftlich nicht intelligibel sind, deren (gewaltsame) Bedrohung oder Verunmöglichung (gesellschaftlich) nicht

Freeman, Elizabeth: *Time Binds. Queer Temporalities, Queer Histories*. Durham 2010, insbesondere S. 59 ff.

⁷ Engel, Antke: „Queer/Assemblage. Begehren als Durchquerung multipler Herrschaftsverhältnisse“, in: transversal08/11: inventions | inventionen (2011), ohne Seitenzahl, https://transversal.at/transversal/0811/engel/de#_ftnref5 (Zugriff am 17.07.2021).

⁸ Vgl. Butler, Judith: *Notes Toward a Performative Theory of Assembly*. Cambridge/London 2015, insbes. „Gender Politics and the Right to Appear“, S. 24–65.

betrauert werden kann/soll, können sie allzu leicht dem Sterben überantwortet werden.

Die Frage, wer als Mensch gelten oder, weniger anthropozentrisch formuliert, wessen (bzw. welches) Leben betrauert werden kann,⁹ lässt sich auch als eine ästhetische Frage fassen (eine Frage, die die Wahrnehmung im weiteren [aisthesis] ebenso wie das Feld der Kunst im engeren Sinne betrifft). Einerseits weil der Bereich der Ästhetik nicht außerhalb des Sozialen zu denken ist und somit jede Bühne immer auch einen Ort der Iteration von Normen darstellen kann, die den Bereich des Menschlichen bzw. des Betrauerbaren begrenzen. Andererseits weil die Anerkennung als Mensch nicht außerhalb des Ästhetischen vor sich geht, Modi des (Voreinander-)Erscheinens bedarf.¹⁰ Aus einer spezifisch theaterwissenschaftlichen Sicht ließen sich vor diesem Hintergrund die Modi und Bedingungen des Erscheinens in Theater und Performance befragen, ebenso wie Theater als Orte der Iteration von Normen, als Bestandteile von Dispositiven, die an der Herstellung derer, die wir geworden sind, mitgewirkt haben.¹¹ Aufgabe einer queeren Theaterwissenschaft könnte sein zu fragen, welche Bühnen und welches Tun auf ihnen wessen Erscheinung zulässt und wie diese sich zur Anerkennbarkeit und den Normen, die sie strukturieren, verhalten, um nach Möglichkeiten der Destabilisierung, des queerings zu suchen. Welche Bühnen/Formen bräuchte es, um der Binarität von Abjektion und Normerfüllung etwas

⁹ Butler hat diese Frage nach den Anschlägen auf das World Trade Center 2001 und den daraus folgenden entmenslichenden Politiken formuliert, seitdem aber immer wieder aufgenommen und weitergedacht. Vgl. Butler, Judith: *Precarious Life. The Powers of Mourning and Violence*. London/New York 2004; dies.: *Frames of War. When is Life Grievable?* London 2009; dies. 2015 (wie Anm. 8).

¹⁰ An dieser Stelle schwingt Hannah Arendts Begriff des Erscheinungsraums mit, den diese nicht unbedingt ästhetisch fasst, der sich aber durchaus auf diese Dimension hin befragen lässt. Spätestens mit Judith Butlers Verschiebung des Begriffs, mit dem Ziel, verkörperte oder medialisierte Proteste prekarisierter Personen als politisches Handeln zu fassen, liegt nahe, dass sich die Frage nach dem wie der Erscheinung (des Protestes) auch als eine ästhetische stellen lässt. Ästhetik muss dabei keine Autonomie beanspruchen. So wie Butler das Soziale als ein Verhältnis wechselseitiger Abhängigkeit fasst, in dem die Autonomie, die Arendt für einen Eintritt in den Erscheinungsraum voraussetzt, als Illusion erscheint, muss auch das Ästhetische, insbesondere im Kontext queerer Theorie, als unhintergebar mit dem Sozialen verbunden gedacht werden. Vgl. Arendt, Hannah: *Vita Activa oder Vom tätigen Leben*. München/Zürich 1994 (1967), S. 192ff.; sowie Butler 2015 (wie Anm. 8), S. 24–66.

¹¹ Theater als Dispositiv zu denken, schlagen etwa die Autor*innen des gleichnamigen Bandes vor. Lorenz Aggermann weist dabei auf die zurechtende Dimension eines Dispositivs hin, betont aber auch (und gerade das könnte für eine queere Theaterwissenschaft von Interesse sein), dass ein Dispositiv nicht als „geschlossenes System“ oder „endgültige fixierte Ordnung“ zu verstehen seien, sondern „auch die von ihm hervorgebrachten, das heißt strategisch vektorisierten und materialisierten Elemente wie beispielsweise Stimmen, Worte oder Körper [...] stets mehr oder weniger [sind] als das, als was sie hervorgebracht werden“. Aggermann, Lorenz: „Die Ordnung der darstellenden Kunst und ihre Materialisationen. Eine methodische Skizze zum Forschungsprojekt Theater als Dispositiv“, in: ders./Döcker, Georg/Siegmund, Gerald (Hg.), *Theater als Dispositiv. Dysfunktion, Fiktion und Wissen in der Ordnung der Aufführung*. Frankfurt am Main 2017, S. 7–32, hier S. 17.

entgegenzusetzen, oder für welche (bestehenden) Bühnen gälte es sich zu interessieren? Wenn ‚die‘ Theaterwissenschaft ihren Gegenstand konstituieren muss, hängt der Ausgang dieses Prozesses auch davon ab, wo sie hinschaut, welches Begehren ihren Blick leitet. Welche Arbeit am Bereich der Anerkennbarkeit kann sie durch diese Konstitution leisten? Was ist dieser Wissenschaft der Besprechung wert? Welche(s) und wessen Theater/Begriffe wirken wie in diese Wissenschaft und Theorie zurück?

queer situieren

Diese Fragen sind eigentlich Forderungen, Position zu beziehen. Forderungen, in denen auch ein aktivistisch-politischer Impetus mitschwingt, der der Queer Theory insofern inhärent ist, als sie in den neunziger Jahren aus der Verknüpfung aktivistischer, künstlerischer und theoretischer Arbeit entstand, wobei sie gleichermaßen auf poststrukturalistischer Theorie, feministischer und antirassistischer Kritik sowie den in den USA zu diesem Zeitpunkt verbreiteten *Gay and Lesbian Studies* aufbaute. Die Notwendigkeit, sich zu positionieren, ist in den Namen dieser Theorie und ihrer Geschichte eingelassen. Die Umwertung und Aneignung des derogativen Terminus *queer*, der in den 1980er Jahren noch eine gängige Beleidigung für Nichtheterosexuelle, Trans*Personen und andere geschlechtliche Nonkonformist*innen darstellt, speist sich aus einem radikalen Aktivismus. Dieser reagierte auf unerträgliche Umstände des Lebens und Sterbens, wurde und wird in seiner Dringlichkeit von den tausenden AIDS-Toten, den vielen verstorbenen Freund*innen, Liebhaber*innen, Angehörigen angetrieben.¹² Die erste Verwendung von *queer* im akademisch-theoretischen Kontext ist David Halperin zufolge darum eine skandalöse und disruptive Neuerung, die den Jargon von New Yorker Aktivist*innen auf ein Podium der *Gay and Lesbian Studies* hebt. Teresa de Lauretis wird von Halperin als die Erste angesehen, die 1990 begann, von Queer Theory zu sprechen und dann auch zu schreiben. Sie (und andere) machten also eine Beleidigung, die

¹² Von der Pandemie waren besonders Schwule oder bisexuelle Männer, aber auch Trans*Frauen, Sexarbeiter*innen und Drogenkonsument*innen betroffen, für die zur unheilbaren Krankheit häufig eine ökonomisch und gesellschaftlich prekäre Lage hinzukam. Gerade in Bündnissen wie ACT UP (AIDS Coalition to Unleash Power) kamen äußerst heterogene Gruppen von Menschen zusammen, schmiedeten neue Bündnisse und neue Formen des Protests. Vgl. dazu *United in Anger*, Regie: Jim Hubbard, USA, 2012, sowie <http://www.unitedinanger.com/> (Zugriff am 17.07.2021).

kämpferisch zur Selbstbezeichnung gewendet wurde (*We're here! We're queer! Get used to it!*),¹³ zum Ausgangspunkt eines Denkens über nichtnormative Sexualität.¹⁴

Die Verschränkung von ästhetischer und politischer Arbeit zeigt sich dabei auch in der künstlerischen wie diskursiven Mitarbeit am Protest, für den die neuen Medien, aber auch performative Protestformen (*die-* oder *kiss-ins*) eine große Rolle spielten.¹⁵ Ziel war eine direkte Intervention in die (Gesundheits-)Politik der zögerlich oder kaum reagierenden Reagan/Bush-Administration, ein Insistieren auf Mitsprache von Aktivist*innen und Erkrankten, die dem sich ausbreitenden Gefühl, für diesen Staat entbehrlich zu sein, etwas entgegensetzen wollten.¹⁶ Die Arbeit einer Vielzahl von inzwischen zu Berühmtheit gelangter Künstler*innen ist von der HIV/AIDS-Krise geprägt: von drohendem Tod, allgegenwärtiger Trauer und Stigmatisierung, von

¹³ Etymologisch vom deutschen „quer“ kommend, finden sich bis heute im OED die Bedeutungen „[s]trange, odd, peculiar, eccentric. Also: of questionable character; suspicious, dubious“. Queer lässt sich also auch als seltsam, komisch, verrückt, schräg übersetzen. Für seine derogative Bedeutung fällt es schwer, eine Übersetzung zu finden, die gleichermaßen auf mehrere Formen geschlechtlicher oder sexueller Nonkonformität zielt. Oxford English Dictionary: Art. „queer“, <https://www.oed.com/view/Entry/156236?rskey=Bsxf6&result=2&isAdvanced=false#eid> (Zugriff am 17.07.2021).

¹⁴ Vgl. de Lauretis, Teresa: „Queer Theory: Lesbian and Gay Sexualities. An Introduction“, in: *differences: A Journal of Feminist Cultural Studies*, Jg.3 (1991), Ausg. 2, S. iii–xviii; Halperin, David: „The Normalization of Queer Theory“, in: *Journal of Homosexuality*, Jg. 45 (2003), Ausg. 2-4, S. 339–343, hier S. 340. Eve Kosofsky Sedgwick, neben Butler eine der bekanntesten Stimmen der frühen Queer Theory, sieht gerade in der verletzenden Konnotation die Potentialität von queer begründet. Vgl. Kosofsky Sedgwick, Eve: „Queer Performativity: Henry James's *The Art of the Novel*“, in: *GLQ*, Jg. 1 (1993), Ausg. 1, S. 4. Es bestehen bis heute Debatten, ob queer seiner derogativen Bedeutung zum Trotz genutzt werden sollte, ob es diese überhaupt noch gibt (das bezweifelt Halperin im oben zitierten Aufsatz bereits) oder welche Folgen die ‚Institutionalisierung‘ des Begriffs hat. Renate Lorenz hat sich dazu differenziert und mit einem Vorschlag geäußert, der neben queeren auch Positionen aus den Disability und Postcolonial Studies bedenkt. Vgl. Lorenz, Renate: *Queer Art. A Freak Theory*. Bielefeld 2012.

¹⁵ Vgl. Gould, Deborah B.: *Moving Politics: Emotion and ACT UP's Fight against AIDS*. Chicago 2009. Aus einer deutschsprachigen Perspektive hat sich Gin Müller mit diesen performativen Protestpraktiken beschäftigt, vgl. Müller, Gin: *Possen des Performativen. Theater, Aktivismus und queere Politiken*. Wien u.a. 2015. Zum Einfluss von ACT UPs Medien-, bzw. Video-Aktivismus auf das New Queer Cinema und darüber hinaus sowie weiterführend zur Situierung von queer vgl. Deuber-Mankowsky, Astrid/Hanke, Philipp: „What? – Prekäres Dokumentieren“, in: dies. (Hg.), *Queeres Kino/Queere Ästhetiken als Dokumentationen des Prekären*. Berlin 2021, S. 1-21, sowie Deuber-Mankowski 2017 (wie Anm. 5), S. 11-25.

¹⁶ Paula Treichler schrieb bereits 1987 von AIDS als einer Epidemie der Signifikation, in demselben Jahr, in dem Douglas Crimp einflussreich dafür argumentiert, dass (schwule/queere) Promiskuität nicht als Grund für HIV/AIDS zu diskursivieren sei, sondern als Netzwerk der Unterstützung, durch das überlebenswichtiges Wissen zirkuliere. Treichler, Paula: „AIDS, Homophobia and Biomedical Discourse: An Epidemic of Signification“, in: *Cultural Studies*, Jg. 1(1987), Ausg. 3, S. 263–305; Crimp, Douglas: „How to Have Promiscuity in an Epidemic“, in: ders., *Melancholia and Moralism: Essays on AIDS and Queer Politics*. Cambridge 2002, S. 43-82.

Widerstand und aktivistischer Arbeit, in der Kunst mitunter ganz direkt Teil des Protestes wurde.¹⁷

(Über) queere Performance schreiben: José Esteban Muñoz

Eine in diesem Sinne queere Verschränkung von sozialen, politischen und ästhetischen Fragen, des Kontextes, in dem Performances situiert sind, und dessen, was sie tun, zeigt sich exemplarisch in der Arbeit von José Esteban Muñoz. Mit *Disidentifications* legte er nicht nur einen wichtigen Bezugspunkt queerer Performance Studies vor (entwickelt entlang der Arbeiten queerer, Schwarzer und latinx [Performance-]Künstler*innen), sondern auch eine Queer of Color Critique, die befragt, was als Theater oder Performance verstanden wird, aber ebenso die *weiß* dominierte Queer Theory kritisch adressiert.¹⁸ Neben der auch in der deutschen Theaterwissenschaft prominent verhandelten Frage, wie mit dem ephemeren Charakter von Theateraufführungen und Performances umgegangen werden soll, kommt in den queeren Arbeiten, für die sich Muñoz hier und an anderer Stelle interessiert, noch eine weitere Ebene des Entzugs hinzu: Sie fanden bzw. finden vielfach im Untergrund, in Clubs, Wohnungen oder semi-öffentlichen Kunsträumen statt, nicht in institutionalisierten Theaterhäusern oder Museen.¹⁹ Wenn sie dies auch mitunter mit einer Reihe von Happenings, Events und Aktionen teilen, so zeichnen sich viele queere Performances zusätzlich durch eine untrennbare Verschmelzung mit dem spezifischen kulturellen wie sozialen Kontext, in dem sie entstehen, aus, und diesem Kontext ist eine weitere, ganz andere Entzugsdynamik zu eigen:

Central to performance scholarship is a queer impulse that intends to discuss an object whose ontology, in its inability to 'count' as a proper 'proof,' is profoundly queer. [...] Queerness is often transmitted covertly. This has everything to do with the fact that leaving too much of a trace has often meant that the queer subject has left herself open for attack.

¹⁷ Bekannte Namen in diesem Kontext sind David Wojnarowicz, Félix González-Torres, Keith Haring oder Derek Jarman. Bis heute bestehen künstlerisch-aktivistische, mitunter auch ökonomische Plattformen für die Geschichtsschreibung und Erinnerung an verstorbene Künstler*innen ebenso wie für die andauernde künstlerische Auseinandersetzung mit HIV/AIDS. Vgl. z.B. <https://visualaids.org/about-us> (Zugriff am 17.07.2021).

¹⁸ Vgl. Muñoz, José-Esteban: *Disidentifications. Queers of Color and the Performance of Politics*. Minneapolis 1999.

¹⁹ Amelia Jones weist daraufhin, dass in den Performance Studies, anders als in der Kunstgeschichte, ein breiterer Begriff von Performance und Performativität gängig ist und auch zur Kenntnis genommen wird, dass diese Konzepte entscheidend vom Willen und der Dringlichkeit zur Handlung, zum Sprechen mitgeprägt wurden – und das heißt, von (Schwarzen) Feminist*innen und people of color, in deren Arbeit sich Aktivismus und Kunst untrennbar ineinander verwickel(te)n. Vgl. Jones, Amelia: „Performativity“, in: dies., *In Between Subjects. A Critical Genealogy of Queer Performance*. New York 2021, S. 34–82, hier S. 67f.

Instead of being clearly available as visible evidence, queerness has instead existed as innuendo, gossip, fleeting moments, and performances that are meant to be interacted with by those within its epistemological sphere—while evaporating at the touch of those who would eliminate queer possibility.²⁰

Was Muñoz als queere Performance versteht, teilt ihren ephemeren Status mit großen Teilen queerer Kultur. Keine oder wenig Spuren zu hinterlassen, den Zugang und die Kommunikation zu kodieren, war eine Frage der Sicherheit, des (sozialen) Überlebens, ist es mitunter nach wie vor. Im Aufsatz „Ephemera as Evidence“, aus dem das obige Zitat stammt, nimmt sich der Autor, um über queere Performance nachzudenken, als Bezugspunkt die Fotografie der sauber geputzten Toilettenschüssel eines New Yorker Tea-Shops, die auf eine Performance des Fotografen (Tony Just) verweist. Der Künstler setzt sich in der Reinigung des verschmutzten Cruising-Ortes in Relation zu einer verborgenen, unzugänglichen Geschichte von anonymem Sex, stigmatisiertem schwulen/queeren Begehren – und zwar in der Reinigung als einem Akt der Auslöschung von Spuren. Muñoz' Interpretation dieser Fotografie, sein Rückschluss auf die Performance, ist notwendigerweise fragil, sie ist spekulativ und bedient sich eines (subkulturellen) Wissens, um beide (Fotografie und Performance) überhaupt lesbar zu machen. Damit verdeutlicht er das Problem und das Potential queerer (Performance-/Theater-)Geschichte und Theorie: Weil es keine oder nur bedingt Spuren gibt, weil Spuren eine Gefahr darstellen, ist es notwendig, sich in der Erzählung dieser Geschichte und Kultur spekulierenden oder fabulierenden Ansätzen zu öffnen. Gerade aus diesen heraus – etwa flüchtigen, retrospektiv zu erahnenden „structures of feelings“²¹ – lassen sich womöglich Geschichten auf eine andere Weise oder andere Geschichten überhaupt erst erzählen, sind doch bestehende Narrative und Methoden durchzogen von Heteronormativität, Rassismus und Klassismus. Muñoz denkt „queer“ dabei immer fundamental relational und im Sozialen begründet. Sowohl in *Disidentifications*, wenn er Disidentifikation als Überlebensstrategie minorisierter Subjekte theoretisiert, die (rassistische, sexistische, exotisierende) Stereotypen und Konventionen durchqueren, als auch in seiner utopischen Verknüpfung von Queerness mit dem Prinzip Hoffnung in *Cruising Utopia*:

²⁰ Muñoz, José-Esteban: „Ephemera as Evidence: Introductory Notes to Queer Acts“, in: *Women & Performance: a journal of feminist theory*, Jg.8 (1996), Ausg. 2 (1996), S. 5–16.

²¹ Muñoz bezieht sich damit auf einen kurzen, aber äußerst einflussreich gewordenen Text von Raymond Williams, der vielen Ansätzen jüngerer Affekttheorien als Referenz dient. Vgl. Williams, Raymond: „Structures of Feelings“, in: ders., *Marxism and Literature*. Oxford 1977, S. 128–135.

queerness exists for us as an ideality that can be distilled from the past and used to imagine a future [...] [,] a structuring and educated mode of desiring that allows us to see and feel beyond the quagmire of the present [...] Turning to the aesthetic in the case of queerness is nothing like an escape from the social realm, insofar as queer aesthetics map future social relations.²²

Verantwortung – ein (an-)archi-methodologischer Imperativ

Ohne die Flüchtigkeit von Theater und Performance als per se queer zu markieren oder queer als notwendigerweise ephemere zu definieren, lässt die spezifische Situierung von Queer Theory und Queer of Color Critique deutlich werden, dass es keine Position eines neutralen Außen geben kann, der ästhetisch-epistemische Status quo, wer, wo und wie erscheinen kann, ist nach wie vor durch Mechanismen des Ausschlusses oder der Derealisierung strukturiert. Normative wissenschaftliche Standards sind in die erzwungene Unsichtbarkeit queerer Praktiken und Performance verwickelt, die Spuren, die Letztere hinterlassen, können gegenüber Ersteren nicht bestehen. Werden sie doch zum Gegenstand des Interesses, so drohen sie nur in der Unterwerfung unter ein bestehendes Regime der Anerkennung Intelligibilität erreichen zu können. Die Alternativen, die sich zu bieten scheinen: normiert werden oder unsichtbar bleiben. Aufgabe einer queeren Theaterwissenschaft könnte in diesem Sinne sein, explizit Position zu beziehen, neue Wege zu (er-)finden, um über Queerness, über queeres Theater und Performance zu schreiben. Das bedeutet einerseits, Wege zu suchen, theaterwissenschaftliche Methoden und Theorien zu queeren, andererseits sich queeren Arbeiten oder Praktiken zuzuwenden. Letztere sollten dabei nicht ‚nur‘ als (ästhetischer) Gegenstand betrachtet werden, sondern im Sinne der Geschichte von queer – der Verschränkung von Aktivismus, Wissenschaft und Kunst – auch in ihrer spezifischen Sozialität und theoretischen Potentialität.

Diese Forderungen lassen sich dabei an eine Form dekonstruktiven Denkens anschließen, an der viele zeitgenössische theaterwissenschaftliche Positionen geschult sind und die bereits antinormativ agiert. Dass dieses Denken nicht schon länger auch verstärkt queere Theorie mobilisiert oder produziert, mag mit Nikolaus Müller-Schölls Hinweis zusammenhängen, dass in der Denkfigur des radikal Anderen mitunter so etwas wie eine „Homogenisierung“ vorgehen kann. Anders gesagt,

²² Muñoz, José-Esteban: *Cruising Utopia. The Then and There of Queer Futurity*. New York 2019 (2009), S. 1.

Formen des Denkens der Alterität drohen die spezifischen Differenzen, die etwa aus einer queeren, aber ebenso aus einer Schwarzen oder dekolonialen Perspektive gedacht werden können, unter der Figur des Anderen zu subsumieren. Um das zu vermeiden, formuliert Müller-Schöll unter Verweis auf Gayatri Chakravorty Spivaks „Can the Subaltern Speak?“ einen „(an-)archi-methodologische[n] Imperativ“ einer Allgemeinen Theaterwissenschaft. Er fordert,

[d]ie Aporien und immer neuen und je anderen Folgen aus der jeden Grund erschütternden Grundfigur der Alterität nicht zu vergessen, vielmehr für sie die Verantwortung zu übernehmen [...].²³

Es ist diese Verantwortung, an die dieser Beitrag appelliert, denn wenn Fragen nach Geschlecht und Begehren, nach Queerness nicht expliziert werden, können sie in der Homogenisierung der Alterität allzu leicht verloren gehen. Das Gefühl des Mangels, das der Ausgangspunkt dieses Beitrags war, mag mit dieser potentiellen Homogenisierung zusammenhängen. Ich möchte darum für eine explizit queere Theaterwissenschaft argumentieren, die ein Denken der Alterität ergänzt und situiert, den Gegenstand der Theaterwissenschaft, ja sie selbst mitkonstituiert. Eine, die queer nicht nur mit-meint, sondern adressiert, die sich aber nicht darin erschöpft, ‚die‘ Theaterwissenschaft endlich um die Analysekategorien von Geschlecht und Sexualität zu erweitern, in der Hoffnung auf ein vermeintlich vollständiges Bild von Theater. Es geht vielmehr darum, gelebte Realitäten, Erfahrungen und Affekte prekären Lebens, die Sozialität von queer als untrennbar von ästhetischen Fragen zu bedenken. Gleichzeitig – und hier treffen sich Poststrukturalismus und Queer Theory – gilt es genau die Kategorien, über die Prekarität hergestellt wird, nicht zu essentialisieren, sondern in der Arbeit mit und an ihnen zu differenzieren, zu vervielfältigen. Das heißt, und das ist durchaus eine radikale Praxis, sich selbst aufs Spiel zu setzen. Judith Butler formuliert das bereits in ihrer ersten Theoretisierung von queer 1993 wie folgt:

If the term ‘queer’ is to be a site of collective contestation, the point of departure for a set of historical reflections and futural imaginings, it will have to remain that which is, in the present, never fully owned, but always and only redeployed, twisted, queered from a prior usage and in the direction of urgent and expanding political purposes. This also means that it will doubtless have to be yielded in favor of terms that do that political work more effectively.²⁴

²³ Müller-Schöll 2020 (wie Anm. 3), S. 54.

²⁴ Butler, Judith: „Critically Queer“, in: dies., Bodies That Matter. On the Discursive Limits of “Sex”. London/New York 2011 (1993), S. 169–214, hier S. 173.

Referenzen

- Aggermann, Lorenz: „Die Ordnung der darstellenden Kunst und ihre Materialisationen. Eine methodische Skizze zum Forschungsprojekt Theater als Dispositiv“, in: ders./Döcker, Georg/Siegmund, Gerald (Hg.), Theater als Dispositiv. Dysfunktion, Fiktion und Wissen in der Ordnung der Aufführung. Frankfurt am Main 2017, S. 7–32.
- Arendt, Hannah: Vita Aktiva oder Vom tätigen Leben. München/Zürich 1994 (1967).
- Butler, Judith: „Critically Queer“, in: dies., Bodies That Matter. On the Discursive Limits of “Sex”. London/New York 2011 (1993), S. 169–214.
- Butler, Judith: Frames of War. When is Life Grievable? London 2009.
- Butler, Judith: Notes Toward a Performative Theory of Assembly. Cambridge/London 2015, insbes. “Gender Politics and the Right to Appear“, S. 24–65.
- Butler, Judith: Precarious Life. The Powers of Mourning and Violence. London/New York 2004.
- Crimp, Douglas: „How to Have Promiscuity in an Epidemic“, in: ders., Melancholia and Moralism: Essays on AIDS and Queer Politics. Cambridge 2002, S. 43–82.
- de Lauretis, Teresa: „Queer Theory: Lesbian and Gay Sexualities. An Introduction“, in: differences: A Journal of Feminist Cultural Studies, Jg. 3 (1991), Ausg. 2, S. iii–xviii
- Deuber-Mankowsky, Astrid: Queeres Post-Cinema. Yael Bartana, Su Friedrich, Todd Haynes, Sharon Hayes. Köln 2017.
- Deuber-Mankowsky, Astrid/Hanke, Philipp: „What? – Prekäres Dokumentieren“, in: dies. (Hg.), Queeres Kino/Queere Ästhetiken als Dokumentationen des Prekären. Berlin 2021, S. 1–21.
- Engel, Antke: „Queer/Assemblage. Begehren als Durchquerung multipler Herrschaftsverhältnisse“, in: transversal 08/11: inventionen | inventionen (2011), ohne Seitenzahl. https://transversal.at/transversal/0811/engel/de#_ftnref5

(Zugriff am 17.07.2021).

- Freeman, Elizabeth: Time Binds. Queer Temporalities, Queer Histories. Durham 2010.
- Gould, Deborah B.: Moving Politics: Emotion and ACT UP's Fight against AIDS. Chicago 2009.
- Halperin, David: „The Normalization of Queer Theory“, in: Journal of Homosexuality, Jg. 45 (2003), Ausg. 2–4, S. 339–343.
- Hayes, Sharon: „Temporal Relation“, in: Lorenz, Renate (Hg.), Not Now! Now! Chronopolitics, Art & Research. London 2014, S. 57–71.
- Jones, Amelia: „Performativity“, in: dies., In Between Subjects. A Critical Genealogy of Queer Performance. New York 2021, S. 34–82.
- Kosofsky Sedgwick, Eve: „Queer Performativity: Henry James's The Art of the Novel“, in: GLQ, Jg. 1 (1993), Ausg. 1, S. 4.
- Lorenz, Renate: Queer Art. A Freak Theory. Bielefeld 2012.
- Müller, Gin: Possen des Performativen. Theater, Aktivismus und queere Politiken. Wien u.a. 2015.
- Müller-Schöll, Nikolaus: „Der unterbrochene Weg. Zu einer Allgemeinen und Vergleichenden Theaterwissenschaft“, in: Balme, Christopher/Szymanski-Düll, Berenika (Hg.), Methoden der Theaterwissenschaft (=Forum Modernes Theater, Bd. 56). Tübingen 2020, S.45–58.
- Muñoz, José-Esteban: Cruising Utopia. The Then and There of Queer Futurity. New York 2019 (2009).
- Muñoz, José-Esteban: Disidentifications. Queers of Color and the Performance of Politics. Minneapolis 1999.
- Muñoz, José-Esteban: „Ephemera as Evidence: Introductory Notes to Queer Acts“, in: Women & Performance: a journal of feminist theory, Jg. 8 (1996), Ausg. 2 (1996), S. 5–16.
- Oxford English Dictionary: Art. „queer“, <https://www.oed.com/view/Entry/156236?rskey=Bsxfs6&result=2&isAdvanced=false#eid> (Zugriff am 17.07.2021).
- Schrödl, Jenny: „Gender Performances. Theaterwissenschaftliche Perspektiven und Problematiken“, in: etum, Jg. 1, Ausg. 1 (2014), S. 33–52.
- Schrödl, Jenny: „Theoriebezüge und -diskurse in der Queer Performance. Fünf

Gespräche mit Berliner Performer_innen“, in: Hackel, Astrid/Vollhardt, Mascha (Hg.), Theoriediskurse in Theater und Performance der Gegenwart. Wiesbaden 2014, S. 101–119.

- Schrödl, Jenny/Wittrock, Eike (Hg.): Theater* in queerem Alltag und Aktivismus der 1970er und 1980er Jahre. Berlin 2022.
- Treichler, Paula: „AIDS, Homophobia and Biomedical Discourse: An Epidemic of Signification“, in: Cultural Studies, Jg. 1 (1987), Ausg. 3, S. 263–305.
- United in Anger, Regie: Jim Hubbard, USA, 2012.
- <http://www.unitedinanger.com/> (Zugriff am 17.07.2021).
- <https://visualaids.org/about-us> (Zugriff am 17.07.2021).
- Williams, Raymond: „Structures of Feelings“, in: ders., Marxism and Literature. Oxford 1977, S. 128–135.

Hohmann, Philipp (2022): „Ein Mangel und ein Begehren: Theaterwissenschaft & Queer Theory“, in: Beate Hochholding-Reiterer, Annemarie Matzke, Nikolaus Müller-Schöll, Sandra Umathum (Hg.): Zwischenstand: Was heißt es, sich im Forschungsfeld Theaterwissenschaft zu orientieren? (= Thewis. Online-Zeitschrift der Gesellschaft für Theaterwissenschaft, Jg. 2022 / Vol. 9 / Ausg. 1), S. 52-64, DOI 10.21248/thewis.9.2022.110, CC BY 4.0.

Der Hamiltonkomplex
Zur Analyse von Gender als strukturelle ästhetische Kategorie in
der Theaterpädagogik

Laura Kallenbach

Wie arbeiten Menschen am Theater und das Theater an ihnen? Wer macht Theater? Als was begreifen wir theatrale Räume ästhetisch, gesellschaftlich, (macht-)politisch? Solche strukturellen Fragen an die Institution Theater rücken auf kulturpolitischer, künstlerischer und theaterwissenschaftlicher Ebene in jüngster Zeit dringlicher in den Fokus. Theaterpädagogischer Arbeit – d.h. künstlerischer Arbeit mit explizit nicht-professionellen Akteur*innen – sind diese Fragen elementar eingeschrieben und sie zeigen sich dabei in der Praxis wie auch Untersuchung dieser Arbeit zugleich als ästhetische Fragen. Nicht-professionelle Akteur*innen (sowie die künstlerische Arbeit von und mit ihnen) treten im Theater stets auf eine doppelte Weise in Erscheinung: in der Repräsentation sozialer Lebenswirklichkeiten und in der (vermittelten) Auseinandersetzung mit ästhetischen Formen. Melanie Hinz verweist hierbei auf die historisch gewachsene Position „des/der ‚Anderen‘“ nicht-professioneller Akteur*innen im Theater, die sich gleichermaßen auf die „Positionierung als nicht-normativer Schauspieler*innenstatus und -körper“ resp. „die Repräsentation der Diversität von Körperbildern und Identitäten durch Nicht-Profis auf der Bühne“¹ bezieht. Die Gender-*Performance* nicht-professioneller Akteur*innen im Theater zeigt sich in diesem Bewusstsein ebenfalls auf eine doppelte Weise: in ihrem Eingebundensein in soziale Diskurse und Fragen der Repräsentation sowie in ihrer (vermittelten) ästhetischen

¹ Hinz, Melanie (März 2021), S. 53.

Hervorbringung. Unter dieser Prämisse wohnt der Analyse theaterpädagogischer Arbeit das Potential inne, Gender als eine strukturelle ästhetische Kategorie zu beschreiben und als solche im Theater zu untersuchen. Diesem Ansatz möchte ich im Folgenden am Beispiel der Inszenierung *Der Hamiltonkomplex*² in einer kritischen Analyse weiter nachgehen.

Der Hamiltonkomplex

„Nichts ist, wie es scheint – wenn du 13 bist! Kinder verwandeln sich in Lolitas, Tänzerinnen in Diven, Mädchen in unglückliche Ehefrauen oder unerschrockene Provokateurinnen.“³

Der Hamiltonkomplex am Schauspielhaus Bochum – eigenes Remake der erfolgreichen Inszenierung am hetpaleis Antwerpen⁴ von Regisseurin Lies Pauwels – inszeniert „[d]reizehn 13-jährige Mädchen“⁵. In wechselnden Rollen, Kostümen, Anordnungen treten sie als Gruppe in Erscheinung. Für Pauwels sind sie eine „Metapher“ für „eine Welt im Wandel“⁶: „Sie befinden sich an einem Punkt, an dem sie etwas von ihrem instinktiven Bewusstsein verlieren und die Welt mit ihren Konventionen, Codes und Regeln verstehen lernen.“⁷ Das Einüben dieser Codes zeigt sich in der Inszenierung als kollektive Darstellungsaufgabe. Choreografiert werden stereotype Weiblichkeiten in stets uniformen Bild- und Bewegungsordnungen hervorgebracht: ‚Lasziv‘, ‚naiv‘, ‚hysterisch‘, ‚albern‘, ‚unschuldig‘, ‚gebrochen‘ – das Spektrum gesellschaftlicher Zuschreibungen wiedererkennbar abbildend. Irritiert und zugleich verstärkt werden diese Bilder durch Songs, Texte, aber vor allem das Ausführen der Darstellung durch die jungen Performer*innen(körper)⁸: Ein intimer Tanz im Schulmädchenkostüm mit „Bodybuilder Stefan Gota“⁹, eine säuselnde, kichernde Vorstellung vor dem Publikum im weißen Kleid mit pastellig bunter

² *Der Hamiltonkomplex*, Regie: Lies Pauwels, Premiere: 02. November 2018, Schauspielhaus Bochum.

³ <https://www.schauspielhausbochum.de/de/junges-schauspielhaus/stuecke/187/der-hamiltonkomplex> (Zugriff am 06. Dezember 2021).

⁴ *Het Hamiltoncomplex*, Regie: Lies Pauwels, Premiere: 29. August 2015, hetpaleis, Antwerpen.

⁵ <https://www.staatsschauspiel-dresden.de/spielplan/a-z/der-hamiltonkomplex/> (Zugriff am 06. Dezember 2021).

⁶ <https://www.schauspielhausbochum.de/de/junges-schauspielhaus/stuecke/187/der-hamiltonkomplex>.

⁷ Ebd.

⁸ In der Inszenierung „13-jähriger Mädchen“ wird die individuelle Geschlechtsidentität der Performer*innen nicht verhandelt. Ich verzichte daher darauf, eine Zuschreibung im Text vorzunehmen.

⁹ <https://www.schauspielhausbochum.de/de/junges-schauspielhaus/stuecke/187/der-hamiltonkomplex>.

Lockenperücke und mit Fingern an Lippen und Haaren spielend: „Hello, my name is Precious [...] my name is Lovely [...] my name is Gift“, eine weinend wiedergegebene explizite Erzählung des Natascha-Kampusch-Falls (und ihrer Zuneigung zum Täter) im hautfarbenen kurzen Body mit anschließendem abrupten Weglachen der Szene. *Der Hamiltonkomplex* interessiert sich sichtbar für die Irritation der Zuschauer*innen im Narrativ des Verlusts ‚kindlicher Unschuld‘ heranwachsender „Mädchen“.

*„In Belgien zählt Lies Pauwels zu den Erfinder*innen des Genres Theater mit Jugendlichen für ein erwachsenes Publikum.“¹⁰*

Der Hamiltonkomplex inszeniert ein Blicken auf „dreizehn 13-jährige Mädchen“. Ein Bild nach dem anderen wird in einer sich wiederholenden Ordnung zentralperspektivisch aufgebaut. Reihen von Stewardessen, Rotkäppchen, Schulmädchen, Krankenschwestern, Schönheitsköniginnen werden auf der Bühne (uni-)formiert und im Rhythmus der Inszenierung wieder zerstreut. Wenn gleich zu Beginn der Inszenierung von der Bühne aus abgefragt wird, „ob es Pädophile im Saal gibt“, ist dieses Blicken als Gegenstand der Inszenierung etabliert und damit ebenso die frausierten jungen Körper der Performer*innen als Blickobjekte. Im ekstatischen Schreien beim Anblick von Schauspieler Elias M'Barek auf Leinwänden über der Bühne, im Agieren mit Stefan Gota auf der Bühne, im Imaginieren potentieller Pädophiler im Publikum oder im Aufrufen von Bildern David Hamiltons durch den Titel der Inszenierung wird die Darstellung vom Heranwachsen, von (entstehenden) Weiblichkeiten wiederholt an ein männliches Gegenüber gebunden und daraufhin heteronormativ sexualisiert konstruiert. Im *Hamiltonkomplex* geht es in meiner Beobachtung nicht um die individuellen, ungefähr 13-jährigen Performer*innen.¹¹ Es geht um das inszenierte Narrativ des Wandels, der (klischierten) „Identitätssuche“¹² „13-jähriger Mädchen“ als homogener Gruppe und den voyeuristischen (männlichen) Blick auf sie. Es geht um das affizierte erwachsene Publikum. Es geht um wirkungsvolle Bilder, für die die Performer*innen(körper) als Gestaltungselemente fungieren.

¹⁰ https://www.staatsschauspiel-dresden.de/spielplan/a-z/der_hamiltonkomplex/.

¹¹ „Nicht alle sind genau 13 Jahre alt, eine ist noch 12, eine schon 14.“ (Keim, Stefan: „Von Ängsten und Träumen der 13-Jährigen“, <https://www.welt.de/regionales/nrw/article185493346/Bochumer-Kammerspiele-Von-Aengsten-und-Traeumen-der-13-Jaehrigen.html> vom 14. Dezember 2018 [Zugriff am 06. Dezember 2021].)

¹² <https://www.schauspielhausbochum.de/de/junges-schauspielhaus/stuecke/187/der-hamiltonkomplex>.

„*Wer sind diese Mädchen, die ihre Wirkung so selbstbewusst im Griff haben?*“¹³

Im normativen Schauspielverständnis hat die Darstellung nichts mit den jungen Performer*innen zu tun. Sie sind Darsteller*innen, die *etwas* darstellen und zeigen, die eine Wirkung erzeugen, mit der die Inszenierung spielt. Die stets uniformen Kostüme, die synchron choreografierten Bewegungen, „dreizehn 13-jährige Mädchen“ – sie sind *ein* Bild: „So ist die Welt, und so zeigen wir sie auch.“¹⁴ Und sie führen diese Aufgabe als Darsteller*innen in *Der Hamiltonkomplex* mit großer *Professionalität* aus.¹⁵ Zugleich ist die Inszenierung jedoch trotz dieser vermeintlich *professionellen* Trennung zwischen Darsteller*innen und Rolle auf das Ausführen der Darstellung durch die frauisierten jungen Körper der Performer*innen und eine zugeschriebene Authentizität dieser als „13-jährige Mädchen“ elementar angewiesen, um ihren Effekt überhaupt entwickeln zu können. Und gerade dieser Aspekt wird für die Untersuchung der Kategorie Gender entscheidend. Zu fragen ist hier m.E. weniger, wer diese „Mädchen“ auf der Bühne *sind*, sondern was sie dort *wie* tun und als was sie *wie* in diesem Tun auf der Bühne konstruiert werden.

Die Ordnung der Inszenierung besteht aus einem sich wiederholenden Schema. Performer*innen treten als uniforme Gruppe in Kostüm und Haltung geschlossen auf. Es folgt ein choreografierter Szenenablauf, ein gemeinsamer Wechsel der Haltung, ein Song, ein gleichmäßiges Auflösen der Gruppe. Ein oder zwei Performer*innen bleiben zurück oder treten bereits als erste des folgenden Bildaufbaus in neuem Kostüm wieder auf und führen einen vereinzelter Vorgang aus – ein Tanz-Solo, ein Textvortrag allein oder zu zweit am Mikro, ein performter Song – und fügen sich anschließend wieder in die Gruppe ein. Die Texte sind kurze formale Satz- oder Wortfolgen, in einer jeweils durchgängigen, stilisierten Sprechhaltung ausgeführt. Die Soli unterscheiden sich in ihrer kontrollierten Darstellungsform nicht von den Gruppenszenen. Alles fügt sich nahtlos ineinander, ist auf den Takt der Musik, das

¹³ Ebd.

¹⁴ Aleya Su Çoban, zit. n. Keim: „Von Ängsten und Träumen der 13-Jährigen“.

¹⁵ Professionalität wird in der Arbeit mit jungen Akteur*innen häufig durch ein *wie* beschrieben. Junge Akteur*innen agieren in den selben Arbeitsstrukturen *wie*, werden gecastet *wie*, sind in ihrer darstellerischen Leistung beeindruckend, fast so gut *wie* professionelle Darsteller*innen. Gerade an großen Häusern agieren ausgewählte ‚Hochleistungs-Jugendclubs‘ teilweise als eine Art Schauspiel(vor)schule. Professionalität bedeutet in diesem Verständnis neben einer Aufwertung von Ressourcen und Anerkennung häufig eine vermittelte Normierung im Funktionieren innerhalb institutioneller Strukturen und in Form einer Ausbildung in der Nachahmung vorgegebener Darstellungsstandards, deren Erfolg als erbrachte Leistung sichtbar und in öffentlichkeitswirksamen Produktionen verwertbar wird. (Vgl. Kallenbach, Laura (2021) S. 28 f.)

Licht, die Bildkomposition hin ausgerichtet. Die Ordnung wird auch im inszenierten Ausbruch nicht gestört. Jedes Bild hat sein erkennbares vergeschlechtlichtes Set an Bewegungsformen und -möglichkeiten.

Ein *doing gender* im Sinne Judith Butlers wird als Struktur und Ästhetik sichtbar und wichtig für ein Befragen der Inszenierung(sprozesse). Das kollektive Einüben spezifischer vergeschlechtlichter Bewegungen und Ausdrucksformen ist notwendig, um die Bilder, mit denen die Inszenierung arbeitet, hervorzubringen. Gleichzeitig beschreibt Lies Pauwels in einem Interview: „Everything in it came from them.“¹⁶ Was ist damit in Anbetracht der (auch im öffentlichen Making-of¹⁷) sichtbaren Form(ierung) der Darstellung gemeint? Ohne die Fähigkeit junger Performer*innen zu bezweifeln, sich z.B. mit dem Natascha-Kampusch-Fall befassen und dazu verhalten zu können, zeigt sich in dem Umstand, dass solche (individuellen) Auseinandersetzungen über die Aneinanderreihung wirkungsvoller Zitate hinaus in der Konzentration auf das gekonnte Ausführen der Darstellungsform keinen Raum finden, etwas anderes. Ein Eindruck, der sich mit Blick auf das szenenweise nahezu identische Remake der Inszenierung am Schauspielhaus Bochum verstärkt, zu dem Performer*in Daria Anna Halander sagt: „Wir wurden aber nicht in Schablonen gepresst [...]. Wir haben das übernommen, was wir wollten. Manche Bewegungen machen wir völlig anders. Es muss ja auch zu uns passen.“¹⁸ Mit Blick auf die Inszenierung und eine solche Aussage zeigt sich mir das „von den Performer*innen Kommende“ in einer Bewegungsfreiheit innerhalb erkennbar fester Bildkompositionen: ein kalkulierter (minimaler) Freiraum, in dem die jungen (Körper der) Performer*innen die geschlechtlichen Codes in individuellen kleinen Abweichungen im Verhältnis zueinander und zur Vorlage hervorbringen. Und genau die darin erzeugte Authentizität resp. Naturalisierung der (vergeschlechtlichten) Darstellung ist für die Inszenierung „13-jähriger Mädchen“ im *Hamiltonkomplex* als Effekt elementar.

*„Aber Mädchen werden ja erwachsen, sind mal 13 und erlangen Geschlechtsreife, entdecken sich selbst, und werden entdeckt.“*¹⁹ Der *Hamiltonkomplex* verhält sich nicht

¹⁶ Lies Pauwels, zit. n. Gardner, Lyn: „How to evoke a world in chaos? Let 13 teenage girls storm the stage“, <https://www.theguardian.com/stage/2016/jun/28/the-hamilton-complex-teenage-girls-stage-unicorn-theatre-lift> vom 28. Juni 2016 (Zugriff am 06. Dezember 2021).

¹⁷ Vgl. *Het Hamiltoncomplex: the making of*, hetpaleis, Antwerpen, vom 03. September 2015 https://www.youtube.com/watch?v=qyJLwrKZX_s&t=116s (Zugriff am 06. Dezember 2021).

¹⁸ Daria Anna Halander, zit. n. Keim: „Von Ängsten und Träumen der 13-Jährigen“.

¹⁹ Knöpker, Burkard: „Mit dem Einhorn erwachsen werden – Der Hamiltonkomplex“, <https://www.allesmuenster.de/mit-dem-einhorn-erwachsen-werden-der-hamiltonkomplex-im-pumpenhaus/> vom 08. April 2016 (Zugriff am 06. Dezember 2021).

zum Fall Hamilton²⁰ oder zu möglichen Pädophilen im Publikum, sondern bedient sich der Kontroverse im für Erwachsene potentiell verstörenden Bild einer sexualisierten Identitätssuche heranwachsender „Mädchen“. Und so mögen sich manche Zuschauer*innen in ihrer voyeuristischen Blickposition unangenehm berührt fühlen und dies als kritisches Potential der Inszenierung formulieren²¹, eine Konsequenz oder ein Bruch mit stereotyper Konstruktion von Weiblichkeiten entsteht daraus nicht. Im Gegenteil, gerade im Kontext *professioneller* Theaterarbeit, in der erbrachten *Leistung* der Performer*innen, bedient sich die Inszenierung die Inszenierung der Affektwirkung dieser Leistung, um das beeindruckend *professionelle* Erfüllen der Darstellungsaufgaben als eine vermeintlich emanzipatorische Haltung zu deuten. Vor allem aber wird durch die zuvor beschriebene Form das klisierte Narrativ der Identitätssuche in der Rezeption auf die jungen Performer*innen als authentisch übertragen. So schreibt u.a. Martin Krumbholz der Inszenierung in einer Kritik zu: „Aber so scharf auch auf Wirkung kalkuliert das Ganze ist, so triftig und so human ist es auch. Denn Pauwels benutzt die Teenager nicht für eine eitle Show; sie lässt sie zu sich selbst kommen in einem entfesselten Spiel der Entgrenzungen, der Selbstüberwindung und der Leidenschaft.“²²

Wiederholung und Abjektion

Lea-Sophie Schiel plädiert in ihrem Aufsatz „Gender* – Performativität – Aufführungsanalyse“ dafür, „die ästhetisch-phänomenale Erscheinung und den semiotisch-diskursiven Rahmen von Aufführungen und Performances in radikaler Abhängigkeit voneinander zu denken“²³. Damit nimmt sie in der Auseinandersetzung mit dem Performativitätsbegriff bei Fischer-Lichte und Butler eine Verschiebung im Fokus der Aufführungsanalyse vor, mit dem sich diese nicht nur auf die Wahrnehmungsbeschreibung des In-Erscheinung-Tretens selbstbezüglicher Vollzüge beschränkt, sondern dieses immer in Abhängigkeit zu den Prozessen der Hervorbringung betrachtet.

²⁰ Vgl. zum Fall David Hamilton u.a. Baggs, Robert K.: „The Suicide of David Hamilton and the Debate Over Child Nudity in Portraiture“, <https://fstoppers.com/originals/suicide-david-hamilton-and-debate-over-child-nudity-portraiture-155228> vom 29. November 2016 (Zugriff am 06. Dezember 2021).

²¹ Vgl. Saville, Alice: „‘Hell is a teenage girl’ – thirteen thoughts, gathered from the rubble of ‘The Hamilton Complex’“, <http://exeuntmagazine.com/reviews/review-hamilton-complex-unicorn-theatre/> vom 04. Juli 2016 (Zugriff am 06. Dezember 2021).

²² Krumbholz, Martin (Jan. 2019), S. 22.

²³ Schiel, Lea-Sophie (2019), S. 26.

Performativität bezeichnet für Butler also nicht – wie bei Fischer-Lichte –, dass und die Art und Weise, wie (in Bezug auf seine sinnliche Dimension) etwas in Erscheinung tritt, sondern adressiert den z.T. nicht sicht- und wahrnehmbaren Prozess der Hervorbringung von Performances. Den sicht- und wahrnehmbaren Teil dieses performativen Diskurses umschreibt sie dagegen als Performance, die von den Spuren dieses Nicht-Wahrnehmbaren geprägt ist.²⁴

Gegenüber dem bei Fischer-Lichte betonten Aspekt der Einmaligkeit der Aufführung und der darin begründeten „transformative[n] Kraft performativer Handlungen“²⁵ rückt Schiel den in Butlers Performativitätskonzept ebenso wichtigen Aspekt der Wiederholung in ihrer Abhängigkeit von (normierenden) Hervorbringungsbedingungen in den Fokus als wesentlichen Bestandteil der Materialität der Aufführung. Im Begriff des Abjekten stellt Schiel heraus, dass jedes Erscheinen nur in Abhängigkeit zum Verworfenen sichtbar werden kann.

Da immer etwas aus dem Handlungsvollzug ausgeschlossen, verworfen wird, entsteht ein Raum des Verworfenen. Dieser Raum (bzw. Nicht-Raum) konstituiert ex negativo das, was in Erscheinung treten darf, und dringt so in die Strukturierung der Materie, Körper, Praktiken ein bzw. ‚zurück‘. Durch diese Verwerfung entstehen sowohl die Gleichförmigkeit von Handlungen als auch ihre Abweichungen.²⁶

Unter dieser Prämisse wird für Schiel auch eine singuläre Untersuchung des phänomenalen Leibs problematisch, da dieser nach Butler nicht vordiskursiv existiert, sondern erst durch den semiotischen Körper und soziale Körperkonzepte hervorgebracht wird.²⁷ „Leib und Körper sind für Butler immer untrennbar miteinander verbunden, also auch notwendigerweise im Rahmen von Theateraufführungen.“²⁸

Für die Untersuchungen von Gender-Performances in der Theaterpädagogik kommen in Schiels Ansatz für mich zwei wesentliche Aspekte zusammen: zum einen die Aufgabe, das In-Erscheinung-Treten von (vergeschlechtlichten) Körpern und ästhetischen Formen in Aufführungen auf seine gesellschaftlichen, diskursiven Hervorbringungsbedingungen hin produktionsästhetisch zu untersuchen. Zum anderen die Notwendigkeit, unter dieser Prämisse auch die Normierungspraktiken künstlerischer Darstellungen zu reflektieren, was bedeutet, Zuordnungen in stets

²⁴ Ebd. S. 31 f.

²⁵ Ebd. S. 38.

²⁶ Ebd. S. 37 f.

²⁷ Vgl. ebd. S. 39.

²⁸ Ebd.

transformative künstlerisch-performative Praktiken gegenüber anderen sozialen oder (sub-)kulturellen Aufführungsformen²⁹ differenziert zu befragen.

Im Erfolg von *Der Hamiltonkomplex*³⁰ bilden sich verschiedene soziale und kulturell-institutionelle Diskurse ab: der Genderdiskurs und Fragen nach Möglichkeiten eines widerständigen, subversiven Umgangs mit gesellschaftlichen Gendernormen sowie Sichtbarkeiten ‚weiblicher‘ Sexualitäten auf der einen Seite und ein Diskurs um professionelle künstlerische Arbeit mit nicht-professionellen Akteur*innen – mit Forderungen von Ressourcen und Anerkennung sowie angesprochener Faszination für das ‚Andere‘ – auf der anderen Seite. In der z.B. in Kritiken zunächst anklingenden Befriedigung von Bedürfnissen in beiden Bereichen werden im Blick auf Wiederholung und Abjektion Muster im Bezug der Diskurse zueinander sichtbar.

Im Erscheinen der jungen Performer*innen auf der Bühne werden normierende Ordnungen in ihrer Wiederholung sichtbar. *Weiblichkeit* wird heteronormativ, entindividualisiert, standardisiert in immer wieder wechselnden und doch gleichbleibenden Formierungen dargestellt. *Professionalität* tritt als Leistung im Einüben und Ausführen dieser Darstellung als Disziplinierung von Körpern und persönliche Grenzüberschreitung auf. *Freiheiten* resp. Freiräume bleiben auf beiden Ebenen Teil der Ordnung, zeigen sich in einem neoliberalen Verständnis als eine ‚Freiheit von etwas‘: Uniforme kurze Bleistiftröcke werden befreit von sich geworfen, um uniforme kurze Schulmädchenröcke anzuziehen. Bilder einer ‚kindlich-weiblichen Lust‘ werden als Tabubruch sichtbar in konstant bleibender Abhängigkeit zum adressierten *male gaze*. Kalkulierte Momente des Ausbruchs, der Unordnung und der individuellen Abweichung fügen sich nahtlos in die Form ein, sind Teil derselben. Als Abjektes wird jedoch eine ‚Freiheit zu etwas‘ – „zu eigensinnigen Lebensweisen“³¹ aus einer subjektkritischen Perspektive – verworfen. Die auch bildungstheoretische Möglichkeit eines solchen Eigensinns in der machtkritischen Reflexion sowohl ästhetischer als auch gesellschaftlicher Zeichenproduktion, über die Entwicklung individueller Haltung(en) und Handlungsmacht in der Auseinandersetzung mit diesen wird sowohl auf produktions- als auch rezeptionsästhetischer Ebene verworfen. Eine

²⁹ Vgl. ebd. S. 41 und S. 43.

³⁰ Beide Versionen der Inszenierung wurden zu zahlreichen Festivals eingeladen und im Feuilleton gefeiert.

³¹ Hartmann, Jutta (2017), S. 172.

Verweigerung oder ein Bruch in der Produktion konsumierbarer (Geschlechter-)Bilder als Transformation der Ordnung findet auf struktureller wie ästhetischer Ebene nicht statt.

Arbeit am Theater

Um Gender als Analysekategorie in der Theaterwissenschaft komplex zu fassen, fordern auch Irene Lehmann, Katharina Rost und Rainer Simon im Band *Staging Gender* „von der Wissenschaft neue Perspektiven, die über die ästhetische Reflexion von künstlerischen Arbeiten hinaus die strukturellen Mechanismen des Produktionsprozesses einbeziehen“³². Eine solche Perspektive hieße, auch die Normierungspraktiken künstlerischer Arbeit in der Konstruktion von Gender-Performances kritisch zu befragen, die sich in ihrer Vermittlung in der Zusammenarbeit mit nicht-professionellen Akteur*innen auf besondere Weise zeigen. Bewertungen oder Fragen daran, ob es sich bei solchen Arbeiten gegenüber professionellem Theater um „schlechte Kunst“ resp. „schlechtes Theater“³³ (in Ermangelung künstlerischer Autonomie) handelt, stellen sich in diesem Kontext als nicht erkenntnisleitend heraus – was nicht zuletzt am zu befragenden Professionalitätsbegriff am Beispiel *Hamiltonkomplex* deutlich wird. Für eine theaterpädagogische und theaterwissenschaftliche Forschung zeigt sich als wichtigere Frage, wie nicht-professionelle Akteur*innen in einem doppelten Sinne *am Theater arbeiten*³⁴ und wie sich eine solche Arbeit nicht zuletzt auf der Bühne ausdrückt – u.a. in ihrer (De-)Konstruktion von Gendernormen. In dieser Hinsicht kann sich das Forschungsfeld der Theaterpädagogik im Befragen von Kunst- sowie Vermittlungs- und Bildungsbegriffen als Handlungswissenschaft³⁵ methodologisch fruchtbar für eine stärkere Erforschung einer Theaterpraxis auch in der Theaterwissenschaft erweisen – was bedeuten würde, Theater nicht nur als Orte der Kunst, sondern auch als in Machtstrukturen eingebundene soziale Räume, Künstler*innen als soziale Akteur*innen und Inszenierungen als stets von

³² Lehmann, Irene / Rost, Katharina / Simon, Rainer (2019), S. 12.

³³ Vgl. Nikolaus Müller-Schöll, zit. n. Hinz (März 2021), S. 56. [Originalangabe: Müller-Schöll, Nikolaus, „Die Fiktion der Kritik. Foucault, Butler und das Theater der Ent-Unterwerfung“, in: Ebert et al. (Hg.), *Theater als Kritik*, S. 49–56, hier S. 55.] Hinz verweist in Reaktion auf solche Werturteile auf die Notwendigkeit der Reflexion der Position, aus der diese Kritik als Teil des Machtdispositivs in Hinblick auf die Institution Theater geübt wird. (Vgl. ebd. S. 56–57).

³⁴ Vgl. Matzke, Annemarie (2012).

³⁵ Vgl. Hentschel, Ulrike: (2003), S. 66.

Vermittlungspraktiken durchzogen verstärkt in den Blick zu nehmen. Umgekehrt erfordert eine solche Perspektive auch von der Theaterpädagogik, *ästhetische Bildung* und deren Praktiken im Zuge des *aesthetic turn*³⁶ vermehrt anhand konkreter ästhetischer Formen durch genaue Inszenierungsanalysen zu untersuchen und beides in direkter Verbindung zueinander zu denken.

³⁶ Vgl. Streisand, Marianne (2012), S. 29 f.

Referenzen

- Baggs, Robert K.: „The Suicide of David Hamilton and the Debate Over Child Nudity in Portraiture“, <https://fstoppers.com/originals/suicide-david-hamilton-and-debate-over-child-nudity-portraiture-155228> vom 29. November 2016 (Zugriff am 06. Dezember 2021).
- *Der Hamiltonkomplex*, Regie: Lies Pauwels, Premiere: 02. November 2018, Schauspielhaus Bochum.
- Gardner, Lyn: „How to evoke a world in chaos? Let 13 teenage girls storm the stage“, <https://www.theguardian.com/stage/2016/jun/28/the-hamilton-complex-teenage-girls-stage-unicorn-theatre-lift> vom 28. Juni 2016 (Zugriff am 06. Dezember 2021).
- Hartmann, Jutta: „Perspektiven queerer Bildungsarbeit“, in: Behrens, Christoph / Zittlau, Andrea (Hg.), *Queer-Feministische Perspektiven auf Wissen(schaft)*. Rostock 2017, S. 163–186.
- Hentschel, Ulrike: „Theorie, ja. Aber welche und wozu? Bemerkungen zum Selbstverständnis der Spiel- und Theaterpädagogik“, in: Hentschel, Ulrike / Ritter, Hans-Martin (Hg.), *Entwicklungen und Perspektiven der Spiel- und Theaterpädagogik*. Festschrift für Hans-Wolfgang Nickel. Milow 2003, S. 61–75.
- *Het Hamiltoncomplex*, Regie: Lies Pauwels, Premiere: 29. August 2015, hetpaleis, Antwerpen.
- *Het Hamiltoncomplex: the making of*, hetpaleis, Antwerpen, vom 03. September 2015, https://www.youtube.com/watch?v=qyJLwrKZX_s&t=116s (Zugriff am 06. Dezember 2021).
- Hinz, Melanie: „Alltagsexpert*innen im Theater als Kritiker*innen normativer Körperbilder und Geschlechterdiskurse“, in: *Forum Modernes Theater*, Bd. 32, H. 1 (März 2021), S. 53–68.
- Kallenbach, Laura: „Kinder und Jugendliche auf der Bühne. Fragen zu Normierungsprozessen im Theater mit jungen Akteur*innen“, in: *IXYPSILONZETT. Jahrbuch für Kinder- und Jugendtheater*, 2021.

- Keim: „Von Ängsten und Träumen der 13-Jährigen“, <https://www.welt.de/regionales/nrw/article185493346/Bochumer-Kammerspiele-Von-Aengsten-und-Traeumen-der-13-Jaehrigen.html> vom 14. Dezember 2018 [Zugriff am 06. Dezember 2021].)
- Knöpker, Burkard: „Mit dem Einhorn erwachsen werden – Der Hamiltonkomplex“, <https://www.allesmuenster.de/mit-dem-einhorn-erwachsen-werden-der-hamiltonkomplex-im-pumpenhaus/> vom 08. April 2016 (Zugriff am 06. Dezember 2021).
- Krumbholz, Martin: „Der Bergarbeiter. Johan Simons, der neue Intendant am Schauspielhaus Bochum, positioniert sein Haus in der goldenen Mitte zwischen Ensembletheater, Performance und Diskurs“, Theater der Zeit, Jg. 74, H. 1 (Jan. 2019), S. 20–22.
- Lehmann, Irene / Rost, Katharina / Simon, Rainer: „Gender on Stage and Beyond. Einleitung“, in: dies. (Hg.), Staging Gender – Reflexionen aus Theorie und Praxis der performativen Künste. Bielefeld 2019, S. 7–23.
- Matzke, Annemarie: Arbeit am Theater. Bielefeld 2012.
- Saville, Alice: „‘Hell is a teenage girl’ – thirteen thoughts, gathered from the rubble of ‘The Hamilton Complex’“, <http://exeuntmagazine.com/reviews/review-hamilton-complex-unicorn-theatre/> vom 04. Juli 2016 (Zugriff am 06. Dezember 2021).
- Schiel, Lea-Sophie: „Gender* – Performativität – Aufführungsanalyse. Überlegungen zur Berücksichtigung von Gender*-Aspekten in der theaterwissenschaftlichen Aufführungsanalyse“, in: Lehmann, Irene/Rost, Katharina/Simon, Rainer (Hg.), Staging Gender – Reflexionen aus Theorie und Praxis der performativen Künste. Bielefeld 2019, S. 25–46.
- <https://www.schauspielhausbochum.de/de/junges-schauspielhaus/stuecke/187/der-hamiltonkomplex> (Zugriff am 06. Dezember 2021).
- https://www.staatsschauspiel-dresden.de/spielplan/a-z/der_hamiltonkomplex/ (Zugriff am 06. Dezember 2021).
- Streisand, Marianne: „Geschichte der Theaterpädagogik im 20. und 21. Jahrhundert“, in: Nix, Christoph/Sacher, Dietmar / dies. (Hg.), Lektion 5 – Theaterpädagogik. Berlin 2012, S. 14–35.

Kallenbach, Laura (2022): „Der Hamiltonkomplex. Zur Analyse von Gender als strukturelle ästhetische Kategorie in der Theaterpädagogik“, in: Beate Hochholdinger-Reiterer, Annemarie Matzke, Nikolaus Müller-Schöll, Sandra Umathum (Hg.): Zwischenstand: Was heißt es, sich im Forschungsfeld Theaterwissenschaft zu orientieren? (= Thewis. Online-Zeitschrift der Gesellschaft für Theaterwissenschaft, Jg. 2022 / Vol. 9 / Ausg. 1), S. 65-77, DOI 10.21248/thewis.9.2022.111, CC BY 4.0.

WENN DIE KÖRPER POSITION BEZIEHEN

Die De-Montage von Ordnungen in *TANZ* von Florentina Holzinger

Ekaterina Trachsel

Um zu wissen, muss man Position beziehen. Das ist aber gar nicht so einfach. Position beziehen, das bedeutet, sich mindestens zweimal zu situieren, an den mindestens zwei Fronten, die jede Position beinhaltet, da jede Position – auf schicksalhafte oder fatale Weise – relativ ist. [Georges Didi-Huberman]¹

Um scheinbar schwerelos über den Boden zu gleiten, werden die Füße in Spitzenschuhe gezwängt. Es wird die perfekte Frisur geknotet, um an dieser hoch zu den Traversen gezogen zu werden. Um engelsgleich über der Bühne aufgehängt zu werden, wird der Rücken mit Fleischerhaken penetriert. Und damit die 78-jährige ehemalige Primaballerina Beatrice Cordua mit ihren Ballett-Schülerinnen zufrieden ist, müssen auch mal die Beine gespreizt werden. Wir haben es in *TANZ* von Florentina Holzinger mit einer dramaturgischen Ordnung zu tun, welche Wahrnehmungsgewohnheiten in Unordnung bringt, indem die Körper „Position beziehen“.² Das Position-Beziehen nach Georges Didi-Huberman beschreibt eine Distanzierung bei gleichzeitiger Schärfung des Blicks.³ Es erzeugt mittels Montage ein

¹ Didi-Huberman, Georges: *Wenn die Bilder Position beziehen. Das Auge der Geschichte I.* Hg. v. Gottfried Boehm, Gabriele Brandstetter, Bernd Stiegler. München 2011, S. 15.

² *TANZ*, Konzept/Choreografie: Florentina Holzinger, Premiere: 03. Oktober 2019, Tanzquartier Wien. Die Verfasserin des vorliegenden Artikels hat eine Aufführung der Inszenierung am 08. März 2020 in den Sophiensælen Berlin gesehen.

³ „Verfremden [französisch: *distanciation*, wörtlich: Distanzierung]: Das wäre die hervorragendste Art und Weise, *Position zu beziehen*. Man muss sich jedoch klar darüber sein, dass eine solche Geste alles andere als einfach ist. Beim Verfremden [franz. *distancier*, wörtlich ‚distanzieren‘] begnügt man sich nicht damit, etwas in die Ferne zu rücken, durch Entfernen aus dem Auge zu verlieren, im Gegenteil: Verfremden setzt voraus, den Blick zu schärfen.“ Didi-Huberman: *Wenn die Bilder Position beziehen*, S. 78.

Spannungsfeld zwischen Annäherung und Abstandnehmen – zwischen Widerstand und Affirmation.⁴ In *TANZ* durchlaufen die Körper auf der Bühne diverse Torturen, um vom Boden abzuheben und zu fliegen wie die Sylphiden – die weiblichen Luftgeister, nach denen das romantische Ballett *La Sylphide* von 1832 benannt ist:⁵ „Okay, für diese Show lernen wir jetzt fliegen, fuck it!“⁶ Diesem völlig aussichtslosen und im Verlauf der Aufführung mehrfach thematisierten Vorhaben widmen sich Holzinger und ihr Team in zahlreichen szenischen Versuchsaufbauten. Der komplett weiblich lesbare Cast durchläuft ein Balletttraining ohne Anfang und Ende, in dem sie lernen, ihre Körper zu beherrschen und „ganz leicht“⁷ zu werden.⁸ Dazu situieren sich die Frauen geradezu halsbrecherisch zwischen zahlreichen unterschiedlichen „Fronten“, indem sie ihre Körper zu Knoten verbiegen, von in der Luft hängenden Motocross-Maschinen baumeln und auf blutroten Spitzenschuhen dahingleiten.

In *TANZ* wird zwar wortwörtlich – in Form eines Referats von Holzinger – auf die Zweiakt-Struktur des romantischen Balletts am Beispiel von *La Sylphide* referiert, doch die Montage dieser affirmativ übernommenen und mittels eingblendeter Zwischentitel sichtbar gemachten Struktur mit diversen anderen Ordnungen führt zu einer widerständigen De-Montage dramaturgischer Ordnungen auf mehreren Ebenen: Der streng geregelte klassische Tanz wird mit Ordnungen und Strukturen aus Zirkus, Body-Art und Sideshow montiert. Dabei erzeugen die Körper, welche durch diese

⁴ Vgl. für eine ausführliche Diskussion dieses Aspekts die Dissertationsschrift der Verfasserin des vorliegenden Artikels, welche im Juli 2021 an der Universität Hildesheim eingereicht wurde: Trachsel, Ekaterina: *De-Montage im zeitgenössischen Theater. Ein dramaturgisches Verfahren im Spannungsfeld von Widerstand und Affirmation*. Unveröffentlichte Dissertationsschrift, Universität Hildesheim, 2021.

⁵ *La Sylphide*, Komposition: Jean Schneitzhoeffter, Choreografie: Filippo Taglioni, Libretto: Adolphe Nourrit, Uraufführung: 12. März 1832, Paris. Vgl. Beales, John: „La Sylphide“, in: ders., *Ballet Encyclopedia*, <http://www.the-ballet.com/sylphide.php> (Zugriff am 10. Juni 2021).

⁶ El-Bira, Janis: „Für diese Show lernen wir jetzt fliegen. Florentina Holzinger im Gespräch mit Janis El-Bira“, in: *Deutschlandfunk Kultur* vom 15. Februar 2020, https://www.deutschlandfunkkultur.de/performerin-florentina-holzinger-fuer-diese-show-lernen-wir.2159.de.html?dram:article_id=470373 (Zugriff am 10. Juni 2021).

⁷ Zitiert aus der Erinnerung an die Aufführung.

⁸ Obschon das Gender einer Person nicht anhand körperlicher Merkmale festgestellt werden kann, gibt es dennoch körperliche Attribute, welche aufgrund gesellschaftlich genormter Zuschreibungen als feminine oder maskuline Körpermerkmale klassifiziert werden. Die Lesbarkeit eines nackten Frauenkörpers innerhalb der Inszenierung *TANZ* hat mit diesen Zuschreibungen zu tun. Damit will die Verfasserin des vorliegenden Artikels keinesfalls behaupten, das tatsächliche Gender der Performerinnen zu kennen, sondern es werden lediglich die durch die Nacktheit bewusst ausgestellten weiblich lesbaren Geschlechtsmerkmale als Zeichen für Frauenkörper interpretiert. Da die Performenden im Verlauf der Aufführung über weite Strecken nackt sind, in zahlreichen Momenten die weiblichen Geschlechtsorgane ins Zentrum der Aufmerksamkeit gerückt werden und auch inhaltlich die weibliche Ballerina zum Thema gemacht wird, erscheint es sinnvoll, hier von der eigenen Wahrnehmung der Performerinnen als weiblich lesbar auszugehen.

Ordnungen auf der Bühne organisiert werden, ein Spannungsfeld aus Widerstand und Affirmation, indem sie Position beziehen. Während Patrice Pavis in seinem Aufsatz „Dramaturgy and Postdramaturgy“ vom Zuschauenden als „ultimate dramaturge“⁹ und Hans-Thies Lehmann von der „Freiheit“¹⁰ des Zuschauens innerhalb offener szenischer Montagen in postdramatischen Theaterformen schreiben, scheint in dieser aus zahlreichen szenischen Elementen montierten Inszenierung die vielbeschworene Autonomie der Rezipierenden zum Gegenstand einer De-Montage zu werden: In TANZ wird die Wahrnehmung von Körpern reflexiv, indem sie als immanenter Bestandteil der die (Tänzerinnen-)Körper durchziehenden Ordnungen ausgestellt und zugleich zerlegt wird. Die Wahrnehmung der weiblichen (Tänzerinnen-)Körper wird de-montiert.

De-Montieren – ein dramaturgisches Verfahren

Das Aufrufen, Auseinandernehmen und Neu-Zusammensetzen von Ordnungen wird im Weiteren mit einem Terminus begrifflich gefasst, dem diese Art des Umgangs mit Ordnungen eingeschrieben ist: Es wird der in den historischen Avantgarden in nahezu allen Künsten prominent gewordene, von Künstler*innen selbst gewählte (Kampf-)Begriff¹¹ und in jüngerer Vergangenheit innerhalb der Theaterwissenschaft wenig beachtete Terminus der Montage aufgegriffen. Anhand einer exemplarischen Aufführungsanalyse von TANZ wird er zur Beschreibung und Theoretisierung der Struktur und Wirkungsweise zeitgenössischer dramaturgischer Ordnungen

⁹ „Postdramaturgy renounces any system, any poetics, any normative dramaturgy. [...] This renunciation is of benefit to the spectator who has no other choice than to put some order in this sophisticated dramatic and scenic disorder. This spectator, as the ultimate dramaturge, builds a system, which helps her think and organize her fragmentary perceptions. She has become a dramaturge, no longer in the sense of a literary advisor, but of an author and a director.“ Pavis, Patrice: „Dramaturgy and Postdramaturgy“, in: Pewny, Katharina/Callens, Johan/Coppens, Jeroen (Hg.), *Dramaturgies in the New Millennium. Relationality, Performativity and Potentiality*. Tübingen 2014, S. 14–36, hier S. 34.

¹⁰ „Die offene szenische Montage im postdramatischen Theater dagegen bietet solche Freiheit und bedeutet daher gerade nicht, daß das Auge des Betrachters zum Kino-Kamera-Auge wird.“ Lehmann, Hans-Thies: *Postdramatisches Theater*. 4. Aufl. Frankfurt a. M. 2008, S. 298.

¹¹ Vgl. Möbius, Hanno: *Montage und Collage: Literatur, bildende Künste, Film, Fotografie, Musik, Theater bis 1933*. München 2000, S. 18.

vorgeschlagen.¹² Dabei wird auch das „eigentliche Gegenteil“¹³ der Montage, die Demontage, als kaum theoretisierter Begriff in den Blick genommen: Eckart Voigts-Virchow stellt fest, dass Montage als Verfahren nicht selten zu einer „Demontage von Begriffen wie Mimesis, Kausalität, Geschlossenheit, Organik, Synthese, Identität, Integrität und Originalität“¹⁴ führt. Mit Blick auf die sich aktuell maßgeblich verändernden, aber nur bedingt theoretisierten Positionsbestimmungen in Bezug auf Dramaturgie werden Montage und Demontage sowie die damit verbundenen historischen Paradigmata auf ihre Potentiale im Kontext der Analyse zeitgenössischer dramaturgischer Ordnungen befragt.¹⁵ Die Schreibweise De-Montage wird gewählt, um den Vorgang des Demontierens zu betonen, ohne dabei zu vergessen, dass Demontage und Montage seit den historischen Avantgarden zwei Seiten desselben Verfahrens darstellen.

se montrer – se démonter

Didi-Huberman schreibt in seiner Montagetheorie, die er in *Wenn die Bilder Position beziehen* entwickelt:¹⁶ „Man montiert nur, um die Klüfte zu zeigen [*montrer*], die

¹² Die Aufführungsanalyse wird hier verstanden als eine spezifische Form der Inszenierungsanalyse, bei der die Aufführung als transitorisches Ereignis besondere Beachtung erfährt: „Jede Aufführungsanalyse ist deshalb auch immer eine Inszenierungsanalyse, insofern sie die szenischen Abläufe auf einer Bühne zu den Wahrnehmungen

und Erfahrungen eines Publikums in Bezug setzt. Umgekehrt muss eine Inszenierungsanalyse nicht notwendig aufführungsbezogene Aspekte berücksichtigen.“ Weiler, Christel/Roselt, Jens: *Aufführungsanalyse. Eine Einführung*. Tübingen 2017, S. 59.

¹³ „Im Arbeiten mit Fertigteilen oder *objets trouvés* bezeichnet die M. eigentlich ihr Gegenteil, die Demontage von Begriffen wie Mimesis, Kausalität, Geschlossenheit, Organik, Synthese, Identität, Integrität und Originalität und ist insofern bes. zur Problematisierung des Kunstbegriffs, der Funktion von Autorschaft und der Intertextualität sowie Intermedialität des Kunstwerks geeignet.“ Voigts-Virchow, Eckart: „Montage/Collage“, in: Nünning, Ansgar (Hg.), *Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie. Ansätze – Personen – Grundbegriffe*. 3. Aufl. Stuttgart 2004, S. 472 f., hier S. 472.

¹⁴ Ebd., S. 472.

¹⁵ „Eine stringente und brauchbare Theorie der D., die sich sowohl auf historische Spielarten als auch auf den erweiterten Gegenstandsbereich beziehen ließe, steht allerdings noch aus.“ Weiler, Christel: „Dramaturgie“, in: Fischer-Lichte, Erika/Kolesch, Doris/Warstat, Matthias (Hg.), *Metzler Lexikon Theatertheorie*. Stuttgart und Weimar 2014. Online-Version: ProQuest Ebook Central, <http://ebookcentral.proquest.com/lib/ubhildesheim-ebooks/detail.action?docID=1798867> (Zugriff über ubhildesheim-ebooks am 28.01.2020), S. 84–87, hier S. 85. Nennenswerte zeitgenössische Veröffentlichungen, welche zwar keine „stringente“ Theorie darstellen, aber dennoch aktuelle Tendenzen abbilden und jeweils unterschiedliche Analyseansätze zur Verfügung stellen, liegen dabei durchaus vor: Umathum, Sandra/Deck, Jan (Hg.): *Postdramaturgien*. Berlin 2020; Eckersall, Peter/Grehan, Helena/Scheer, Edward: *New Media Dramaturgy. Performance, Media and New-Materialism*. London 2017; Pewny, Katharina/Callens, Johan/Coppens, Jeroen (Hg.): *Dramaturgies in the New Millennium. Relationality, Performativity and Potentiality*. Tübingen 2014.

¹⁶ Französische Originalausgabe: Didi-Huberman, Georges: *Quand les images prennent position. L'Œil de l'histoire, I*. Paris 2009. Innerhalb dieses Artikels wird v.a. mit der deutschen Übersetzung von Markus Sedlaczek gearbeitet: Didi-Huberman, Georges: *Wenn die Bilder Position beziehen. Das Auge der Geschichte I*. Hg. v. Gottfried Boehm, Gabriele Brandstetter, Bernd Stiegler. München 2011.

zwischen jedem Su(b)je(k)t und allen anderen klaffen.“¹⁷ Die Montage zielt nicht auf die Darstellung eines behaupteten Ganzen, sondern stattdessen auf eine Inszenierung der Klüfte sowohl zwischen Themen (*sujets* im Französischen) als auch zwischen Subjekten (ebenfalls *sujets* im Französischen). Hierzu wird der Fokus auf die Demontage verlagert, um Position zu beziehen:

In ihr [der Montage] erscheinen die Dinge nur, indem sie Position beziehen, sie zeigen sich nur, indem sie zunächst einmal *auseinander genommen werden* [*se démonter*], wie man von der Gewalt eines Sturmes spricht, der Welle um Welle „aufwühlt“ [*tempête démontée*], oder von einer Uhr, die „zerlegt“ [*démontée*], das heißt analysiert und ausgeforscht, eben auseinandergenommen wird aufgrund des Forschungsdrangs, den irgendein Philosoph entwickelt, oder ein Kind, wie Baudelaire es uns schildert.¹⁸

Der Begriff Demontage kommt hier lediglich in den eckigen Klammern im französischen Original vor. In der deutschen Übersetzung von Didi-Hubermans Text wird von „Auseinander-Nehmen“ gesprochen, wobei die Reflexivität des französischen Verbs – *se démonter* – verloren geht. Im Französischen sind es zwei reflexive Verben, die aufeinander folgen: *se montrer* und *se démonter* – sich zeigen und sich zerlegen.¹⁹ *Se montrer* und *se démonter* trennen als reflexive Verben nicht zwischen einem „sich zeigen“ *der Dinge* und einem Auseinandernehmen der Dinge *durch jemanden*. Stattdessen *demontieren sich* die Dinge, indem sie *sich zeigen*, „indem sie Position beziehen“.²⁰ Das Naturschauspiel wird neben das Demontieren eines technischen Artefakts gestellt. Der Ausdruck „tempête démontée“ ist mit Blick auf die technische Dimension des Wortes Demontage dabei durchaus bemerkenswert: Das „Sich-Zeigen“ (*se montrer*) des entfesselten Sturmes (*tempête démontée*) durch ein „Sich-Zerlegen“ (*se démonter*) in Form von aufgewühltem Wasser ist ein Vorgang, der wesentlich weniger präzise ausfallen muss als die Demontage einer Uhr. Die Naturgewalt des Sturmes und der Forschungsdrang des Philosophen oder des Kindes werden in direkte Nachbarschaft zueinander montiert. Dabei färbt die Vorstellung eines Sturmes beim Lesen dieser Textstelle auf den Forschungsdrang ab: Der Forschungsdrang gewinnt eine unkontrollierbare und (natur-)gewaltige Dimension. Diese Unkontrollierbarkeit wird durch die Steigerung vom Philosophen zum demontierenden Kind noch verstärkt. Der Forschungsdrang, den Didi-Huberman unter Rückbezug auf Charles Baudelaires „Morale du joujou“ als

¹⁷ Didi-Huberman: *Wenn die Bilder Position beziehen*, S. 101.

¹⁸ Ebd., S. 151.

¹⁹ Vgl. Didi-Huberman: *Quand les images prennent position*, S. 129.

²⁰ Didi-Huberman: *Wenn die Bilder Position beziehen*, S. 151.

Motivation für den Vorgang des Demontierens beschreibt, ist einer, der, von der Lust am Entdecken geleitet, auch Schaden anrichten kann:²¹ Baudelaires Beschreibung endet damit, dass mit Gewalt ins Innere vorgedrungen wird, wobei sich das Kind, welches sein Spielzeug erforscht, darüber wundert, dass in diesem Inneren keine Seele („où est l'âme?“²²) zu finden ist. Das Forschen des Kindes ist also eines, bei dem die Bewegung der Forschung (das Drehen, Wenden, das Auf-den-Boden-Werfen etc.) selbst das Ziel ist und nicht das Resultat, das am Ende steht (denn dieses enttäuscht lediglich).²³ Demontage ist nach Didi-Huberman somit etwas, das durchaus gewaltvolle Züge annehmen und in Zerstörung enden kann. Das gewaltvolle und/oder spielerische Demontieren darf dabei nicht als ein im Verborgenen stattfindender Arbeitsschritt missverstanden werden: Demontage wird als ein in Szene gesetzter Vorgang – als ein Position-Beziehen – wahrnehmbar für die Rezipierenden, welche ihrerseits integraler Bestandteil dieses forschenden „Zerlegens“ werden.

Die Demontage, wie sie Didi-Huberman einführt, eröffnet der Analyse zeitgenössischer Tanz- und Theaterformen, die sich forschend einem Themenkomplex annähern, enorme Möglichkeiten: Nicht nur werden produktionsästhetische Prämissen durch den Begriff der Demontage beschreibbar, sondern der Begriff an sich impliziert, dass die Produktion im Vollzug der Rezeption dargeboten wird. Somit wird im Folgenden mit De-Montage ein dramaturgisches Verfahren bezeichnet, das eine theatrale Darstellung als ein „sich Zeigen“ (*se montrer*) durch ein „sich Demontieren“ (*se démonter*) hervorbringt. De-Montage betont die demontierende Bewegung innerhalb der Montage, als einen forschenden, spielerischen und gewaltvollen Zugriff auf das Material.²⁴

“I could go on forever... But we should respect the audience and their wish to maybe applaud at this point.”

²¹ „L'enfant tourne, retourne son joujou, il le gratte, il le secoue, le cogne contre les murs, le jette par terre. De temps en temps il lui fait recommencer ses mouvements mécaniques, quelquefois en sens inverse. La vie merveilleuse s'arrête. L'enfant, comme le peuple qui assiège les Tuileries, fait un suprême effort; enfin il l'entrouvre, il est le plus fort. Mais où est l'âme? C'est ici que commencent l'hébétément et la tristesse.“ Baudelaire, Charles: „Morale du joujou“, in: ders., *Oeuvres complètes*, Bd. 1. Paris 1975, S. 581–587, hier S. 587.

²² Vgl. ebd.

²³ Vgl. ebd.

²⁴ Diese theoretischen Ansätze und Überlegungen kommen in ähnlicher Form auch in der Dissertationsschrift der Verfasserin des vorliegenden Artikels vor: Trachsel: *De-Montage im zeitgenössischen Theater*. Vgl. daraus v.a. Kapitel 2.1 (Teil I).

Während des Einlasses von TANZ stehen sieben Performerinnen in für eine Open Dance-Class typischer lockerer Sportkleidung, barfuß, schwach beleuchtet und leise summend im Kreis. In ihrer Mitte sitzt die 78-jährige ehemalige Primaballerina Beatrice Cordua nackt und mit dem Rücken zum Publikum am Boden. Sobald sich das Auditorium gefüllt hat, wird das Summen lauter und es wird ein Ritual vollzogen, bei dem Cordua kreischende und gurgelnde Geräusche von sich gibt, die über ein Mikroport verstärkt werden, während sie diverse fleischfarbene, unförmige, wie Innereien aussehende Wülste zwischen ihren Beinen hervorzieht und neben sich legt: Die nackte Cordua holt ihr Inneres nach außen. Sobald dieser seltsame und okkult anmutende Vorgang, der auf groteske Weise an eine Geburt erinnert, vorbei ist, wird das Licht auf der Bühne heller. Cordua wird hochgeholfen: Sie instruiert nun nüchtern und freundlich die deutlich jünger als sie aussehenden sieben Performerinnen, dass sie jetzt doch bitte die Barren holen sollen. Sie selbst – Beatrice Cordua – sei im Weiteren dafür da, ihnen beizubringen, ihre Körper zu disziplinieren. Auf der Bühne wird eine Ballett-Trainings-Situation etabliert: Die zwei Barren werden im rechten Winkel zur Zuschauertribüne aufgestellt und die Performerinnen verteilen sich auf dieser. Im Ballettsaal wäre dort, wo wir Zuschauenden sitzen, üblicherweise der Spiegel, in dem sich die Tänzerinnen beim Training selbst überwachen. Die Ballettstunde, welche als „Schule für den Körper“ anmoderiert und so auch links und rechts auf Flachbildschirmen angekündigt wird, nimmt ihren Lauf und Cordua beschreibt in zahlreichen Metaphern, wie der Körper für das Ballett zu beherrschen sei.

Sie betont immer wieder, wie heiß ihr sei, obwohl sie ja selbst sogar nackt sei. Sie fragt, ob den Tänzerinnen in ihren Kleidern denn nicht auch warm sei. Nach und nach ziehen diese sich unter der Anweisung von Cordua aus – so findet eine Art Striptease in Slow Motion unter Gelächter des Publikums statt. Irgendwann bittet Cordua eine Live-Kamera dazu: Diese – von einer ebenfalls weiblich lesbaren Person geführte – Kamera filmt die nun größtenteils nackten Frauen *close up* und die Videos werden rechts und links auf den Screens gezeigt. Man sieht Tampon-Fäden, Schamhaare und nicht ganz perfekte Ballettpositionen in diesen Detailaufnahmen. Nach einer Unterbrechung durch eine Slapstick-Nummer von Annina Machaz – die, verkleidet als fast zahnlose Hexe, durch den Ballettsaal stolpert – werden die Barren zur Seite getragen und Cordua bittet zum Training in der „Mitte“. Dieses Training gerät nach kurzer Zeit allerdings aus den Fugen: Cordua steigert sich in erotische Phantasien

hinein, die sie dem Publikum ausführlich schildert, und beginnt, die Körper auf eine nun etwas andere Weise, als es für eine Ballettlehrerin üblich ist, zu inspizieren. So bittet sie irgendwann alle Tänzerinnen, sich mit dem Rücken zum Publikum hinzuknien und ein Bein in die Höhe zu strecken, damit sie die Körperöffnungen ganz genau betrachten kann. Sie beschreibt dabei lobend die unterschiedlichen Formen und Farben der Schamlippen und der Behaarung: Einer der Tänzerinnen attestiert sie liebevoll eine unverbrauchte und mädchenzarte Vulva, während sie einer anderen anerkennend vielbenutzte und „erfahrene“ Schamlippen zuschreibt und dabei ganz interessiert auch mal einen Blick auf den Anus wirft. Wir Zuschauenden folgen ihrem Blick – unter anderem mithilfe der Nahaufnahmen der Live-Kamera.

Im weiteren Verlauf der Aufführung sind alle Performerinnen die meiste Zeit nackt, nahezu durchgehend auf der Bühne, und stets finden zahlreiche Aktionen parallel zueinander statt. Holzinger und ihr Team widmen sich auf brutal forschende Weise der im Verlauf der Aufführung immer wieder thematisierten und unlösbaren Aufgabe, fliegen zu lernen wie die Sylphiden. Neben Performerinnen, die athletisch von in der Luft hängenden Motocross-Maschinen baumeln, wird mit medizinischer Ausrüstung das Einführen von Fleischerhaken in Evelyn Franttis Haut vorbereitet. Es wird die Geburt einer (Ballett-)Ratte²⁵ unter dem Einsatz von viel Kunstblut zelebriert, während sich in der Ecke ausführlich geschminkt wird, und der Abend endet schließlich, indem er eigentlich wieder von vorne beginnt: Cordua setzt dazu an, das Balletttraining auf der mittlerweile blutverschmierten Bühne wieder von vorne beginnen zu lassen: „I could go on forever... But we should respect the audience and their wish to maybe applaud at this point.“²⁶

Die Position der Zuschauenden

Selbst der Applaus der Zuschauenden wird Teil des von Cordua angeleiteten Disziplinierungstrainings, welches auf mehreren Ebenen Ordnungen herausfordert: All diese Zurichtungen der Körper auf der Bühne geschehen nämlich für uns Zuschauende. In *TANZ* wird gleich zu Beginn der Aufführung eine Wahrnehmungsweise der Tänzerinnenkörper inszeniert, die auch den weiteren Verlauf maßgeblich prägt: Immer wieder wird mittels der Live-Kamera ganz nah heran

²⁵ Gerald Siegmund beschreibt die inszenierte Geburt der Ratte als einen möglichen Verweis auf den umgangssprachlichen Ausdruck „Ballettratte“. Vgl. Siegmund, Gerald: „Triumph der Illusion“, in: *Theater Heute* vom Januar 2020, S. 36 f.

²⁶ Zitiert aus der Erinnerung.

gezoomt, und die Körper zerfallen durch die taxierende und zergliedernde Beschreibungs- und Betrachtungsweise gewissermaßen in disparate Teile. Im nächsten Moment wird von dieser allzu nahen Perspektive dann aber wieder zurückgewichen in ein Abstand-Nehmen: Als Zuschauende erfahre ich mich als Teil dieser Ordnung, welche den weiblichen (Tänzerinnen-)Körper beobachtend zergliedert, diszipliniert und taxiert, nur um im nächsten Moment genau davon abgestoßen zu werden. Es wird hier montiert, „um die Klüfte zu zeigen [*montrer*], die zwischen jedem Su(b)je(k)t und allen anderen klaffen“²⁷. Es fallen nicht nur die Lücken zwischen den Subjekten auf, sondern auch die Lücken zwischen den diese Subjekte durchziehenden Themen. Durch diese Inszenierungsstrategie wird mir als Zuschauerin bewusst, dass ich einen solchen zergliedernden Blick auch ohne die Hilfe der Live-Kamera einnehme – es scheint eine Rezeptionsgewohnheit zu sein, den weiblichen (Tänzerinnen-)Körper zu zergliedern. Die Körper in TANZ beziehen Position und bringen auf diese Weise auch die Zuschauenden dazu, „sich mindestens zweimal zu situieren, an den mindestens zwei Fronten, die jede Position beinhaltet“²⁸. Didi-Huberman betont zum Vorgang des Wechsels zwischen den Fronten: „Vollkommen eingetaucht, im An-sich versunken, im Gefilde des *allzu Nahen*, weiß man nichts.“²⁹ Zugleich ist es aber so, dass man in der „reinen Abstraktion [...], im *allzu Fernen*“³⁰ in der Regel ebenfalls nichts weiß. Es gilt vielmehr, sich an „mindestens zwei Fronten“³¹ zu positionieren, wobei eben „jede Position – auf schicksalhafte oder fatale Weise – relativ ist“³².

Schlussbetrachtungen

Ordnungen werden in TANZ mittels De-Montage auf mehreren Ebenen „analysiert und ausgeforscht, eben auseinandergenommen“³³: sowohl Ordnungen, welche die Performerinnen und ihre Körper organisieren und sich diesen ganz wörtlich einschreiben, als auch Ordnungen, welche die Wahrnehmungsweisen der Zuschauenden vorstrukturieren. Als Zuschauerin de-montiere ich die weiblich lesbaren (Tänzerinnen-)Körper: Cordua führt uns Zuschauenden vor Augen, dass es

²⁷ Didi-Huberman: *Wenn die Bilder Position beziehen*, S. 101.

²⁸ Ebd., S. 15.

²⁹ Ebd., S. 16.

³⁰ Ebd.

³¹ Ebd., S. 15.

³² Ebd.

³³ Ebd., S. 151.

nicht zuletzt unsere Wahrnehmung der Körper ist, welche diese für bestimmte Ordnungen zurichtet. Zugleich werden die Wahrnehmungsgewohnheiten bezüglich der weiblich lesbaren (Tänzerinnen-)Körper als ihrerseits von Ordnungen durchdrungen und vorgeprägt ausgestellt. Es werden hier auf widerständige Weise Ordnungen affirmiert, um diese als demontierbar zu exponieren. Am Beispiel von *TANZ* zeigt sich, dass das De-Montieren genau darauf zielt, zu zeigen, dass es *den einen* Kern („où est l'âme?“³⁴) der Sache nicht gibt. Es gibt nicht den „ungeformten“ Körper und auch nicht die „pure“ Wahrnehmung eines solchen. Jeder Körper ist stets durchzogen von Ordnungen – es sind montierte und zugleich montierende Körper, diese Körper auf der Bühne: Wenn derselbe Frauenkörper in kurzer Zeit von den Spitzenschuhen auf die Motocross-Maschine umsattelt, dann zeigt dies, dass ein Brechen mit der einen Ordnung keine Befreiung von jeglicher Ordnung, sondern meist schlicht ein Aufgreifen einer anderen bedeutet. Und genauso montiert und zugleich selbst montierend ist die Wahrnehmungsweise von Körpern: Körper werden niemals jenseits von Kontexten, Ordnungen und Rahmungen wahrgenommen und zugleich sind es die Rezipierenden selbst, die diese Kontexte mitdenken. Es wird in *TANZ* mittels De-Montage aufgezeigt, dass es die Montage nicht ohne die Demontage gibt und umgekehrt. Und: dass jeder Montage die Demontage eingeschrieben ist, und dass damit also alles Montierte stets demontierbar bleibt.

Gerade für die Analyse der dramaturgischen Ordnungen von Inszenierungen, welche u.a. politische, soziale und institutionelle Strukturen forschend in den Blick nehmen und diese befragen, braucht es neue methodische Ansätze. Wenn sich zeitgenössische Inszenierungen durch eine explizite Widerständigkeit gegenüber bekannten Ordnungen auszeichnen, muss die Theaterwissenschaft ihre Begriffe zur Beschreibung dramaturgischer Ordnungen und Strukturen reflektieren. De-Montage wurde hier am Beispiel von *TANZ* als eine Analyseperspektive auf eine solche, „die Klüfte [...] zwischen jedem Su(b)je(k)t und allen anderen“³⁵ aufzeigende, dramaturgische Ordnung vorgestellt. Dabei wurde nachgezeichnet, wie „sich zeigend“

³⁴ Vgl. Baudelaire: „Morale du joujou“, S. 587.

³⁵ Didi-Huberman: *Wenn die Bilder Position beziehen*, S. 101. Vgl. vollständiges Zitat weiter oben im Text.

(se *montrer*)³⁶ und „sich demontierend“ (se *démonter*)³⁷ die Ordnungen „analysiert und ausgeforscht“ werden, indem die Körper auf der Bühne „Position beziehen“³⁸.

³⁶ Didi-Huberman: *Quand les images prennent position*, S. 129.

³⁷ Ebd.

³⁸ Vgl. Didi-Huberman: *Wenn die Bilder Position beziehen*, S. 151.

Referenzen

- Baudelaire, Charles: „Morale du joujou“, in: ders., *Oeuvres complètes*, Bd. 1. Paris 1975, S. 581–587.
- Didi-Huberman, Georges: *Quand les images prennent position. L'Œil de l'histoire, I*. Paris 2009.
- Didi-Huberman, Georges: *Wenn die Bilder Position beziehen. Das Auge der Geschichte I*. Hg. v. Gottfried Boehm, Gabriele Brandstetter, Bernd Stiegler. München 2011.
- Eckersall, Peter/Grehan, Helena/Scheer, Edward: *New Media Dramaturgy. Performance, Media and New-Materialism*. London 2017.
- El-Bira, Janis: „Für diese Show lernen wir jetzt fliegen. Florentina Holzinger im Gespräch mit Janis El-Bira“, in: *Deutschlandfunk Kultur* vom 15. Februar 2020, https://www.deutschlandfunkkultur.de/performerin-florentina-holzinger-fuer-diese-show-lernen-wir.2159.de.html?dram:article_id=470373 (Zugriff am 10. Juni 2021).
- *La Sylphide*, Komposition: Jean Schneitzhoeffter, Choreografie: Filippo Taglioni, Libretto: Adolphe Nourrit, Uraufführung: 12. März 1832, Paris. Vgl. Beales, John: „La Sylphide“, in: ders., *Ballet Encyclopedia*, <http://www.the-ballet.com/sylphide.php> (Zugriff am 10. Juni 2021).
- Lehmann, Hans-Thies: *Postdramatisches Theater*. 4. Aufl. Frankfurt a. M. 2008.
- Möbius, Hanno: *Montage und Collage: Literatur, bildende Künste, Film, Fotografie, Musik, Theater bis 1933*. München 2000.
- Pavis, Patrice: „Dramaturgy and Postdramaturgy“, in: Pewny, Katharina/Callens, Johan/Coppens, Jeroen (Hg.), *Dramaturgies in the New Millennium. Relationality, Performativity and Potentiality*. Tübingen 2014, S. 14–36.
- Pewny, Katharina/Callens, Johan/Coppens, Jeroen (Hg.): *Dramaturgies in the New Millennium. Relationality, Performativity and Potentiality*. Tübingen 2014.

- Siegmund, Gerald: „Triumph der Illusion“, in: *Theater Heute* vom Januar 2020, S. 36 f.
- TANZ, Konzept/Choreografie: Florentina Holzinger, Premiere: 03. Oktober 2019, Tanzquartier Wien.
- Trachsel, Ekaterina: *De-Montage im zeitgenössischen Theater. Ein dramaturgisches Verfahren im Spannungsfeld von Widerstand und Affirmation*. Unveröffentlichte Dissertationsschrift, Universität Hildesheim, 2021.
- Umathum, Sandra/Deck, Jan (Hg.): *Postdramaturgien*. Berlin 2020
- Voigts-Virchow, Eckart: „Montage/Collage“, in: Nünning, Ansgar (Hg.), *Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie. Ansätze – Personen – Grundbegriffe*. 3. Aufl. Stuttgart 2004, S. 472 f.
- Weiler, Christel: „Dramaturgie“, in: Fischer-Lichte, Erika/Kolesch, Doris/Warstat, Matthias (Hg.), *Metzler Lexikon Theatertheorie*. Stuttgart und Weimar 2014. Online-Version: ProQuest Ebook Central, <http://ebookcentral.proquest.com/lib/ubhildesheim-ebooks/detail.action?docID=1798867> (Zugriff über ubhildesheim-ebooks am 28.01.2020), S. 84–87.
- Weiler, Christel/Roselt, Jens: *Aufführungsanalyse. Eine Einführung*. Tübingen 2017.

Trachsel, Ekaterina (2022): „Wenn die Körper Positionen beziehen. Die De-Montage von Ordnungen in TANZ von Florentina Holzinger“, in: Beate Hochholding-Reiterer, Annemarie Matzke, Nikolaus Müller-Schöll, Sandra Umathum (Hg.): *Zwischenstand: Was heißt es, sich im Forschungsfeld Theaterwissenschaft zu orientieren?* (= Thewis. Online-Zeitschrift der Gesellschaft für Theaterwissenschaft, Jg. 2022 / Vol. 9 / Ausg. 1), S. 78-90, DOI 10.21248/thewis.9.2022.112, CC BY 4.0.

Unthinking–Undoing–Unlearning

Karina Rocktäschel

1. Annäherung an eine vielschichtige Krise: *unthinking mastery*

Neue Performanzen des Menschlichen sind mehr als nötig. Denn ein Großteil des Wissens vom Menschen ist mit den epistemischen Bedingungen der zweiseitigen Gestalt namens Moderne und ihrer zentralen Figur, dem westlichen Subjekt, verwoben.¹ Besonders das Aufkommen des Anthropozäns hat eine Auseinandersetzung mit Konfigurationen des Menschlichen erneut angeregt. Schließlich ist der Grundgedanke des Anthropozäns, dass die Menschheit – eine fragwürdige Bezeichnung eines „wir alle“ – dominanter Einflussfaktor der materiell-physisch-geographischen Welt sei. Im Gegensatz dazu argumentieren vor allem kapitalismuskritische², feministische³ und kritische *Race*-Theorien⁴, dass die Zerstörung des Planeten mit dem Einsetzen, der Eroberung und Vernichtung von indigenen Völkern, der Etablierung der Plantagenwirtschaft und damit verwobenen

¹ Vgl.: Wynter, Sylvia: „Unsettling the Coloniality of Being/Power/Truth/Freedom: Towards the Human, After Man, Its Overrepresentation – An Argument“, in: *CR: The New Centennial Review*, 3 (2003), 3, S. 257–337; Mignolo, Walter D.: *The Darker Side of Western Modernity*. Durham/London 2011.

² Moore, Jason: „The Capitalocene, Part I: on the nature and origins of our ecological crisis“, in: *The Journal of Peasant Studies*, 44 (2017), 3, S. 594–630; Moore, Jason: „The Capitalocene Part II: accumulation by appropriation and the centrality of unpaid work/energy“, in: *The Journal of Peasant Studies*, 45 (2017), 2, S. 237–279.

³ Haraway, Donna: „Anthropocene, Capitalocene, Plantationocene, Chthulucene: Making Kin“, in: *Environmental Humanities*, Bd. 6 (2015), S. 159–165. Online abrufbar auf: https://www.researchgate.net/publication/304074136_Anthropocene_Capitalocene_Plantationocene_Chthulucene_Making_Kin (Zugriff am 16. Juni 2021).

⁴ Wynter, Sylvia: *On Being Human as Praxis*. Hg. v. Katherine McKittrick. Durham 2015; Vergès, Françoise: „Is the Anthropocene racial?“, in: *Verso-Blogs*, 2017. Online unter: <https://www.versobooks.com/blogs/3376-racial-capitalocene> (Zugriff am 07. Juli 2021).

Versklavung sowie der Abwertung von indigenen, nicht-westlichen Lebensformen gegenüber einem freien, sich seines Verstandes bedienenden und naturbeherrschenden Subjekt einen Prozess der Weltveränderung initiierte. So gesehen ist das Anthropozän eigentlich eher Symptom eines viel größeren Problems. Doch um welches handelt es sich?

In diesem Essay möchte ich eine Antwort auf diese Frage mit den Gedanken der Literaturwissenschaftlerin Julietta Singh geben. In ihrer 2018 erschienenen Monografie *Unthinking Mastery* argumentiert Singh, dass das Subjekt der westlichen Moderne Formen der Herrschaft und Beherrschung (*mastery*) errichtet habe, die im Begriff sind, den Planeten als auch sich selbst zu zerstören.⁵ Daher, so Singh, müsse nach neuen Performanzen des Menschlichen gesucht werden, um in einen Prozess des *unthinking mastery* einzutreten. Während Julietta Singh als Literaturwissenschaftlerin vor allem dafür plädiert, Texte nach Festschreibungen von *mastery* zu lesen und neue Methoden im Lesen gegen *mastery* auszuarbeiten, möchte ich in diesem Essay zwei Beispiele aus den performativen Künsten – eine konzeptuelle Performance-Reihe und eine konkrete Inszenierung – nebeneinanderstellen, um diese nach Performanzen des Menschlichen zu befragen. Mit dieser Analyse möchte ich das von Singh vorgeschlagene *unthinking* um ein *undoing* erweitern, um so performative Praktiken des Auflösens (*undoing*) bestimmter Normen und Konzepte des Menschlichen in gegenwärtigen Ästhetiken aufzeigen zu können.⁶ Im Fazit zeige ich, wie ich mich mit dem Wissen aus den Analysen im theaterwissenschaftlichen Feld orientiere.

2. Beispiele aus den performativen Künsten: *undoing mastery*?

Das Theater des Anthropozän

Mit der Verbreitung des Phänomens Anthropozän ist eine globale menschliche Figuration im Umlauf, die nun epochale Ausmaße erreicht, wie Paul Crutzen 2002 formulierte: „It seems appropriate to assign the term ‘Anthropocene’ to the present, in many ways human-dominated, geological epoch“⁷. Während das Thema Klimawandel

⁵ Singh, Julietta: *Unthinking Mastery. Dehumanism and Decolonial Entanglements*. Durham/London 2017, S. 19.

⁶ Den Begriff des *undoing* übernehme ich von Judith Butler. Vgl. Butler, Judith: *Undoing Gender*. New York/London 2004.

⁷ Crutzen, Paul: „Geology of mankind“, in: *Nature*, 415 (2002), S. 23. <https://www.nature.com/articles/415023a> (Zugriff am 18. Juli 2021).

im Bereich Theater und Bildende Kunst nichts gänzlich Neues ist, kommt mit dem Begriff des Anthropozän eine verstärkte Auseinandersetzung mit der Mensch-Umwelt-Relation in Umlauf. In einer im Jahr 2020 erschienenen Ausgabe der Zeitschrift *Theater der Zeit* stellte sich ein neues Berliner Theaterprojekt vor, das sich den Herausforderungen des Anthropozän widmet: Das *Theater des Anthropozän* (TdA).⁸ Das TdA strebt eine Vereinigung von Wissenschaft und Kunst an, was bereits in dessen Gründungsstruktur – das TdA ist ein gemeinsames Projekt des Dramaturgen Frank Raddatz und der Meeresbiologin Antje Boedius – deutlich wird. In den 13 Gründungsthesen des TdA sind verschiedene theatrale Aspekte, Inhalte und Referenzpunkte zu erkennen (z.B. Antike, Tragödie, Komödie, Lehrstück). Ziel des TdA ist es, Poesie und Fiktion mit wissenschaftlichen Konzepten zu verbinden, um so – wie mit Referenz auf Hölderlin beschrieben wird – Kunst als Blüte einer vollendeten Natur zu verstehen.

Ästhetisch zeigt sich das *Theater des Anthropozän* sowohl in digitaler als auch analoger Form bisher als Reihe von szenisch-musikalischen Lesungen, in denen verschiedene literarische Texte sowie Poesie eingearbeitet sind und an deren Seite Beiträge von Wissenschaftler*innen gestellt werden. Hierbei werden ökologische Krisen der Gegenwart thematisch aufgearbeitet: Artensterben, Waldsterben, die Veränderung des Meeres und dessen Wichtigkeit für das Leben auf diesem Planeten. Beispielhaft möchte ich einen Einblick in die musikalische Lesung „Von Mensch und Meer“ (2020) geben.⁹ In dieser wird ein wissenschaftlicher Beitrag von Antje Boetius zur Rolle des Ozeans für das planetarische Leben von einer musikalischen Lesung der Schauspielerin Bibiana Beglau und der Harfenspielerin Amandine Carbuccia begleitet. Die Textauswahl der Lesung stammt von Antje Boetius selbst. Die Lesung beginnt mit einem Auszug aus Friedrich Hölderlins *Hyperion*, in dem Hyperion die „selige Natur“ anruft und den Wunsch „Eines zu sein mit Allem“ äußert. Die Worte klingen im Spiel der Harfe nach, bevor der Vortrag der Wissenschaftlerin einsetzt. In diesem gibt Boetius zunächst einen Einblick in ihre Begeisterung für das Meer und beschreibt die Rolle des Ozeans für das Leben dieses Planeten. Ihre Ausführungen werden von Beglaus Lesung des Gedichtes „Meeresleuchten“ von Friedrich Hebbel

⁸ Raddatz, Frank: „Statt eines Manifestes! 13 Thesen für das THEATER DES ANTHROPOZÄN“, in: *Theater der Zeit*, 2 (2020), S. 12–16.

⁹ *Von Mensch und Meer*. Musikalische Lesung von Antje Boetius mit Bibiana Beglau und Amandine Carbuccia. Gezeigt am 10. Oktober 2020. Online unter: <https://theater-des-anthropozän.de/von-mensch-und-meer/> (Zugriff am 25. November 2021).

ergänzt, um dann mit einem kurzen Überblick der Wissenschaftlerin über die vielfältigen im Meer lebenden Arten fortzufahren. Antje Boetius kann mit ihrem Wissen deutlich aufzeigen, wie wenig wir über dieses „Reservoir des Lebens“, aber auch über die vielfältigen Landschaften des Meeres wissen und wie wichtig die weitere Erforschung dieses Lebensraumes sein könnte. Dafür müsse der Ozean geschützt und dessen Bedeutung für das Überleben der Menschen anerkannt werden. Boetius beendet ihren Vortrag mit der Infragestellung der Verletzlichkeit der Menschen, schließlich sei alles Leben in diesem Ökosystem miteinander verwoben und die Bedrohung des Ozeans wirke sich eben auch auf Menschen aus. Nach diesen Worten setzt erneut das Spiel der Harfe ein und geht in eine Lesung von „Das Schiff“ von Bertolt Brecht über, die schließlich im Harfenspiel der von Kurt Weill vertonten Melodie von „Die Moritat von Mackie Messer“ ausklingt. Ein weiteres Gedicht, „Der Mensch und das Meer“ aus Baudelaires *Die Blumen des Bösen*, sind die letzten vorgetragenen Worte von Bibiana Beglau, die gegen Ende des Gedichts erneut im Spiel von Amandine Carbuccion ausklingen. Hörbare Poesie zum Verhältnis von Menschen und Natur rahmt den Appell an die Menschlichkeit der Wissenschaftlerin, der auf ihrem Wissen als Meeresbiologin gründet. Wissen und Kunst ergänzen sich hier gegenseitig, um die Problemlagen der Gegenwart sinnlich-reflexiv wahrnehmbar zu machen und zu einer Versöhnung des „fundamentalen Konflikt[s] ‚Mensch und Natur im Anthropozän‘“¹⁰ anzuregen. Damit hebt das *TdA* eine wichtige Funktion des Theaters bzw. der Kunst hervor: Probleme der Zeit in poetische Ausdrucksweisen umzuwandeln, um die Teilnehmenden für die Gegenwart zu sensibilisieren und Hoffnung auf eine andere Zukunft aufscheinen zu lassen. So beschreibt sich das *TdA* selbst als „integrales Teilelement jener großen Transformation, die nötig ist, um eine ökologische Gesellschaft aufzubauen“¹¹. Trotz der Thematisierung dieser dringenden Problemlagen und des wichtigen wissenschaftlichen Inputs von Antje Boetius stellen sich für mich einige Fragen: Welches Konzept des Menschlichen liegt diesen Gedanken über das Theater und das Anthropozän zugrunde? Welche Stimmen werden hier hörbar gemacht? Welche Geschichte(n) werden erzählt? Und vor allem: welche nicht? Um diese Fragen zu beantworten, stelle ich dem *TdA* eine andere Performance gegenüber.

¹⁰ Raddatz, Frank: „Das Theater des Anthropozän“ (2020). Online abrufbar auf: <https://theater-des-anthropozän.de/> (Zugriff am 09. November 2021).

¹¹ Ebd.

Vielstimmige Performanzen des Anthropozän

Das Berliner QTBIPOC-Drag-Voguing-Kollektiv *House of Living Colors* zeigte bei den Tanztagen 2020 in den Sophiensælen seine Auseinandersetzung mit dem Anthropozän in der Performance *Endangered Species*.¹² Die Performer*innen machen hierin deutlich, dass eine Beschäftigung mit dem Anthropozän eine komplexe Verschränkung verschiedener Lebensgeschichten und -formen erfordert. Diese wiederum reichen weit über die enge Begriffsgeschichte des Anthropozäns, dessen Verortung im Zeitalter der Industrialisierung und dessen Bezug zu einem eurozentrischen Subjekt hinaus. Während das *Theater des Anthropozän* von einem fundamentalen Konflikt einer allgemein gedachten, in ihrer Spezifität und Partikularität nicht berücksichtigten Menschheit spricht, performt *House of Living Colors* die Problemgeschichte des Konzeptes Anthropozän und dessen eurozentrisch-kolonialer Verankerung, wie ich nun zeigen möchte.

Zu dem langsam einsetzenden Sound eines Beat erhellt sich die Bühne des Festsaaals der Sophiensæle. Ich erkenne sechs gebeugte Körper, die auf einem Podest vor einer Leinwand gegenüber dem Zuschauer*innenraum stehen. Auch an den beiden Seitenwänden des Saales sind Leinwände zu sehen. Allmählich richten sich die Körper auf, der Sound wird lauter. Die Körper bewegen sich im Rhythmus des Beat vom Podest herunter, halten in ihren Armen Pflanzen-Ranken, die mich an Efeu erinnern. Der Beat-Sound verändert sich, ein störender Piepton setzt ein, die Ranken werden von den Performer*innen fallen gelassen. Auf den Leinwänden sind nun Abbilder von Pflanzen zu sehen. Die im Raum verteilten Performer*innen gehen aufeinander zu und bewegen ihre Arme im exakten Rhythmus des Sounds schnell und abrupt vom Kopf zum Brustkorb und wieder zurück. Allmählich kommt eine wippende Bewegung der Oberkörper hinzu, während die Performer*innen in einen kleinen Kreis enger zusammenrücken. Sie drehen sich zum Publikum. Auf den Leinwänden sind Abbilder verschiedener Tiere zu sehen. Nun entfernen sich die Performer*innen zum Rhythmus des Beat voneinander. Sie führen seitliche Kopfbewegungen aus, werden immer schneller, scheinbar immer unkontrollierbarer

¹² *Endangered Species*. Choreografie: Adrian Blount; Performance: GodXXX Noirphiles (Adrian Marie Blount), Lola Rose (George Scott), Sophie Yukiko-Hasters, Lux Venerea, Ixa Red Pill (Kyle McKay), Mandhla Ndubiwa, Isu Mignon-Mignonne. Premiere: 17. Januar 2020, Tanztage Berlin, Sophiensæle.

bewegen sich ihre Köpfe. Schließlich verändert sich abermals die Bewegung. Die Performer*innen führen mit ihrem rechten Arm eine Stich-Bewegung in Richtung des Herzens aus. Auf der Leinwand erscheint ein langgezogenes Gesicht, auf dessen Stirn sich eine Schlange befindet. Es trägt zwei Wolfsköpfe als Augen und in das Kinn ist ein Greifvogel eingelassen. Zum Bewegungsrepertoire der Performer*innen kommen Hüpfbewegungen hinzu, bis der Beat schließlich verstummt. Die Körper sind vornübergebeugt zum Stillstand gekommen. Eine Stimme aus dem Off erzählt, eine Spezies sei dann gefährdet, wenn das Risiko ihrer Auslöschung bestehe. Die Performer*innen führen kreisende Bewegungen zum neu einsetzenden Beat aus. Das Leinwandbild verändert sich erneut. Weiße Arme sind zu erkennen, die nach etwas Unerreichbarem greifen. Die Stimme aus dem Off erzählt mehr über gefährdete Arten und endet schließlich mit der Feststellung, dass manche gefährdete Spezies Schutz benötige. Doch wer bestimmt diese Schutzbedürftigkeit?

Im Laufe der Performance wechseln sich Tänze mit verschiedenen affektiv aufgeladenen erzählten Geschichten, utopischen Narrationen oder Songs ab. Der Chorus der QTBIPOC fragt in der Performance nach den Orten all der gefährdeten Arten, die aus den heteronormen, weißen Narrationen des Anthropozän regelmäßig herausfallen, verdrängt werden und keinen Schutz erfahren. Mit ihren Körpern, ihren Geschichten, ihrer Community tanzen, singen, fabulieren die Performer*innen gegen diese brutale Auslöschung: d.h. gegen Erzählungen aus eurozentrischen Perspektiven; gegen eine linear konzipierte Geschichtlich- und Zeitlichkeit; gegen eine binäre Narration von Geschlecht und Sexualität. Die Performer*innen heben in und mit ihrer Choreografie Formen von *mastery* über nicht-westliche Lebensformen hervor, tanzen in und mit ihrer Community, mit ihrem *voguing* gleichzeitig gegen diese *mastery* an. So erschaffen sie mit ihren *Voguing*-Tänzen eine Gemeinsamkeit und Gemeinschaftlichkeit im Jetzt der Performance, die in der Geschichte queerer Schwarzer und Latino-Subkultur und damit in queeren Lebensentwürfen verortet ist. Die New Yorker *ball culture*, in deren Kontext das *voguing* vor allem in den achtziger Jahren als Tanzform aufkam, wird in *Endangered Species* als Element der Zugehörigkeit und des *kinship* zu dieser queeren Community und deren Herkunft aus der Schwarzen und Latino-Subkultur eingesetzt. Queerness wird in dieser Performance vor allem im Überlebenskampf gefährdeter nichtweißer Lebensformen und in deren Bedürfnis nach Räumen, in denen das System von Weißsein und Sexualität/Gender aufgebrochen werden kann, verortet. Die frühe *ball culture* war ein

solcher Ort, wie beispielsweise der Photograph Gerhard H. Gaskin in seinen Fotos festgehalten hat.¹³ An diesen Orten und in dieser Community wurden (und werden) neue Figurationen von Familie sowie Praktiken der Sorge für das gemeinsame Leben gelebt. Das *voguing* des Chorus in der Performance verknüpft diese Narrationen und Affekte mit den im Zuge des Anthropozäns bekannt gewordenen Erzählungen vom Verschwinden gefährdeter Arten. Damit kann die hier versammelte queere Community die heteronormative-weiße Ordnung als eine – zumindest im Diskurs des Anthropozäns noch nicht benannte – Gefahr für das Menschliche und Planetare hervorheben. Die Gewalt dieser Auslöschung ist eingebettet in epistemische Bedingungen der Kolonialgeschichte und eines darin verwobenen allgemeinen Begriffes vom Menschen, dem sowohl die hier versammelten QTBIPOC als auch ihre *Voguing*-Tänze entgegenstehen.

Während der Performance sind auf den drei Leinwänden, die die Seiten des Bühnenraumes abdecken, immer wieder Bilder eines gierig nach verschiedenen Lebensformen greifenden weißen Armes zu sehen. Dieser weiße Arm, Pars pro Toto des possessiven Individuums, greift nach menschlichen und nicht-menschlichen Lebensformen, die sich in dieser Inszenierung durch ihre Allianz diesem Zugriff entziehen. Die Performer*innen bringen komplexe Geschichten in der Gegenwart dieser Performance hervor und zeigen so die „überdauernden Intimitäten“¹⁴ kolonialgeschichtlicher Erzählungen und ihrer verwobenen Zeitlichkeiten (Vergangenheit, Gegenwart, Zukunft) im Jetzt der Performance auf. Intimität bedeutet hier das Eingehen einer engen Verbindung, das Erzeugen von Formen der Allianz, Affinität und Gesellschaft zwischen verschiedenen kolonisierten Personen.¹⁵ In dieser Inszenierung bringen die verschiedenen Performer*innen eine solche Intimität der Allianzen hervor, die auch für mich als weiße queere Person wahrnehmbar ist. Ich fühle, dass ich durch meine Position in Verbindung, aber auch in Distanz zu dieser Intimität stehe. Als queere Zuschauer*in bin ich Teil dieser performativen Gemeinschaft, als weiße deutsche Person bin ich zunächst aber auch Teil der Hegemonie und ihrer Geschichte. Eine Ambivalenz, die dadurch, dass sie ausgehalten wird, sich sowohl der Möglichkeit einer „white innocence“¹⁶, aber auch

¹³ Gaskin, Gerard H.: *Legendary: Inside the House Ballroom Scene*. Durham 2013.

¹⁴ Im englischen Original heißt es „residual intimacies“, s. Lowe, Lisa: *The Intimacies of Four Continents*. Durham 2015, S. 19.

¹⁵ Ebd.

¹⁶ Wekker, Gloria: *White Innocence. Paradoxes of Colonialism and Race*. Durham 2016.

einer einfachen Vereinnahmung von *mastery* entgegenstellt. Stattdessen wird die Vielschichtigkeit kolonialer Verflechtungen und die Vehemenz anhaltender Traumata für mich deutlich. Gerade der Satz einer Performerin: „They call (it) neo- or postcolonialism but nothing ever felt new“¹⁷, hebt für mich hervor, dass Kolonialgeschichte keine abgeschlossene Geschichte einer linear gedachten Zeitlichkeit ist. Sie ist eine sich ständig aktualisierende, affektiv aufgeladene Zeitlichkeit, deren gewaltvolle Herrschaft, deren *mastery*, in der Gefährdung und Auslöschung nicht-westlicher, nicht-normativer und nicht von der Hegemonie vereinnahmter Lebensformen liegt. Die sinnliche Wahrnehmung der Vielheit von Geschichten und ihrer intimen Verstrickungen steht nicht nur Formen von *mastery* entgegen, sondern stellt das westliche hegemoniale Konzept des Menschen infrage. Die populären Diskurse um das Konzept des Anthropozän, aber auch die Proklamationen des *TdA* haben diese *mastery* in sich aufgenommen und führen sie vor allem in einem singulär gedachten Begriff vom Menschen unhinterfragt fort. Indem die Performance *Endangered Species* eine verschränkte Temporalität aufzeigt, einzelne Stimmen und Erfahrungen von QTBIPOC in einem vielfältigen und intimen Chorus versammelt, markiert sie all das, was im *Theater des Anthropozän* bisher unberücksichtigt bleibt, nämlich die Pluralität von Lebensformen und deren bestehende Gefährdung seit Einsetzen des Siedlerkolonialismus, als Ausgangspunkt für eine neue Zukunft. *Endangered Species* befragt nicht nur Figurationen des Menschlichen und Formen von *mastery*, sondern lässt die Verwobenheit beider Sachverhalte im Prozess des *undoing* hervortreten.

3. Ein mögliches Fazit: *unlearning*

Anhand zweier Beispiele aus der Gegenwartsästhetik zum Phänomen Anthropozän habe ich versucht, mich dem Problem der Gegenwart, das ich mit Julietta Singh als geschichtlich gewordene *mastery* beschrieben habe, anzunähern. Möglichkeiten des Umgangs mit den historisch gegebenen Formen von *mastery* wurden angedeutet: Anerkennung von Vielfalt, d.h. von vielfältigen Lebensformen, Wissen und Begehren; Hinterfragung eines westlichen Verständnisses vom Menschen und Subjekt;

¹⁷ Zitiert aus meiner Erinnerung der Performance, die ich am 18. Januar 2020 gesehen habe. Zusätzlich habe ich die Aufzeichnung, die im Mime Centrum Berlin von der Premiere vorhanden ist, gesichtet: *Endangered Species*. Konzept/Performance: Adrian Marie Blount; Premiere: 17. Januar 2020, Tanztage Berlin, Sophiensæle.

Aushalten von Ambivalenzen anstelle von Synthese; Überdenken von Konzepten und ihrer vermeintlichen Universalität (z.B. Intimität). Deutlich wurde vor allem in meinem zweiten Beispiel, dass ein Rückzug auf eine „weiße Unschuld“ keine Option mehr darstellt, um mit den Krisen der Geschichte und der aus ihr gewachsenen Gegenwart umzugehen.

Übernehme ich diese Gedanken für meine wissenschaftliche Arbeit, so bedeutet das, nach szenischen Konfigurationen zu suchen, in und mit denen eine Vielstimmigkeit hörbar wird. Ein Gegenüberstellen verschiedener Performances sowie dazugehöriger Theorien, ein diffraktionelles Lesen ihrer Verschiedenartigkeit, eine kritische Auswahl an Beispielen außerhalb des Kanons und dessen impliziter Überrepräsentation eines bestimmten Konzeptes vom Menschen (= des westlichen weißen Mannes) kann hierbei neue methodische Möglichkeiten eröffnen, um nicht in Universalismus abzudriften. Für mich als Wissenschaftlerin bedeutet es aber auch, selbst eine Pluralität in der Beschäftigung mit einem Phänomen (z.B. Immersion¹⁸) zu erzeugen, verschiedene Facetten oder Spektren eines Phänomens aufzuzeigen und für meine Wissensproduktion eine Verantwortung zu übernehmen, wie es die feministische Wissenschaftskritik schon länger formuliert.¹⁹ Dies erfordert für mich nicht lediglich eine partiale Perspektive eines „situierten Wissens“²⁰, sondern auch die widersprüchliche epistemische Haltung der Unmöglichkeit der Beherrschung (*mastery*) des eigenen Feldes und ein fortwährendes *unlearning*, d.h. Entdisziplinierung und Enttrainierung des zuvor gelernten Wissens.²¹

¹⁸ Meine Dissertation widmet sich dem Phänomen Immersion (Arbeitstitel: Spektren der Immersion). In diesem Projekt wende ich das hier postulierte an, indem ich einerseits die blinden Flecken in der Beschäftigung mit Immersion herausstelle, aber auch nach Möglichkeiten und Beispielen aus den performativen Künsten suche, die eben nicht diese blinden Flecken und ihre hegemoniale Einbettung enthalten und wiederholen.

¹⁹ Mona Singer hebt diese Verantwortung sehr gut hervor: „Wenn Wissenschaftsproduktion Interaktion, Eingreifen und Verändern ist, dann heißt das auch, dass die Welt, wie wir sie haben, anders aussehen könnte und dass die Verantwortung dafür zu übernehmen ist, wie sie aussieht.“ Singer, Mona: „Feministische Wissenschaftskritik und Epistemologie: Voraussetzungen, Positionen, Perspektiven“, in: Becker, Ruth/Kortendiek, Beate (Hg.), *Handbuch Frauen- und Geschlechterforschung*. Wiesbaden 2010, S. 292–301

²⁰ Vgl. Haraway, Donna: „Situierendes Wissen. Die Wissenschaftsfrage im Feminismus und das Privileg einer partialen Perspektive“, in: dies., *Die Neuerfindung der Natur. Primaten, Cyborgs und Frauen*. Frankfurt/New York 1995, S. 73–97.

²¹ Halberstam, Jack: „Unlearning“, in: *Profession* (2012), S. 9–16, hier S. 12. <http://www.jstor.org/stable/41714132> (Zugriff am 16. Juni 2021).

Referenzen

- Butler, Judith: *Undoing Gender*. New York/London 2004.
- Crutzen, Paul: „Geology of mankind“, in: *Nature*, 415 (2002), S. 23. <https://www.nature.com/articles/415023a> (Zugriff am 18. Juli 2021).
- *Endangered Species. Konzept/Performance*: Adrian Marie Blount; Premiere: 17. Januar 2020, Tanztage Berlin, Sophiensæle.
- Gaskin, Gerard H.: *Legendary: Inside the House Ballroom Scene*. Durham 2013.
- Halberstam, Jack: „Unlearning“, in: *Profession* (2012), S. 9–16, <http://www.jstor.org/stable/41714132> (Zugriff am 16. Juni 2021).
- Haraway, Donna: „Anthropocene, Capitalocene, Plantationocene, Chthulucene: Making Kin“, in: *Environmental Humanities*, Bd. 6 (2015), S. 159–165. Online abrufbar auf: https://www.researchgate.net/publication/304074136_Anthropocene_Capitalocene_Plantationocene_Chthulucene_Making_Kin (Zugriff am 16. Juni 2021).
- Haraway, Donna: „Situierendes Wissen. Die Wissenschaftsfrage im Feminismus und das Privileg einer partialen Perspektive“, in: dies., *Die Neuerfindung der Natur. Primaten, Cyborgs und Frauen*. Frankfurt/New York 1995, S. 73–97.
- Lowe, Lisa: *The Intimacies of Four Continents*. Durham 2015.
- Mignolo, Walter D.: *The Darker Side of Western Modernity*. Durham/London 2011.
- Moore, Jason: „The Capitalocene, Part I: on the nature and origins of our ecological crisis“, in: *The Journal of Peasant Studies*, 44 (2017), 3, S. 594–630.
- Moore, Jason: „The Capitalocene Part II: accumulation by appropriation and the centrality of unpaid work/energy“, in: *The Journal of Peasant Studies*, 45 (2017), 2, S. 237–279.
- Raddatz, Frank: „Statt eines Manifestes! 13 Thesen für das THEATER DES ANTHROPOZÄN“, in: *Theater der Zeit*, 2 (2020), S. 12–16.
- Raddatz, Frank: „Das Theater des Anthropozän“ (2020). Online abrufbar auf: <https://theater-des-anthropozän.de/> (Zugriff am 09. November 2021).

- Singer, Mona: „Feministische Wissenschaftskritik und Epistemologie: Voraussetzungen, Positionen, Perspektiven“, in: Becker, Ruth/Kortendiek, Beate (Hg.), Handbuch Frauen- und Geschlechterforschung. Wiesbaden 2010, S. 292–301.
- Singh, Julietta: *Unthinking Mastery. Dehumanism and Decolonial Entanglements*. Durham/London 2017.
- Von Mensch und Meer. Musikalische Lesung von Antje Boetius mit Bibiana Beglau und Amandine Carbuccia. Gezeigt am 10. Oktober 2020. Online unter: <https://theater-des-anthropozän.de/von-mensch-und-meer/> (Zugriff am 25. November 2021).
- Wekker, Gloria: *White Innocence. Paradoxes of Colonialism and Race*. Durham 2016.
- Wynter, Sylvia: *On Being Human as Praxis*. Hg. v. Katherine McKittrick. Durham 2015; Vergès, Françoise: „Is the Anthropocene racial?“, in: Verso-Blogs, 2017. Online unter: <https://www.versobooks.com/blogs/3376-racial-capitalocene> (Zugriff am 07. Juli 2021).
- Wynter, Sylvia: „Unsettling the Coloniality of Being/Power/Truth/Freedom: Towards the Human, After Man, Its Overrepresentation – An Argument“, in: *CR: The New Centennial Review*, 3 (2003), 3, S. 257–337.

Rocktäschel, Karina (2022): „Unthinking-Undoing-Unlearning“, in: Beate Hochholdingner-Reiterer, Annemarie Matzke, Nikolaus Müller-Schöll, Sandra Umathum (Hg.): *Zwischenstand: Was heißt es, sich im Forschungsfeld Theaterwissenschaft zu orientieren?* (= Thewis. Online-Zeitschrift der Gesellschaft für Theaterwissenschaft, Jg. 2022 / Vol. 9 / Ausg. 1), S. 91-101, DOI 10.21248/thewis.9.2022.113, CC BY 4.0.

Koloniale Theatralität – Zur Verwobenheit von deutscher Kolonial- und Theatergeschichte

Lisa Skwirblies

Während sich in den letzten Jahren ein allgemeines und breiteres Interesse in der deutschen Gesellschaft an der eigenen Kolonialgeschichte entwickelt hat und auch am Theater derzeit verstärkt die deutsche Kolonialgeschichte thematisiert wird, ist die Theaterwissenschaft dahingegen auffällig still, wenn es um die Themenfelder und Analyseketegorien Kolonialismus oder Postkolonialismus geht.¹ Bis auf wenige wichtige Ausnahmen gibt es kaum einschlägige Publikationen zur Verwobenheit von Theater- und Kolonialgeschichte, und Erika Fischer-Lichte et al. propagieren in ihrem Sammelband *The Politics of Interweaving Performance Cultures* (2014) bereits das Ende eines noch nicht wirklich begonnenen Postkolonialismus in der Theaterwissenschaft.²

Während die Theaterhistoriografie sich zwar seit einigen Jahren von ihrer nationalen Ausrichtung gelöst hat und verstärkt transnationalen Ansätzen widmet, blenden auch

¹ Vgl. Fiebach, Joachim: *Die Toten als die Macht der Lebenden. Zur Theorie und Geschichte von Theater in Afrika*. Berlin 1986; Balme, Christopher: *Pacific Performances. Theatricality and Cross-Cultural Encounter in the South Seas*. London 2006; Sieg, Katrin: *Ethnic Drag. Performing Race, Nation, Sexuality in West Germany*. Michigan 2009; Heinicke, Julius: *Sorge um das Offene. Verhandlungen von Vielfalt im und mit Theater*. Berlin 2019; Sharifi, Azadeh/ Skwirblies, Lisa (Hg.): *Theaterwissenschaft postkolonial/dekolonial*. Bielefeld 2022.

² Vgl. Fischer-Lichte, Erika/Jost, Torsten/Jain, Saskya Iris (Hg.): *The Politics of Interweaving Performance Cultures. Beyond Postcolonialism*. London 2014.

diese Forschungsansätze meist Fragen nach Kolonialität, Macht und vor allem *race*³ aus ihren Untersuchungsfeldern aus. Ein Blick in die Archive des deutschen Kaiserreiches allerdings genügt, um festzustellen, dass Theater und Kolonialismus eine tief verwobene Geschichte teilen und vor allem das so genannte populäre Theater und die deutsche Kolonisierung Afrikas zur Jahrhundertwende zwei Seiten einer Münze bilden.⁴ Statt also dem von Fischer-Lichte et al. heraufbeschworenen Ende des „Postkolonialen“ zuzustimmen, plädiere ich mit diesem Artikel für eine strukturelle Verankerung postkolonialer Theorie in der deutschsprachigen Theaterwissenschaft, die die so notwendige Rekonzeptualisierung der Beziehung von Nation, Kultur und *race* in unserer Disziplin ermöglichen kann. Ich werde in diesem Artikel an einem konkreten Beispiel die verwobene Geschichte von Theater und Kolonialismus im deutschen Kaiserreich als Phänomen „kolonialer Theatralität“⁵ beleuchten.

Theaterhistoriografie als Geschichtsschreibung des Theatralen

Statt sich ausschließlich den „Meisterwerken“ vergangener Jahrhunderte zu widmen, hat sich die Disziplin Theaterwissenschaft seit Beginn ihrer Gründung in den 1920er Jahren des Theatralitätskonzepts bedient.⁶ Der Begriff erlaubt es, ein breiteres Feld von Darstellungstechniken und Wahrnehmungsformen sowie unterschiedliche Konstellationen des Schauens, der Hervorhebung und der Rahmung in Phänomenen des Alltags, der Kunst und der Politik zu untersuchen, die über den eng gefassten Begriff von Theater als Institution weit hinausgehen. Theaterhistoriografie ist deshalb auch immer die Geschichtsschreibung des Theatralen. Was oder wer und von wem als „theatral“ wahrgenommen wird, ist immer von dem jeweiligen historischen und kulturellen Kontext abhängig. Für den Theaterhistoriker Helmar Schramm dienten Theaterbegrifflichkeiten, die in historischen Alltagsdiskursen auftauchen und nicht

³ Ich benutze hier bewusst das englische Wort „*race*“ und nicht das deutsche Wort „Rasse“, da *race* im englischsprachigen Raum der Sozial- und Geisteswissenschaften bereits einen Bedeutungswandel durchlaufen hat, den „Rasse“ im deutschsprachigen Raum so noch nicht vollzogen hat. *Race* steht hier als eine Analysekategorie, die die Existenz unterschiedlicher menschlicher „Rassen“ in Frage stellt, während „Rasse“ im Deutschen meistens als Verweis auf die vermeintliche Existenz unterschiedlicher „Rassen“ verstanden wird.

⁴ Siehe auch Skwirblies, Lisa: *Performing Empire. Theatre, Race, and Colonial Culture in the German Empire, 1884-1914*. London 2022.

⁵ Vgl. Skwirblies, Lisa: „Colonial Theatricality“, in: Gluhovic, Milija et al. (Hg.), *Oxford Handbook for Politics and Performance*. Oxford 2021.

⁶ Vgl. Lazardzig, Jan/Tkaczyk, Viktoria/Warstat, Matthias: *Theaterhistoriografie. Eine Einführung*. Stuttgart 2012.

unbedingt auf die Institution Theater rekurren, als Indikatoren für eine Inbeziehungsetzung zum öffentlichen Raum.⁷ Schramm las den metaphorischen Gebrauch von Theater als ein „distanzgewährendes Orientierungsmodell“, „welches das konkrete Bemühen unterstützt, sich einen Begriff von der Welt zu machen“⁸. Mit anderen Worten, Theatermetaphern in Beschreibungen des öffentlichen Raumes und öffentlichen Verhaltens bieten Halt und Orientierung und sind sinnstiftend für diejenigen, die sie gebrauchen.

Das deutsche Kolonialarchiv ist voll von Referenzen zum Theater. In Siedlertagebüchern, Reiseberichten, ethnografischen Ausführungen, Zeitungsartikeln und Briefen von Kolonialsoldaten tauchen immer wieder Theaterbegriffe auf, die dazu dienen, die neue und „unbekannte“ afrikanische Landschaft, die indigene Bevölkerung oder bestimmte, eindruckliche Ereignisse zu beschreiben. So berichtet der deutsche Ethnograf G. Tessmann z.B. über den Initiationsritus der Pangwe in der ehemaligen deutschen Kolonie Kamerun als „ein riesengroßes Schauspiel, das großartiger ist, als es je auf einer Bühne Europas dargestellt wurde“⁹. Die Beziehung der Pangwe zu ihren Vorfahren beschrieb Tessmann als „ähnlich zu unserem Kasperletheater“¹⁰. Ein anderes Beispiel ist der Augenzeugenbericht eines jungen deutschen Soldaten vom Krieg, den die Deutschen gegen die Herero in der ehemaligen deutschen Kolonie Deutsch-Südwest-Afrika (heute Namibia) zwischen 1904 und 1908 führten und der den Genozid an den Herero durch die Deutschen zur Folge hatte. Der Bericht wurde 1905, also mitten im Krieg, in der damals auflagenstarken Zeitung *Der Tag* publiziert:

Das Drama spielte sich auf der dunklen Bühne des Sandfeldes ab. Aber als die Regenzeit kam, als sich die Bühne allmählich erhellte und unsere Patrouillen bis zur Grenze des Betschuanalandes vorstießen, da enthüllte sich ihrem Auge das grauenhafte Bild verdursteter Heereszüge. [...] Die Herero hatten aufgehört, ein selbstständiger Volksstamm zu sein.¹¹

Vor allem in diesem letzten Beispiel, in dem der Genozid an den Herero theatraлиisiert wird, verdeutlicht sich die Wirkmächtigkeit theatraler Metaphern: Die Referenz zum Drama verweist auf eine Struktur des Schauens und Zeigens, in der die Zuschauenden eingeladen sind, das Präsentierte wie auf dem Theater als Teil einer fiktionalisierten Welt zu betrachten und als Symbol einer einheitlichen und

⁷ Ebd., S. 46.

⁸ Ebd.

⁹ Zit. in Fiebach 1986, S. 10.

¹⁰ Ebd.

¹¹ Zit. in Brehl, Medardus: *Vernichtung der Herero. Diskurse der Gewalt in der deutschen Kolonialliteratur*. München 2007, S. 215.

abgeschlossenen Welt. Durch die Theatermetapher wird hier diskursiv ein szenografischer Raum hergestellt, in dem alles, was gesehen werden kann, inszeniert ist für eine Zuschauerposition. Wie im dramatischen Theater bietet der Zeitzeugenbericht des Soldaten „direct access to something that appears ‘realistic’ while also providing the one looking with a detached point of view“¹². Damit wird mit Hilfe von Theatralisierungsstrategien das zuschauende Subjekt vom Gesehenen distanziert und von der Verantwortung für das Geschehene entbunden. Täter des Völkermordes werden zu unschuldigen Zuschauenden. In dem Sinne sind Theaterbegriffe, die in Kolonialdiskursen des 18. und 19. Jahrhunderts auftauchen, keinesfalls als unschuldige Metaphern zu verstehen. Vielmehr stellen sie „symptoms of deeper-seated, fundamental categories of perception“ dar, wie Theaterwissenschaftler Christopher Balme argumentiert.¹³ Theatermetaphern in Beschreibungen kolonialer Räume, Landschaften und Verhaltensweisen fungieren demnach als Wahrnehmungskategorien und Orientierungsmodelle, die uns etwas über die Sinnstiftungsversuche der Imperialisten erzählen können.

Theatermetaphern markieren im kolonialen Diskurs Positionen der Macht, aus denen das europäische und kolonisierende Subjekt heraus die kolonisierten Subjekte beschreiben und definieren kann, während es selbst unsichtbar und vermeintlich unschuldig bleibt. Die Anthropologin Mary Louise Pratt hat diese Position in ihrer einschlägigen Monografie *Imperial Eyes* (1992) die „anti-conquest strategy“ genannt, „whereby European bourgeois subjects seek to secure their innocence in the same moment as they assert European hegemony“¹⁴. Diese Position des sehenden, aber unsichtbaren Zuschauenden ist eine Voraussetzung für das europäische Subjekt, „to ‘view’ the African in order to comment on their physiology and actions“, wie die Historikerin Obioma Nnaemeka pointiert hervorhebt.¹⁵ Als diskursive Strategie der distanzgewährenden Rahmung hebt *koloniale* Theatralität also Personen, Handlungen und Landschaften nicht nur hervor, sondern verschafft eine „condescending distance“¹⁶ zwischen dem theatralisierenden Subjekt und dem theatralisierten Subjekt/Objekt. Eine Distanz, die es dem imperialen Schauenden

¹² Bleeker, Maaike: *Visuality in the Theatre. The Locus of Looking*. London 2011, S. 15.

¹³ Balme 2006, S. 1.

¹⁴ Pratt, Mary Louise: *Imperial Eyes. Travel Writing and Transculturation*. London 1992, S. 7.

¹⁵ Nnaemeka, Obioma: „Bodies That Don’t Matter. Black Bodies and the European Gaze“, in: Eggers, Maureen Maisha et al. (Hg.), *Mythen, Masken und Subjekte. Kritische Weißseinsforschung in Deutschland*. München 2017, S. 95.

¹⁶ Ebd.

erlaubt, sich selbst aus der Szene/Handlung herauszunehmen und damit aus der Verantwortung bzw. Involviertheit zu stehlen. Dies exemplifiziere ich im Folgenden an dem Beispiel des Kameruner Prinzen Mpundo Akwa und seiner Markierung in der deutschen Öffentlichkeit der Jahrhundertwende als „Hochstaplerprinz“.

Vom Prinzen zum Hochstapler

Wie viele andere Söhne aus einflussreichen afrikanischen Familien war auch Mpundo Akwa, Sohn des Königs Dika Akwa aus der Küstenregion Duala in Kamerun, bereits als kleiner Junge zum Ende des 19. Jahrhunderts zur Ausbildung nach Deutschland geschickt worden. „Bildungsbesuche“ in Deutschland waren in Kameruner Familien zur Jahrhundertwende nicht unüblich und wurden als Möglichkeit gesehen, ihren eigenen politischen Einfluss auf die Kolonisierer zu erhöhen.¹⁷ Die Akwas waren ausgesprochene Kritiker des Kolonialregimes in Kamerun und Mpundo hatte in Berlin sogar eine Audienz beim deutschen Kaiser erhalten, während der er ihm die Belange der Akwas unterbreiten und eine Petition überreichen durfte.¹⁸

Am 27. Juni 1905 begann der Prozess gegen Akwa in Hamburg-Altona, in dem zwei ehemalige deutsche Geschäftspartner Akwas ihm vorwarfen, er habe Betrug und Hochstapelei begangen, indem er den königlichen Status seines Vaters als finanzielle Garantie für eine ausstehende Zahlung benutzt habe. Wahrscheinlich als Retourkutsche für Akwas anti-kolonialen Aktionismus hatte die Kolonialverwaltung in Duala Akwas deutsche Geschäftspartner darüber informiert, dass diese Garantie hinfällig sei, da sowohl Akwa als auch sein Vater keinen königlichen Status besäßen.¹⁹ Den Status des Souveräns könne in der „kolonialen Matrix der Macht“²⁰ nur der deutsche Kaiser haben. Alle anderen seien entweder Bürger oder „Eingeborene“.

¹⁷ Aitken, Robbie: „Germany’s Black Diaspora. The Emergence and Struggles of a Community, 1880-1945“, in: BDG-Netzwerk (Hg.), *The Black Diaspora and Germany: Deutschland und die Schwarze Diaspora*. Münster 2018, S. 87.

¹⁸ Die Akwas hatten 1905 eine Petition aufgestellt, die die Absetzung des in Duala stationierten Gouverneurs Jesco von Puttkamer forderte und die eine lange und detaillierte Liste von Ausbeutung, Raub und körperlicher Gewalt durch die Deutschen beinhaltete. Die Petition kann im Bundesarchiv in Berlin eingesehen werden unter BArch, R1001 4435.

¹⁹ Akwa wurde von dem Tabakhändler Benno Rosenbaum wegen Betrugs angezeigt. Rosenbaum hatte sich beim Bezirksleiter von Douala (Kamerun), von Brauchitsch, informiert, der ihm versicherte, dass Akwas Vater kein König und darüber hinaus pleite sei.

²⁰ Mignolo, Walter/Walsh, Catherine E.: *On Decoloniality. Concepts, Analytics, Praxis*. Durham 2018, S. 15.

Obwohl Akwa in dem Prozess freigesprochen wurde, hatte die skandalhungrige deutsche Presselandschaft ihren Täter gefunden: den „schwarzen Hochstaplerprinzen“.

Ich möchte hier argumentieren, dass die Markierung Akwas als Hochstapler als eine koloniale Strategie der Theatralisierung Akwas zu lesen ist. Hochstapelei ist eng verbunden mit Rollenspiel, Maskerade und Illusion. Ähnlich wie ein Schauspieler hat auch ein Hochstapler ein durchdachtes Skript, ein Publikum und macht Gebrauch von Kostüm und einer (sozialen) Bühne. Der Theaterwissenschaftler Peter W. Marx argumentiert in seiner Monografie *Ein Theatralisches Zeitalter*²¹, dass die Figur des Hochstaplers höchst populär war zu Beginn des 20. Jahrhunderts. Marx liest die Popularität der Hochstaplerfigur als Symptom für eine „Gesellschaft in Bewegung“²². Er zeichnet das Bild einer Gesellschaft, die von tiefen sozialen Transformationen und damit einhergehenden Verunsicherungen geprägt ist. Nationsbildung, Industrialisierung, Arbeitslosigkeit und Urbanisierung bestimmen diese Transformationen der deutschen Gesellschaft um 1900. Auch die Funktion des Theaters wechselte in dieser Zeit laut Marx von dem Ideal des 18. Jahrhunderts als moralische Anstalt hin zur „sozialen Schule“, auf deren Bühne neue und alte soziale Zeichensysteme und Verhaltensweisen getestet, einstudiert oder abgelegt werden konnten. Die „Gesellschaft in Bewegung“ vergewisserte sich in dieser Zeit der Verunsicherung ihrer Werte und der sozialen Verhaltensweisen auf dem Theater.

Die Theatralisierung Akwas als „schwarzer Hochstaplerprinz“ passt in dieses Bild einer Gesellschaft im Umbruch, wenn man zu Marx' Gesellschaftsanalyse auch die Faktoren *race* und Kolonialität hinzunimmt. Die Figur des rassifizierten Hochstaplers wird dann zum Symptom einer *weißen* Gesellschaft, die in der Überschneidung von Nationsbildungsprozess und der Gründung des deutschen Kolonialreiches auch verstärkt Fragen von Zugehörigkeit und Abstammung mit Theorien zu Ethnie und „Rasse“ beantwortete. Dies wird besonders deutlich, wenn wir die Tatsache betrachten, dass nur ein paar Monate nach dem Prozess die Figur Akwa auch auf dem Theater auftauchte.

²¹ Marx, Peter W.: *Ein theatralisches Zeitalter. Bürgerliche Selbstinszenierung um 1900*. Marburg 2008.

²² Ebd., S. 47.

Koloniale Theatralität auf dem Theater

Die jährliche Revue des Metropol-Theaters in Berlin konzentrierte sich im Jahr 1906 auf das Thema Kolonialismus. Unter dem Titel *Und der Teufel lacht dazu* theatralisierte die Revue das deutsche Kolonialreich im Sinne der Idee des *teatrum mundi* als Welt-Theater, das vom Teufel regiert wird. In der Hauptstadt dieses kolonialen Welt-Theaters, Berlin, trifft der Teufel auf einen „afrikanischen Prinzen“, Mpundo Akwa, der eine politische und romantische „Kolonialaffäre“ ausgelöst haben soll. Nicht nur hat der Prinz den Gouverneur von Kamerun, Jesco von Puttkamer, öffentlich des Amtsmissbrauchs und der Ausbeutung der kolonisierten Bevölkerung angeklagt, sondern ihm auch seine Geliebte ausgespannt, worüber die Printmedien in der Zeit um Akwas Prozess tatsächlich viel spekuliert hatten. Mit Puttkamers „Cousinchen“, wie die Geliebte von der Presse getauft worden war, plant die Figur Akwa in der Revue nun einen Neubeginn in Kamerun. Die Vermischung von politischen und erotischen Bezügen, von reellen und fiktiven Vorkommnissen in der Akwa-Szene war typisch für die Metropol-Revue und das Berliner populäre Theater der Zeit, und das Duett „Willst du mein Cousinchen sein“, das Akwa und das „Cousinchen“ in der Revue gemeinsam sangen und das auf LP gepresst zum Verkaufsschlager wurde, überdauerte die *Causa Akwa* im kollektiven Gedächtnis der deutschen imperialen Öffentlichkeit.

Akwa und das Cousinchen wurden von zwei der populärsten Schauspieler*innen der Zeit verkörpert. Fritzi Massary spielte das Cousinchen und Henry Bender stellte Akwa dar. Laut Regieanweisung hat der Prinz „halb zivilisiert und halb afrikanisch“²³ auszusehen, und ein Szenenfoto aus dem Musikjournal *Musik für Alle*²⁴ zeigt Bender in Blackface, Frack und mit viel zu großer Hose und Fliege. Stärker noch als auf die amerikanische Minstrelsy-Tradition²⁵ scheint Benders Kostüm auf das spezifisch deutsche rassistische Stereotyp des „Hosenn“^{*****} zu verweisen, eines Schwarzen urbanen Dandys, der bemüht ist, sich durch seine Kleidung und sein Verhalten einer *weißen* bürgerlichen Gesellschaft anzupassen, aber scheitert. Die Nähe zu der Figur des rassifizierten Hochstaplers wird hier bereits deutlich.

²³ *Und der Teufel lacht dazu: Große Jahres-Revue in sieben Bildern*. Text von Julius Freund, Musik von Viktor Holländer. Das Libretto kann eingesehen werden in der Theatersammlung der FU Berlin unter Kst.7 97/92/W180 13.

²⁴ Vgl. <http://operetta-research-center.org> [Zugriff am 28.05.2021].

²⁵ Minstrelsy oder Minstrel Shows sind eine Form rassistischen Entertainments, das in den USA im 19. Jahrhundert entwickelt wurde. Blackfacing ist zum Beispiel eine theatrale Praxis der Minstrel Shows.

Der Literaturwissenschaftler Jonathan Wipplinger argumentiert in seinem Artikel „The Racial Ruse“²⁶, dass die deutsche Rezeption von Blackfacing im späten 19. und frühen 20. Jahrhundert einzigartig war und nicht mit der Rezeption in Nordamerika oder England verglichen werden kann. Das *weiße* deutsche Theaterpublikum der Jahrhundertwende las Blackfacing eben nicht als theatrale Praxis der Illusion und damit als (rassistische) Unterhaltung, sondern, so Wipplinger, als „racial ruse“, also als intentionale Täuschung von ethnischer, rassifizierter und nationaler Identität. Diese negative Rezeption von Blackfacing, in der Täuschung und Unterhaltung eben nicht wie sonst im Theater zwei Seiten der gleichen Medaille bildeten, erklärt Wipplinger mit der Friktion zwischen einer wachsenden Präsenz von Schwarzen Menschen in Deutschland und dem Schwarzschildern *weißer* Schauspieler auf den deutschen Bühnen.²⁷ Es war laut Wipplinger nicht die Abwesenheit Schwarzer Menschen in den deutschen Metropolen, die das Rezeptionsverhalten eines *weißen* deutschen Theaterpublikums um die Jahrhundertwende beeinflusste, wie Sander L. Gilman einst in *On Blackness without Blacks* (1982) argumentierte, sondern ein rassistisch motiviertes Gefühl des „Zuviels“, das das Blackfacing als Täuschung erscheinen ließ. Wipplinger liest die ablehnende Rezeption des deutschen Publikums von Blackfacing daher als Symptom der tiefgreifenden Transformationen, die die wachsende Globalisierung, das Kolonialprojekt und die neue Massenunterhaltungsindustrie mit sich gebracht hatten: „[Blackfacing] became a means of negotiating the culture of modernity in a society to have lost control, of itself and of the other.“²⁸ Mit anderen Worten, in der theatralen Repräsentation Akwas (Blackfacing) spiegelt sich die Verhandlung von *race* und nationaler Identität wider, in der „Deutschsein“ mit „Weißsein“ gleichgesetzt wird. In dem Sinne ist zu konstatieren, dass nicht nur das Auseinanderbrechen eines alten Stände- und Klassensystems, wie Peter W. Marx es beschreibt, sondern auch die Porosität angeblich stabiler „Rassenhierarchien“, die durch die Immigration aus den afrikanischen Kolonien und die verstärkte Präsenz Schwarzer afro-deutscher Aktivist*innen (wie z.B. Akwa) und Schwarzer amerikanischer Performer*innen in den deutschen Metropolen in Frage gestellt wurden, als ausschlaggebende Faktoren eines „theatralen Zeitalters“ gezählt werden

²⁶ Wipplinger, Jonathan: „The Racial Ruse. On Blackness and Blackface Comedy in ‘Fin-de-siecle’ Germany“, in: *German Quarterly* 84 (2011), S. 457–476.

²⁷ Gilman, Sander L.: *On Blackness without Blacks: Essays on the Image of the Black in Germany*. Boston 1982.

²⁸ Wipplinger 2011, S. 471.

müssen und die Produktion und Verhandlung von *race* ein fester Bestandteil der deutschen Theaterlandschaft waren.

Die öffentlichen Auftritte des realen Akwa in „europäischer“ Kleidung und akzentfreiem Deutsch und seine Selbst-Positionierung als Sohn eines Kameruner Souveräns widersprachen den rassistischen Kolonialklischees eines Schwarzen Mannes anscheinend so sehr, dass Hochstapelei einer deutschen Öffentlichkeit als die logischste Erklärung für sein Auftreten erschien. Die Nähe der Figur des Hochstaplers zum Theater, zu Illusion, Täuschung und Maskerade, verweist auf das eingangs beschriebene Phänomen der kolonialen Theatralität: ein distanzgewährendes Wahrnehmungs- und Orientierungsmodell, durch das der „Andere“, der scheinbar stabile soziale Kategorien durcheinanderwirft, festgeschrieben und eine imperiale, *weiße* Ordnung wiederhergestellt werden sollte. Die Tatsache, dass Akwa seinen Ruf und seine Ehre nicht vollständig wiederherstellen konnte und in Konsequenz 1912 wegen Verdachts auf politische Anstiftung zu anti-kolonialen Widerstand nicht nur nach Kamerun abgeschoben wurde, sondern dort auch ins Gefängnis kam, in dem er kurz darauf verstarb, weist auf die epistemische Gewalt, die die scheinbar unschuldige Strategie der Theatralisierung im kolonialen Kontext ausübte.

Ausblick

Das hier bemühte historische Beispiel von Mpundo Akwas doppelter Theatralisierung mit den epistemologischen sowie materiellen Konsequenzen dieser Theatralisierung ist keineswegs nur ein individuelles oder historisches Schicksal. Dies zeigen die vielen Vorfälle rassistischer Gewalt an deutschen Theatern und an den europäischen Grenzen heute. Wenn im Kontext von Debatten um Asyl und Asylrecht heutzutage politische Schlagworte wie „Wirtschaftsflüchtlinge“ und „Sozialtourismus“ bemüht werden, die gegenüber geflüchteten Menschen die Notwendigkeit ihrer Flucht in Abrede stellen und sie des Betrugs und der Unaufrichtigkeit bezichtigen, werden auch hier theatrale Metaphern der Täuschung, des Rollenspiels und der Maskerade zu Strategien des Ausschlusses und der Diskriminierung und verweisen auf die noch stets wirkmächtigen Schatten kolonial-rassistischer Repräsentationstechniken und Wahrnehmungsmuster der deutschen Kolonial- und Theatergeschichte. Was ich hoffe, gezeigt zu haben, ist die Relevanz postkolonialer und dekolonialer Theorie für die Theaterhistoriografie: Sie erlaubt uns, Theater nicht nur als Repräsentations- und Propagandamaschine der Kolonialpolitik zu analysieren, sondern in der Verwobenheit

von Theatralität und Kolonialität Theater auch als Epistem des Kolonialdiskurses zu bestimmen.

Referenzen

- Aitken, Robbie: „Germany’s Black Diaspora. The Emergence and Struggles of a Community, 1880-1945“, in: BDG-Netzwerk (Hg.), *The Black Diaspora and Germany: Deutschland und die Schwarze Diaspora*. Münster 2018, S. 87.
- Akwas-Petition (1905): BArch, R1001 4435.
- Balme, Christopher: *Pacific Performances. Theatricality and Cross-Cultural Encounter in the South Seas*. London 2006.
- Bleeker, Maaïke: *Visuality in the Theatre. The Locus of Looking*. London 2011.
- Brehl, Medardus: *Vernichtung der Herero. Diskurse der Gewalt in der deutschen Kolonialliteratur*. München 2007
- Fiebach, Joachim: *Die Toten als die Macht der Lebenden. Zur Theorie und Geschichte von Theater in Afrika*. Berlin 1986.
- Fischer-Lichte, Erika/Jost, Torsten/Jain, Saskya Iris (Hg.): *The Politics of Interweaving Performance Cultures. Beyond Postcolonialism*. London 2014.
- Gilman, Sander L.: *On Blackness without Blacks: Essays on the Image of the Black in Germany*. Boston 1982.
- Heinicke, Julius: *Sorge um das Offene. Verhandlungen von Vielfalt im und mit Theater*. Berlin 2019.
- Lazardzig, Jan/Tkaczyk, Viktoria/Warstat, Matthias: *Theaterhistoriografie. Eine Einführung*. Stuttgart 2012.
- Marx, Peter W.: *Ein theatralisches Zeitalter. Bürgerliche Selbstinszenierung um 1900*. Marburg 2008.
- Mignolo, Walter/Walsh, Catherine E.: *On Decoloniality. Concepts, Analytics, Praxis*. Durham 2018.
- Nnaemeka, Obioma: „Bodies That Don’t Matter. Black Bodies and the European Gaze“, in: Eggers, Maureen Maisha et al. (Hg.), *Mythen, Masken und Subjekte. Kritische Weißseinsforschung in Deutschland*. München 2017, S. 95.
- <http://operetta-research-center.org> [Zugriff am 28.05.2021].
- Pratt, Mary Louise: *Imperial Eyes. Travel Writing and Transculturation*. London 1992

- Sharifi, Azadeh/ Skwirblies, Lisa (Hg.): *Theaterwissenschaft postkolonial/dekolonial*. Bielefeld 2022.
- Sieg, Katrin: *Ethnic Drag. Performing Race, Nation, Sexuality in West Germany*. Michigan 2009.
- Skwirblies, Lisa: „Colonial Theatricality“, in: Gluhovic, Milija et al. (Hg.), *Oxford Handbook for Politics and Performance*. Oxford 2021.
- Skwirblies, Lisa: *Performing Empire. Theatre, Race, and Colonial Culture in the German Empire, 1884-1914*. London 2022.
- *Und der Teufel lacht dazu: Große Jahres-Revue in sieben Bildern*. Text von Julius Freund, Musik von Viktor Holländer. Das Libretto kann eingesehen werden in der Theatersammlung der FU Berlin unter Kst.7 97/92/W180 13.
- Wipplinger, Jonathan: „The Racial Ruse. On Blackness and Blackface Comedy in ‘Fin-de-siecle’ Germany“, in: *German Quarterly* 84 (2011), S. 457–476.

Skwirblies, Lisa (2022): „Koloniale Theatralität – Zur Verwobenheit von deutscher Kolonial- und Theatergeschichte“, in: Beate Hochholdingen-Reiterer, Annemarie Matzke, Nikolaus Müller-Schöll, Sandra Umathum (Hg.): *Zwischenstand: Was heißt es, sich im Forschungsfeld Theaterwissenschaft zu orientieren?* (= Thewis. Online-Zeitschrift der Gesellschaft für Theaterwissenschaft, Jg. 2022 / Vol. 9 / Ausg. 1), S. 102-113, DOI 10.21248/thewis.9.2022.114, CC BY 4.0.

(De-)Center. Zum *non-human turn* im Zeitgenössischen Zirkus

Franziska Trapp

The force of art is precisely that it is more than human. [Erin Manning]¹

In den letzten Jahrzehnten hat der *non-human turn*² Einzug in die Geisteswissenschaften gehalten. Er wird „als neue[s] Paradigma abendländischen Denkens“³ verhandelt und umfasst eine Vielzahl an Strömungen, wie z.B. den Neuen Materialismus⁴, den Spekulativen Realismus⁵, die Animal Studies⁶ oder den Posthumanismus⁷. Sie alle eint das Interesse, entgegen der Dominanz anthropozentrischer Perspektiven nicht-menschliche Entitäten, Prozesse,

¹ Manning, Erin: „Artfulness“, in: Grusin, Richard A. (Hg.), *The Nonhuman Turn*. Minneapolis 2015, S. 65.

² Grusin, Richard A. (Hg.): *The Nonhuman Turn*. Minneapolis 2015.

³ Folkers, Andreas: „Was ist neu am neuen Materialismus? Von der Praxis zum Ereignis“. in: Goll, Tobias/ Keil, Daniel/Telios, Thomas (Hg.), *Critical Matter. Diskussionen eines neuen Materialismus*. Münster 2013, S. 17–35, hier S. 17.

⁴ Vgl. u.a. Barad, Karen: *Meeting the Universe Halfway. Quantum Physics and the Entanglement of Matter and Meaning*. Durham 2007; Bennett, Jane: *Vibrant Matter. A Political Ecology of Things*. Durham 2010; Coole, Diana H./Frost, Samantha (Hg.): *New Materialisms. Ontology, Agency, and Politics*. Durham 2010.

⁵ Vgl. u.a. Harman, Graham: *Speculative Realism. An Introduction*. Cambridge 2018; Bogost, Ian: *Posthumanities. Alien Phenomenology, or What It's Like to Be a Thing*. Minnesota 2012; Morton, Timothy: *Realist Magic: Objects, Ontology, Causality*. London 2013.

⁶ Vgl. u.a. Haraway, Donna Jeanne: *The Companion Species Manifesto. Dogs, People, and Significant Otherness*. Chicago 2003; Despret, Vinciane: *Que diraient les animaux, si... on leur posait les bonnes questions ?* Paris 2016.

⁷ U.a. Haraway, Donna Jeanne: *Simians, Cyborgs, and Women. The Reinvention of Nature*. New York 2013; Hayles, Nancy Katherine: *How We Became Posthuman. Virtual Bodies in Cybernetics, Literature, and Informatics*. [Reprint.] Chicago 2010; Wolfe, Cary: *What Is Posthumanism?* 3. Aufl. Minneapolis 2011.

Handlungsfähigkeit und Performativität in den Mittelpunkt zu stellen. Wirft man einen Blick auf das zeitgenössische Zirkusstück *Fractales*⁸ der Compagnie Libertivore, wird deutlich, dass dieses Umdenken keineswegs auf die akademische Welt beschränkt ist, sondern auch in (Interaktion mit) der künstlerischen Welt stattfindet – so auch in (Interaktion mit) der Welt des Zirkus.

Auf dem schwarzen Tanzboden ist ein kreisförmiges Areal zu sehen, das mit einem beigen Leinentuch bedeckt und von roten Linsen gerahmt wird. Von der Decke hängt die große hölzerne Wurzel eines Baumes, dessen Schatten seicht auf dem beigen Grund zu sehen sind. Im Halbdunkel bewegen drei weibliche und zwei männliche menschliche Akteure ihre Oberkörper langsam und gleichförmig. Im hinteren Teil des Runds beginnt ein dünner Leinenfaden sich scheinbar selbstständig in die Höhe zu bewegen. Der Faden wird zunehmend breiter, zum Seil, das über eine Stange zurück auf den Boden gelenkt wird. Artistin A greift das Seil. Als wolle sie es erklimmen, zieht sie es Stück für Stück gleichmäßig herunter. So erhebt sich auf der anderen Seite das in Falten gelegte Leinentuch und gibt nach und nach den Blick auf die darunter liegende dunkle Erde frei. Das Leinentuch formt ein breites Segel, vor dessen Hintergrund die vier Akteure ein Farnblatt einpflanzen. Die Artist*innen verharren auf dem Teil des Leinentuchs, das noch auf dem Boden liegt, sodass die ziehenden Bewegungen der Artistin 1 auf der anderen Seite des Tuches dazu führen, dass diese das Tuch erklimmen kann. Sie beginnt eine Tuchakrobatik.

Die Sequenz beschreibt einen Ausschnitt aus dem zeitgenössischen Zirkusstück *Fractales* (Dauer 1:15 h), das unter der Regie von Fanny Soriano 2019 von der Compagnie Libertivore erstaufgeführt wurde. Es ist nach *Hêtre* (2015) und *Phasmes* (2017) das dritte Stück einer Reihe, in der die Compagnie die Frage nach dem Platz des Menschen in seiner (natürlichen) Mitwelt thematisiert. *Fractales* lässt sich in Anlehnung an Theresa May als „ecodramaturgy“ klassifizieren:

*Ecodramaturgy is theater and performance making that puts ecological reciprocity and community at the center of its theatrical and thematic intent. Ecodramaturgy carries with it new frames for thinking about theater and new approaches and challenges to making theater.*⁹

Mit seinem Fokus schreibt sich das Stück in den Diskurs rund um den *non-human turn* ein. Durch die Zirkus- und Tanzbewegungen, zwischen Hebungen und Luftakrobatik,

⁸ *Fractales*, Regie: Fanny Soriano, Premiere: 22.01.2019, 3ème Biennale Internationale des Arts du Cirque/Le Merlan, Scène nationale de Marseille.

⁹ Arons, Wendy/May, Theresa: „Introduction“, in: Arons, Wendy/May, Theresa (Hg.), *Readings in Performance and Ecology*. Basingstoke 2015, S. 4.

begleiten fünf menschliche Körper die langsame Metamorphose der Mitwelt, deren integraler Bestandteil sie sind.

Ziel des vorliegenden Artikels¹⁰ ist es, in einem ersten Schritt anhand eines *close reading*¹¹ von *Fractales* exemplarisch herauszuarbeiten, welche Strategien im Zeitgenössischen Zirkus genutzt werden, um nicht-menschliche Prozesse, Handlungsfähigkeiten und Performativität in den Fokus zu nehmen. Hauptaugenmerk liegt dabei auf der Analyse der Inszenierung der aktiven Partizipation nicht-menschlicher Kräfte. Wie verändert sich der Blick auf Zirkusperformances, wenn wir annehmen, dass *agency*¹² immer ein Effekt des Zusammenspiels von (menschlichen und nicht-menschlichen) Kräften ist? In einem zweiten Schritt gilt es zu fragen, welche Konsequenzen sich für die zirkuswissenschaftliche Analyse (als Kategorie der Theaterwissenschaft) aus dem Wandel im Zirkus und in den Geistes- und Kulturwissenschaften ergeben.

1 *Human und non-human im (Zeitgenössischen) Zirkus*

Was Erin Manning in ihrem Artikel „Artfulness“¹³ für Künste im Allgemeinen formuliert – „The force of art is precisely that it is more than human“¹⁴ –, gilt insbesondere auch für den Zirkus. Zirkus ist more-than-human insofern, als jede Zirkusdisziplin (z.B. Jonglage, Objektmanipulation, Akrobatik, Seiltanz) grundlegend auf der Interaktion von menschlichen und nicht-menschlichen agents basiert. Als nicht-menschliche Handlungsträger werden in diesem Fall sowohl Objekte (z.B. Jonglagebälle), Technologien, Apparaturen (z.B. das Trapez) und Tiere als auch Kräfte (z.B. Schwerkraft) verstanden. Verbindung mit diesen nicht-menschlichen Entitäten ist die Ausführung der Zirkusdisziplinen überhaupt erst möglich. Die Definition von Zirkus als

¹⁰ Dieser Artikel ist im Rahmen des von der Fritz-Thyssen-Stiftung geförderten Forschungsprojektes *Vom Anthropozentrismus zum Neuen Materialismus. Objekte und Apparaturen im Zirkus* entstanden.

¹¹ Methodische Grundlage bietet die text-kontext-orientierte Aufführungsanalyse, entwickelt und ausdifferenziert in Trapp, Franziska: *Lektüren des Zeitgenössischen Zirkus. Ein Modell zur text-kontext-orientierten Aufführungsanalyse*. Berlin 2020.

¹² *Agency* ist ein zentraler Begriff im Diskurs rund um den *non-human turn*. Er wird von Theoretiker*innen auf unterschiedliche Weise genutzt. Im Rahmen dieses Artikels wird er in Anlehnung an Karen Barad eingesetzt, die die nicht-menschlichen Aspekte von *agency* unterstreicht. „Crucially, agency is a matter of intra-acting; it is an enactment, not something that someone or something has. It cannot be designated as an attribute of subjects or objects (as they do not preexist as such). It is not an attribute whatsoever. Agency is ‘doing’ or ‘being’.“ Barad: *Meeting the Universe Halfway*, S. 178.

¹³ Manning: „Artfulness“.

¹⁴ Ebd., S. 65.

relationale Kunstform¹⁵ fordert in ihrer Konsequenz aber eine Weiterentwicklung und partielle Revision etablierter Methoden der Aufführungsanalyse, in der Objekte nicht länger „unterproportional vertreten“¹⁶ sind und „im Dienste der menschlichen Performer stehen“¹⁷, sondern nicht-menschliche Materialität als inhärent performativ eingeschlossen und Objekte als „key player“¹⁸ betrachtet werden. Darüber hinaus gilt es zu fragen, was *Fractales* von anthropozentrischen Aufführungen unterscheidet.

Denn obwohl im Zirkus die Interaktion von menschlichen und nicht-menschlichen Handlungsträgern grundlegend ist, kann der Traditionelle Zirkus, der u.a. mithilfe einer babylonischen Programmstruktur, die die Elemente nach Schwierigkeitsgrad staffelt, und der Unterstreichung der Ästhetik des Risikos¹⁹ durch Trommelwirbel und das dreimalige Misslingen von Tricks die außergewöhnlichen, heroischen Fähigkeiten des Menschen propagiert, als Sinnbild für den Anthropozentrismus gesehen werden. Er stellt also geradezu den Gegenpol zum beschriebenen *non-human turn* dar. Im Zeitgenössischen Zirkus, der seit Ende der neunziger Jahre Einzug in die internationale Kunst- und Theaterlandschaft hält²⁰, und im Speziellen in *ecodramaturgical* Performances wie *Fractales*, sind wir in diesem Zusammenhang mit dem Paradox konfrontiert, dass die Beherrschung der Apparaturen die Voraussetzung ist, um eben jene Beherrschung zu problematisieren²¹. Wenn wir im Folgenden also davon ausgehen, dass *Fractales* als ökodramaturgisches Stück klassifiziert werden kann, steht nicht die tatsächliche Veränderung der Relation von menschlichen und nicht-menschlichen Entitäten im Vergleich zum Traditionellen Zirkus im Fokus, sondern vielmehr die Veränderung der Inszenierung dieser Relation, die die Rezipient*innen zu einem Perspektivwechsel einlädt.²²

¹⁵ Vgl. Focquet, Vincent: *Withdrawal to a Humble Circus. Three Careful Dramaturgical Tactics*. Gent 2019, S. 8.

¹⁶ Loch, Kathi: *Dinge auf der Bühne. Entwurf und Anwendung einer Ästhetik der unbelebten Objekte im theatralen Raum*. Düren 2008, S. 43 f.

¹⁷ Schweitzer, Marlis/Zerdy, Joanne: „Introduction. Object Lessons“, in: Schweitzer, Marlis/Zerdy, Joanne (Hg.), *Performing Objects and Theatrical Things*. Houndmills 2014, S. 1–17, hier S. 6.

¹⁸ Ebd.

¹⁹ Zur Ästhetik des Risikos vgl. Trapp: *Lektüren des Zeitgenössischen Zirkus*; Tait, Peta: „Risk, Danger and Other Paradoxes in Circus and Circus Oz Parody“, in: Tait, Peta/Lavers, Katie (Hg.), *The Routledge Circus Studies Reader*. New York/London 2016, S. 528–545.

²⁰ Zu den Merkmalen des Zeitgenössischen Zirkus in Abgrenzung zum Traditionellen Zirkus vgl. Trapp: *Lektüren des Zeitgenössischen Zirkus*.

²¹ Vgl. Lavers, Katie/Leroux, Louis Patrick/Burt, John (Hg.): *Contemporary Circus*. Abingdon 2019, S. 9.

²² Dies gilt nicht nur für den Zirkus. Menschliche Handlungsfähigkeit, so argumentiert Bennett, basiert immer auf einem Netzwerk aus menschlichen und nicht-menschlichen Handlungsträgern: „There was

2 Inszenierungsstrategien nicht-menschlicher Akteure

Strategien, die im Zeitgenössischen Zirkus sowie in anderen performativen Künsten häufig genutzt werden, um das anthropozentrische *telos* zu unterlaufen, sind der Einsatz von (Haus-)Tieren²³, die Fokussierung nicht-menschlicher Performer/Objekte²⁴, die Nutzung der Natur als Aufführungsraum²⁵ oder die Anthropomorphisierung nicht-menschlicher Entitäten²⁶. Diese Strategien werden in *Fractales* jedoch nicht genutzt. Mithilfe welcher Mittel unterstreicht die Performance also das Nicht-Menschliche?

2.1.1 Fraktale. Ähnlichkeiten zwischen menschlichen und nicht-menschlichen Entitäten

Bereits der Titel *Fractales* schlägt einen konkreten Rahmen für die Rezeption des Stückes vor: die Suche nach Selbstähnlichkeiten. Fraktale sind natürlich erscheinende Muster, bei denen das Ganze seinen Einzelteilen gleicht. Sie werden in der Mathematik und in der Chemie als Erklärungsmodelle genutzt und finden sich auch in der Natur. Die klassischen Beispiele für natürliche Fraktale werden im Stück aufgegriffen: Bei der von der Decke hängenden Wurzel ist nicht ganz eindeutig, ob es sich um eine Wurzel oder nicht doch um einen Ast oder eine Baumkrone handelt. Hier wird mit der fraktalen Struktur von Bäumen (die Wurzel und der Baumzweig sehen aus wie ein verkleinerter Baum) gespielt. Die Verteilung der roten Linsen am Rande des auf der Mitte der Bühne platzierten Runds erinnert an die Struktur der fraktalen Küstenlinie. Die Interaktion mit dem natürlichen Fraktal Farn wird als integraler Bestandteil des Stücks – hier als Objekt/Apparatur der Disziplin

never a time when human agency was anything other than an interfolding network of humanity and nonhumanity; today this mingling has become harder to ignore.“ Bennett: *Vibrant matter*, S. 31.

²³ Vgl. z.B. Dray, Charlène: „Cie Hors Systèmes“, <http://www.horsystemes.com/accueil.html> (Zugriff am 21. Juni 2021); Decourtye, Camille/Trias, Blai Mateu: „Baro d’evel“, <https://barodevel.com/en/> (Zugriff am 21. Juni 2021); Cosquer, Morgan/de Matteis, Benjamin: „Cie Sacekripa“, <http://www.sacekripa.com/> (Zugriff am 21. Juni 2021). Im Unterschied zu traditionellen Zirkusperformances werden in den genannten Performances undressierte Tiere eingesetzt, auf dessen Aktionen die menschlichen Akteur*innen reagieren. Für die Tiere wird eine anregende Umgebung geschaffen, auf die diese reagieren (können). Die Rezipient*innen verfolgen das Geschehen, das zu einem großen Teil unvorhersehbar bleibt.

²⁴ Vgl. z.B. Vogel, Julian: „China Series“, <https://julianvogel.ch/> (Zugriff am 21. Juni 2021).

²⁵ Claude, Quentin/Even, Marion/Manipoud, Gael: „La Migration – Cirque en paysage“, <http://lamigration.fr/> (Zugriff am 21. Juni 2021); Nielsen, Tristan/Bates, Eric: „Barcode Circus Company“, <https://www.barcodecircuscompany.com/> (Zugriff am 21. Juni 2021). In diesen site-specific Performances wird die natürliche Umgebung (z.B. Wald, Meer) als inhärent performativ mit einbezogen. Natürliche Kräfte, wie z.B. Wind, werden als zentrales Mittel der Bedeutungskonstitution genutzt statt negiert.

²⁶ Hyde, Francesca: „Tank“, <https://vimeo.com/249978857> (Zugriff am 21. Juni 2021).

Objektmanipulation/Balance – eingesetzt. Der Faden, der sich im rechten hinteren Bühnenrand langsam nach oben bewegt, erinnert in seiner Struktur an Flachsfaser – die Auffaserung des Fadens (Fraktal) ist deutlich erkennbar. Auch die Bewegungen der Artist*innen erfolgen nach dem Prinzip von Fraktalen. Die Bewegungsqualitäten ähneln einander (das Teil ähnelt dem Ganzen). Dabei bilden die Artist*innen kein eigenes Fraktal, sondern Fraktale werden erst in Kombination mit den nicht-menschlichen Entitäten sichtbar: So reproduzieren die Bewegungen der Artist*innen beispielsweise die fraktale Struktur des von der Decke hängenden Astes, dessen Verästelung wiederum als Schatten auf dem beigen Tuch erkennbar ist. Durch diese Strategie unterstreicht das Stück das Zusammenspiel von menschlichen und nicht-menschlichen Performer*innen.

2.1.2 Materialität

Eine weitere grundlegende Strategie der Performance ist die Fokussierung auf die Materialität der Körper, Apparaturen und Materialien. Alle Objekte weisen deutliche Oberflächenstrukturen auf, die ihre Haptik wahrnehmbar machen: die körnige Struktur der Linsen, die Leinen-Struktur des Tuches (im Unterschied zum ‚klassischen‘ elastischen, leicht glänzenden Vertikaltuch), die starke Verästelung des Baumes. Damit sind nicht nur die Materialien und Objekte als Fraktale identifizierbar, sondern gleichzeitig wird ein stärkerer Fokus auf die Objekte und Apparaturen und ihre Materialität gesetzt. Dies wird durch die Größe und Länge des eingesetzten (Vertikal-)Tuches noch unterstrichen. Darüber hinaus stammen die Farben des Bühnenbilds und der Kostümierung aus demselben natürlichen Farbschema: alle Kostüme, Tuch, Ast, Linsen, Erde sind in Erdtönen gehalten. Durch die Inszenierung von Parallelität wird das Augenmerk auf die Auflösung der Dichotomie zwischen menschlicher und nicht-menschlicher Materie gelegt. Somit treten anthropozentrische Narrative in den Hintergrund.

2.1.3 Distributive Agency

Wie aber ist das Zusammenspiel von menschlichen und nicht-menschlichen Performern gestaltet? Besonders auffällig ist diesbezüglich der spezifische Einsatz des ‚Vertikaltuchs‘, das in seiner Funktion sowohl als Teil des Bühnenbildes (Bodenbelag und Hintergrund) als auch als Element des Narrativs (Fraktal) und als klassische Apparatur (Vertikaltuch) fungiert. Es ist wesentlich an der Hervorbringung

von Räumlichkeit²⁷ beteiligt. Auf dem Boden liegend strukturiert es den ansonsten schwarzen Raum und gibt ihm Tiefe. Von der Decke hängend fungiert das immer dicker werdende Seil/Tuch als Vektor der Vertikalität, die durch den Kontrast des beigen Seils vor schwarzem Hintergrund noch verstärkt wird. In ausgebreiteter Form wird es als Schattenwand und Trennwand genutzt, die Dahinterliegendes sichtbar macht oder verdeckt.

Mit Blick auf die Zeichenfunktion²⁸ dient das Tuch als Marker der Materialität. Als Fraktal (Flachs/Leinen) steht es in direkter Relation zum Titel des Stücks und verweist durch seine Oberflächenstruktur und Farbe auf die Natur. In diesem Sinne dient es u.a. auch der Unterstreichung und Kontextualisierung der menschlichen Aktion. Erst in letzter, aber bedeutendster Funktion wird das Vertikaltuch als Zirkus-Apparatur genutzt. Dabei dient es jedoch nicht primär der Inszenierung außergewöhnlicher menschlicher Fähigkeiten während der Akrobatik, sondern vielmehr der Visualisierung des Zusammenspiels verschiedener menschlicher und nicht-menschlicher Akteur*innen bei der Aktion (*distributive agency*²⁹): Durch das spezifische Rigging³⁰ wird eine Unmittelbarkeit der Kräftewirkungen geschaffen. Mittels einer Stange an der Decke, über die das Tuch gelegt ist, werden die Kräfte, die auf das Tuch wirken, umgelenkt. Dadurch wird zwar die Zugrichtung beeinflusst, die Zugkraft bleibt jedoch unverändert, d.h. sie ist (unter Vernachlässigung von Reibung) 1:1 und unmittelbar. Alternativ hätte man zusätzlich eine lose Rolle einfügen können, um die Last nach dem Prinzip des Flaschenzugs z.B. mit halbem Kraftaufwand zu heben. Durch die (bewusste und sichtbare) Nutzung einer einzigen Stange (gleich feste Rolle, um den physikalischen Ausdruck zu verwenden) wird der Fokus unmittelbar auf die Kräfte, die bei der Tuchakrobatik wirken, gelegt: Es bedarf vierer Akteur*innen am Boden, um die

²⁷ vgl. Fischer-Lichte, Erika: „Dinge“, in: Fischer-Lichte, Erika/Kolesch, Doris/Warstat, Mathias (Hg.), *Metzler Lexikon Theatertheorie*. 2. Aufl. Stuttgart 2014, S. 73–76, S. 73.

²⁸ Vgl. ebd., S. 75.

²⁹ „A theory of distributed agency, in contrast, does not posit a subject as the root cause of an effect. There are instead a swarm of vitalities at play.“ Bennett: *Vibrant matter*, S. 31 f.

³⁰ Der Begriff ‚Rigging‘ beschreibt die spezifische Aufhängung der Apparatur. Beim Aerial Rigging werden die Seiltechniken verschiedener Disziplinen kombiniert und Materialien und Techniken aus z.B. dem Veranstaltungsrigging, dem Segeln und dem Baumklettern übernommen.

Kraft, die die Artistin beim *unwinding drop*³¹ generiert, abzufangen (4× Körpergewicht; 240kg; 2,7 N/kg).³² Das spezifische Rigging visualisiert den Einfluss der Schwerkraft.

2.1.4 Zyklen

Zentrale Charakteristik des Stückes ist, dass die nicht-menschlichen und menschlichen Akteur*innen zu keinem Zeitpunkt ausschließlich einer der oben beschriebenen Funktionen dienen. So inszeniert die Performance einen Zyklus. Dieser Eindruck wird durch den Einsatz von metadiskursiven Strategien verstärkt. Auf der rechteckigen Bühne formt das Tuch ein Rund, das an das emblematische Rund der Zirkusmanege erinnert. Damit wird die Zugehörigkeit des Stückes zur Kunstform Zirkus explizit markiert.³³ Diese metadiskursive Strategie ist nicht als Hommage an den Zirkus zu verstehen, sondern dient der Bedeutungskonstitution des Stückes: Das Rund, das zwar nicht mit Sägespänen, aber doch mit grobkörnigen Linsen ausgelegt ist, verweist *erstens* auf die Anfänge der Institution des Zirkus und sein ursprünglich zentrales Merkmal: die Interaktion von Mensch und Tier. Aufgrund der Longearbeit mit Pferden weist die Manege des Traditionellen Zirkus seit Philipp Astley (1769) eine runde Form auf. *Zweitens* dient die Markierung der Unterstreichung der Ästhetik des Risikos, d.h. der Manifestation des Glaubens daran, dass Zirkus per se risikoreich sei. Diese Strategie führt dazu, dass *Fractales* einen hohen Grad an Emergenz, d.h. Unvorhersehbarkeit, aufweist, welche die Phänomenalität der Aufführung unterstreicht. Wir verfolgen somit gleichzeitig die Narration (Zusammenspiel von menschlichen und nicht-menschlichen Handlungsträgern) und sorgen uns um die bzw. fühlen mit der Artistin (dem Menschen) selbst.³⁴ Darüber hinaus wird das Risiko real inszeniert: Das Leben der Luftakrobat*in liegt buchstäblich in der Hand ihrer vier Kolleg*innen. Aufgrund des spezifischen Riggings würde ein Loslassen des Tuches unmittelbar zum Fall der Artistin führen. *Drittens* dient der Einsatz des Kreises, der sich nicht nur im Bühnenbild findet, sondern durch die Bewegungen (Laufen im Rund, spiralförmige Aktionen) wiederholt wird, als zentrales Element der Narration: Der

³¹ „The movements performed by aerial acrobats can be classified into one of the six categories: fall, tempo, large swinging/rotation, spin, acrobatic and combination. During a fall, the artist intentionally lets himself fall knowing that the rig will catch him by one of his body parts. There are two kinds of falls: free fall and unwinding fall.“ Cossin, Marion/Ross, Annie/Gosselin, Frédéric P.: „Making single-point aerial circus disciplines safer“, in: *Proceedings of the Institution of Mechanical Engineers, Part P: Journal of Sports Engineering and Technology* 231 (2017), H. 4, S. 362–373, hier S. 364.

³² Zu den Kräftewirkungen in Aerial Performances vgl. ebd.

³³ Zum Metadiskurs im Zeitgenössischen Zirkus vgl. Trapp: *Lektüren des Zeitgenössischen Zirkus*.

³⁴ Zur Vertiefung s. ebd.

Fokus wird auf (natürliche) Zyklen gelegt. Der Zirkus (v. latein. *circus*, ‚Kreis‘) wird in diesem Zusammenhang also als Metapher genutzt.

3 Fazit. Zirkus als Wahrnehmungsapparatur

Durch den Fokus auf die Ähnlichkeit von menschlichen und nicht-menschlichen Entitäten, die Unterstreichung von Materialität, die Markierung von *distributive agency* mithilfe eines spezifischen Riggings und durch metazirkensische Strategien provoziert das zeitgenössische Zirkusstück *Fractales* eine spezifische nicht-anthropozentrische Rezeption. Es fordert uns heraus, unser Denken auf Wesen, Dinge und Objekte, die zuvor als aktive Handlungsträger ignoriert wurden, auszuweiten und jede a priori ontologische Annahme menschlicher Überlegenheit zu verneinen. Damit ist aber nicht nur eine Entwicklung von einem anthropozentrischen zu einem neu-materialistischen Zirkus erkennbar, sondern auch ein Wandel im Selbstverständnis des Zirkus. Während der Traditionelle Zirkus die außergewöhnlichen Fähigkeiten und die Macht des Menschen – insbesondere zur Zeit der industriellen Revolution als Hochphase des Anthropozentrismus und des Zirkus – zelebrierte, liegt zeitgenössischen – insbesondere ökodramaturgischen – Zirkusstücken ein Selbstverständnis als kritische, politische Kunst zugrunde³⁵. In diesem Zusammenhang wird der Zirkus (wie auch Theaterformen, die sich dem *non-human turn* widmen) als ein Mittel verstanden, mithilfe dessen sich verschiedene zukünftige Welten aufzeigen lassen³⁶, um zu einem ökologischen Umdenken anzuregen³⁷. In diesem Verständnis fungiert der zeitgenössische Zirkus in Anlehnung an Maaïke Bleeker als Wahrnehmungsapparatur³⁸, anhand derer eine Sensibilität für *non-human agency* und ein Wandel der Perspektive auf die Welt entwickelt werden kann. *Fractales* lädt uns zu einem heuristischen Experiment ein, das nicht nur die Rezeption des Stückes

³⁵ Zur Differenz zwischen dem Traditionellen, Neuen und Zeitgenössischen Zirkus in diesem Hinblick vgl. ebd.

³⁶ Vgl. Lavery, Carl: „Introduction: performance and ecology – what can theatre do?“, in: Green Letters 20 (2016), H. 3, S. 229–236, hier S. 233.

³⁷ „An ecodramaturgical approach will ask how theater and performance might shock us into recognition of the inescapable interdependencies and shared contingencies between our species and the millions of micro- and macro-organisms with which we share both a gene pool and a planetary ecosystem.“ Arons, Wendy/May, Theresa (Hg.): *Readings in Performance and Ecology*. Basingstoke 2015, S. 6.

³⁸ In Rückgriff auf Barad argumentiert Bleeker für ein Verständnis von Kunstwerken als Wahrnehmungsapparaturen (*thought-apparatuses*). Bleeker, Maaïke: *Spectators Called to Thought. Theatrical Performance as Thought Apparatus*. Öffentlicher Vortrag am 26.1.2021 im Rahmen der Ringvorlesung Visual Poetics Invites. Nonhuman Performativity: Theories, Practices, Methodologies. Universität Antwerpen.

selbst betrifft, sondern das Sehen von Aufführungen und die wissenschaftliche Analyse derselben im Allgemeinen hinterfragt: Wie verändert sich unser Blick und zu welchen neuen Resultaten gelangen wir in der Analyse von Aufführungen, wenn wir von einer *agency* der Objekte und Apparaturen ausgehen?

Referenzen

- Arons, Wendy/May, Theresa: „Introduction“, in: Arons, Wendy/May, Theresa (Hg.), *Readings in Performance and Ecology*. Basingstoke 2015, S. 1-10.
- Arons, Wendy/May, Theresa (Hg.): *Readings in Performance and Ecology*. Basingstoke 2015.
- Barad, Karen: *Meeting the Universe Halfway. Quantum Physics and the Entanglement of Matter and Meaning*. Durham 2007.
- Bennett, Jane: *Vibrant Matter. A Political Ecology of Things*. Durham 2010.
- Bleeker, Maaïke: *Spectators Called to Thought. Theatrical Performance as Thought Apparatus*. Öffentlicher Vortrag am 26.1.2021 im Rahmen der Ringvorlesung Visual Poetics Invites. Nonhuman Performativity: Theories, Practices, Methodologies. Universität Antwerpen.
- Bogost, Ian: *Posthumanities. Alien Phenomenology, or What It's Like to Be a Thing*. Minnesota 2012.
- Claude, Quentin/Even, Marion/Manipoud, Gael: „La Migration – Cirque en paysage“, <http://lamigration.fr/> (Zugriff am 21. Juni 2021).
- Coole, Diana H./Frost, Samantha (Hg.): *New Materialisms. Ontology, Agency, and Politics*. Durham 2010.
- Cosquer, Morgan/de Matteis, Benjamin: „Cie Sacekripa“, <http://www.sacekripa.com/> (Zugriff am 21. Juni 2021).
- Cossin, Marion/Ross, Annie/Gosselin, Frédéric P.: „Making single-point aerial circus disciplines safer“, in: *Proceedings of the Institution of Mechanical Engineers, Part P: Journal of Sports Engineering and Technology* 231 (2017), H. 4, S. 362–373.
- Decourtye, Camille/Trias, Blaï Mateu: „Baro d’evel“, <https://barodevel.com/en/> (Zugriff am 21. Juni 2021).
- Despret, Vinciane: *Que diraient les animaux, si... on leur posait les bonnes questions ?* Paris 2016.
- Dray, Charlène: „Cie Hors Systèmes“, <http://www.horsystemes.com/accueil.html> (Zugriff am 21. Juni 2021).

- Fischer-Lichte, Erika: „Dinge“, in: Fischer-Lichte, Erika/Kolesch, Doris/Warstat, Mathias (Hg.), *Metzler Lexikon Theatertheorie*. 2. Aufl. Stuttgart 2014, S. 73–76.
- Focquet, Vincent: *Withdrawal to a Humble Circus. Three Careful Dramaturgical Tactics*. Gent 2019.
- Folkers, Andreas: „Was ist neu am neuen Materialismus? Von der Praxis zum Ereignis“. in: Goll, Tobias/ Keil, Daniel/Telios, Thomas (Hg.), *Critical Matter. Diskussionen eines neuen Materialismus*. Münster 2013, S. 17–35.
- Grusin, Richard A. (Hg.): *The Nonhuman Turn*. Minneapolis 2015.
- Haraway, Donna Jeanne: *The Companion Species Manifesto. Dogs, People, and Significant Otherness*. Chicago 2003.
- Haraway, Donna Jeanne: *Simians, Cyborgs, and Women. The Reinvention of Nature*. New York 2013.
- Harman, Graham: *Speculative Realism. An Introduction*. Cambridge 2018.
- Hayles, Nancy Katherine: *How We Became Posthuman. Virtual Bodies in Cybernetics, Literature, and Informatics*. [Reprint.] Chicago 2010.
- Hyde, Francesca: „Tank“, <https://vimeo.com/249978857> (Zugriff am 21. Juni 2021).
- Lavers, Katie/Leroux, Louis Patrick/Burt, John (Hg.): *Contemporary Circus*. Abingdon 2019.
- Lavery, Carl: „Introduction: performance and ecology – what can theatre do?“, in: *Green Letters* 20 (2016), H. 3, S. 229–236.
- Loch, Kathi: *Dinge auf der Bühne. Entwurf und Anwendung einer Ästhetik der unbelebten Objekte im theatralen Raum*. Düren 2008.
- Manning, Erin: „Artfulness“, in: Grusin, Richard A. (Hg.), *The Nonhuman Turn*. Minneapolis 2015, S. 45-80.
- Morton, Timothy: *Realist Magic: Objects, Ontology, Causality*. London 2013.
- Nielsen, Tristan/Bates, Eric: „Barcode Circus Company“, <https://www.barcodecircuscompany.com/> (Zugriff am 21. Juni 2021).
- Schweitzer, Marlis/Zerdy, Joanne: „Introduction. Object Lessons“, in: Schweitzer, Marlis/Zerdy, Joanne (Hg.), *Performing Objects and Theatrical Things*. Houndmills 2014, S. 1–17.

- Tait, Peta: „Risk, Danger and Other Paradoxes in Circus and Circus Oz Parody“, in: Tait, Peta/Lavers, Katie (Hg.), *The Routledge Circus Studies Reader*. New York/London 2016, S. 528–545.
- Trapp, Franziska: *Lektüren des Zeitgenössischen Zirkus. Ein Modell zur text-kontext-orientierten Aufführungsanalyse*. Berlin 2020.
- Vogel, Julian: „China Series“, <https://julianvogel.ch/> (Zugriff am 21.Juni 2021).
- Wolfe, Cary: *What Is Posthumanism?* 3. Aufl. Minneapolis 2011.

Trapp, Franziska (2022): „(De-)Center. Zum non-human turn im Zeitgenössischen Zirkus“, in: Beate Hochholding-Reiterer, Annemarie Matzke, Nikolaus Müller-Schöll, Sandra Umathum (Hg.): *Zwischenstand: Was heißt es, sich im Forschungsfeld Theaterwissenschaft zu orientieren?* (= Thewis. Online-Zeitschrift der Gesellschaft für Theaterwissenschaft, Jg. 2022 / Vol. 9 / Ausg. 1), S. 114-126, DOI 10.21248/thewis.9.2022.115, CC BY 4.0.

[Essay]

Zur Resistenz von Theater im Medienzeitalter

Andreas Kotte

Inhalt

1. THEATER STÖRT DIE WAHRNEHMUNG	132
2. NUR DIE THEATERMEDIENTEN ENTWICKELN SICH.....	138
3. DER NAME THEATER	139
4. SZENISCHE VORGÄNGE BERUHEN AUF SPIEL	141
5. OHNE MEDIENTHEATER KEIN FILM	151
6. THEATERFORMEN WANDELN SICH IM THEATRALITÄTSGEFÜGE	158
7. VERFEMTE HABEN EINEN LANGEN ATEM.....	164
8. DAS MOVENS HEIßT THEATERSPIEL	171

Worauf gründet die Gelassenheit von Theater angesichts von Digitalisierung und Medienpräsenz? Wie lässt sie sich erforschen? Danach fragt dieses Resümee eines theaterwissenschaftlichen Konzepts. Nach zwei Jahren Pandemie und unzähligen beherzten Versuchen, Theatersituationen zu schaffen, fast oder ganz ohne ein Publikum, das sich mit den Agierenden zur gleichen Zeit am gleichen Ort trifft, wird nun die Aufarbeitung dessen erfolgen, was trotzdem gut funktioniert hat. Einige der medialen Versuche werden weitere anregen. Sie werden das riesige Spektrum von Theater erneut als „glutton“ ausweisen, als Vielfraß, der sich mit stoischer Ruhe auch Mediales einverleibt.¹ Die hauptsächliche Reaktion wird aber ein Aufatmen sein, endlich wieder das, was man die Kopräsenz von Agierenden und Schauenden genannt hat, sinnlich auskosten zu können. In der gegenwärtigen liminalen Phase, die als Rückkehr zu alter Normalität, aber auch als ein Neubeginn gedeutet werden

¹ Beckerman, Bernard: *Dynamics of Drama. Theory and Method of Analysis*. New York 1970, S. 11. – Der Beitrag zur Resistenz von Theater reproduziert keine bereits publizierten Texte des Autors, gestattet sich aber, einzelne Passagen variiert oder wörtlich für den neuen Zusammenhang eines Resümees zu übernehmen.

kann, erscheint es angemessen, über das Wechselverhältnis von Theater und elektronischen Medien noch einmal nachzudenken. Denn unser Verständnis von diesem Verhältnis lenkt die Auswahl aus wissenschaftlichen Theorien und Methoden, besitzt in vielerlei Hinsicht Alltagsrelevanz und präpariert uns für Zukünftiges. Die Pandemie hat den Bildschirm zum Notnagel werden lassen, der Begegnung ersetzt. Aber nicht alle werden aus dem Homeoffice zurückkehren und manche nicht ganz. Die neue Sensibilität für die unumgänglichen geschäftlichen Flugreisen wird uns erhalten bleiben. Doch der mediale Schub weist über den Bildschirm hinaus: Wie verhalten wir uns zum Beispiel zur exponentiellen medialen Verschaltung in den kühnen Voraussagen des Silicon Valley? Halten wir sie für eine profitorientierte Marketingstrategie? Oder lassen wir uns davon überzeugen, dass in weniger als fünfundzwanzig Jahren die Singularität bevorsteht, der Zeitpunkt, an dem die Künstliche Intelligenz den menschlichen Intellekt übertrifft?² Jede und jeder müsste sich dann schon lange entschieden haben, ob er oder sie das eigene Gehirn medial verschalten lassen will, um zur Avantgarde der Gattung Mensch zu gehören und nicht zu den Auslaufmodellen. Wollen wir Technologien lediglich nutzen oder wollen wir uns Technologien angleichen und Cyborgs werden? Wollen wir den altväterlichen Humanismus von seiner Mensch-First-Arroganz und der Ressourcenverschwendung befreien oder wollen wir mehr, nämlich nach trans- und posthumanistischen Regeln leben?³ Unser Umgang mit den simplen elektronischen und darunter den neuen Medien – der hier zunächst in Rede steht –, ist die Voraussetzung für tiefgreifende Entscheidungen über den Weg der menschlichen Spezies.

Die mediale Prägung unserer Wahrnehmung ist irreversibel. „Kein Fernseher?“ – Der Schmerz in der Stimme von Enkeln war beim Beziehen einer Ferienwohnung vor dreißig Jahren noch verhalten. Der Schmerz beim heutigen Ausruf „Kein Netz!“ verheißt einen missratenen Urlaub. Das Ausschalten des Handys im Theater gleicht einer Reise in die graue Vorzeit, auf der allerdings die Erwartungshaltungen kaum Schaden nehmen. Gemessen wird auch im Theater an den gewohnten medialen Mustern. Was der Filmeinsatz für das Theater der 1920er-Jahre bedeutete, übertraf

² Kurzweil, Ray: *Menschheit 2.0. Die Singularität naht*. 2. Aufl., Berlin 2014, S. 7–9.

³ Zum Beispiel nach den Regeln eines Nick Bostrom. Die Problematik wird ausführlich diskutiert in: Precht, Richard David: *Künstliche Intelligenz und der Sinn des Lebens*. München 2020.

der Videoeinsatz im deutschsprachigen Regietheater der 1990er-Jahre bei Weitem. Die expansive Anwendung von audiovisuellen und neuen Medien in Performances wie im Theater – trendsetzend waren unter anderem die Inszenierungen von Christoph Schlingensiefel und Frank Castorf⁴ – erreichte in den 2000er-Jahren einen Höhepunkt. Grund genug für eine Vergewisserung der Theaterwissenschaft über ihren Umgang mit „Theater und Medien“. Unter diesem Titel richtete die Gesellschaft für Theaterwissenschaft am Institut für Theater- und Medienwissenschaft in Erlangen 2006 einen Kongress aus. Die Diskussionen der Theater- und Medienwissenschaftler*innen fanden unter den Bedingungen eines starken neoliberalistischen Schubs statt. Am 1. Januar 2005 war in Deutschland „Hartz IV“ angelaufen, ein Programm zur Beschneidung des Sozialen in der Marktwirtschaft. Die Ökonomisierung aller Bereiche der Gesellschaft wurde beschleunigt. Nach 1992 „mussten insgesamt 18 Theater in Deutschland schließen oder fusionieren“.⁵ Theater wurden verstärkt nach Besucherzahlen bewertet. Preis, Speicherung und Mehrfachverwertung des Medialen wurden ihnen als leuchtendes Vorbild präsentiert. Baulich versuchte man sie aus den Innenstädten zu verdrängen.⁶ Künstlerintendant*innen ersetzte man am liebsten durch Managerintendant*innen.⁷ Und das ist nur ein kleiner Auszug von Maßnahmen, die schließlich in der Schrift *Der Kulturinfarkt* von 2012 zusammenfassend gerechtfertigt wurden.⁸

Angeregt durch das apodiktische Statement einer Medienwissenschaftlerin – „Theater ist ein Medium.“ – und eines gegenteiligen Titelbeitrags in der Fachzeitschrift *Theater heute* – „Theater ist kein Medium“⁹ – stellte die Gesellschaft die Preisfrage, inwiefern

⁴ *Der Meister und Margarita* (Castorf 2002), *Kunst und Gemüse*, A. Hipler (Schlingensiefel 2004); etwas später: Katie Mitchells Inszenierung von Franz Xaver Kroetz' 1973 uraufgeführtem Stück *Wunschkonzert*, 2008.

⁵ Ostermeier, Thomas: „Ein paar Narren im Dienst der Gesellschaft“, https://nachtkritik.de/index.php?option=com_content&view=article&id=8327:thomas-ostermeier-ueber-die-zukunft-des-theaters&catid=101:debatte&Itemid=84 vom 1. Juli 2013 (Zugriff am 12. April 2021).

⁶ Zur Idee einer eventuellen Verlegung des *Düsseldorfer Schauspielhauses* 2016: Wilink, Andreas: „Düsseldorfer Schauspielhaus in der Existenzkrise. Abreißen oder neu bauen?“, https://www.deutschlandfunk.de/duesseldorfer-schauspielhaus-in-der-existenzkrise-abreißen.691.de.html?dram:article_id=369306 vom 22. Oktober 2016 (Zugriff am 12. April 2021).

⁷ Bremgartner, Mathias: „Der Intendant. Künstler oder Manager?“, in: Kotte, Andreas/Gerber, Frank/Schappach, Beate (Hg.): *Bühne & Büro. Gegenwartstheater in der Schweiz* (= *Theatrum Helveticum* 13). Zürich 2012, S. 483–497.

⁸ Haselbach, Dieter u.a.: *Der Kulturinfarkt. Von allem zu viel und überall das Gleiche*. München 2012.

⁹ Leeker, Martina: „Die Zukunft des Theaters im Zeitalter technologisch implantierter Interaktivität.“, in: Erdmann, Johannes Werner (Hg.): *Kunst, Kultur und Bildung im Medienzeitalter*. Berlin 1996, Hochschule der Künste, S. 85–103, 99. – Titel der Zeitschrift *Theater heute*, Heft 4/2004.

Theater ein Medium oder eben kein Medium sei. Von den 14 Essays zur Preisfrage votierten 3 für „kein Medium“, 7 für „ein Medium“ und 4 blieben indifferent. Von 51 Teilnehmenden aus der Theater- und Medienwissenschaft, deren Vorträge im 580seitigen Sammelband nach dem Kongress veröffentlicht wurden, neigten 5 zur Ansicht, Theater sei kein Medium, 14 verstanden Theater ausdrücklich als ein Medium und 32 untersuchten spezielle Gegenstände und Austauschprozesse, ohne eine Entscheidung als notwendig zu erachten. In der abschließenden Podiumsdiskussion mit je 3 Theater- und Medienwissenschaftler*innen votierten 5 von 6 Teilnehmenden für Theater als ein Medium.¹⁰ Diese Ansicht prägte deutlich die gesamte Tagung und die wissenschaftliche Grundstimmung in unserer Fachdisziplin.

Das Allgemeinverständnis – fragt man Laien auf der Straße – unterscheidet eher zwischen Theater und audiovisuellen Medien, weil niemand am Abend ins Medium geht, sondern ins Theater. Insofern neigen Laien spontan eher zu einem technischen Medienverständnis, das zwischen Theater auf der einen Seite und Film, Fernsehen Hörfunk sowie den neuen Medien einschließlich des Internets auf der anderen Seite sondert. Selbst die Medienwissenschaft kannte 2006 eine Reihe von grundlegenden Veröffentlichungen über Medientheorie oder Mediengeschichte, in denen „das Theater völlig fehlt“.¹¹ Somit herrschte in Theater- und Medienwissenschaft eigentlich eine spiegelbildliche Situation. Dass die zum Kongress angereisten Forschenden nahezu einhellig an Medienbegriffen unter Einschluss von Theater interessiert waren, die auf der Straße gemeinhin nicht diskutiert werden, hatte vor allem zwei gute Gründe: Die schon angedeutete überbordende Medienpräsenz in der Performancekunst wie im postdramatischen Theater der beiden das Jahr 2000 rahmenden Dekaden und der davon nicht unabhängige enorme Aufschwung von Untersuchungen zur Intermedialität. Während die Theaterkritik kurzfristig über Wandlungen im Theater reflektiert, von der unmittelbaren Nachtkritik bis zur Spielzeitzusammenschau, versucht die Theatertheorie, längerfristige Entfaltungsprozesse und Veränderungen zu erfassen und zu erklären. Es war also unumgänglich, die exorbitante Medienpräsenz zu fokussieren. Massenhaft verschwanden zum Beispiel Figuren von der Bühne in Innenräume, um dort gefilmt zu

¹⁰ Schoenmakers, Henri u.a. (Hg.): *Theater und Medien. Grundlagen – Analysen – Perspektiven*. Bielefeld 2008, S. 545–560.

¹¹ Schoenmakers: *Theater und Medien*, S. 14.

werden, oft mit einer Handkamera, was die Zuschauenden im oberen Teil des Bühnenausschnitts auf einer Leinwand mitverfolgen konnten. In solchen Fällen integrierte Theater Medientechniken. Man konnte dabei aber auch von einem Medienwechsel vom Theater zum Video und zurück sprechen, einem Wechsel von einem Medium ins andere, womit Theater sofort als ein Medium angesehen wurde. Statt „Es handelt sich um Theater, das Medien einbezieht“ ist das Wort „Medienwechsel“ knapper. Eine Reihung von Medien brachte den Begriff Intermedialität hervor, der die grenzüberschreitenden Phänomene wie die Grenzüberschreitungen selbst in den Blick nahm, die dringend zu erforschen waren. Vor allem der boomenden Intermedialitätsforschung wohnte der Zwang inne, im jeweils Verglichenen Medien zu sehen. Diese innere Logik des Begriffs Intermedialität hatte sich 2006 schon durchgesetzt und blieb uns erhalten.

Und nicht ganz zu Unrecht. Denn ein Gegenstand ist nie nur eines, sondern mehreres. Meist wird nur durch einen Begriff auf ihn hingewiesen, aber er ist dadurch noch lange nicht eindeutig oder ausschließlich fixiert: Das ist ein Haus. Das ist ein Gebäude. Das ist eine Behausung. Das ist ein Stahl-Beton-Bau. So können die Bezeichnungen für denselben Gegenstand variieren und allen Bezeichnungen kommt Wahrheit zu. Bezeichnet werden jeweilige Aspekte des Gegenstandes. Vorübergehend kann man sogar einen Stuhl als einen Tisch bezeichnen, denn er hat eine Ablagefläche und er hat vier Beine. Man erhält als Ergebnis den Tischespekt dieses Stuhles, einen Aspekt unter vielen. Und niemand wird es beanstanden, wenn ein Tisch einmal als Stuhl angesehen wird, denn man kann darauf sitzen, was den Stuhlaspekt des Tisches ausmacht. Betrachtet man nun Theater als ein Medium, erkennt man den medialen Aspekt von Theater. Und sieht man audiovisuelle Medien als Theater an, begreift man einen Theateraspekt dieser Medien, beispielsweise den dramaturgischen. Solche Sichtweisen zu bestimmten Zwecken waren und sind nützlich und lehrreich. Entscheidend ist immer, sich über die Höhe des jeweiligen Abstraktionsniveaus im Klaren zu sein. Wenn ein Medienwissenschaftler festlegt, Intermedialität setze nicht Medien voraus, sondern erzeuge sie erst, denn per definitionem sei ein Medium, „was mit anderen Medien in Beziehung gesetzt wird“, wer könnte dann behaupten, Theater sei kein Medium?¹² Wer Medien mit *Marshall McLuhan* als „Ausweitungen des Menschen“ versteht und seinem Buch *Understanding Media* folgt, wird Theater –

¹² Ruchatz, Jens: „Zeit des Theaters / Zeit der Fotografie. Intermediale Verschränkungen“, in: Schoenmakers: Theater und Medien, S. 109–116, 115.

obwohl es darin nicht vorkommt – als ein Medium ansehen.¹³ Oder wenn Theater mit Terenz' Prologen über seine Grundsituation reflektiert, wird es sich seiner Vermittlerposition bewusst und ist als Mittleres ein Medium. Auch wenn Gedächtnis, Sprache, Schrift und Körper in einem Zusammenhang einmal als Medien angesehen werden, warum soll nicht auf solcher Abstraktionsstufe Theater ein Medium sein? Oder wenn man Theater als einen Ort der Vermittlung oder Kanal auffasst, wie könnte es dann nicht Medium sein? Überhaupt gibt es auch mit den besonders theaternahen AV-Medien wie Film, Fernsehen und Hörfunk zahlreiche Ähnlichkeiten wie Agierende und Wahrnehmende, eine dramaturgische Grundanlage, Skripts, Fiktives. Es gibt gemeinsame Funktionen wie Unterhaltungs- und Bildungsaufgaben und vieles mehr. Selbst beim Internet oder Videospiel bietet sich zum Beispiel das Kriterium Interaktion als eine Affinität an, die zum Vergleich herausfordert. Der Begriff Medien sammelt also auch unter Einbezug von Theater durchaus Vergleichbares.

„Theater als Medium“ ist ein Theaterbegriff unter vielen anderen, wie im Abschnitt 4 ausgeführt. Falsch ist die Behauptung „Theater ist ein Medium“ daher nur dann, wenn sie als ein sogenannter „Nichts als“-Satz gerahmt wird, im Sinne von „Theater ist nichts als ein Medium“ – sonst kann sie nie falsch sein.¹⁴ Insofern ist es nicht nur möglich, sondern auch sinnvoll, Theater zu bestimmten Zwecken als ein Medium zu bezeichnen. Denn es ist ein Phänomen, das sowohl Vermittler, Mittel, Vermitteltes oder Kanal sein kann. Allerdings weist Theater darüber hinaus.

1. Theater stört die Wahrnehmung

Abendliche Vorstellungen sind einmalig durch die sich nie wiederholende Zusammensetzung des Publikums. Sie sind nicht reproduzierbar, weil selbst eine Film- oder Videoaufnahme durch eine Verwandlung in Daten nur über das Ereignis zu informieren vermag. Das kulturelle Angebot einer Freizeitgesellschaft offeriert massenhafte Medienverwendung neben einzelnen Theaterbesuchen. Ausschließlich besondere Qualitäten und Funktionen von Theater entscheiden darüber, ob die Zuschauenden kommen oder ausbleiben. Ins *Düsseldorfer Schauspielhaus* etwa strömt gewiss nicht die Masse, und wenn die, die sich das ausgesucht hatten, in der

¹³ McLuhan, Marshall: *Understanding Media. The Extensions of Man*. New York 1964; critical edition: Gingko Press, Corte Madera 2003.

¹⁴ Vgl. zu „Nichts als“-Sätzen: Precht: *Künstliche Intelligenz*, S. 136.

Macbeth-Inszenierung von Jürgen Gosch sieben nackte Schauspieler ihre psychophysischen Grenzen ausloten sahen, mit Blutfarbe und armem Theater konfrontiert wurden, dann zeigte sich, dass Theater meist arg begrenzt wirksam und zuweilen nicht mehrheitsfähig ist.

Andererseits großes Schauspieler-Theater mit stillen, ja poetischen Momenten zwischendurch. Und einem siebenköpfigen Männerensemble, das mit den hier im Brechtschen Sinn ganz offen ausgestellten Theatermitteln und bei vollem Saallicht eine geradezu atemberaubende Bühnenpräsenz erreicht, die keinem mit noch so viel Hightech vollgestopften Hollywood-Streifen je gelingt.¹⁵

Die Zuschauenden hatten die Möglichkeit, den Saal zu verlassen, wenn sie das nicht mehr ertrugen, was ihnen hier direkter als im Fernsehen entgegentrat. „Ekeltheater“ hin oder her. Nicht nur Klaus Wowereit gefiel es: „Der Regisseur hat uns an die Grenzen geführt, und die schauspielerische Leistung ist genial, soviel Körperlichkeit nicht nur im eigentlichen körperlichen Sinne, sondern auch sehr viel Emotion mitgezeigt. Das ist schon einmalig.“¹⁶ Einmalig, so nicht reproduzierbar, nicht zu speichern, nicht mehrheitsfähig. Für die einen ist das kein Theater mehr, sie lassen die Saaltüren klappen. Für andere ist das endlich einmal Theater, weil ihr Theaterverständnis ein anderes ist. Nach solchen Erlebnissen versteht man besser, warum es viele Theaterbegriffe geben muss.

Ohne Frage erreichen audiovisuelle Medien viele Menschen; Theater erreicht nur einige wenige. Dass dieser quantitative Aspekt aber nichts über die Wichtigkeit von Theater oder Medien aussagt, lässt sich am Fall Beltrametti erläutern.¹⁷ Der Skifahrer *Silvano Beltrametti* war in der Schweiz etwa so populär wie in Deutschland der Torwart *Oliver Kahn*. Im Dezember 2001 stürzt *Beltrametti* im Skigebiet Val-d'Isère in den französischen Alpen. Der Sturz führt zu einer Querschnittslähmung. Ein Dokumentarfilm über die Rehabilitationsbemühungen wird gedreht und im Dezember 2002 ausgestrahlt. Er regt eine Theaterproduktion an, deren Premiere im März 2004 stattfindet. Die ersten Medien-Kommentare zum Sturz galten den Gefahren im

¹⁵ Hermann, Pitt: „Macbeth. Düsseldorfer Schauspielhaus“, in: *Herner Feuilleton* vom 25. April 2006, www.herner-netz.de (nicht mehr abrufbar).

¹⁶ Klaus Wowereit, damals Regierender Bürgermeister von Berlin, zit. nach: Plenio, Jörg/Lange, Ralf: „Theatertreffen 2006: Eröffnung ohne Ekel – Macbeth“, in: *rbb-online* vom 11. Mai 2006, www.rbb-online.de (nicht mehr abrufbar).

¹⁷ Der Autor folgt für dieses Beispiel: Graffenried, Ariane von: *Der Fall Beltramettis in Film und Theater. Lizentiatsarbeit*, Bern 2005, S. 8, 23, 56, 58, 96. – Inszenierung: B. – Ein Stück über Sport und Behinderung. Regie: Samuel Schwarz, 400asa, Fabriktheater Rote Fabrik Zürich, Premiere: 17. März 2004. – Film: *Silvano Beltrametti – Mit kleinen Siegen zurück ins Leben*. Regie: Martin Masafret, Elmar Deflorin u. Peter Staub, CH 2002, 52 Min.

Leistungssport und dem Heldentum. O-Ton Trainer: „so hart das tönt... Der Sport geht weiter.“¹⁸ Dann drängte sich *Beltrametti* mit Statements selbst in die Massenmedien. Das Filmteam schuf unter dem Titel *Mit kleinen Siegen zurück ins Leben* schließlich einen Mythos, den die Theatermacher der Gruppe *400asa* befragten: Sie spielten in *B. – Ein Stück über Sport und Behinderung* vermeintlich den Dokumentarfilm nach, amüsant-bissig, unter Einsatz von Kasperle-Figuren, Musik und Videoprojektionen. Sie konterkarierten die Heroisierung. Der Film erzielte mit klassischer Steigerung seinen emotionalen Höhepunkt in der Szene, in der man *Beltrametti* an den Ort des Unfalls zurückkehren ließ, an den Ort, mit dem er sich nun aussöhnte. Tragödie und Katharsis, oder wie es die Filmankündigung formulierte: „Ein bewegender Film, der trotz allem Mut macht.“ Im Theater entstand durch Distanz eine exemplarische Erörterung des Verhältnisses von zeitgenössischem Film und Theater. Gerade weil dieser Sport-Film mit seiner Dauerpräsenz von Optimismus jede Frage nach dem Sinn moderner Rekordjagden mied und weil das Theater nicht rührte, wurden die Differenzen so deutlich: Eine Theaterproduktion im Sinne des Films hätte wohl keinen Besucher gefunden. Ein Film mit dem Impetus des Theaterstücks wäre nicht gesendet worden. Theater realisierte hier eine kritisch-tätige Draufsicht auf Mediales, ganz nach dem Theaterbegriff von *Novalis*: „Das Theater ist die thätige Reflexion der Menschen über sich selbst.“¹⁹ – Der Nachricht vom Unfall war das größte und kürzeste Echo beschieden. Der Dokumentarfilm mit fünf Wiederholungen wurde von knapp zwei Millionen Zuschauenden rezipiert, während die Theaterproduktion nur von 1.010 Personen gesehen wurde, aber wohl die intensivste Auseinandersetzung hervorrief. Insofern besitzen audiovisuelle Medien und kreativ-experimentelles Theater, das die medial geprägte Wahrnehmung stört, deutlich unterschiedliche Funktionen in der Gesellschaft.

Weder die Inszenierung noch eine einzelne konkrete Vorstellung von *B. – Ein Stück über Sport und Behinderung* ist reproduzierbar, Regisseur und Schauspielende sind inzwischen gealtert und haben unterschiedliche Lebenswege eingeschlagen. Die Probennotizen oder das Regie- oder das Textbuch mögen noch zu finden sein, aber selbst wenn es einen Videomitschnitt gäbe, vermittelte dieser nur Informationen zum damaligen Geschehen. Die Situation, die Beziehung zwischen Agierenden und

¹⁸ Geisser, Remo: „Vom Schicksal eingeholt“, in: *Neue Zürcher Zeitung* vom 10. Dezember 2001, S. 43.

¹⁹ Novalis: „Das philosophisch-theoretische Werk“, in: Ders.: *Werke, Tagebücher und Briefe Friedrich von Hardenbergs*. Hg. v. Hans-Joachim Mähl u. Richard Samuel, Bd. 2, Darmstadt 1999, S. 836.

Schauenden ist dahin, eben nicht speicherbar. Von der begrenzten Wirksamkeit und verminderten Mehrheitsfähigkeit war schon die Rede. Sie unterlaufen jedes „Höher, schneller, weiter“, die Schnittstelle zwischen Sport und Ökonomie. Die Vorstellungen waren je einmalig, nicht in Informationen oder Daten wandelbar, blieben Prozess, ohne Produkt zu werden. Das Theaterspiel der Gruppe 400asa hat die medial geprägte Erwartungshaltung aller Zuschauenden nachhaltig gestört, das ist auch sehr viel niederschwelliger möglich.

Medialer Fortschritt ist allgegenwärtig. Für die Frage nach dem Fortschritt von Theater kann man dem Bühnenbildner und Theaterhistoriker *Richard Southern* und seiner Zwiebel-Metapher folgen. Bevorzugt man einen eher starren Theaterbegriff im Sinne von *das Theater*, das dann mit dem Stadttheater als *non plus ultra* verschmilzt, betrachtet man die ganze Zwiebel und wird aufgrund der zweifellos enthaltenen technologisch-technischen Komponenten vielleicht sogar darauf verfallen, Theater eine Entwicklung vom Niederen zum Höheren zuzubilligen. Sucht man allerdings nach dem Movens von Theater und dem Bewegungsmoment des eigenen Theaterbegriffs, spricht von konkurrierenden und sich ergänzenden Theaterformen in der gesamten Theatergeschichte, wovon Stadttheater nur eine sein kann, teilt man die Zwiebel:

Wenn jemand, wie es Peer Gynt [im 5. Akt – A.K.] mit der Zwiebel tat, das Theater nähme und versuchte, seine Hinzufügungen eine nach der anderen abzuschälen, um an den eigentlichen Kern zu gelangen, so würde ihm das zu Anfang nicht schwerfallen. Man wird zweifellos feststellen, daß die Szenerie die jüngste Hinzufügung ist. [...] Danach wird das Abschälen immer schwieriger. Wahrscheinlich müßte der Zuschauerraum als nächstes verschwinden; das Theater befindet sich dann im Freien. Darauf könnte die Bühne als erhöhte Plattform, auf der man spielt, folgen; nimmt man sie weg, steht der Schauspieler auf dem Boden. Wenn man unbarmherzig weitermacht, müßte dem Schauspieler Kostüm und Maske genommen werden. Entfernt man diese, fallen vermutlich zwei einzelne Stücke auseinander, in deren Innerem sich nichts befindet; diese beiden Stücke wären der Schauspieler und der Zuschauer. Nimmt man diese auseinander, dann gibt es kein Theater mehr.²⁰

Eine Höherentwicklung dieser Beziehung zwischen Agierenden und Schauenden, auf die sich prospektiv alle selbsternannten Theaterreformer stützten, ist eher fraglich. Wo läge das Qualitätskriterium? In der Dynamik? In der Glaubwürdigkeit? Im Frohsinn? Wieso sollten einige Truppen der *Commedia dell'arte* nicht bereits Techniken ähnlich der Biomechanik genutzt haben, die *Wsewolod Meyerhold* erst in den 1920er-Jahren reflektierte und erprobte? Rhythmisierung, Nachahmung des Maschinellen bis zur

²⁰ Southern, Richard: *Die sieben Zeitalter des Theaters*. Gütersloh 1961, S. 13.

physischen Erschöpfung, stark überhöhtes, kunsthaftes Spiel? Wurde das Phänomen selbst vielleicht zu eng an seine erstmalige intensive schriftliche Erörterung gekoppelt? Oder die Differenziertheit heutigen Schauspiels, in *Diderot'scher* Schauspieltheorie beschrieben. War sie wirklich erst nach ihrer aufgeklärten Reflexion physisch und psychisch möglich oder vielleicht schon in spätantiken Zeiten, als man in den Diskursen noch vorrangig das Verhältnis von Schauspielkunst und Rhetorik reflektierte? Selbst wenn *Frank Castorf* in *Meister und Margarita* oder *Der Idiot* Innenräume mittels Video zu Außenräumen umformte – änderte dies etwas daran, dass die Agierenden so präzise spielen mussten wie *Joseph Felix von Kurz-Bernardon* im 18. oder *Johann Nestroy* im 19. Jahrhundert? Dass sie die Doppeltheit von Rolle und eigenem Leib variieren und genau überlegen mussten, ob und wann sie als Privatperson hervortraten? Theater in seiner Dynamik zwischen Agierenden und Schauenden ist körperlich limitiert und damit fortschrittsresistent. Die Möglichkeiten des Körpers, der Sprechweise, des Spiels oder der Herstellung von Situationen sind über die Jahrhunderte erhalten geblieben und wurden in unterschiedlichen Theaterformen mannigfach abgewandelt und wandeln sich auch in Zukunft.

Während eine *Entwicklung* Etappen auf dem Wege zur Perfektion kennt, bedeutet *Wandlung* im Theater, dass tagtäglich anderes, mit den jeweiligen Zeitumständen korrespondierendes, aber nicht unbedingt „besseres“ Theater entsteht. Denn durch seine Körpergebundenheit unterliegt Theater, anders als andere Medien, eben keinem Entwicklungszwang vom Niederen zum Höheren. Die Kopräsenz von Agierenden und Schauenden im Vorgang ist eine Grundstruktur sozialer Praxis. Theater entsteht immer auf die gleiche Weise als ein stets Anderes. Seit etwa 40.000 Jahren existiert Theater in menschlichen Kulturen, ohne sich zu entwickeln, obwohl es sich in den Theaterformen wandelt.²¹

Dieser Blick auf Besonderheiten von Theater lässt vermuten, dass sich stets, wenn man zu vergleichende Medien genauer durchleuchtet, deren spezifische Charakteristika vor die allgemeine Bezeichnung als Medium schieben. Ein auf Affinitäten basierendes Erkenntniskonzept verliert den Boden unter den Füßen, je mehr die Unterschiede sich nach vorn drängen. Es muss dann für weiteren Erkenntnisgewinn gegen eines ausgetauscht werden, das die Differenzen zu anderen

²¹ Vgl. Kotte, Andreas: *Theaterwissenschaft. Eine Einführung*. 2. Aufl., Köln, Weimar u. Wien 2012, S. 220–232.

als Medien deklarierten Gegenständen klärt. Andere Medien brauchen die Besonderheiten von Theater nicht zu besitzen, sie verfügen über eigene Alleinstellungsmerkmale. Auch sie weisen deshalb darüber hinaus, Medien zu sein. Der Computer zum Beispiel kann, anders als Theater, auf der Basis von Null und Eins betrieben werden. Die Schallplatte besteht aus Polyvinylchlorid. Das Fernsehen braucht Apparate. Und warum faszinieren seine Bilder?

Was macht die magische Attraktion aus, die den Blick, vor die Wahl gestellt, ein Reales oder ein Imaginäres zu ‚verschlingen‘, zum Bild (ver)führt? Eine mögliche Antwort: Das Bild ist dem realen Leben entwendet, dem Schein des Bilds haftet etwas von Befreiung an, das dem Blick Genuß bereitet. Das Bild befreit das Begehren von den lästigen ‚anderen Umständen‘ realer, real produzierender Körper und entrückt sie zum Traumbild.²²

Welch grandiose Eigenschaft des digitalen Bildes in audiovisuellen Medien, die allerdings zu einer erheblichen Überproduktion von Bildern führt. Darin werden zuweilen die traumatischen Katastrophen unserer Gegenwart durch Dauerpräsenz mit schönem Schein verdrängt. „Wirklich erfahrbar ist für den faszinierten Zuschauer nur eine Katastrophe: die plötzliche Bildstörung, das Schweigen der Bilder.“²³ Fernsehformate, Film, Video, Smartphones und Computer wurden längst zu einem System zusammengeschlossen, das eine digitale Welt konstituiert hat. Sie ist mittlerweile so omnipräsent, dass sich die analoge Welt durch emotionale Schübe, ausgelöst durch Erlebnisse wie Tod oder Liebe, aus dem Untergrund zurückmelden muss, um wahrgenommen zu werden. In der analogen Welt gilt trotz intermedialer Überformung: „Im Theater ist der Schauspieler die Bildstörung“.²⁴ Auch diese Besonderheit entfaltet in der Mediengesellschaft separierende Wirkung. Ein vorläufiges Fazit zur Frage des Kongresses von 2006 könnte beinhalten, dass Theater sowohl ein Medium unter anderen ist, als auch unterschieden von anderen Medien, weil es bezüglich wichtiger Zusammenhänge Alleinstellungsmerkmale aufweist. Theater ist viel mehr als ein Medium²⁵ und andere Medien sind auf ihre Weise viel mehr als Theater.

²² Lehmann, Hans-Thies: *Postdramatisches Theater*. Frankfurt/Main 1999, S. 440.

²³ Schramm, Helmar: „The Open Book of Alchemy in/on the Mule Language of Theatre. ‚Theatricality‘ as key for current Theatre/Research“, in: *Theatre Research International*, Volume 20, Issue 2, 1995, pp. 156–164, 157.

²⁴ Lehmann: *Postdramatisches Theater*, S. 444.

²⁵ Der Satz folgt einem spontanen Statement der Berner Theaterwissenschafts-Studentin Rosanna Rotach vom 12.12.2018: „Theater ist doch viel mehr als ein Medium!“.

2. Nur die Theatermedien entwickeln sich

Die Zwiebel legt nahe, dass am Anfang eine Beziehung zwischen Menschen zu gleicher Zeit am gleichen Ort steht, eine Situation. Die Menschen bewegen sich unterschiedlich, wodurch sich Gruppen von Agierenden und Zuschauenden herausbilden und sich Vorgänge zwischen diesen Gruppen entfalten. Um die Vorgänge zu verstärken, werden Dinge in den Vorgang eingebracht, z.B. der Stab des Schamanen oder des Rhapsoden. Der Stab kann nicht nur als Wanderstab Fortbewegung andeuten, so dass der Rhapsode gleichsam durch den Mythos schreitet, oder horizontal gehalten etwa eine Wellenbewegung verdeutlichen, er kann auch auf den Boden gestoßen einen Autoritätsanspruch ausdrücken und vieles mehr. Er ist ein dingliches Attribut des Handelns, etwas Eingeschobenes, zwischen Agierende und Zuschauende, ein Medium, das den Vorgang unterstützt, ihn einprägsamer macht und nachhaltiger. Zu diesen Theatermedien gehört die gesamte Theatertechnik vom Flugkran über den Vorhang bis zur Drehbühne, samt der Rahmenbedingungen des Theaterbaus. Die Geschichte der Theatermedien ist eine Mediengeschichte der Theaterformen. Sie reflektiert eine technologische Erfolgsgeschichte von mehr als dreitausend Jahren Bühnenbau und Bühnentechnik, Dekoration und dinglichen Attributen des Spiels.

Theatermedien sind damit Mittel, die über die Körper von Agierenden hinausgehend in der Beziehung mit Zuschauenden zur Spezifizierung des Erlebnisses Letzterer eingesetzt werden, von der Raumkonstellation und der Sitzanordnung über Bühnen bis zu Kostümen und Makeup.²⁶ Immer andere Medien sind im Theater präsent, weil auch neue hinzutreten wie um 1900 der Film oder ab der 1970er-Jahre Video, während z.B. die Gasbeleuchtung allmählich verschwand. Es ist keine Frage, dass das tiefer in den Hang eingegrabene Theatron in Form eines Koilon in Theatern wie Epidaurus einen Fortschritt darstellte gegenüber der rektilinearen Anordnung der Sitzreihen in Thorikos. Viel mehr Zuschauende konnten unter ähnlich guten Sichtverhältnissen die Vorstellung verfolgen. So viel Verwandlung auch die Winkelrahmenbühne *Serlios* zuließ, klar übertroffen wurde sie von der Wandelbarkeit der Kulissenbühne im Teatro Farnese in Parma. Und *Joseph Furttenbach* gereicht es

²⁶ Für eine Mediengeschichte von Theater oder Geschichte der Theatermedien vgl. gesamthaft die jeweils 6. Abschnitte der einzelnen Kapitel des Buches Kotte, Andreas: *Theatergeschichte. Eine Einführung*. Köln, Weimar u. Wien 2013.

sicher nicht zum Ruhme, dass er, Kulissen verachtend, für den *Binderhof in Ulm* noch an den älteren Drehprismen festhielt. Drehscheiben und Versenkpodien besitzen ebenso ihre Fortschrittsgeschichte wie Scheinwerfer, Zerhacker, Kameras und die Film- und Videoprojektionsapparate. In *Christoph Schlingensief's* Produktion *Kunst und Gemüse* agierte Frau *Angela Jansen*, die seit dem 6. Dezember 1998 vollständig bewegungsunfähig im Bett liegen muss, weil sie an ALS leidet, gestützt durch ein Computerprogramm. Mit ihren Augen animierte sie über eine Laserkamera den Computer und schrieb Texte, die die Zuschauenden lesen konnten. Die erschütternde Wirkung beim Publikum trat allerdings nur infolge der stummen Präsenz der Akteurin ein. Und was die Bühnen und ihre Ausstattung betrifft, muss man in Rechnung stellen, dass parallel zu den enormen Fortschritten stets die einfache Podiumsbühne existiert hat; ein Indiz dafür, dass der gesamte Bühnenzauber eine unglaubliche Bereicherung für Theater darstellte, Theater nichtsdestotrotz auch ohne ihn auskommt. Theatermedien eröffnen im und für Theater neue Raum- und Zeitdimensionen, sie entwickeln sich – im Gegensatz zum Movers – vom Niederen zum Höheren. Die Erforschung des Technologischen und Technischen, der Theatermedien, setzt heute als Mediengeschichte von Theater die bisherige Geschichtsschreibung zum Theaterbau und zur Bühnentechnik komplexer fort.

3. Der Name Theater

Wie sich aus den ersten drei Abschnitten ergibt, ist Theater ein Name, mit dem Zuschauende und Forschende in eine Richtung weisen, ohne dass eine zufriedenstellende Definition des Fluchtpunktes möglich wäre. Alle Menschen, Laien wie Forschende, haben ein eigenes Theaterverständnis. Deshalb ist es so schwierig, tiefere Schichten von Theater bloßzulegen, sei es strukturell oder bezüglich des Bewegungsmoments. Agierenden steht es frei, etwas als Theater zu deklarieren. Sie können, ohne sich zu outen, in Zugabteilen politische Gespräche mit Reisenden beginnen, können sich selbst nach Herzenslust einreden, damit im Sinne *Augusto Boals* „Unsichtbares Theater“ zu spielen. Erst wenn die Reisenden dies begreifen und für sich selbst die Entscheidung – Aha, Theater! – getroffen haben, existiert es.²⁷ Ohne Verabredung kein Theater. Insofern liegt die Entscheidung stets bei den Zuschauenden, die von den Vorgängen unterschiedlich viel fordern, womit sie die

²⁷ Boal, Augusto: *Theater der Unterdrückten. Übungen und Spiele für Schauspieler und Nicht-Schauspieler*. Hg. und übers. von Marina Spinu und Henry Thorau. Frankfurt/Main 1989, S. 74.

Vergabe des Namens Theater einschränken oder erweitern. Während manche von einem allumfassenden Theaterverständnis ausgehen, das Leben sei ein Theater, setzen andere ein Gebäude namens Theater voraus oder eine Rampe, die Agierende und Schauende trennt. Wieder andere möchten sehen, dass Rollen übernommen worden sind oder wollen unbedingt Interaktionen erkennen, um die Bezeichnung Theater zu vergeben; manchen Forschenden reicht es aus, Kommunikation oder Zeichen festzustellen.²⁸ Die ausgedehntesten Theaterbegriffe erinnern an ein grenzenloses Verständnis von Performance, das – als Pendant zur Welttheatermetapher – quasi alle menschlichen Aktivitäten einschließt.²⁹ Die engsten Theaterbegriffe fokussieren auf das Stadttheater. Aus der Spannweite solcher Auffassungen wird ersichtlich, dass einzelne Personen oder Gruppen bestimmte Aktionen, Aufführungen, Performances, Einzüge, Umzüge, Tänze, Rituale etc. als Theater bezeichnen und andere nicht. Dies fördert ein produktives Verständnis von Theater, in dem die Agierenden, die etwas gestaltend anbieten, als gleichberechtigt angesehen werden gegenüber den Schauenden, die etwas erlebend beurteilen. Die einzelnen aspektorientierten Theaterbegriffe scheuen keinerlei Koexistenz und Konkurrenz mit anderen, sondern bedürfen dieser. Es kann kaum richtige und falsche Theaterbegriffe geben, eher weniger sinnvolle und sinnvollere. Theater erscheint als ein Organismus, dem man sich begrifflich nur unvollkommen, aber von unendlich vielen Positionen aus anzunähern vermag. Für die Theaterwissenschaft bedeutet die Anerkennung der Tatsache, dass bei einigen Überlappungen und gemeinsamen Elementen jeder Laie und jede Wissenschaftlerin einen eigenen Theaterbegriff praktisch herausbildet, keinen Ein-, sondern einen Aufbruch, weil Theater kein Ding, sondern eine Beziehung ist, ein prozessual-relationaler Gegenstand der Erkenntnis, der graduell unterschiedlich beurteilt wird. Theater lässt sich nicht definieren, denn „definierbar [sic] ist nur Das, was keine Geschichte hat“³⁰ – und Theater hat mehr als

²⁸ Vgl. Kotte: Theaterwissenschaft, S. 61–140.

²⁹ „All human activity could potentially be considered as ‚performance‘.“ Sie sei ein Interpretationsraster für „almost any sort of human activity, collective or individual“. Carlson, Marvin: *Performance. A critical introduction*. London 1999, S. 4, 190.

³⁰ Nietzsche, Friedrich: „Zur Genealogie der Moral“, in: Ders.: *Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe in 15 Bänden*, hg. v. Giorgio Colli u. Mazzino Montinari, Bd. 5, München, New York 1988, S. 317.

Nietzsche exemplifiziert dies am Beispiel der Strafe, indem er deren Prozeduren [Vorgänge] als etwas „Älteres, Früheres“ beschreibt, das dann zum Strafen benutzt wird. Den Prozeduren wird ein Sinn oder vielmehr eine „Synthesis von ‚Sinnen‘“ beigelegt. Die entstehende Einheit ‚Strafe‘ ist undefinierbar, was für die Zwecke des Strafens im Einzelnen nicht gilt.

genug davon. Doch sobald die Zuschreibung „Theater“ durch Einzelne oder Gruppen als dem Geschehen selbst *nachgeordnet* erkannt wird, lässt sich zumindest das, worauf Theater beruht und woraus es besteht, durchaus definieren. Das sind die szenischen Vorgänge als Struktur und das Theaterspiel als Movens – was noch zu erläutern sein wird.

4. Szenische Vorgänge beruhen auf Spiel

Anders als Theater entstammt der Begriff szenische Vorgänge – sie heißen szenisch, weil darin Inszenierung anklingt, *Mise en Scène* – der Fachsprache und nicht der Alltagssprache. Er wurde gelegentlich in theaterwissenschaftlichen Texten verwendet und ist dennoch alltagssprachlich ohne weiteres verständlich.³¹ Diese Umstände begünstigen seine Etablierung als *terminus technicus*, der induktives statt deduktiven Herangehens befördert.

Vom Verhalten zum Vorgang gelangt man sozialanthropologisch auf folgende Weise: Verhalten, wie sich im Schlaf von der einen auf die andere Seite drehen, unterscheidet sich von einer planvollen Handlung, wie mit der Axt Holz spalten. Handeln ist somit als psychisch reguliertes Verhalten zu verstehen. Es ist individuelles wie soziales Verhalten, das den Alltag regelt. Auf Handlungen beruht die Sozialisation des Individuums. Es nimmt in seiner Umwelt ständig Anpassungen vor, lernt neue Verhaltensweisen oder ändert Denkmuster, die ihre Bedeutung verloren haben. Individuen übernehmen Verpflichtungen und erbringen Leistungen, die dem Überleben und Funktionieren der Gesellschaft dienen. Sozialisation ist ein Aushandlungsprozess auf der Grundlage von Handlungen, die geeignet sind, die Persönlichkeit, das heißt die soziale Qualität des Menschen, herauszubilden. Gelingt der Prozess, wird das Individuum sowohl in die Lage versetzt, sich bestehende Werte und Normen anzueignen als auch Normen und Werte zu hinterfragen. Handlungen können unabhängig von anderen Personen oder in Interaktion mit ihnen ausgeführt werden. Im interaktiven Geschehen entsteht unter den Beteiligten ein Beziehungsgeflecht, die Situation. Sie ist „die kleinste und kompakteste verstehbare Einheit menschlicher Handlungszusammenhänge“, eine Beziehung zwischen

³¹ Bertolt Brecht etwa erwähnt bezüglich des Hofmeisters die „gesellschaftliche Bedeutung der szenischen Vorgänge“. Brecht, Bertolt: *Theaterarbeit. 6 Aufführungen des Berliner Ensembles*. Berlin 1961, S. 94. – Als schwierig erwies sich allerdings eine Übersetzung ins Englische. Um möglichst nah am Wortsinn zu bleiben und assoziativ eine Zuordnung zu ermöglichen, wurde „scenic sequences“ gewählt. Kotte, Andreas: *Studying Theatre. Phenomena, Structures and Functions*. Berlin 2010, S. 5.

Menschen zu gleicher Zeit am gleichen Ort.³² Durch Bewegung geht sie in den Vorgang über. Schon die Situation allgemein zeigt die Gesamtheit der im Moment gegebenen Umstände. Geht sie nun in den Vorgang über, klärt sich das *Was* dieses Vorgangs: Was geschieht? Auf der Seite der Handlungen kann Sprache hinzutreten und große Bedeutung für den Vorgang erlangen. Das Bewegungsmoment ruft bei interagierenden Personen zwangsweise gesellschaftlich, historisch und lokal bestimmte Haltungen hervor, die sie gegenüber anderen Personen einnehmen. Der Gestus erscheint nicht nur als ein Komplex von Gesten und Mimik, nicht nur als Körpersprache, sondern als Haltungen, die das *Wie* des Vorgangs bestimmen: Wie geschieht es? Einzelne Personen haben einen Gestus, aber auch Handlungseinheiten, Szenen oder Zusammenkünfte und Veranstaltungen sind durch einen Gestus geprägt. Handlung als das *Was* eines Geschehens und Gestus als sein *Wie* bilden zusammen den Vorgang, der beschrieben, charakterisiert und auch betitelt werden kann. Der Vorgang hat einen Anfang und ein Ende. Bei Veränderungen im Geschehen ohne Wendepunkte bleibt es noch immer beim selben Vorgang. Nicht die Handlungen oder der Gestus allein wirken auf die Sozialisation, sondern die Vorgänge. Vorgänge entstehen im interaktiven Geschehen, und sie unterscheiden sich durch ihre Zwecke oder Funktionen. Meistens gehen sie aus irgendeiner Notwendigkeit hervor, manche geschehen sogar unter Zwang. Gäbe es diese *nicht* oder gäbe es *nur* diese Vorgänge, wäre die Menschheit längst implodiert und verschwunden. Es sind Vorgänge zum Zwecke des Herstellens von irgendetwas oder Vorgänge unter dem Aspekt der Pflicht, aber es gibt eben nicht nur diese.

Spiel fluktuiert

Zum Glück existieren auch Vorgänge mit anteilig spielerischem Handeln, das die menschliche Kreativität aufrechterhält. Beim Faulenzen oder Wandern ist der spielerische Anteil sicher geringer als beim Musizieren. Spielen kann zunächst jede und jeder Einzelne ganz allein, zum Beispiel mit einem Ball. Als gesellschaftliche Wesen interagieren Menschen aber gerne mit anderen, sowohl beim Erfüllen von Pflichten als auch beim Spielen. Werden dabei Momente von Darstellung und Kampf anteilig sichtbar, geraten die entsprechenden Vorgänge in den Verdacht, szenische

³² Rapp, Uri: Handeln und Zuschauen. Untersuchungen über den theatersoziologischen Aspekt in der menschlichen Interaktion. Darmstadt 1973, S. 19 f.

Vorgänge zu sein. Warum und auf welche Weise dies geschieht, ist im Folgenden schrittweise zu klären.

„Spiel ist die Lust, Ursache zu sein.“³³ Dieser Satz klingt paradox, weil unser logisches Entwicklungsdenken sich gegen Voraussetzungsloses sträubt. Nach dem Genfer Entwicklungspsychologen *Jean Piaget* (1886–1980) soll es ein menschliches Lustmoment geben, in dem Spiel etwas hervorbringt. Er beschreibt im Paradox die Triebfeder und den Grund, warum sich tierische und menschliche Kreaturen weiterentwickeln können; es ist ihre Fähigkeit zu spielen. Das Spiel ist ein universeller Kraftquell. Es bringt nicht nur szenische Vorgänge hervor, sondern bildet verschiedenste Fähigkeiten, Fertigkeiten und soziale Kompetenzen heraus. Deshalb ist Spiel auch nie vollkommen zweckfrei. Kinder lernen spielerisch. Der Zusammenfall von Realität und Spiel im Tierspiel und im Kinderspiel erscheint als ganzheitliches Spiel. Allmählich lernen Kinder auch nichtspielerische Realitäten kennen und erfahren zunehmend Spiel nur noch als einen Aspekt von Realität. Spiel mag lustvolle Handlungsursache bleiben, aber daneben wird planvolles Handeln notwendig. Doch selbst solches Handeln bleibt nicht zwangsläufig zweckrational. Es kann mit einer offenen Suchbewegung, mit Improvisation gepaart sein. Die Anteile des Zweckrationalen und des Spielerischen im Handeln können schwanken und sich verschieben. Anthropologisch gesehen ist der Spieltrieb eine Ursache menschlicher Entwicklung schlechthin: Spiel formt Leben. Davon geht auch *Friedrich Schiller* aus, wenn er feststellt: „Der Mensch spielt nur, wo er in voller Bedeutung des Wortes Mensch ist, und er ist nur da ganz Mensch, wo er spielt.“ Der Mensch erfährt im ästhetischen Spiel einen „Zustand der höchsten Ruhe und der höchsten Bewegung“, das persönliche Glück.³⁴ Höher bewertet hatte das Spiel vor *Schiller* noch niemand. Die für *Schiller* zentrale Dimension von Spiel wird am besten erfasst in der Spieltheorie von *Johan Huizinga*, einem niederländischen Kulturhistoriker. Er schreibt in seinem Werk *Homo Ludens*, Kultur entstehe und entfalte sich aus dem Spiel. Er entwirft eine Sammeldefinition für Komponenten des Spiels. Für ihn ist Spiel „ein Kampf um etwas oder eine Darstellung von etwas. Diese beiden Funktionen können sich auch

³³ Piaget, Jean: *Nachahmung, Spiel und Traum*. Stuttgart 1969, S. 122 f.

³⁴ Schiller, Friedrich: „Über die ästhetische Erziehung des Menschen in einer Reihe von Briefen, Brief 15“, in: Ders.: *Sämtliche Werke*. Bd. 5, Darmstadt 1993, S. 614–619, 618 f.

vereinigen in der Weise, dass das Spiel einen Kampf um etwas ‚darstellt‘ oder aber ein Wettstreit darum ist, wer etwas am besten darstellen kann.“³⁵

Damit umfasst Spiel viel mehr, als für die Theaterwissenschaft von Interesse sein kann und sie muss ihren spezifischen Fokus finden. Spiel ausschließlich im Sinne von „ein Kampf um etwas“ kann der Blickwinkel nicht sein, denn schon ein Kartenspiel oder ein Brettspiel wie Schach erfüllen diese Bedingung. Es sind Kämpfe um etwas, ganz sicher ist es Spiel, aber theaterwissenschaftlich uninteressant. Bei den „Darstellungen von etwas“ erwacht – bedingt durch die Mimesis-Tradition, in der Mimesis nunmehr Darstellung bedeutet³⁶ – schon früh das theaterwissenschaftliche Interesse. Es ist nicht so einfach, reine Darstellungen zu finden, die ohne Kampf um etwas auskommen. Künstlerische Installationen in Museen könnten angeführt werden und auch die inoffiziellen Momente im Verhalten von VIPs. Das heißt, Spiel ausschließlich im Sinne von „eine Darstellung von etwas“ kann nicht der Fokus der Theaterwissenschaft sein.

Begegnet man allerdings solchen wichtigen Personen wie *Elton John* auf der Straße und sie bemerken, dass sie bemerkt werden, erzeugt dies auf niedrigstem Level schon Selbstdarstellung. Sicher stellt die englische Queen in der Öffentlichkeit etwas dar, was sich von dem unterscheidet, was der römische Papst darstellt, aber ob die beiden nur darstellen oder dabei zuweilen auch um etwas kämpfen, bedarf im Übergangsbereich zu szenischen Vorgängen einer Erörterung. Ebenso verhält es sich mit der Taufzeremonie, einem Handeln zum Zwecke des Zuschauens und Bezeugens. Darstellung, sogar ein Ausstellen des Täuflings, findet vor den Augen der Anwesenden statt. Aber die Komponente des Kampfes fehlt, will man nicht inhaltlich mit dem (nur katholischen) Exorzismus-Gebet argumentieren. Oder sie klingt nur entfernt in der vollzogenen Entscheidung an, dass dem Kind der Weg in eine christliche Glaubensgemeinschaft geebnet worden ist. Selbst wenn Spiel ausschließlich im Sinne von „eine Darstellung von etwas“ noch nicht der gesuchte Fokus sein kann, sind es genau diese Beispiele, die die Richtung andeuten: Darstellung bringt sehr früh einen Fokus, nämlich den theaterwissenschaftlich bedeutsamen Kampf um Aufmerksamkeit mit sich. Im Gegensatz zu *Elton John*, der

³⁵ Huizinga, Johan: *Homo Ludens. Vom Ursprung der Kultur im Spiel* [1938]. Reinbek/Hamburg 1987, S. 22.

³⁶ Petersen, Jürgen H.: *Mimesis – Imitatio – Nachahmung. Eine Geschichte der europäischen Poetik*. München 2000, S. 40 f., 53 f.

Queen und der Taufe stellen zwei Fensterputzer, außen am Wolkenkratzer hängend, nichts dar. Wer bewundernd zu ihnen hinaufschaut, sieht, wie beim Verkehrspolizisten auf der Kreuzung, Vorgänge unter dem Aspekt der Pflicht. Das sind „nicht szenische“ oder besser aszenische Vorgänge.

Wird also in einem Geschehen ein Kampf um etwas *oder* eine Darstellung von etwas bemerkbar, nähert man sich szenischen Vorgängen an. Lassen sich Anteile von Kampf *und* Darstellung identifizieren, liegen szenische Vorgänge vor, sofern eben „das Spiel einen Kampf um etwas ‚darstellt‘ oder ein Wettstreit darum ist, wer etwas am besten darstellen kann.“ Die Vereinigung der beiden Funktionen im Wettstreit darum, *wer etwas am besten darstellen kann*, gehört für die Theaterwissenschaft sowieso zum Alltagsgeschäft. Denn sie unterstützt die Bemühungen der Theaterleute, den Wettstreit um Qualität zu kommentieren, indem sie die Qualitätskriterien für die Schauspielkunst schärft. Bei jedem Poetry-Slam, Battle-Rap, Theatersport, Vorsprechen oder Casting wird wie nach jedem Theaterbesuch die Qualität der Schauspielleistungen diskutiert, was meist bezogen auf Personen, Figuren, Szenen und Vorgänge vonstattengeht, die vor dem geistigen Auge nebeneinandergestellt und verglichen werden. Es braucht für einen Qualitätsvergleich nur die eine Dimension des Nebeneinanders in der spielerischen Konkurrenz von Agierenden.

Wesentlich komplexer kommt die Vereinigung der beiden Funktionen daher, sobald „Spiel einen Kampf um etwas ‚darstellt‘“.

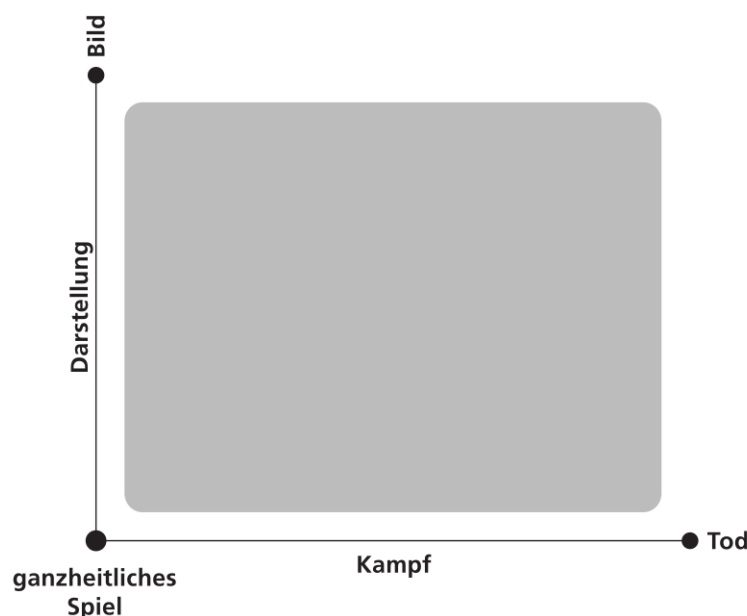


Abb. 1: Abwandelbare Grundmatrix für die Darstellung eines Kampfes um etwas.

Grafisch zeigt sich eine Oase szenischer Vorgänge in der Wüste des Aszenischen. Im Schnittpunkt der x- und y-Achse findet sich das ganzheitliche Spiel der Kinder wieder als ein absoluter Möglichkeitsraum mit totaler Improvisation. Beim Erwachsenwerden differenziert sich das Spiel immer mehr aus, sodass die Spielanteile von Darstellung (Mimesis) und Kampf (Agon) in den unterschiedlichsten Formen und immer komplexer verknüpft vorkommen. In der theaterwissenschaftlichen Matrix lassen sich Vorgänge einander zuordnen, diskutieren und vergleichen, die beide Komponenten enthalten. Das ganzheitliche Spiel mit seiner Ausgewogenheit der Aspekte Darstellung und Kampf bildet den Ausgangspunkt für alle Bezüge innerhalb der Matrix, die eine Differenzierung der Darstellung eines Kampfes um etwas verdeutlichen soll, darunter auch um die Qualität von Darstellung. Dieser zweite Fall braucht nur die eine Dimension der Qualität – Vorgänge werden nach Qualitätskriterien gereiht –, während sonst zwei Dimensionen nötig sind: *Die y-Achse lässt von unten nach oben eine Stärkung des Aspekts Darstellung zu, während gleichzeitig die Handlungsdynamik schwindet. Die x-Achse stärkt von links nach rechts den Aspekt Kampf oder Wettbewerb, während gleichzeitig die Handlungsoptionen schwinden.* Nach oben bleibt die Freiheit des Spiels auf der linken Seite erhalten, es verliert aber an Dynamik, bis zur Darstellung ohne Vorgang, zum Beispiel im Bild. Nach rechts allerdings verlässt Spiel die Freiheit auf dem Weg in verschiedene, in Regeln verhandelbare potenzielle Konsequenzen, bis hin zu einer letzten Handlungsoption.

Es ist durchaus möglich, einzelne szenische Vorgänge aus ganz unterschiedlichen gesellschaftlichen Bereichen zu vergleichen, alltägliche Vorgänge mit religiösen zum Beispiel, Vorgänge aus historisch extrem verschiedenen Zeiten, Vorgänge aus dem Bereich des Sports mit jenen aus dem Bereich der Oper und anderes mehr. Freilich führt dies zu einem höheren Allgemeinheitsgrad der Ergebnisse. Um spezifischere Aussagen zu erzielen, empfiehlt es sich, auszuwählen und mit Samples zu arbeiten, beispielsweise mit verschiedenen Turnieren, Alltagsszenen, Festen oder Ritualen und die Vorgänge der Samples jeweils untereinander in Beziehung zu setzen. Das Modell bietet die Möglichkeit einer vertieften Analyse nach transparenten und gleichbleibenden Kriterien, die auch erkennen lässt, bei welchen szenischen Vorgängen Zuschauende warum geneigt sein könnten, von Theater zu sprechen. Ein

großer Vorteil der Matrix besteht in ihrer sanften Wandelbarkeit in den Grenzen der Definition für szenische Vorgänge, was an einem Beispiel gezeigt werden soll.³⁷

Ein Sample Verkehr

Vorgänge, in welchen das Darstellungsmoment etwas stärker ins Zentrum rückt als der Kampf, bestimmen weithin den Alltag. Es ließen sich unendlich viele Stichproben diskutieren, darunter ein Sample mit Verkehrspolizisten. Der eine steht auf einer der vielen städtischen Kreuzungen oder auf einer Straße und regelt mit wohlbekanntem Bewegungskanon den Verkehr. Der zweite heißt *Tony Lepore*. Er versah in den 1990er-Jahren seinen Dienst in Providence, Hauptstadt des US-Staats Rhode Island – teilweise tanzend. Als Pflicht oblag es ihm, den Verkehrsfluss auf der Thayer Street aufrechtzuerhalten, was er auch tat. Doch dann weitete er sein Handlungsspektrum aus. Er begrüßte nicht nur Fahrradfahrer mit Handschlag, sondern verdrehte seinen Körper, was die Presse „Pirouetten“ nannte. Er befand sich zeitweise mit dem Kopf unterhalb des Sichtfeldes kleinerer Autofahrer. Auf die ungewöhnlichen Bewegungen hin befragt, gab er an: „Die Leute sind frustriert, dann sehen sie mich – und ihr Frust ist weg.“³⁸ Auf Filmen ist zu sehen, wie *Lepore* lustvoll darum kämpft, den Verkehr zu regeln. Und gleichzeitig stellt er diesen Kampf tänzerisch dar. Es ist ein Kampf um die Vereinbarkeit von Pflicht und Spiel. Die Übergangsmomente vom Arbeits- zum Spielmodus faszinieren. Die pflichtgemäße Bändigung des Verkehrs gelingt. Der Handlungsverlauf schwankt jedoch zwischen einem Handeln zum Zwecke der

³⁷ Das Konzept Szenische Vorgänge wurde 2005 im Buch *Theaterwissenschaft* erstmals vorgestellt. Nach der damaligen Fassung, die durch eine neue überschrieben, aber nicht aufgehoben wurde, ließen sich szenische Vorgänge durch verschiedene Grade der Hervorhebung und der Konsequenzverminderung bzw. -steigerung beschreiben: Ein szenischer Vorgang entsteht, wenn aus dem Spiel heraus etwas konsequenzvermindert dargestellt wird. Es waren dieselben beiden Kategorien, die jetzt mit Darstellung und Kampf in der Hülle der Bestimmung *Johan Huizingas* für Spiel vorgetragen werden, in der Hoffnung auf einige Vorteile: Hervorhebung war für Studierende sehr leicht aufzufassen. Daher wurde der eigentlich gleichrangigen graduellen Konsequenzverminderung bzw. -steigerung, aktionspsychologisch gefasst als ein „konsequenzvermindertes Probehandeln“ (*Walter Puchner*) oft zu wenig Beachtung geschenkt. Man hielt den Vorgang schon durch Hervorhebungsgrade für ausreichend erklärt, beschrieb aber, ohne seine innere Triebkraft einbezogen zu haben, in Wahrheit nur die Struktur seiner Oberfläche. Die Präzisierung von 2019 fokussierte Darstellung und Kampf als die beiden gleichwertigen Komponenten des Spielmoments und erfasste die szenischen Vorgänge in ihrem ambivalenten Bewegungsmoment. Außerdem stehen die Begriffe Darstellung und Kampf der Alltagssprache näher und sind dadurch anschlussfähiger. Insbesondere jedoch lässt sich der Charakter des Konzepts als optimierbares Werkzeug besser verdeutlichen. – Für Anregungen zur vielfältigen Verwendbarkeit der Matrix vgl. die neun Samples im Aufsatz „Worauf Theater beruht. Das Konzept Szenische Vorgänge.“, in: Kotte, Andreas: *Schau Spiel Lust. Was szenische Vorgänge bewirken* (= *Theatrum Helveticum* 20), Zürich 2020, S. 411–432.

³⁸ Zeitschrift *Auto-Bild* vom 08. Januar 1999, S. 4. Er erhielt einen Eintrag in Wikipedia und ist auf YouTube in Filmen präsent.

Pflichterfüllung und einem Handeln zum Zwecke des Zuschauens. Sein Chef sah die Respektsperson „Polizist“ gefährdet und entließ ihn. Später jedoch, für die Zeit der Weihnachtseinkäufe, stellte er ihn temporär wieder ein. *Tony Lepore* weckt exemplarisch das theaterwissenschaftliche Interesse, mit der Verschränkung von Kampf und Darstellung dem Entstehen szenischer Vorgänge aus dem Alltagsprozess nachzuspüren.

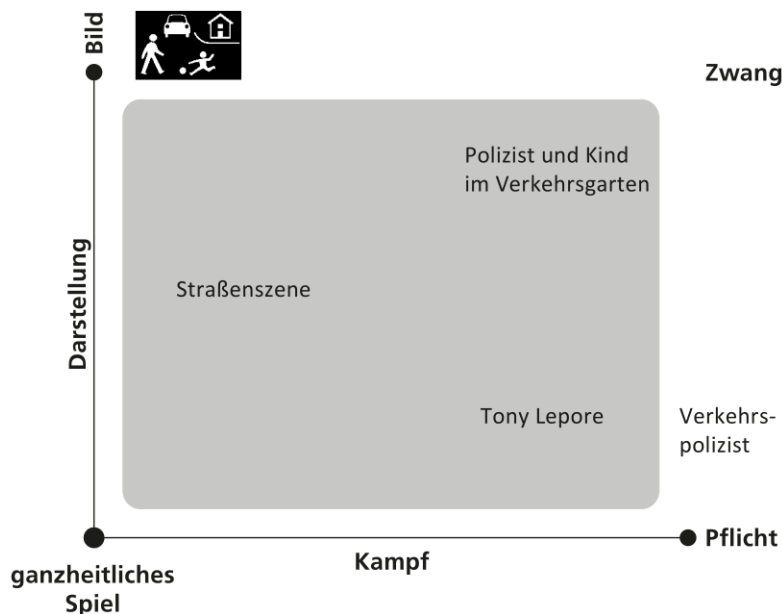


Abb. 2: Tony Lepore innerhalb eines Samples Verkehr.

Weil er den Kampf um die Vereinbarkeit von Pflicht und Spiel darstellte, findet er sich innerhalb des Rechtecks wieder, während sein Kollege rechts außerhalb des Feldes bleibt, das durch die Reduktion auf die Pflicht, das Gegenwort zum (ganzheitlichen) Spiel, in diesem Set seine Grenze erhält. Einen Kampf um die beste Darstellung fechten beide nicht aus. Was *Lepore* tut, ist zwar immer noch durch die gleiche Pflicht gekennzeichnet, aber wie er es tut, bietet einen zusätzlichen Effekt, fordert zusätzliche Aufmerksamkeit; er ist im theatertheoretischen Sinne ein Grenzgänger.

Schon in *Brechts Straßenszene* wurde neben dem möglichen Wettstreit um die beste Darstellung des Unfallhergangs ein Konflikt um die Schuld am Unfall ausgetragen. „Der Augenzeuge eines Verkehrsunfalls demonstriert einer Menschenansammlung, wie das Unglück passierte. Die Umstehenden können den Vorgang nicht gesehen haben oder nur nicht seiner Meinung sein, ihn ‚anders sehen‘ – die Hauptsache ist, daß der Demonstrierende das Verhalten des Fahrers oder des Überfahrenen oder beider in einer solchen Weise vormacht, daß die Umstehenden sich über den Unfall

ein Urteil bilden können.“³⁹ Sie können die Schuldfrage lösen. Die Handlungsoptionen des Demonstrierenden sind vielfältiger als bei *Lepore*, der dynamischer handelt, schon um den Gefahren seines doppelten Tuns zu entkommen. Die Darstellungskomponente bei *Lepore* reicht kaum über das hinaus, was für ganzheitliches Spiel üblich ist. In der komplexeren *Straßenszene* fördern Momente des Innehaltens die Klärung der Schuld. Vergleicht man diese Beispiele mit einem Polizisten, der im Verkehrsgarten zu Fuß ein Fahrrad fahrendes Kind begleitet, während eine ganze Gruppe von Schüler*innen zuschaut, bleibt dieser Vorgang ebenfalls rechts, weil dem Polizisten wie dem Kind auf dem Rad bei all den Absperrungen, Verkehrszeichen und Leitkegeln kaum Handlungsoptionen übrigbleiben. Der Vorgang rückt durch den rein demonstrativen Charakter auch noch weiter nach oben als die *Straßenszene*. *Lepore* ist ein durch den Verkehr Getriebener, der in den Lücken zwischen den pflichtgemäßen Handlungen blitzartig Tanzschritte aus einem begrenzten Repertoire abruft, während der Polizist wie der Junge sich in Zeitlupe um Exaktheit bemühen. Das ist eine ganz andere Art von Kampf mit geringerem Variabilitätspotenzial als in der *Straßenszene*. Wenn die y-Achse nach oben mehr Darstellung zulässt, während sich die Dynamik verringert, und wenn sie nach rechts Kampf andeutet, bei dem die Handlungsoptionen schwinden, so liegt hier der Akzent jeweils beim zweiten Charakteristikum.

Für eine solche Auswahl lassen sich die jeweiligen Grenzen von Kampf und Darstellung genau und damit sinnvoll festlegen. Wenn bezüglich der Handlungsoptionen die Pflicht in Opposition zum ganzheitlichen Spiel steht, bedeutet die Diagonale als größere Entfernung Zwang.⁴⁰ Die Pflicht kann zum Beispiel in kreativen Berufen (Designer*innen, Werbetexter*innen) noch Spielanteile enthalten.

³⁹ Brecht, Bertolt: „Der Messingkauf“, in: Ders.: *Schriften zum Theater*. Bd. 5, Berlin, Weimar 1964, S. 74–91, 75. Brecht meint nun, der Vorgang sei kein eigentlicher Kunstvorgang, der Demonstrierende kein Künstler, es seien auch Kommentare möglich. Niemanden habe der Demonstrierende „in seinen Bann zu ziehen“. Er müsse auch keine „Illusion“ erzeugen in seiner „Wiederholung“. Das Theater verberge sich nicht mehr als Theater. Natürlich habe der Demonstrant ein „Erlebnis hinter sich“, aber das sei kein Grund, „seine Demonstration zu einem ‚Erlebnis‘ der Zuschauer zu machen“. Natürlich gäbe es Emotionen, aber die seien nicht das Ziel der Darstellung, es gehe eher um eine gesellschaftlich-praktische Bedeutung, um praktische Zwecke. Diese bestimmten auch den Vollständigkeitsgrad der Nachahmung, in der die Charaktere aus ihren Handlungen abgeleitet würden, statt dass sich jemand verwandele. Zu einem Kunstwert epischen Theaters gelange man erst durch die Erweiterung der Elemente: Eine Fabel könne erfunden werden, ein Zusammenspiel mehrerer Personen entworfen, Maske und Verkleidung hinzugezogen. Dann sei das epische Theater „hochartistisches Theater mit komplizierten Inhalten und weiter sozialer Zielsetzung“. Brecht: *Der Messingkauf*, S. 74–91, hier zusammengefasst.

⁴⁰ Das Gegenwort von Spiel ist nicht „Ernst“, weil viele Spiele – wie Schach – recht ernst sind und auch Spielregeln ernst überwacht werden, sondern das Gegenwort zum freieren Spiel ist je nach Kontext Pflicht oder Zwang. In der Pflicht oder unter Zwang erlischt das Spielerische, eine Grenze szenischer Vorgänge ist erreicht.

Unter Zwang erlöschen sie jedoch: „Bis morgen liefern Sie die neue Kampagne oder Sie fliegen raus“, bedeutet Zwang. Unter Zwang werden oft Delinquenten der Öffentlichkeit vorgeführt. In Europa bei Prozessen eher im Gerichtssaal, in China auch auf öffentlichen Plätzen. Dies soll – wie der Schandpfahl im europäischen Mittelalter – zur Abschreckung dienen, häufig ausgeführt bei Drogendealern.⁴¹ Es ist eigentlich ein dargestellter Kampf um etwas, aber niemand, weder Delinquenten noch Bewacher oder Publikum, interagiert frei, weshalb hier am Ende der Diagonale szenische Vorgänge an eine Grenze stoßen. Im Sample Verkehr verlieren Vorgänge nach oben an Dynamik, bis sie sich auflösen und im Bild gefrieren, beispielsweise in einem Verkehrsschild wie Spielstraße, das außerhalb des Feldes szenischer Vorgänge liegt. Die Matrix insgesamt macht nur Sinn, weil ihr Grenzen gesetzt sind. Vom ganzheitlichen Spiel der Kinder her differenziert sich ein Feld in der Kombination der Komponenten Darstellung und Kampf. Wenn sich die Darstellungskomponente nach oben verstärkt und die Dynamik abnimmt, erreicht sie die Grenze absoluter Darstellung im Bild. Nach rechts verstärkt sich die Komponente des Kampfes, steigt das Risiko für die Agierenden oder sinken ihre Handlungsoptionen. Rechts und oben kollabiert Spiel. Die Ausformung des Feldes als Rechteck impliziert den ersten entscheidenden Unterschied und Vorteil gegenüber anderen Konzepten: Nicht nur die Achsen y und x bilden eine Begrenzung, sondern auch rechts und oben wird eine solche sichtbar. Im Gegensatz etwa zur Performancetheorie, in der alle Grenzen fallen, die zwingend zur sprachlichen Analyse von Vorgängen gehören,⁴² sind szenische Vorgänge bestimmbar und vergleichbar, gerade weil sie an Grenzen stoßen, jenseits derer diese Bezeichnung ihren Sinn verliert.

Zusammengefasst orientieren sich die meisten menschlichen Handlungen an Notwendigkeiten und Pflichten und haben weder mit Darstellung noch mit Kampf um etwas zu tun. Man baut zum Beispiel ein Haus, schneidet Haare oder bedient einen Computer. Das sind aszenische Vorgänge. Spielerische Anteile von Handlungen können hinzukommen. Es gibt Darstellungen ohne Kampf um etwas, zum Beispiel Präsentationsleistungen von VIPs, gespiegelt durch die entsprechenden Erwartungshaltungen von Menschen, denen selbst keine öffentliche Aufmerksamkeit zuteilwird. Bei Brett- oder Kartenspielen oder beim Sport entsteht ein Kampf um etwas, meist ohne dass etwas dargestellt würde. Im Sport entscheiden die

⁴¹ Vgl. die öffentliche Demütigung von Delinquenten in China. In: *Der Spiegel* 1997, Nr. 17, S. 18.

⁴² Vgl. Fußnote 28.

Umgebungsbedingungen und die Rahmungen darüber, ob darstellerische Momente hinzutreten und szenische Vorgänge entstehen, wie etwa beim Wrestling. Die Umgebungsbedingung ‚roter Teppich in Cannes‘ hingegen bringt zwangsläufig neben dem Hervorheben von Personen auch das Moment des (Konkurrenz-)Kampfes mit ein und lässt szenische Vorgänge entstehen: *Spiel stellt einen Kampf dar. Ein szenischer Vorgang ist eine Variante von Spiel, in der ein Kampf um etwas dargestellt wird oder aber ein Wettstreit darum stattfindet, wer etwas am besten darstellen kann.* Die Zuschauenden entscheiden darüber, welche szenischen Vorgänge sie Theater nennen. Wie dargestellt wird und *worin* der Kampf besteht, bestimmt das Spiel lange vor jeder Diskussion über Theater. Der Kampf ist immer ein Ringen um etwas. Er kann in offensichtlicher Weise die Rivalität zwischen zwei oder mehr Personen beinhalten wie in Turnieren. Er kann aber auch stärker inhaltlich geprägt sein: Wer ist schuld am Unfall in *Brechts Straßenszene*? Das spielerische Moment weist von vornherein beide Aspekte auf, weshalb es sich gegen Eineindeutigkeit sperrt, arational bleibt – und deshalb in der Theaterwissenschaft meist gemieden wurde. Mediale Vorgänge, an der Schnittstelle Kamera entstanden oder computergeneriert, dramaturgisch jedoch ähnlich beschaffen wie szenische, kommen hinzu, sodass aszenische, darunter mediale und szenische Vorgänge unser Leben prägen.

5. Ohne Medientheater kein Film

Wenn Darstellung auf der vertikalen Achse zunehmend zu Bildern gefriert, können diese oberhalb des Feldes szenischer Vorgänge zum Beispiel im Film technologisch in Bewegung versetzt werden. Vor einer Kamera können aszenische oder szenische Vorgänge stattfinden. Werden Rehe im Wald gefilmt, ist die obere Grenze bereits aszenisch überwunden. Eine Talkshow hingegen findet im Feld als ein szenischer Vorgang zwischen Aufnahmeteam und Agierenden statt (Medientheater) und überwindet die Grenze nach oben erst durch die Mediatisierung mit der Kamera. Auf der horizontalen Achse können jenseits eines Kampfes Vorgänge auch gänzlich digital mittels eines Computers hergestellt werden, etwa die zwischen Sauriern und Figuren für den Film *Jurassic Park*. Die Fortschritte bei der Generierung medialer Vorgänge sind atemberaubend. In derselben Zeit, in der man 1992 einen Dinosaurier für *Jurassic Park* kreierte, konnte man bereits ein Jahr später eine ganze Herde digital

hervorbringen.⁴³ In beiden Fällen, bei der Mediatisierung von Geschehen wie bei der digitalen Erzeugung, verschwindet die Face-to-Face-Situation. Der technologische Fortschritt ersetzt sie durch Figuren für Filme oder Shooting Games, Avatare oder Varianten von Cybertheater und er ermöglicht *deepfakes*.⁴⁴

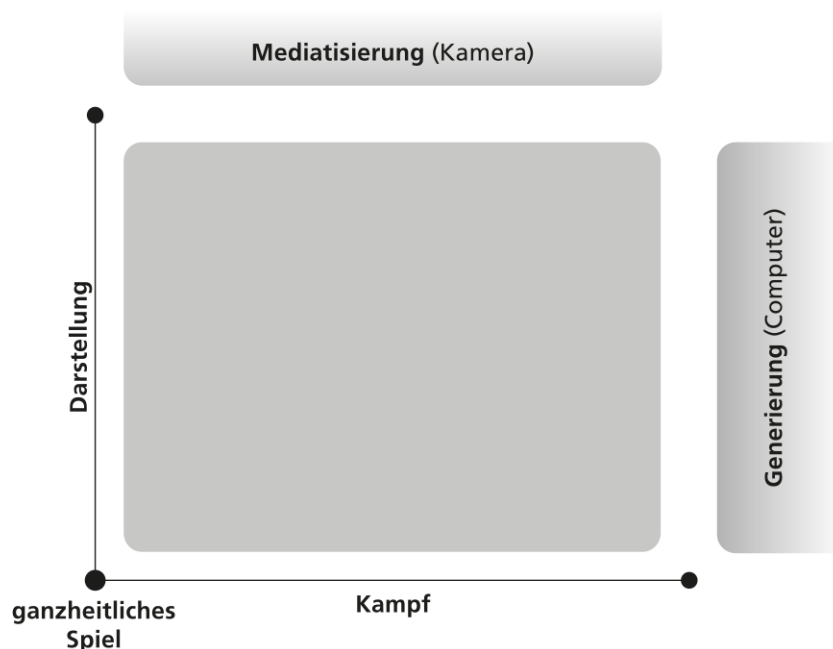


Abb. 3: Grenzen zwischen szenischen und medialen Vorgängen.

Es existieren also aszenische Vorgänge außerhalb der Grafik, innerhalb bleibt es bei szenischen und medialen Vorgängen. Die medialen erscheinen als gefilmte szenische, gefilmte aszenische oder elektronisch generierte Vorgänge. Sie alle können verglichen werden. In dieser Version der Matrix wird der Bereich szenischer durch die Produktion medialer Vorgänge ergänzt, ihre Beziehungen untereinander können versinnbildlicht werden. Gezeigt werden sollte, dass verschiedene Samples Versionen der Grundmatrix hervorbringen, ohne dass der Ausgangspunkt Spiel aufgegeben würde. Die Zahl von Samples kann je nach Forschungsziel erweitert werden. Einerseits entgeht die Forschung auf diesem Wege definitorisch der Gefahr der Grenzenlosigkeit und damit Beliebigkeit. Andererseits ermöglichen wohl überlegte und dosierte Anpassungen der Samples Flexibilität. Beides gemeinsam kennzeichnet die Methode als ein Tool, als sinnfälliges Instrument, das zwingend – wie etwa bei der

⁴³ *Der Spiegel*, 1994, Nr. 37, S. 150.

⁴⁴ Für deepfakes manipuliert künstliche Intelligenz Videos so, dass zum Beispiel beliebige Figuren mit den Gesichtern oder Köpfen von Politiker*innen oder Schauspieler*innen täuschend echt kombiniert werden.

Taufe – Diskussionen nach sich zieht, weil das eigentlich untaugliche Mittel Sprache den flüchtigen Vorgang zu erfassen versucht. Das Modell fordert eine genaue Beschreibung und bietet die Basis für systematische Analyse, vorausgesetzt es wird vergleichend und graduell angewandt. Wie mehrfach betont, erweisen sich die meisten Vorgänge im Lebensprozess als szenische. Das Konzept szenischer Vorgänge dient der Analyse vor allem in jenen Bereichen der Theatergeschichte und -gegenwart, die Anteile von Darstellung und Kampf besitzen, aber letztlich nicht auf das Schema des Rollenspiels beschränkt bleiben. Denn nicht immer wird eine Fiktionsebene ausgebildet, nicht immer können Rollen klar unterschieden werden und manchmal bleiben nur Agierende vor Zuschauenden übrig. Installationen, Performances, Reenactments, das *applied theatre*⁴⁵ und viele ähnliche Formen, wie es sie schon immer gab, treten nach dem Boom eines literarischen Theaterverständnisses mit veristischem Schauspielstil und klaren Rollenzuweisungen vermehrt ins Bewusstsein des Publikums und der Wissenschaftler*innen. Szenische Vorgänge wahrnehmen erleichtert diesbezügliche Forschung.

Theater für die elektronischen Medien

Unser Sehen ist viel stärker medial determiniert als vor einhundert Jahren. Wir vergleichen neue Eindrücke seltener mit selbst gemachten Primärerfahrungen als mit durch audiovisuelle und neue Medien kennengelernten Sekundärerfahrungen, d.h. Erfahrungen, über die wir uns informieren. Im Zuge einer solchen Verschiebung ist Medientheater eine der wichtigsten Theaterformen geworden. Wer erstmalig den Begriff Medientheater hört, könnte zunächst denken, es handle sich um Theater mit hohem medialem Anteil, mit Film-, Video- und Interneteinspielungen, Videokameras auf der Bühne, Mikrofonen und anderer Technik. Doch das wäre schlicht das schon oben beschriebene Gegenwartstheater unter Verwendung von Theatermedien.

Im Gegensatz hierzu ist Medientheater *Theater für die Medien, Theater vor der Kamera*. Der Begriff umfasst alle szenischen Vorgänge, die vor der Kamera zwischen Agierenden und Schauenden zwecks medialer Verwendung entstehen. Die Zuschauenden, die es für diese Vorgänge braucht, sind nicht etwa diejenigen, die später das mediale Produkt rezipieren, sondern diejenigen, die Einfluss auf den

⁴⁵ Evers, Florian u.a. (Hg.): *Applied Theatre. Rahmen und Positionen* (= Recherchen 129). Berlin 2017. Im Klappentext: „Applied Theatre meint ein Theater, das sich in konkreten Anwendungskontexten um eine Veränderung der Wirklichkeit bemüht.“

szenischen Vorgang nehmen, der sich vor der Kamera abspielt, z.B. das Filmteam am Set oder das Aufnahmeteam einer Talkshow. Abgesehen von einem dokumentierenden Abfilmen von Realität (Rehe) oder auch von computergenerierten Aufnahmen (Dinosaurier) muss alles, was auf einer Filmleinwand oder einem Bildschirm jemals gezeigt wird, vorher als szenischer Vorgang vor der Kamera erzeugt werden. *Richard Schechner* hat schon um 1980 beschrieben, wie Reporter von Nachrichtenredaktionen amerikanischer Fernsehanstalten Vorgänge gezielt initiieren, um sie filmen und mediatisieren zu können.⁴⁶ Das Nachstellen von Szenen bei der Kriegsberichterstattung kommt dabei einer Inszenierung gleich, hervorgehoben für das Aufnahmeteam und anteilig konsequenzvermindert, ein Spiel, das einen Kampf um etwas darstellt. Besonders bei Berichten von Kriegsschauplätzen feuert man und schleicht sich gerade dort an, wo Gegner *nicht* vermutet werden. Die Inszenierung vor Ort wird konsequent einer Wirkungsästhetik unterworfen. Es geht nur bedingt um Authentizität. Das Wahrheitskriterium wird mittels eines Gut-Böse-Schemas abgedeckt, das durch jahrzehntelange Berichterstattung in der gleichen Manier schon etabliert ist, so dass nur darauf zurückgegriffen zu werden braucht. Das Ziel inszenierter Berichterstattung liegt in der Erzeugung von Affekten, von Emotionen. Die Inszenierung vor Ort soll zwei Kategorien von Zuschauenden zufriedenstellen. Erstens die Auftraggeber. Sie orientieren sich an Einschaltquoten und bestimmen danach den Marktwert des Journalisten oder der Journalistin. Zweitens die eigentlichen Konsumenten, in denen zwei Bedürfniskomplexe konkurrieren: Sie möchten informiert werden, das jedoch möglichst unterhaltsam und spannend. Dadurch sind sie von vornherein disponiert, optische wie sprachliche Relativierungen, die den Schein von Seriosität der Berichterstattung aufrechterhalten, indem sie auf den Inszenierungscharakter verweisen, zu verdrängen. Der Reporter bittet einen Soldaten, zur nächsten Hausecke zu schleichen und dort eine Salve auf eine Mülltonne (die der Fernsehzuschauer nicht sieht) abzufeuern, um so eine Kampfsequenz zu simulieren. Der Soldat schleicht sich an, als ob hinter der Hausecke der Feind lauern würde, weiß aber genau, dass dort nur eine Mülltonne steht. Der szenische Vorgang zwischen dem Soldaten, dem Reporter, dem Kameramann und eventuell weiteren Umstehenden wird mediatisiert und an die Zuschauenden am Fernsehen vermittelt, allerdings nur teilweise. Die Zuschauenden verfolgen nur die

⁴⁶ Schechner, Richard: *Theater-Anthropologie. Spiel und Ritual im Kulturvergleich*. Aus dem Amerik. von Susanne Winnacker. Reinbek bei Hamburg 1990, S. 269–281.

Aktion des Soldaten, nicht den gesamten szenischen als medialen Vorgang. Das Geschehen ist für sie nicht eindeutig als Simulation erkennbar, aber daran sind sie gewöhnt. Das Beziehungsgefüge zwischen den vor Ort Beteiligten erfüllt die Kriterien für Medientheater. Das Beispiel beantwortet eine zentrale Frage, „die Medientheater dem Zuschauer stellt“, sie „lautet: Warum ist es das Bild, was mehr fasziniert?“⁴⁷ Es fasziniert mehr als ein Vorgang im Theater, weil es nicht allein ist, nicht nur kurz und unwiederbringlich existiert. Es wirkt und entlastet gerade durch die Gewissheit, dass es wiederholbar ist und ihm unendlich viele andere folgen.

Die Nachrichtensendungen und ähnliche Formate enthalten mit fortwährender Dramatisierung ein veritables Beschleunigungsmoment. Dramatisierung sei „das allgemeine Kennzeichen der medialen Information“, stellte *Hans-Thies Lehmann* 2013 fest. Dramatisierung bringe „Realität scheinbar näher: Sie maskiert, was strukturell ist, als menschliches Handeln; sie psychologisiert, was in Wahrheit Resultat von Kalkulation ist; sie individualisiert, was in Wahrheit von Charaktermasken gehandelt wird, die, durch ein anderes Individuum ersetzt, in allem Wesentlichen kaum anders handeln würden.“ Die Nachrichten übernehmen dabei Themen, „die früher einmal in der Tragödie verhandelt wurden [...]. Jedoch war die Tragödie dazu da, hinter der Oberfläche des Schreckens eine Tiefe aufzudecken (nicht zuletzt die tragische Ironie, daß das Opfer eines Schreckens diesen unwissend selbst über sich heraufbeschworen hat), die hinter der Information verlorenggeht. [...] Die ‚Kurzdramatik‘ der Medien“ habe zwar vom Drama „die Dramatisierung übernommen“. Aber die Kürze vermöge nicht, „mit dem Tempo der Information auch die Reflexion, das Denken zu beschleunigen.“⁴⁸

Nicht nur Theater kann als Vielfraß Mediales verschlingen, sondern auch die Kamera Szenisches. Sie lechzt geradezu nach szenischen Vorgängen. Sätze wie „Nach sieben Takes hatten wir endlich die Szene im Kasten“ reflektieren vordergründig die sieben Versuche, die gestartet wurden, einen wie auch immer gearteten Ausschnitt von Wirklichkeit zu filmen, und dies in einer solchen Qualität, dass möglichst alle am Set, insbesondere aber die Regisseurin, zufrieden den Drehort verlassen oder eine Pause einlegen konnten. Waren Agierende zugegen, so mussten sie siebenmal spielen. Denn die Aufforderung, „make love to the camera“ beschreibt nur die eine

⁴⁷ Lehmann: Postdramatisches Theater, S. 440.

⁴⁸ Lehmann, Hans-Thies: Tragödie und dramatisches Theater. Berlin 2013. S. 593 f. – Der folgende Absatz aus Kotte: Schau Spiel Lust, S. 373 f.

Hälfte eines komplexen Vorgangs. Natürlich müssen die Agierenden für die Kamera darstellen. Sie verlieren dabei ihren Körper an das Bild und gewinnen ewige Präsenz. Aber genauso wichtig ist ihr Spiel für das Aufnahmeteam: Nach zu vielen Takes sinkt ihr Ansehen bei steigenden Kosten. Ein Vorgang mit Konsequenzen, denn sie riskieren, nicht wieder besetzt zu werden. Das Spiel für die Kamera ist ein szenischer Vorgang vor der Kamera. Die Agierenden spielen im Kreis der aufmerksam Schauenden am Set, die während der Takes leise und taktvoll ihre speziellen Aufgaben verrichten, immer mit mindestens einem Auge die Szene verfolgend. Der Vorgang ist spielerisch, Darstellung und Kampf; zumindest widerfahren die gezeigten Tötungen nicht den Agierenden. Meist wird auch darum gekämpft, wer etwas am besten darstellen kann. In unterschiedlichem Grad lässt sich trotz aller nachfolgenden Bearbeitungsschritte aus einem Film noch herauslesen, welcher Art die szenischen Vorgänge waren, die sich vor der Kamera abspielten – unvermittelt, interaktiv. Das Rekonstruktionsvermögen der Rezipierenden vor der Leinwand oder am Bildschirm wird durch zahlreiche Filme, die wie *Federico Fellinis Roma* gerade diesen Prozess thematisieren, ständig weiter ausgebildet, verstärkt durch Making-of-Informationen, die die Entstehung von Filmen dokumentieren.

Medientheater als Theaterform

Die Kamera ist eine Schnittstelle zwischen szenischen und medialen Vorgängen. Film und Fernsehen haben damit im 20. Jahrhundert eine neue Theaterform hervorgebracht, die zu den bisherigen Formen nicht nur hinzustößt, sondern auch andere Stile des Darstellens ausbildet und in großem Umfang heutige Wahrnehmungsweisen prägt. Sie ist eigenständig. Die bisherigen Theaterformen wandeln sich vor der Folie der neuen. Das Musical *Hair* etwa wurde 1967 zunächst unter Theaterbedingungen aufgeführt. 1979 verfilmte es *Milos Forman*. Danach wird es wieder häufig unter Theaterbedingungen gespielt. Dabei wirkt der außergewöhnliche Film bis heute stark nach. Denn die technische Überformung des Stoffes strukturierte ihn neu und schuf eine Art medialen Standard, mit welchem sich – wie auch immer – jede Nachfolgeinszenierung auseinandersetzt. Das Medienprodukt und die späteren Inszenierungen wirken wiederum zurück auf den Lebensprozess, indem mediale oder szenische Vorgänge im Lebenstheater variiert werden, wenn zum Beispiel Jugendliche im Gespräch einander Szenen oder Songs aus Filmen andeutend vorspielen.

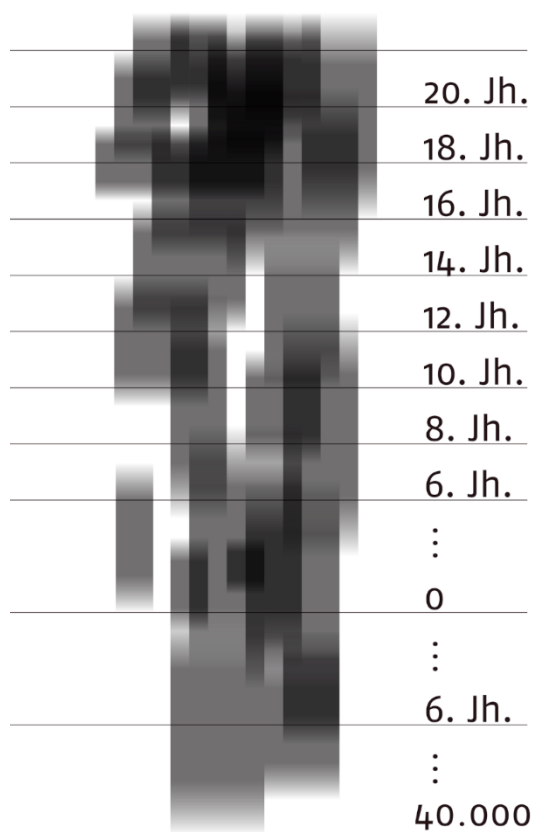


Abb. 4: In jedem Zeitraum koexistieren viele Theaterformen. Medientheater stößt im 20. Jahrhundert hinzu.

Das Spektrum von Theaterformen verändert sich gewöhnlich über lange Zeiträume. Ab etwa 1600 sprechen wir von der Oper und besuchen heute noch Opernpremieren. Vergehende oder in den Hintergrund tretende Theaterformen – wie das Singspiel – werden durch entstehende ersetzt. Und dennoch kommt es auch zu prägenden Neuerungen: Niemals vor dem 20. Jahrhundert hat es die Notwendigkeit gegeben, so viele szenische Vorgänge aus der Beziehung zwischen Aufnahmeteams und Agierenden heraus zu entwickeln. Die Kamera ließ die neue Theaterform Medientheater entstehen, die schnell einen zentralen Platz einnahm und heute am besten unserem Zeitgeist der netzwerkartigen Ausbreitung entspricht:

Nicht allein im Theater, auch in der Realität haben wir es mit Prozessen einer Verbreiterung und Verflachung oder neutraler: mit einer neuen Flächigkeit zu tun. Der Wert der Tiefe ist gefallen. Breite, Konnexion, Vernetzung, Vervielfältigung müssen sie ‚ersetzen‘. Kultur und in ihr das Ich werden flacher, dafür unendlich differenzierter verschaltet mit Informationsströmen, Wahrnehmungen, oberflächlichen, aber vielgestaltigeren Begegnungen.⁴⁹

⁴⁹ Lehmann: Tragödie und dramatisches Theater: S. 592.

Es macht keinen Sinn, im Bereich von Lebenstheater alle Feste, Rituale, Zeremonien, Parteitage und Auftritte von Päpsten, Politike*innen, Rockstars oder anderen VIPs auf ihre Qualitäten als szenische Vorgänge und ihre Zugehörigkeit zu bestimmten Theaterformen hin zu untersuchen. Genauso unsinnig wäre es, alle Filme, Talkshows, Nachrichtensendungen usw. als szenische Vorgänge zu rekonstruieren, als das, was vor der Kamera stattgefunden hat. Die Forschung wird sich auch hier meist exemplarisch auf die jeweiligen Formate beziehen oder für bestimmte Zwecke einzelne Ereignisse auswählen, quasi als Blick hinter die Kulissen.

Die audiovisuellen Medien des 20. Jahrhunderts, Film und elektronische, kreierten mit dem Medientheater einen Newcomer, der die übrigen Theaterformen von einigen Bildungs- und anderen Funktionen befreit, was die Experimentierfreudigkeit im Theaterbereich gesteigert und sich nebenbei im postdramatischen Theater ausgedrückt hat. Theater, ein Relikt aus der Zeit der Handarbeit, entwickelt sich zwar nicht – außer in den Theatermedien –, aber der anthropologische Wert von Kopräsenz wächst mit ihrer Marginalisierung.⁵⁰ Für die anspruchsvolle Aufgabe der Theaterwissenschaft, Medientheater zu erforschen, braucht es eine enge Zusammenarbeit mit der Medienwissenschaft. In den szenischen Vorgängen genießen die Zuschauenden die Aufhebung vorgefertigter Bilder, in den medialen Vorgängen und Bildern hingegen genießen sie die Aufhebung der einschränkenden Körperlichkeit szenischer Vorgänge.

6. Theaterformen wandeln sich im Theatralitätsgefüge

Da jede Person ihr eigenes Theaterverständnis ausbildet, indem sie bestimmte szenische Vorgänge Theater nennt und sie zu Theaterformen bündelt, ist der Begriff *das Theater* ein mit Attributen – Beifügungen und Zusätzen – überladener Containerbegriff,⁵¹ der alles, was zu Theater gehört, zu fassen vermag und damit

⁵⁰ Handarbeit steht hier anthropologisch für die körperlich-sinnliche Seite von Theater, zu welchem auch Kopfarbeit gehört, historisch für den Handwerker im Mittelalter, der oft noch selbst seine Produktionsmittel besaß – anders als im Zeitalter der maschinellen Produktion. Handarbeit ist rückständig und teuer, aber sie besitzt etwas von der Einmaligkeit von Theater.

⁵¹ <http://www.gruenes-blatt.de/index.php/Begriff:Containerbegriff>; (Zugriff am 18. Juni 2021): „Im Kontext der Diskursanalyse sind Containerbegriffe Worte, die sehr viele Attribute enthalten, die mit dem Ausgangsbegriff als im Zusammenhang stehend wahrgenommen werden. Containerbegriffe können für abstrakte Abhandlungen sinnvoll sein, da sie Beobachtungen zusammenfassen und übergreifende Interpretationen möglich machen. Im konkreten Leben angewendet (was häufig geschieht) bergen sie große Probleme für einen offenen, selbstbestimmten Umgang miteinander. "Liebe" ist ein solcher Containerbegriff. Der Container enthält hier Attribute wie "Eifersucht",

nichts konkret erfasst. Eine Kirsche steht ihrem Begriff näher. Der Containerbegriff *das* Theater weist allenfalls in eine Richtung. Er hat dies mit Begriffen wie Liebe, Glaube oder Frieden gemein. Für die konkrete Erforschung von Theater spricht man besser über die relationalen Theaterformen. Denn jede Theaterform steht in klärbaren Relationen zu anderen. Wie aber umgehen mit diesen Theaterformen? Wenn keine die anderen aufsaugt und damit ersetzt – nicht einmal das Medientheater vermag das –, wenn sich alle in einem Zeitraum nur wandeln und in den Vordergrund treten oder in den Schatten zurück, so erscheinen sie zunächst wie wahllos über eine Metallplatte gestreute Eisenspäne. Wird in der Mitte der Platte ein Magnet positioniert, wenden sie sich wie von Geisterhand geführt diesem zu. Als ein solcher Magnet kann das Theatralitätsgefüge gelten. Das Konzept, das tatsächliche Widerspruchsverhältnisse des Theaterorganismus spiegelt, basiert auf Forschungen von *Rudolf Münz*.⁵² Es beinhaltet eine der wesentlichen neueren theaterhistoriografischen Methoden, die die Resistenz von Theater erhellen. Wer beispielsweise eine Theatergeschichte von vierhundert Seiten schreiben möchte, weil der Verlag vierhundert Seiten vorgibt, muss sich für sinnvoll gewählte Zeitabschnitte entscheiden und dafür, was einzubeziehen ist oder auszuschließen und was erwähnenswerte Kontexte sind. Beim Auswählen fällt auf, dass zum Beispiel von *Bertolt Brechts Straßenszene* und seinem alltäglichen Theater⁵³ über Darstellungen in Festen und Einzügen von Herrschern, dann Amateurtheater, Performance Art usw. die Komplexität hin zur *Hamlet*-Inszenierung der *Royal Shakespeare Company* oder einer *Wagner*-Oper in Bayreuth stetig zunimmt. Unterschiedliche Theaterformen einer gegebenen Zeitspanne bilden unter einem möglichen Kriterium der Komplexität ein Panorama oder ein Kontinuum vom

"Sehnsucht", "Euphorie", "Erregung", "Romantik", "Vertrauen", "Dauerhaftigkeit" etc. Diese einzelnen Merkmale müssen nicht gleichzeitig auftreten, es genügt dass einige davon wahrgenommen werden, um die Assoziation auszulösen, dass es sich um "Liebe" handele. Problematisch wirkt sich der "Container" aus, wenn mensch meint, dass der Begriff zutreffend sei ("es ist Liebe") und nun andere Attribute hervorkramt, die nun auch erfüllt werden müssten. So werden Erwartungen und Hoffnungen genährt, die nie richtig miteinander kommuniziert worden sind. Der Container wird im Laufe der Zeit mit allen möglichen Eindrücken, Erfahrungen, Informationen und anerzogenem Wissen gefüllt. Seine Quellen sind typische Sozialisationsorte: Märchen und Medien, Familie und Umfeld, Schule und Arbeitsplatz. Um nicht von ihm überrollt zu werden braucht es eine kritische Reflektion der Begriffe, die mensch darin verortet, und der eigenen Wahrnehmung und Handlungen." – Für Theater wie Medien könnte die mittelalterliche Auseinandersetzung zwischen Realismus (*Thomas von Aquin*) und Nominalismus (*Wilhelm von Ockham*), ob allgemeinen Begriffen Wirklichkeit zukommt, also der sogenannte Universalienstreit, in der Diskussion über Container- und relationale Begriffe bedeutsam sein, was einzuflechten aber die Ziele der vorliegenden Studie übersteigt.

⁵² Münz, Rudolf: *Theatralität und Theater. Zur Historiographie von Theatralitätsgefügen*. Berlin 1998. Darin die ersten Beiträge von 1989 und 1992 über das Theatralitätskonzept auf den S. 66–103.

⁵³ Brecht, Bertolt: *Arbeitsjournal 1938–1955*. Berlin 1977, S. 300.

Lebenstheater bis hin zum Kunsttheater.⁵⁴ Die Repräsentation von Welt auf diesem Kontinuum wird zuweilen durch Haltungen, Meinungen, Normierungen und Verbote beeinflusst, die von der Gesellschaft ausgehen. Das geschieht ohne die Verwendung von Mitteln des Theaters. Diese Haltungen beziehen sich jeweils auf einzelne Theaterformen des Kontinuums, lehnen diese ab oder unterstützen sie. Institutionen und Personen äußern sich kritisch, verbieten, aber sie können auch bestimmte Formen von Theater zum Vorbild erheben, an dem sich die anderen ein Beispiel nehmen sollten, sie können normieren, reformieren, verändern etc. Deshalb bedeutet der zusammenfassende Begriff Haltungen eben nicht nur Verbot, sondern Einflussnahme.

Das Kontinuum kann aber auch mit Mitteln des Theaters hinterfragt werden, indem zum Beispiel in der Renaissance die Commedia dell'arte⁵⁵ eine ambivalent-kritische Position gegenüber dem repräsentativen Humanistentheater einnimmt oder spielerische Mittel wie Verkehrung, Parodie und Fragmentierung den repräsentativen Charakter von Inszenierungen brechen, angewandt zum Beispiel von der Vice-Figur bei *Shakespeare*.

Das komplexe System konstituiert vier Komponenten, das Panorama zwischen den Polen sowie die beiden Sphären der Einflussnahme. Die Störungen verwenden Theatermittel und können Theaterspiel genannt werden, während die Theater entgegengebrachten gesellschaftlichen Haltungen auf Theatermittel verzichten und deshalb Nichttheater heißen. Alle Komponenten interagieren in einem bestimmten Zeitraum an einem bestimmten Ort auf eine jeweils konkrete Art und Weise, was dann als die Theatralität eines bestimmten Raumes zu einer bestimmten Zeit bezeichnet werden kann, eines „Zeit/Raums“ nach *Stefan Hulfeld*.⁵⁶

⁵⁴ Der Vorteil der Verwendung eines solchen Kontinuums besteht darin, dass auch andere Kriterien verwendet werden können, wodurch Abwandlungen des Kontinuums oder andere Reihungen der Phänomene entstehen.

⁵⁵ Drei unterschiedliche Begriffe betreffen drei Aspekte des Phänomens: Commedia all'improvviso war ein zeitgenössischer Ausdruck und betrifft die Art des Spiels. Commedia italiana wählt den topografischen Fokus, insbesondere wenn Italiener im Ausland auftreten und Commedia dell'arte ist heute der gebräuchlichste Begriff. – Grundlegend hierzu: Hulfeld, Stefan (Hg.): *Scenari più scelti d'istrioni. Italienisch-deutsche Edition der einhundert Commedia all'improvviso-Szenarien aus der Sammlung Corsiniana*. 2 Bde., Göttingen 2014, Bd. 1, S. 9–112.

⁵⁶ *Stefan Hulfeld* führte 2000 die Begriffe Lebenstheater und Kunsttheater, Theaterspiel und Nichttheater ein. Hulfeld, Stefan: *Zähmung der Masken, Wahrung der Gesichter. Theater und Theatralität in Solothurn 1700–1798* (= *Theatrum Helveticum* 7). Zürich 2000, S. 400 f.

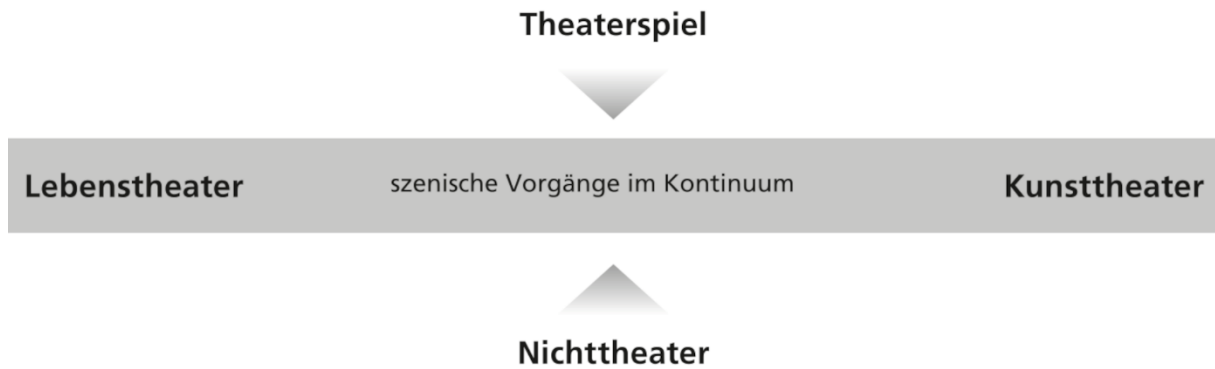


Abb. 5: Theatralitätsgefüge eines Zeit/Raums

Erste Anwendungen der Methode können nachgelesen werden.⁵⁷ Wenn das Kontinuum der Theaterformen auch zwischen den Antipoden Lebenstheater und Kunsttheater entfaltet wird, so muss es doch keinesfalls zu allen möglichen Kontexten einer Zeitspanne in Beziehung gesetzt werden. Es ist zum Beispiel in der Renaissance gegenüber sozialökonomischen Komponenten oder Kriegen weitgehend immun. Auch Wechsel an der Spitze der weltlichen oder geistlichen Macht führen kaum zu Veränderungen. Differenziert und nachhaltig wirken hingegen Nichttheater und Theaterspiel auf die Theaterverhältnisse ein. Der Vorteil der Methode besteht darin, ein lebendiges Zusammenspiel darstellen zu können, das sich im Laufe der Zeit wandelt, statt den Begriff Theatralität, wie es meistens geschieht, an einzelne Ereignisse zu binden, die dann die Eigenschaft besäßen, theatral zu sein, wodurch sich der Zirkelschluss ergibt, dass *das* Theater stets am theatralsten ist.⁵⁸ – Durch das Theatralitätsgefüge wird die Theatralität eines Zeitraums beschreibbar als das je spezifische, dynamische Zusammenwirken des Kontinuums zwischen Lebenstheater und Kunsttheater mit Theaterspiel und Nichttheater. Nur jene Kontexte werden einbezogen, die theaternah und damit am meisten relevant sind. Im Gegensatz zu üblichen Konzepten, die *die* Entwicklung *des* Theaters beschreiben und deshalb von der jeweils prägnanten und vorherrschenden Theaterform nur abweichen, um deren

⁵⁷ Das Theatralitätsgefüge als theaterhistoriografische Methode. In: Kotte: Schau Spiel Lust, S. 383–397. – Ob das Modell sinnvoll anwendbar ist für die gesamte Theatergeschichte, zeigt sich im Buch *Theatergeschichte*, das nach diesem Konzept strukturiert wurde. Die jeweils letzten Abschnitte am Ende der einzelnen Kapitel versuchen, das Theatralitätsgefüge der jeweiligen Zeiträume zu erfassen. Kotte: Theatergeschichte.

⁵⁸ Fischer-Lichte, Erika: „Theatralität und Inszenierung“, in: Dies./Pflug, Isabel (Hg.): *Inszenierung von Authentizität*. Tübingen 2000, S. 11–27, 18 f.

Bedeutsamkeit vor dem Hintergrund des Devianten zu stärken, entsteht ein wesentlich differenzierteres und komplexeres Bild, aus dem sich ablesen lässt, warum Theater auch heute nicht auf der Strecke bleibt.

Die Methode, Theatralitätsgefüge zu bestimmen, lässt sich nahtlos in die Theaterwissenschaft einfügen, unabhängig davon, wie diese organisiert ist.⁵⁹

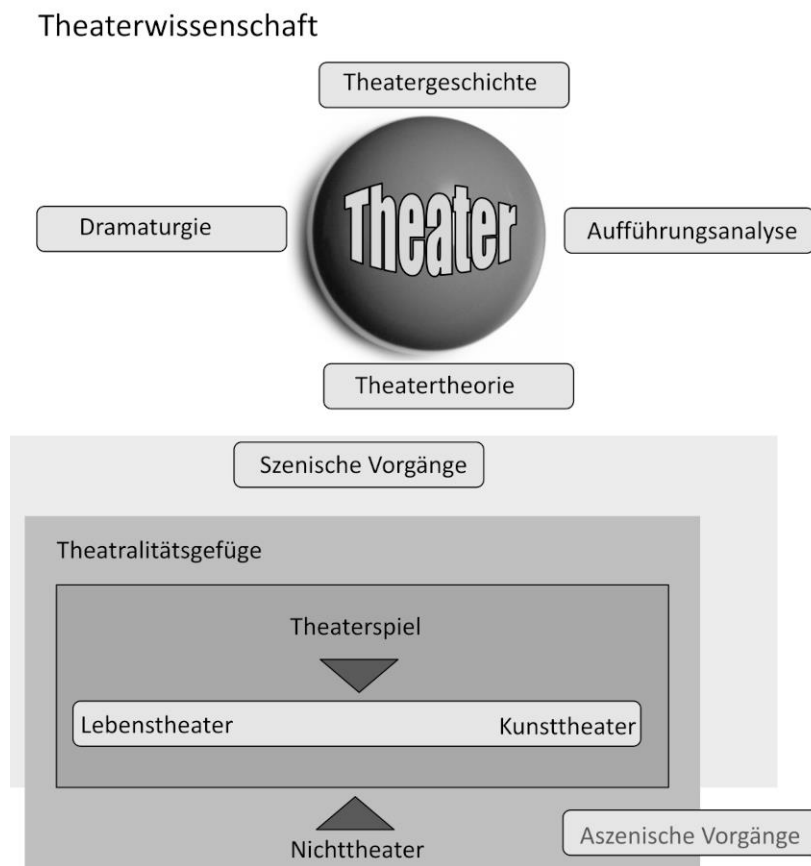


Abb. 6: Gegenstand und Komponenten einer Theaterwissenschaft als offenes System.

In diesem Beispiel eines offenen Systems wird Theaterwissenschaft als Ganzes systematisch und historisierend betrieben und hat szenische Vorgänge zum Gegenstand, von denen Zuschauende einige Theater nennen. Mit ihren Komponenten Theatergeschichte, Dramaturgie, Aufführungsanalyse und Theatertheorie trägt sie

⁵⁹ Vgl. zur Fachgeschichte das Standardwerk: Hulfeld, Stefan: *Theatergeschichtsschreibung als kulturelle Praxis. Wie Wissen über Theater entsteht* (= Materialien des ITW Bern 8). Zürich 2007 sowie Kotte, Andreas: „Das Theaterspiel und seine Wissenschaft“, in: VHS-Bulletin Nr. 1, April 2012, S. 36–44.

dazu bei, dass der öffentliche Diskurs über Theater differenzierter und qualifizierter geführt werden kann. Theaterwissenschaft untersucht Theater in seinen Formen, fokussiert zuweilen auf die Aufführung oder das Theaterspiel.

Etwas „rüberzubringen“, eine „Botschaft“ zu übermitteln, erscheint nur mehr als die eine Problematik, die unter dem Bedeutungsaspekt untersucht wird. Die andere betrifft das sonderbare Handeln selbst, das keine handhabbaren Produkte hervorbringt, sondern im Entstehen vergeht. Hier wird die Bearbeitung des eigenen Körpers der Agierenden thematisiert, was die Qualität ihres Spiels ausmacht. Theatergeschichte und die Beschäftigung mit den verschiedensten Formen von Gegenwartstheater erscheinen vor allem in ihrem wechselseitigen Bezug sinnvoll.⁶⁰ Dramaturgie und Aufführungsanalyse gehen mit Situationen um, die sich in Vorgänge wandeln. Dramaturgie ist Methode und Gegenstand zugleich: Wie wurde oder wird ein dramatischer Text gestaltet oder bearbeitet, damit er wirkt? Wie wird ein Ereignis strukturiert, damit es wie gewünscht funktioniert? Welche Dramaturgie liegt einem Text oder einem Ereignis zugrunde? Die Aufführungsanalyse untersucht im Nachhinein das Ergebnis aller Bemühungen der Dramaturgie, der Regie, der Schauspielenden und das Ereignis selbst. Sie liefert Erklärungen für die Wirkungsweise und Fakten für das kreative Handwerk der Dramaturgin und des Dramaturgen in einer nächsten Produktion, erörtert aber auch den Stoff für die Auseinandersetzungen der Zuschauenden auf dem Heimweg.

Theatertheoretische Einsichten und Erkenntnisse werden vornehmlich durch den Vergleich von Handlungsabläufen gewonnen. Ob willentlich oder nicht, immer werden dabei szenische von aszenischen Vorgängen geschieden, die auch die wesentliche, unsere Wahrnehmung prägende Gruppe der medialen Vorgänge beinhalten. So entfaltet sich Theaterwissenschaft als Lehre von den Erscheinungsformen von

⁶⁰ Max Herrmann hatte schon 1923 verdeutlicht, warum er das Fach nicht „Theatergeschichte“, analog zu „Kunstgeschichte“, nennen wollte. Mit Theaterwissenschaft wolle er ausdrücken, dass es in der Lehre und der Forschung darauf ankomme, „die Theatergeschichte und die wissenschaftliche Beschäftigung mit dem modernen Theater als ebenbürtig nebeneinander zu stellen und ineinander zu verflechten: einerseits weil die junge Theatergeschichte nur dann zu lebendigen Erkenntnissen kommen wird, wenn sie sich auf dem gründlichsten Wissen um das lebendige Theater aufbaut; andererseits weil der akademische Unterricht den künftigen Theaterbeamten, den Direktor, den Dramaturgen, den Regisseur (nicht den Schauspieler!) und den künftigen Theaterkritiker ausbilden soll und weil die Beschäftigung mit der Theatergeschichte zwar einen sehr wesentlichen Bestandteil aber doch eben nur einen Bestandteil bilden kann.“ Herrmann, Max: „Berichte der theaterwissenschaftlichen Institute an den deutschen Universitäten: Berlin“, in: *Das Deutsche Theater, Jahrbuch für Drama und Bühne*. Hg. v. P. Bourfeind, P. J. Cremers u. I. Gentges. Band II 1923/24, Bonn und Leipzig 1924, S. 135.

Theater in ihrer Beschaffenheit, ihrer synchronen Aufeinanderbezogenheit sowie diachronen Abfolge. Es werden viele verschiedene theatertheoretische Methoden angewandt, in einigen Instituten wird versucht, Theatralitätsgefüge für bestimmte Zeiträume zu erhellen. Mittels szenischer Vorgänge sichern wir das Überleben der Gesellschaft. Aber ohne szenische Verflechtung verfiere sie bald in Agonie.

7. Verfemte haben einen langen Atem

Die szenischen Vorgänge sind das, was als Tatsache vorliegt. Theater ist die spezielle Auswahl an szenischen Vorgängen, die Zuschauende als solches wahrnehmen.⁶¹ Theaterformen bündeln ähnliche szenische Vorgänge. Das Theatralitätsgefüge macht durch Theaterspiel und Nichttheater darauf aufmerksam, dass sich Theaterformen in einem lebendigen Widerspruchszusammenhang entfalten. Dieser ist zugleich Bremsklotz und Lebenselixier, bestimmt die Resistenz von Theater und sein Movers. Hätte es je *das* Theater gegeben, welchem über Jahrhunderte Förderung oder zumindest Toleranz entgegengebracht und das im Diskurs über die Künste gleichberechtigt behandelt worden wäre, dann geriete es jetzt vielleicht in einen Umwandlungsprozess hin zum Medientheater. Dass dem nicht so ist, trotz einer Schwerpunktverlagerung der öffentlichen Aufmerksamkeit hin zu den audiovisuellen Medien, dass andere Theaterformen munter weiterbestehen, kann aus den Theatralitätsgefügen heraus über die Zeiträume hinweg erklärt werden, und zwar mit der permanenten Gefährdung von Theater (Nichttheater). Diese Gefährdung begleitet Theater in seiner *gesamten* Geschichte, bildet seine normale Existenzweise. Es wurde und wird angefeindet – und es überlebt. Wie ein geteilter Regenwurm. Aber warum ist Theater so resistent?⁶²

Wir wissen nicht, wie sie im Einzelnen benannt wurden, aber die Künste entfalteten sich gemeinsam in der Phase der gesellschaftlichen Menschwerdung. Unsere

⁶¹ Die persönlichen Theaterbegriffe können in Ausnahmefällen sogar über die szenischen Vorgänge noch hinausgreifen bis hinein ins Feld der medialen Vorgänge. Cybertheater etwa ist eine solche metaphorische Begriffsverwendung von Theater, die in den Container passt, aber Definitionsversuche verunmöglicht.

⁶² Vgl. dazu die jeweiligen 5. Abschnitte der einzelnen Kapitel in Kotte: Theatergeschichte. – Resistenz, vom lateinischen *resistentia*, bezeichnet den Widerstand, den ein Lebewesen schädlichen Umwelteinflüssen entgegensetzt. Für den hier verhandelten Gegenstand schließt Resistenz den psychologisch verwendeten Begriff Resilienz, also psychische Widerstandsfähigkeit und Krisenbewältigung, zwingend ein.

Vorfahren waren, als sie noch Mammuts erlegten, schon hervorragende Bildhauer und Plastiker, sie musizierten, malten und zeichneten gern. Das wissen wir von Artefakten, von Flöten aus Schwanenknochen, Statuetten, Terrakotten, zahlreichen Felszeichnungen, die Büffel, Löwen und Pustelschweine zeigten, auch Zauberer beim Jagdtanz.⁶³ Wenn unsere Vorfahren hungerten, mussten sie jagen oder sammeln. Dabei kam es zu Unfällen: Die Grube für das Mammut hätte tiefer gegraben werden müssen. Das Mammut befreit sich, es zerstampft zwei Jäger. Von solchen existenziellen Ereignissen musste man abends den Daheimgebliebenen erzählen. Man musste in Arbeits- und Jagdtänzen lernen, die Koordination zu verbessern, um erfolgreicher zu jagen. Man musste sich in Ritualen von den Ahnen Hilfe holen, um nicht zu verzweifeln, und man musste Naturgewalten verkörpern und sie spirituell aufladen, um ihnen zu trotzen. Solche szenischen Vorgänge gehörten unbefragt zum allgemeinen Lebensprozess, lange bevor in Ägypten dann Dramen hinzukamen.⁶⁴ Insofern die Existenz dem Namen vorausgeht – unsere Vorfahren jagten, nannten es aber sicher nicht Jagd –, erlebte Theater sein Goldenes Zeitalter lange vor der griechischen Antike.

Im 19. Jahrhundert wurde die These verbreitet, das sogenannte „abendländische“ Theater sei in Griechenland entstanden. Dafür spricht, dass auf den Tanzkreis die Rampe folgte, die Sitzreihen baulich fixiert wurden und das griechische Theaterwesen vom 6. bis ins 4. Jahrhundert v.u.Z. institutionalisiert wurde. Vor allem aber erschienen im 6. und 5. Jahrhundert etwa 1.200 Tragödien, wovon 31 Tragödien von *Aischylos*, *Sophokles* und *Euripides* vollständig überliefert sind, also 2,5 Prozent.⁶⁵ Was für ein Höhepunkt, was für ein Fest des Dramas! – Zugleich aber geriet Theater in den Verdacht, die Konzepte der Philosophie, der Geschichtsschreibung und der Religion sowie entsprechende Herrschaftsstrategien zu unterminieren. Der Philosoph *Platon* vertreibt die Mimen und Tragödiendichter aus seinem angestrebten Staat, weil sie die Götter persiflieren, lachend darstellen und kritisieren würden und weil sie lügen: „mit

⁶³ Clotte, Jean/Lewis-Williams, David: *Les chamanes de la préhistoire*. Paris 1996, S. 38, 54. – Immer ältere Höhlenzeichnungen werden entdeckt. Derzeit gilt ein lebensgroßes Pustelschwein aus Sulawesi mit seinen 45.500 Jahren als älteste menschliche Zeichnung. FAZ online: „Älteste Höhlenmalerei der Welt entdeckt“, <https://www.faz.net/aktuell/wissen/erde-klima/indonesien-aelteste-hoehlenmalerei-der-welt-entdeckt-17145147.html?GEPC=s5> vom 14. Januar 2021 (Zugriff am 18. April 2021).

⁶⁴ Sethe, Kurt: *Untersuchungen zur Geschichte und Altertumskunde Aegyptens* [1928]. Bd. 10, Hildesheim 1964, S. 99–102. – Vgl. Kotte: *Theatergeschichte*, S. 26–33.

⁶⁵ Latacz, Joachim: *Einführung in die griechische Tragödie*. Göttingen 1993, S. 79. Darüber hinaus sind Fragmente und viele Dramentitel überliefert.

der Wahrheit aber haben sie nichts zu tun“.⁶⁶ Platon handelt wider besseres Wissen, denn im 5. Jahrhundert hatten sich die Dramatiker enorm um die Verbesserung des Gemeinwesens verdient gemacht. Sie haben Befreiungskriege befürwortet (*Aischylos, Die Perser*) und andere Kriege zwischen Griechen in Frage gestellt (*Aristophanes, Der Frieden*). Sie haben die Demokratie gewürdigt (*Sophokles, Aias*) und nach dem Recht des Individuums gefragt (*Euripides, Medea*). Sie trotzdem aus einem zukünftigen Staat auszuschließen, offenbart Angst vor Konkurrenz, vor Pluralität im Denken.

Herodot und *Thukydides* verurteilen die Dramatiker, weil diese nur Freude und Ergötzen hervorrufen wollten, aber Zeiten, Orte und Figuren vermengten, während sich Geschichtsschreiber wie sie um die Fakten bemühten.⁶⁷ Erfundenes Bühnengeschehen wirkt recht überzeugend. Die dramatischen Dialoge werden auf den Bühnen kontrovers geführt. An ihnen sind mehrere Sprecher*innen beteiligt. Wer also hat Recht? Wer vertritt die Wahrheit? Den Dialog wörtlich zu nehmen würde bedeuten, die Schauspielenden mit dem dargestellten Helden zu identifizieren. Dies verhindern aber die Theatermedien und überhaupt jene Spezifika der Präsentation, die an eine reflexive Einstellung des Publikums appellieren: das Tragen von Masken, das Spielen sämtlicher Frauenrollen durch Männer, die verfremdende Theatermaschinerie. Sie entrücken die Vorgänge dem, was unmittelbar als wahr anzunehmen ist. Ein Feuerwerk fantastischer Einfälle der Alten Komödie erhebt Irrationalität zum Prinzip. Im Namen des Logos muss deshalb künstlerische Wahrheit bekämpft werden.

Rhetoriker wie *Marcus Tullius Cicero* lassen den Redner Gemüt und Charakter der Zuhörer formen. Vor dem schlechten Beispiel der Schauspielkunst ist eine Rhetorik als eine Art bessere Schauspielkunst zu entwickeln. Der Redner soll die Nachahmung

⁶⁶ Platon: *Der Staat*. A. d. Griech. übers. v. Otto Apelt, Leipzig 1978, (10. Buch) S. 421. Die wichtigsten Aussagen zu ihrer Gefährlichkeit und zur Notwendigkeit des Ausschlusses finden sich im 3. und 10. Buch der *Politeia* (Der Staat) sowie in *Nomoi* (Gesetze), dort u.a. im 7. Buch [817 St.].

⁶⁷ *Herodot* [2, 116] beispielsweise kritisiert die Behauptung *Homers*, wonach *Helena* den Trojanischen Krieg in Ilion (Troja) miterlebt haben soll. Ihm, *Herodot*, sei aber in Ägypten versichert worden, dass *Paris* und *Helena* infolge ungünstiger Winde an die ägyptische Küste bei Kanapos verschlagen worden seien: War *Helena* nun in Troja oder war sie in Ägypten? *Herodot* hielt die Auskunft der Ägypter für wahrscheinlicher. „Anscheinend hat auch Homer diese Geschichte gekannt. Sie paßte ihm aber nicht so gut in sein Gedicht wie die andere, die er darin aufnahm. Deshalb ließ er sie weg [...]“. Historische Wahrheit, auch wenn sie nur auf Hörensagen beruht, wertet er höher als eine künstlerische. – *Herodot: Das Geschichtswerk in zwei Bänden*, hg. von Hans-Joachim Diesner und Hannelore Barth (Bibliothek der Antike), Berlin und Weimar 1985, 1. Band, S. 155 f.

nur diskret andeuten, sodass der Hörer sich mehr denkt, als er sieht. Zwar verhüllen oder enthüllen sowohl die Rhetorik als auch die Schauspielkunst Wahrheit durch Erwecken von Wahrscheinlichkeit, Schein und Illusion, aber sich mit Rhetorik ausführlich zu beschäftigen, bringt Ansehen, während Schauspielern als Handwerk zu vernachlässigen ist.⁶⁸ Cicero lässt also Theaterspiel nur noch als Hilfsmittel für die Ausbildung von Rednern gelten. Christliche Kirchenlehrer wie *Tertullian* verwerfen Theaterspiel als heidnisch und körperlich. Christus, der Urheber der Wahrheit liebe keine Täuschung, und jede Fiktion gelte bei ihm als eine Fälschung.⁶⁹ Parallel zu und unmittelbar nach den größten Triumphen der antiken Tragödien- und Komödienwettbewerbe vereinigt sich die Gegnerschaft hinter der Losung: Wahrheit gibt es nur jenseits der Bühne. Bis in die Renaissance wird Theater aus dem ästhetischen Diskurs ausgeschlossen, während die zurückhaltenden bildenden zu den praktischen Künsten gezählt werden und die Musik sogar durch die Aufnahme unter die *artes liberales* geadelt wird.

Der Klerus im Mittelalter spricht vom *histrio turpis*, dem schändlichen Komödianten. Schändlich sind seine Worte, seine Gesten und das Leben, das er führt. Schändlich bedeutet auch so viel wie „hässlich“ und „tierisch“, auf ethischer Ebene auch „unehrenhaft“, „obszön“, und „gemein“. ⁷⁰ Das Publikum soll den *histrio turpis* meiden. Im „*Decretum Gratiani*“ um 1140 ist es dasselbe, einem Komödianten Geld zu geben oder eine Hure zu bezahlen.⁷¹ Als Komplize der Hure wird der Gaukler zum möglichen Gefährten aller Frauen. Denn wie die Gaukler vor den Zuschauern, so verhalten sich die Frauen vor den Männern: sie verkleiden sich, pflegen ihren Körper, kleiden ihn prunkvoll, schminken ihr Gesicht und verwandeln ihre Haartracht mit Farben und Perücken. Sie verkehren die christlichen Regeln. Und das lachend, lustvoll und täglich. Man muss Gaukler brandmarken, denn sie beseitigen den Unterschied zwischen heilig und profan und stellen damit die Existenz des Klerikers in Frage. Sie konkurrieren mit ihm um Weltdeutung. Wenn ihnen der Benediktinermönch *Honorius Augustodunensis*

⁶⁸ Vgl. Cicero: „Vom Redner“, in: Ders.: *Werke in 3 Bänden*, Bd. 2. Berlin 1989, S. 64, 130, 174.

⁶⁹ Tertullian: *De spectaculis – Über die Spiele*. Lateinisch/Deutsch, übers. und hg. v. Karl-Wilhelm Weeber. Stuttgart 1988, S. 71.

⁷⁰ Vgl. Casagrande, Carla/Vecchio, Silvana: „L’interdizione del giullare nel vocabolario clericale del XII e XIII secolo.“, in: Drumb, Johann (Hg.): *Il teatro medievale*. Bologna 1989, S. 317–368, 327. – Kotte: *Schau Spiel Lust*, S. 117–127.

⁷¹ Friedberg, Aemilius (Hg.): *Corpus iuris canonici. Pars prior: Decretum magistri Gratiani*, Leipzig 1879, Sp. 300: „Qui donant istrionibus, qui donant meretricibus, quare donant?“.

im 12. Jahrhundert deshalb „Gottferne“ vorwirft, heißt das, er fürchtet ihre Lebensnähe.⁷²



Abb. 7: Die Nähe und Ferne einzelner Gruppen der Gesellschaft zu Gott nach Honorius Augustodunensis.

Wer auf die Renaissance-Humanisten hofft, hofft vergebens. Viele von ihnen schreiben in ihrer Jugend Komödien, später werden sie als Fingerübungen oder als Jugendsünden abgetan. Die meisten Humanisten folgen *Francesco Petrarca* Denkweise, der um 1350 in einem Dialog über die Scherze der Histrionen hervorhob, dass Musik als eine freie Kunst ja viel edler sei als deren verdorbene Kunst. Die Scherze der Mimen seien eine Pest der Reichen, sie seien angefüllt mit Allzumenschlichem und Unverschämtheiten. Das Lachen der Buffoni führe zu Falschheit, auch wenn sie Gelehrte sein sollten. Histrionen seien Parasiten, Schauspieler seien kleine Fliegen, welche den Wohlhabenden schmeichelnd begleiten, um ihn schnöde zu verlassen, sobald er auf dem Trockenen sitzt. Für *Petrarca* darf die Schauspielkunst nicht wiedererstehen, weil ihre Werke auf falschen Grundsätzen beruhten und von verderbtem Geschmack seien, denn Schlechtes erscheine gut und umgekehrt; ihr Vergnügen basiere allein auf dem Niedrigen.⁷³

Im 17. Jahrhundert fordert der französische Klassizismus von den Dramatikern die Einhaltung von Regeln der Einheit des Ortes, der Zeit und der Handlung, die *Aristoteles* nie so strikt formuliert hatte. In England verbieten die Puritaner 18 Jahre lang jegliches Theater, in Zürich gehen *Zwinglis* Anhänger gegen Theater vor. Im 18. Jahrhundert avanciert Theater zum Kampfmittel des dritten Standes. Mitte August 1789 kommt es in Paris zu einer erbitterten Auseinandersetzung über die

⁷² Honorius Augustodunensis: *Elucidarium* (= PL 172). Hg. v. Jacques-Paul Migne, Paris 1854, Sp. 1148–1149.

⁷³ Petrarca, Francesco: „Delle piacevolezze degli histrioni“, in: *De' rimedi dell'una et l'altra fortuna, Dialogo XXVIII*, trad. per Remigio Fiorentino, Venetia 1608, S. 56 f.

Notwendigkeit der Zensur. Die Bevölkerung verlangt stürmisch, in der Comédie Française solle die „Bluthochzeit“ gezeigt werden, *Marie Joseph Chéniers* Tragödie *Karl IX. oder Die Schule der Könige*, die sich mit der Bartholomäusnacht oder Pariser Bluthochzeit auseinandersetzt und emphatisch den Despotismus anklagt. Der Stadtrat weist die Forderung harsch zurück, und im *Journal de Paris* (Nr. 239, vom 27.08.1789) erscheint eine programmatische Rechtfertigung dieses Vorgehens. Der anonyme Verfasser betont, dass Freiheit sich nur in Regel und Ordnung entfalten könne, sonst schlage sie in Zügellosigkeit um. Die Zensur errichte die Grenze, sittenlose, gewalttätige oder ausschweifende Schauspiele, die auch Aufruhr predigten, zu verhindern. Selbst in England, wo eine unumschränkte Pressefreiheit herrsche, sei das Theater einer Zensur unterworfen, weil die Bühne so besonders öffentlich sei:

Die Preßfreyheit hat bey weiten nicht so viel delikate und besondere Rücksichten und Wagnisse als die Censur-Freyheit der Bühne. Ein Buch liest man gewöhnlich allein und kaltblütig, und theilt nur wenigen Personen die Eindrücke [...] mit. Die theatralischen Vorstellungen aber wirken im Gegentheile mit einer Art von Zauber unmittelbar auf die Imagination und Sinne; sie können alle Leidenschaften in Bewegung setzen, und die Eindrücke welche dadurch entstehen, erhalten, durch die gesammte und augenblickliche Reaction aller Gefühle einer großen Versammlung Menschen, eine unglaubliche Kraft und Hitze.⁷⁴

Theater aus der Perspektive der Dichtung zu betrachten wie im französischen Klassizismus oder aus der Perspektive der Bildenden Künste wie in der Aufklärung, statt es als eigenständige Kunst zu analysieren, verwies nur auf die Unsicherheit, einen beweglichen Gegenstand zu erfassen. In politisch unruhigen Zeiten wurde die Öffentlichkeit von Theater zum Problem. Es ist die Lebensnähe von Theater, vor der sich die Obrigkeiten fürchteten. Keine andere Kunst affizierte Zuschauende so direkt wie Theater. Deshalb wurde Zensur unumgänglich. Theater büßte für seine Körpergebundenheit und für seine Nähe zum Alltag.

Neben der *restriktiven Zensur* wirkte die *proaktive Reform*. Zu den bekanntesten Versuchen, die Vielfalt von Theaterformen zu reduzieren, gehört die Sächsische oder Leipziger Theaterreform. Der frühe Aufklärer *Johann Christoph Gottsched* bemühte sich, im Oktober 1737 den Harlekin von der Bühne der *Karoline Neuber* verbannen zu lassen. Mit der Beseitigung des wandelbaren und rätselhaften Harlekins, den

⁷⁴ Auszug eines Briefs an einen Representative des Bürgerstands von Paris, bey der National-Versammlung über die Theater-Censur (Oktober 1789). In: *Journal des Luxus und der Moden*, hg. von F. J. Bertuch und G. M. Kraus, Bd. 4 (1789), S. 435–440, 438.

Gottsched zutreffend als Mittelpunkt und Lebensnerv der Wanderbühnen ausgemacht hatte, forcierte er eine Literarisierung des Theaters zu Lasten der Interaktion zwischen Agierenden und Publikum.⁷⁵ Auch wenn der Harlekin auf die Bühne zurückkehrte, erweiterten die Theaterreformer und -reformerinnen mit der Zurückdrängung des Stegreifspiels die Zugriffsmöglichkeiten der Zensur. Im 20. und 21. Jahrhundert befreiten der Film und andere audiovisuelle Medien – wie bereits angedeutet – Theater von einigen Bildungsaufgaben. Es konnte sich fortan besser auf seine Eigenheit der Live-Situation konzentrieren, darauf, nicht die Massen bespaßen zu müssen, sondern (außerhalb der Theaterform internationales Theaterfestival) eher lokal zu wirken. Die westeuropäischen Demokratien garantierten die Freiheit der Künste. Einschränkungen nahmen schrittweise ab und fanden sich bald nur noch im Umfeld von Skandalen. Der größte von etwa zwanzig Theaterskandalen in der Schweiz nach 1945 fand 1963 statt, anlässlich der Premiere von *Rolf Hochhuths* papstkritischem Stück *Der Stellvertreter* in Basel. Da marschierten über 6.000 Demonstrierende auf den Straßen und es gab Bombendrohungen.⁷⁶

Wie bereits angesprochen ist der Widerspruchszusammenhang des Theatralitätsgefüges zugleich Bremsklotz (vorrangig im Nichttheater) und Lebenselixier (vorrangig im Theaterspiel) für die Theaterformen. Er bestimmt die Resistenz von Theater und sein Movens: Theater wurde in der Geschichte unaufhörlich kritisiert, verleumdet, verboten, reformiert, zensiert und angefeindet, weil es zuerst Spiel ist und weil es durch die besondere lebendige Nähe lustvoll wirken kann, unmittelbar, spontan, ursprünglich und komplex. Es ist nicht nur im einzelnen Ereignis prozessual und fragil, sondern auch als Gesamtorganismus. Medientheater

⁷⁵ „Ich rede also hier, meine, Herren, von einer regelmäßigen und wohleingerichteten Tragödie, nicht aber von denjenigen Mißgeburten der Schaubühne, die unter dem prächtigen Titel der Haupt- und Staatsaktionen mit untermischten Lustbarkeiten des Harlekins pflegen aufgeführt zu werden. Weit gefehlt, daß ich diese verächtliche Art der Schauspiele verteidigen und loben sollte: So muß ich sie vielmehr verabscheuen und verwerfen. Denn die sind keine Nachahmungen der Natur, da sie sich von der Wahrscheinlichkeit fast überall entfernen. Sie sind nicht in der Absicht verfertigt, daß der Zuschauer erbauet werde. Sie sind nicht fähig, edle Empfindungen zu erwecken oder die Gemüter der Zuschauer zu einer großmütigen Verachtung des Unglücks zu erheben; sondern sie befördern vielmehr Kleinmut und Zaghaftigkeit <?> durch die Beispiele ohnmächtiger und verächtlicher Helden.“ *Gottsched, Johann Christoph: „Die Schauspiele und besonders die Tragödien sind aus einer wohlbestellten Republik nicht zu verbannen [1729]“, in: Gottsched, Johann Christoph: Reden, Vorreden, Schriften. Hg. von Marianne Wehr. 1. Aufl. Leipzig 1974, S. 99 f.*

⁷⁶ Gfeller, Eveline: *Theaterskandale in der deutschsprachigen Schweiz seit den sechziger Jahren. Eine Spurensuche. Lizentiatsarbeit.* Bern 2000, S. 8. – Premiere: 24. September 1963, Regie: Ernst Kuhr, Stadttheater Basel. UA am 20. Februar 1963 unter der Regie von *Erwin Piscator* im Volksbühnenhaus am Kurfürstendamm in Berlin.

als Spiel vor der Kamera entfaltetete sich gerade deshalb nur als eine ergänzende Theaterform, weil sie Gefährdung verringert, weil sie anders als die anderen notwendig ist für die mediale Welt, unentbehrlich, systemrelevant. Ihr fehlt die Freiheit, auch untergehen und in anderer Gestalt wiedererstehen zu können. Im Gegenzug besitzt sie den Vorteil, den Abglanz szenischer in medialen Vorgängen dingfest zu machen, der Bearbeitung zuzuführen und aufbewahren zu können.

8. Das Movens heißt Theaterspiel

Resistenz, Wirksamkeit und damit Zukunftsfähigkeit von Theater erschließen sich nicht über eine Angleichung von Theater an andere Medien, sondern über das Spielerische, für dessen Analyse verschiedene spieltheoretische Ansätze angewandt werden können. Jeder szenische Vorgang entsteht aus dem Spiel heraus, indem etwas konsequenzvermindert dargestellt wird – Darstellung von *und* Kampf um etwas – wie oben dargestellt. In dem Moment allerdings, wenn im Vorgang das Spiel besonders deutlich hervortritt und darin Haltungen gegenüber Phänomenen auf dem Kontinuum bezogen werden, gehört der Vorgang nicht mehr zu Letzterem, sondern zum Theaterspiel des Theatralitätsgefüges.⁷⁷ Die Doppelbedeutung von Theaterspiel im Sinne normalen Schauspiels und als Kategorie des Gefüges enthält schon selbst die Pole für entsprechende Dominanzverschiebungen: Theaterspiel ist jedem szenischen Vorgang anteilig inhärent und kann im Gefüge kraftvollen Eigenwert gewinnen. Dieses Movens tritt allerdings selten in einer eigenständigen Theaterform wie bei der Commedia dell'arte in Erscheinung, sondern meist nur in Momenten, Szenen, Teilen von Ereignissen, Inszenierungen oder Theaterformen, auch zum Beispiel in Umschlagpunkten zwischen Tragik und Komik, weshalb es eine Sonderstellung im Gefüge einnimmt. Wenn Theater schon flüchtig ist, dann ist Theaterspiel noch flüchtiger. Beschrieben wird also etwas kaum Beschreibbares jenseits jeglichen Warencharakters. Das ist der Grund seiner Resistenz wie Resilienz und bildet den anthropologischen Wert. Theater vom Theaterspiel im doppelten Sinne her zu beschreiben, gelingt besonders gut bei Inszenierungen von *Christoph*

⁷⁷ Dieser Abschnitt beruht weitgehend auf folgendem Text: Kotte, Andreas/Schappach, Beate: „Der Eigensinn von Theater. Was nur Theater kann, kommt aus dem Spiel.“, in: Kotte: Schau Spiel Lust, S. 399–409. Vgl. dort die Abbildungen zu den erwähnten Inszenierungen. Mit einem Dank an *Beate Schappach* für die Verwendung von Passagen, die von ihr stammen.

Schlingensiefel, darunter bei *Wahlkampfzirkus '98*, *Kunst und Gemüse* oder *Hamlet*.⁷⁸ Aber Theaterspiel trägt zum Beispiel auch einige Produktionen der niederländischen Theatergruppe *De Warme Winkel* (zu Deutsch etwa: der warme Laden). In *San Francisco*⁷⁹ diskutieren *Vincent Rietveld* und *Mara van Vlijmen* während des Einlasses verhalten am Rand der völlig kahlen Bühne. Ihre Gesichter sind besorgt – warum, das erfahren die Zuschauenden recht bald: Die niederländischen Subventionen wurden zusammengestrichen. Vor lauter Anträgen, die zu schreiben waren, hatte die Gruppe keine Zeit, zu proben und sie hat daher nichts zustande gebracht. Es tut ihnen sehr leid: „We don't actually have a show for you tonight“. Von diesem Nullpunkt aus, zu dem sie am Abend mehrfach zurückkehren, entfalten sie ein Feuerwerk der Möglichkeiten. Der Satzbeginn „Eigentlich hatten wir vor...“ wird zur Zauberformel. *Armes Theater (Jerzy Grotowski)* braucht nichts als das Wort, das Wort die Bewegung, die Bewegung die Zuschauenden. 22 Minuten lang wird nun erklärt, warum es keine Show gibt. Unter anderem ist das fehlende Bühnenbild schuld, wodurch die freie Gruppe paradoxerweise Stadttheaterkonventionen heraufbeschwört. Danach erzählen sie 30 Minuten von ihren verschiedenen Ideen, beschreiben, zeigen und spielen Szenen, welche in eine Aufführung über die Krise gehören könnten. Vom Nullpunkt führt sie Theaterspiel in immer fantasievollere Szenarien, bis sie in Minute 52 Klaviermusik zu einem Konzert mit Luftinstrumenten inspiriert, bevor im dritten Teil der Inszenierung einzelne Szenen, durch Musik ergänzt oder unterbrochen, folgen, die sich erzählerisch aus Situationen entfalten, die durch Zurufe und Kommentare korrigiert und variiert werden. Den Zuschauenden ist nicht immer ersichtlich, ob sich die Spielenden im Selbst-, Re- oder Präsentationsmodus befinden.⁸⁰ Diese Ambivalenz prägt das Spiel zwischen Schauspielenden und Zuschauenden. Vor dem Hintergrund der neoliberalistischen Maximen „Be creative! Be flexible! Be authentic!“ ist Kreativarbeit zum Modell für Arbeit par excellence

⁷⁸ *Wahlkampfzirkus '98* (Volksbühne Berlin, Premiere: 13. März 1998). Vgl. *Der Mensch verstellt sich, aber der Schauspieler zeigt* [1999], zuletzt in: Kotte: *Schau Spiel Lust*, S. 331–347. *Kunst und Gemüse*, A. *Hipler* (Volksbühne Berlin, Premiere: 17. November 2004), *Hamlet* (Schauspielhaus Zürich, Premiere: 10. Mai 2001).

⁷⁹ „San Francisco“ von „De warme Winkel“. Konzept und Spiel: Mara van Vlijmen und Vincent Rietveld, Endregie: Jeroen De Man, Amsterdam, Premiere: 29. März 2012. Auf [vimeo.com](https://www.vimeo.com) bis 2016 gesamthaft zugänglich im Netz, jetzt nur ein Trailer (Zugriff am 26. April 2021).

⁸⁰ Kotte: *Theaterwissenschaft*, S. 190–197.

geworden.⁸¹ Die Inszenierung *San Francisco* bringt diese zur Aufführung – sie exponiert und unterläuft sie zugleich mit den Mitteln des Theaterspiels.

Dieses ist jedoch keineswegs an Kargheit und Minimalismus gebunden. In *O.T. Eine Ersatzpassion*⁸² dominieren – wie auch in anderen Inszenierungen von *Christoph Marthaler* – selbstvergessene Handlungen wie das schier endlose Ausrollen eines Teppichs. Ursprünglich zweckgebundene Handlungen werden durch Zeitdehnung überhöht, stilisiert, repetiert, bis der Zweck aus dem Blick geraten ist und der Vorgang zum Selbstzweck wird. In ökonomischen Kategorien beschrieben, handelt es sich um Verschwendung: Verschwendet werden die Energie der Spielenden, die Aufmerksamkeit des Publikums und die Zeit beider. Der Aufwand steht in keinem Verhältnis zum zweckrationalen Ergebnis der Handlungen. Der Philosoph und Schriftsteller *Georges Bataille* hat den Begriff der Verschwendung fruchtbar gemacht, um die Differenz von Spiel und Ernst in modernen Gesellschaften neu zu denken. Er ortet den Gegensatz der beiden nicht in Ernsthaftigkeit versus Unernst, sondern in Nutzen, Nutzbarkeit versus Nutzlosigkeit. Der Zweckrationalität des Nutzendenkens stellt er die Verschwendung und Verausgabung im Spiel gegenüber.⁸³ Dieser Ansatz wurde in jüngerer Zeit wieder aufgenommen, unter anderem von *Bojana Kunst*, allerdings in einer Light-Version: Denn während *Bataille* in der Selbstverausgabung bis zum Tod die stärkste Form des Spiels sieht, verbindet *Kunst* den Gedanken des Nichtnützlichen der Kunst mit dem Konzept der Gabe, die der Künstler der Gesellschaft mache, und damit wird das Nichtnützliche wieder als willkommenes Gegengewicht in die kapitalistische Verwertungslogik einfunktioniert.⁸⁴ *Marthalers* Theater hingegen ist stärker geprägt davon, dass jeder Vorgang dem Spiel entspringt und vom Spiel durchdrungen ist. Verschwendung tritt an die Stelle von Zweckrationalität.

⁸¹ Voß, G. Günther/Pongratz, Hans J.: „Der Arbeitskraftunternehmer. Eine neue Grundform der Ware Arbeitskraft?“, in: Kölner Zeitschrift für Soziologie und Sozialpsychologie, 50/1998, S. 131–158. – Schößler, Franziska/Bähr, Christine: „Die Entdeckung der ‚Wirklichkeit‘. Ökonomie, Politik und Soziales im zeitgenössischen Theater“ in: Dies. (Hg.): *Ökonomie im Theater der Gegenwart. Ästhetik, Produktion, Institution*. Bielefeld 2009, S. 9–20.

Haunschild, Axel: „Ist Theaterspielen Arbeit?“, in: Schößler, Franziska/Bähr, Christine (Hg.): *Ökonomie im Theater der Gegenwart*, S. 141–156.

⁸² „O.T. Eine Ersatzpassion“. Regie: Christoph Marthaler, Schauspielhaus Zürich, Premiere: 03. März 2004.

⁸³ Bataille, George: „Der Begriff der Verausgabung“, in: Ders.: *Die Aufhebung der Ökonomie* [1967]. München 2001, S. 7–31.

⁸⁴ Kunst, Bojana: *Artist at Work. Proximity of Art and Capitalism*. Winchester 2015.

Zweiter Strukturwandel der Öffentlichkeit und offene Kontingenz

Die „repräsentative Öffentlichkeit“, die bisher der Ort der Konstituierung von Gesellschaft war, ist in Auflösung begriffen. Digitalisierung und Social Media initiierten einen zweiten „Strukturwandel der Öffentlichkeit“: Sie verwandeln Öffentlichkeit in Öffentlichkeiten, die keiner Kopräsenz mehr bedürfen.⁸⁵ Die Exponenten der digitalen Wende, gefördert von GAFAM,⁸⁶ sind überzeugt, dass durch das Wachstum der Datenströme und des Datenfundus die Welt ihre Probleme löst. Selbst wer dies bezweifelt, wird die zunehmende Digitalisierung kaum leugnen. Falls zukünftige Gesellschaften weniger soziale Kontakte mit leiblicher Anwesenheit der Agierenden praktizieren sollten, kann dennoch der Stellenwert von Theater als Kulturtechnik der Präsenz steigen. Denn es ist anders organisiert. Die meisten gesellschaftlichen Systeme sind nach *Niklas Luhmann* durch Kontingenzformeln geordnet oder zentriert und dadurch befriedet, wie etwa Recht durch Gerechtigkeit, Politik durch Gemeinwohl, Erziehung durch Bildung, Wirtschaft durch Knappheit und Religion durch Gott.⁸⁷ Demgegenüber liegt dem System Kunst das Prinzip der offenen Kontingenz zugrunde. Theaterkunst steht es frei, sich in ihren Funktionen den Hauptzielen der anderen Systeme der Gesellschaft anzuschließen, zum Beispiel auf Gerechtigkeit hinzuarbeiten, dem Gemeinwohl zu dienen oder Bildung zu fördern. Sie kann genauso gut als ein Raum fungieren, in dem, solange das Gewaltmonopol des Staates unberührt bleibt, alles möglich ist. Im Unterschied zu anderen gesellschaftlichen Systemen verfügt Theater über Kontingenzbewusstsein; es funktioniert nach der Formel „Es ist so. Es könnte auch anders sein“.⁸⁸ In diesem „Laboratorium sozialer Phantasie“⁸⁹ finden Grenzüberschreitungen statt, lösen sich Zwänge im Spiel. Auch Störungen der Gewohnheiten, Ambivalenz und Alogik sind in physischer Kopräsenz möglich.

Die Theaterpraxis geht beide Wege und erlangt auf diese Weise ihre Vielgestaltigkeit. Der erste Weg der Übernahme von gesellschaftlichen Funktionen drängt sich gegenwärtig praktisch und diskursiv nach vorn und droht der alleinige zu werden. Der

⁸⁵ Habermas, Jürgen: *Strukturwandel der Öffentlichkeit. Untersuchungen zu einer Kategorie der bürgerlichen Gesellschaft*. 5. Aufl., Berlin, 1971.

⁸⁶ GAFAM, ein Akronym für Google (Alphabet), Amazon, Facebook, Apple und Microsoft.

⁸⁷ Luhmann, Niklas: *Soziale Systeme. Grundriß einer allgemeinen Theorie*. Frankfurt/Main 1984.

⁸⁸ Nowotny, Helga: *Es ist so. Es könnte auch anders sein. Über das veränderte Verhältnis von Wissenschaft und Gesellschaft*. Frankfurt/Main 1999.

⁸⁹ Theater im Sinne des Philosophen *Wolfgang Heise*. Hecht, Werner (Hg.): *Brecht-Dialog 1968*. Berlin 1968, S. 217.

zweite benötigt ein Verständnis von Theater, dessen *punctum saliens* und lebendige Mitte das Spiel ist.⁹⁰ Dieses folgt der Logik der Verausgabung und Verschwendung und läuft damit der ökonomischen Zweckrationalität zuwider. Verausgabung und Verschwendung gewähren offene Kontingenz. Im ersten und zweiten Strukturwandel der Öffentlichkeit gab es schon viele Versuche, Theater mittels einer Ästhetik beizukommen, es mittels anderer Künste oder in gleicher Manier wie diese zu erklären. Theater ließ sich nie davon beeindrucken. Der Abbildästhetik entkam es, weil es kein Bild ist, der Wahrnehmungsästhetik, weil es handelt.⁹¹ Der Ästhetik des Performativen⁹² widersteht es, weil die Aufführung ein Rahmen ist und nicht das Bewegungsmoment selbst. Es kann daher durch das Konzept nicht das Versprochene analysiert werden, sondern nur dessen Hülle. Theater ist wohl eher graduell zu fassen über größere oder kleinere Anteile von Spiel. Denn es speist sein Beharrungsvermögen und seine gesellschaftliche Unersetzbarkeit, im Gegensatz zur Wirtschaft, aus dem Spiel. Deshalb könnten solche Gedanken zum Eigensinn von Theater die Zutaten sein für eine Theaterästhetik jenseits der Ware. Eine solche würde sich mit folgenden Hypothesen auseinandersetzen: Theaterspiel ist das *Movens* von Theater. Es hält Theater am Leben und anpassungsfähig in wechselnden Kontexten und hat keine Funktion außerhalb seiner selbst. Es basiert auf einer Anti-Ökonomie der Verschwendung und Verausgabung. Es eignet sich Material aus dem Kontinuum zwischen Lebens- und Kunsttheater an und bringt es durch Spielhandeln in Bewegung. Es kann weder verboten noch gefördert werden, da nur Inhalte und Produktionsweisen beeinflussbar sind.

Die Gründe für die Resistenz von Theater im Medienzeitalter werden in den Zwischenüberschriften und den einzelnen Abschnitten deutlich. Es wurde versucht, sie zu einem theaterwissenschaftlichen Konzept zu verbinden, das seine Schwerpunkte nach dem Anteil der szenischen Vorgänge an der Sozialisierung der Menschen auswählt. Theater ist resistent, weil es viel mehr als ein Medium ist und die medial geprägte menschliche Wahrnehmung stört. Es stammt aus Zeiten der Handarbeit, wandelt sich, aber entwickelt sich nicht vom Niederen zum Höheren, obwohl die Theatermedien sich sehr wohl entwickeln. Das

⁹⁰ Der Philosoph und Künstler *Rudolf zur Lippe* setzte den Begriff der „lebendigen Mitte“ für die „posa“ im Tanz dem Begriff der „toten Mitte“ bei *Hegel* für Ware entgegen. Lippe, Rudolf zur: *Naturbeherrschung am Menschen*. 2 Bde., Frankfurt/Main 1974. Bd. 1, S. 44 f., 56, 165 f.

⁹¹ Kemp, Wolfgang: *Der Betrachter ist im Bild. Kunstwissenschaft und Rezeptionsästhetik*. Berlin 1992.

⁹² Fischer-Lichte, Erika: *Ästhetik des Performativen*. Frankfurt/Main 2004.

stets subjektive Verständnis von Theater verlangt, die wissenschaftliche Analyse schon im Vorfeld zu beginnen, bei den szenischen Vorgängen, die auf Spiel beruhen, weshalb sie nur mit den Menschen verschwinden können. Diese haben sich mit der Entfaltung der Theaterform Medientheater einen Großteil ihres medialen Angebots im Medienzeitalter gesichert. Dabei bleibt Medientheater weiterhin nur eine der sich im Theatralitätsgefüge ständig wandelnden Theaterformen, die fluktuieren, entstehen und vergehen, was seinen Grund findet in einer Theatergeschichte, die durchaus sinnvoll auch als eine der Hassliebe – man liebt ihre Kunst und verachtet die Künstlerin –, der Verbote und Reformen geschrieben werden kann. Doch Verfemte haben einen langen Atem und bleiben gelassen. Denn sie wissen, ihr Movens heißt Theaterspiel, es ist eine nicht versiegende Quelle.

Ausblick

Zu Beginn der 2020er-Jahre leben wir weiterhin unter neoliberalistischen Bedingungen, aber sie wirken auf die Theaterkultur weniger vordergründig als zur Zeit des anfangs erwähnten theaterwissenschaftlichen Kongresses, als Subventionen reduziert wurden. Verglichen mit damals glimmt das Strohfeuer der Experimente mit neuen Medien nur noch. Die vom *Staatstheater Augsburg* ausgerufene „5. Sparte“, digitales Theater mit Virtual-Reality und 360-Grad-Perspektive, ist ein wundervoller, profilbildender Adrenalinstoß für ein Haus. Er erweist Theater einmal mehr als Vielfraß, wäre aber nach dem dargelegten Konzept als alleiniger Trend für die gesamte Szene kontraproduktiv.⁹³ Der Medieneinsatz im Theater geschieht heute kaum mehr exzessiv, eher zielgerichtet. Wie heftig man damals um „Theater und Medien“ stritt, mag heutige Studierende befremden. Die gegenwärtige Herausforderung ist eine grundlegendere, aber nicht weniger eine der Balance zwischen expansiver Technologie und menschlicher Beschränktheit. Mit jedem vergehenden Jahr rücken die Fragen des ökologischen Überlebens des Homo sapiens stärker ins Zentrum. Wird dieses Überleben zum Wohle der einzelnen Menschen ermöglicht werden können oder nach den Konzepten des Post- und

⁹³ https://staatstheater-augsburg.de/pm_pay_per_view; (Zugriff am 15. Juni 2021):

„Im nächsten Schritt wird die neue Digital-Plattform bald auch durch klassische Streaming-Videos von Inszenierungen für den heimischen Bildschirm im pay per view-Angebot bereichert. Dass diese Angebote etwas kosten, ist dabei für Staatsintendant André Bucker eine Selbstverständlichkeit: »Die Gebühren, die hier für den Ge-nuss einer Vorstellung anfallen, bewegen sich in einem wirklich niedrigen Bereich, sind aber zumindest ein kleiner Unkostenbeitrag. Gerade ein Staatstheater, das per Definition von Steuergeldern getragen wird, steht auch in dieser Zeit in der Verantwortung, eigene Einnahmen zu generieren.« Der VR-Theater-Lieferservice ist mit VR-Leih-Brille oder als Pay per View-Link auf der Startseite des *Staatstheater Augsburg* unter dem Eintrag »Aktuelle digitale Angebote« buchbar.“.

Transhumanismus? Sie besagen, dass künstliche Intelligenz Singularität herbeiführt, sobald sie den menschlichen Intellekt so weit übertrifft, dass sie explosionsartig Eigenständigkeit erreichen könne.⁹⁴ „Es handelt sich um einen zukünftigen Zeitabschnitt, in dem der technische Fortschritt so schnell und seine Auswirkungen so tiefgreifend sein werden, dass das menschliche Leben einen unwiderruflichen Wandel erfährt.“⁹⁵ Aus der Dualität von Mensch und Technologie zur Singularität vorzustossen, zur Vereinigung von Mensch und Technik, sei der unausweichlich nächste Schritt im Evolutionsprozess, „der mit der biologischen Evolution begann und durch die Technik von Menschenhand fortgesetzt wurde“.⁹⁶ „In der Singularität wird zwischen Mensch und Technik keine Trennung mehr bestehen [...] *weil Maschinen wie Menschen (und noch viel mehr) werden.*“⁹⁷ Um mit den Maschinen mitzuhalten, sollen die Menschen „größtenteils nichtbiologisch“ werden und als Cyborgs überleben lernen.⁹⁸ Das funktioniert technisch, medial und unter Aussparung der gesellschaftsbildenden Kraft szenischer Vorgänge. Deshalb stellt sich die Frage nach „Theater und Medien“ noch einmal auf ganz neue Weise. Sie verbindet sich zwangsläufig mit unserer Entscheidung, was für Menschen wir in Zukunft sein wollen. Am Beginn seines Buches *Künstliche Intelligenz und der Sinn des Lebens* weist Richard David Precht nach, dass die Frage nach künstlicher Intelligenz und die Umwelt-Frage fälschlich wie auf gesonderten Planeten verhandelt werden. Er erörtert verschiedene Aspekte des Homo sapiens, um jedes Mal festzustellen: Das kann KI nicht! Sie ist emotionslos, menschenfern und unglaublich nützlich, diese KI, die „einiges mit Intelligenz zu tun“ hat, „aber kaum etwas mit Verstand und nicht entfernt mit Vernunft“. Die Faszination für KI verführt dazu, „in Menschen unvollständige Maschinen zu sehen, statt in Maschinen unvollständige Menschen“. Diese Weltanschauung verlangt technologische Optimierung im Sinne von Reduktion menschlicher Komplexität. Stattdessen sollten wir das Widersprüchliche am Menschen neu entdecken und ihn neu definieren, „nicht als das Andere der Natur, sondern als *das Andere der künstlichen Intelligenz*“. Wenn uns der Computer lehrt, „das Analoge wiederzuentdecken in seiner fantastischen Vielschichtigkeit und

⁹⁴ Kurzweil: Menschheit 2.0, S. 337. Vgl. auch S. 95 f.

⁹⁵ Ebd., S. 7.

⁹⁶ Ebd., S. 398.

⁹⁷ Ebd., S. 41. Hervorhebung im Original.

⁹⁸ Ebd., S. 398.

unberechenbaren Komplexität“,⁹⁹ dann – so wäre zu folgern – helfen uns audiovisuelle und neue Medien, szenische Vorgänge zu erleben in ihrer bizarren Unkalkulierbarkeit und sonderbaren Emotionalität. Theater entsteht durch hervorhebendes Spiel aus dem Lebensprozess. Es ist nicht das Andere der Natur, sondern das Andere der stets verfügbaren medialen Vorgänge und Produkte. Die Spiel-Lust im Schau-Spiel ist das Geheimnis der Widerständigkeit von Theater im Medienzeitalter. Noch die letzten Menschen werden Theater spielen. Blicke nur einer übrig, lohnte es sich nicht mehr.

Anmerkungen

Die Grafiken 1–5 und 7 gestaltete Kaspar Manz, xeophin.net. Grafik 6 vom Autor.

Grafik 3, 7 aus: Kotte, Andreas: Schau Spiel Lust. Was szenische Vorgänge bewirken, Chronos Verlag, Zürich 2020, S. 431, 125.

⁹⁹ Precht: Künstliche Intelligenz, S. 23, 24, 26.

Referenzen

- Auszug eines Briefs an einen Representative des Bürgerstands von Paris, bey der National-Versammlung über die Theater-Censur (Oktober 1789). In: *Journal des Luxus und der Moden*, hg. von F. J. Bertuch und G. M. Kraus, Bd. 4 (1789), S. 435–440.
- *Auto-Bild* vom 08. Januar 1999, S. 4.
- B. – Ein Stück über Sport und Behinderung. Regie: Samuel Schwarz, 400asa, Fabriktheater Rote Fabrik Zürich, Premiere: 17. März 2004.
- Bataille, George: „Der Begriff der Verausgabung“, in: Ders.: *Die Aufhebung der Ökonomie* [1967]. München 2001, S. 7–31.
- Beckerman, Bernard: *Dynamics of Drama. Theory and Method of Analysis*. New York 1970.
- Boal, Augusto: *Theater der Unterdrückten. Übungen und Spiele für Schauspieler und Nicht-Schauspieler*. Hg. und übers. von Marina Spinu und Henry Thorau. Frankfurt/Main 1989.
- Brecht, Bertolt: *Arbeitsjournal 1938–1955*. Berlin 1977.
- Brecht, Bertolt: „Der Messingkauf“, in: Ders.: *Schriften zum Theater*. Bd. 5, Berlin, Weimar 1964.
- Brecht, Bertolt: *Theaterarbeit. 6 Aufführungen des Berliner Ensembles*. Berlin 1961.
- Bremgartner, Mathias: „Der Intendant. Künstler oder Manager?“, in: Kotte, Andreas/Gerber, Frank/Schappach, Beate (Hg.): *Bühne & Büro. Gegenwartstheater in der Schweiz* (= Theatrum Helveticum 13). Zürich 2012, S. 483–497.
- Carlson, Marvin: *Performance. A critical introduction*. London 1999.
- Casagrande, Carla/Vecchio, Silvana: „L’interdizione del giullare nel vocabolario clericale del XII e XIII secolo.“, in: Drumbl, Johann (Hg.): *Il teatro medievale*. Bologna 1989, S. 317–368.
- Cicero: „Vom Redner“, in: Ders.: *Werke in 3 Bänden*, Bd. 2. Berlin 1989.
- Clotte, Jean/Lewis-Williams, David: *Les chamanes de la préhistoire*. Paris 1996

- <http://www.gruenes-blatt.de/index.php/Begriff:Containerbegriff>; (Zugriff am 18. Juni 2021).
- *Der Spiegel*, 1994, Nr. 37, S. 150.
- *Der Spiegel*, 1997, Nr. 17, S. 18.
- Evers, Florian u.a. (Hg.): *Applied Theatre. Rahmen und Positionen* (= Recherchen 129). Berlin 2017.
- FAZ online: „Älteste Höhlenmalerei der Welt entdeckt“, <https://www.faz.net/aktuell/wissen/erde-klima/indonesien-aelteste-hoehlenmalerei-der-welt-entdeckt-17145147.html?GEPC=s5> vom 14. Januar 2021 (Zugriff am 18. April 2021).
- Fischer-Lichte, Erika: *Ästhetik des Performativen*. Frankfurt/Main 2004.
- Fischer-Lichte, Erika: „Theatralität und Inszenierung“, in: Dies./Pflug, Isabel (Hg.): *Inszenierung von Authentizität*. Tübingen 2000, S. 11–27.
- Friedberg, Aemilius (Hg.): *Corpus iuris canonici. Pars prior: Decretum magistri Gratiani*, Leipzig 1879.
- Geisser, Remo: „Vom Schicksal eingeholt“, in: *Neue Zürcher Zeitung* vom 10. Dezember 2001, S. 43.
- Gfeller, Eveline: *Theaterskandale in der deutschsprachigen Schweiz seit den sechziger Jahren. Eine Spurensuche. Lizentiatsarbeit*. Bern 2000.
- Graffenried, Ariane von: *Der Fall Beltramettis in Film und Theater. Lizentiatsarbeit*, Bern 2005.
- Gottsched, Johann Christoph: *Reden, Vorreden, Schriften*. Hg. von Marianne Wehr. 1. Aufl. Leipzig 1974.
- Habermas, Jürgen: *Strukturwandel der Öffentlichkeit. Untersuchungen zu einer Kategorie der bürgerlichen Gesellschaft*. 5. Aufl., Berlin, 1971.
- Hamlet (Schauspielhaus Zürich, Premiere: 10. Mai 2001).
- Haselbach, Dieter u.a.: *Der Kulturinfarkt. Von allem zu viel und überall das Gleiche*. München 2012.
- Haunschild, Axel: „Ist Theaterspielen Arbeit?“, in: Schößler, Franziska/Bähr, Christine (Hg.): *Ökonomie im Theater der Gegenwart.*, S. 141–156.
- Hecht, Werner (Hg.): *Brecht-Dialog 1968*. Berlin 1968
- Hermann, Pitt: „Macbeth. Düsseldorfer Schauspielhaus“, in: *Herner Feuilleton* vom 25. April 2006, www.herner-netz.de (nicht mehr abrufbar).

- Herodot: *Das Geschichtswerk in zwei Bänden*, hg. von Hans-Joachim Diesner und Hannelore Barth (Bibliothek der Antike), Berlin und Weimar 1985, 1. Band.
- Herrmann, Max: „Berichte der theaterwissenschaftlichen Institute an den deutschen Universitäten: Berlin“, in: *Das Deutsche Theater, Jahrbuch für Drama und Bühne*. Hg. v. P. Bourfeind, P. J. Cremers u. I. Gentges. Band II 1923/24, Bonn und Leipzig 1924, S. 135.
- Honorius Augustodunensis: *Elucidarium* (= PL 172). Hg. v. Jacques-Paul Migne, Paris 1854.
- Huizinga, Johan: *Homo Ludens. Vom Ursprung der Kultur im Spiel* [1938]. Reinbek/Hamburg 1987.
- Hulfeld, Stefan (Hg.): *Scenari più scelti d'istrioni. Italienisch-deutsche Edition der einhundert Commedia all'improvviso-Szenarien aus der Sammlung Corsiniana*. 2 Bde., Göttingen 2014, Bd. 1, S. 9–112.
- Hulfeld, Stefan: *Theatergeschichtsschreibung als kulturelle Praxis. Wie Wissen über Theater entsteht* (= Materialien des ITW Bern 8). Zürich 2007.
- Hulfeld, Stefan: *Zähmung der Masken, Wahrung der Gesichter. Theater und Theatralität in Solothurn 1700–1798* (= Theatrum Helveticum 7). Zürich 2000, S. 400 f.
- Kemp, Wolfgang: *Der Betrachter ist im Bild. Kunstwissenschaft und Rezeptionsästhetik*. Berlin 1992.
- Kotte, Andreas: „Das Theaterspiel und seine Wissenschaft“, in: VHS-Bulletin Nr. 1, April 2012, S. 36–44.
- Kotte, Andreas: *Schau Spiel Lust. Was szenische Vorgänge bewirken* (= Theatrum Helveticum 20), Zürich 2020, S. 411–432.
- Kotte, Andreas: *Studying Theatre. Phenomena, Structures and Functions*. Berlin 2010.
- Kotte, Andreas: *Theaterwissenschaft. Eine Einführung*. 2. Aufl., Köln, Weimar u. Wien 2012, S. 220–232.
- Kotte, Andreas/Schappach, Beate: „Der Eigensinn von Theater. Was nur Theater kann, kommt aus dem Spiel.“, in: Kotte: *Schau Spiel Lust*, S. 399–409.
- Kunst, Bojana: *Artist at Work. Proximity of Art and Capitalism*. Winchester 2015.
- *Kunst und Gemüse, A. Hipler* (Volksbühne Berlin, Premiere: 17. November 2004).

- Kurzweil, Ray: *Menschheit 2.0. Die Singularität naht*. 2. Aufl., Berlin 2014.
- Latacz, Joachim: *Einführung in die griechische Tragödie*. Göttingen 1993.
- Leeker, Martina: „Die Zukunft des Theaters im Zeitalter technologisch implantierter Interaktivität.“, in: Erdmann, Johannes Werner (Hg.): *Kunst, Kultur und Bildung im Medienzeitalter*. Berlin 1996, Hochschule der Künste, S. 85–103, 99. – Titel der Zeitschrift *Theater heute*, Heft 4/2004.
- Lehmann, Hans-Thies: *Postdramatisches Theater*. Frankfurt/Main 1999.
- Lehmann, Hans-Thies: *Tragödie und dramatisches Theater*. Berlin 2013.
- Lippe, Rudolf zur: *Naturbeherrschung am Menschen*. 2 Bde., Frankfurt/Main 1974. Bd. 1.
- Luhmann, Niklas: *Soziale Systeme. Grundriß einer allgemeinen Theorie*. Frankfurt/Main 1984.
- McLuhan, Marshall: *Understanding Media. The Extensions of Man*. New York 1964; critical edition: Gingko Press, Corte Madera 2003.
- *Der Meister und Margarita* (Castorf 2002).
- Münz, Rudolf: *Theatralität und Theater. Zur Historiographie von Theatralitätsgefügen*. Berlin 1998.
- Nietzsche, Friedrich: „Zur Genealogie der Moral“, in: Ders.: *Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe in 15 Bänden*, hg. v. Giorgio Colli u. Mazzino Montinari, Bd. 5, München, New York 1988, S. 317.
- Novalis: „Das philosophisch-theoretische Werk“, in: Ders.: *Werke, Tagebücher und Briefe Friedrich von Hardenbergs*. Hg. v. Hans-Joachim Mähl u. Richard Samuel, Bd. 2, Darmstadt 1999.
- Nowotny, Helga: *Es ist so. Es könnte auch anders sein. Über das veränderte Verhältnis von Wissenschaft und Gesellschaft*. Frankfurt/Main 1999.
- Ostermeier, Thomas: „Ein paar Narren im Dienst der Gesellschaft“, https://nachtkritik.de/index.php?option=com_content&view=article&id=8327:thomas-ostermeier-ueber-die-zukunft-des-theaters&catid=101:debatte&Itemid=84 vom 1. Juli 2013 (Zugriff am 12. April 2021).
- „O.T. Eine Ersatzpassion“. Regie: Christoph Marthaler, Schauspielhaus Zürich, Premiere: 03. März 2004.

- Petersen, Jürgen H.: *Mimesis – Imitatio – Nachahmung. Eine Geschichte der europäischen Poetik*. München 2000.
- Petrarca, Francesco: „Delle piacevolezze degli histrioni“, in: *De' rimedi dell'una et l'altra fortuna, Dialogo XXVIII*, trad. per Remigio Fiorentino, Venetia 1608, S. 56 f.
- Piaget, Jean: *Nachahmung, Spiel und Traum*. Stuttgart 1969.
- Platon: *Der Staat*. A. d. Griech. übers. v. Otto Apelt, Leipzig 1978, (10. Buch).
- Plenio, Jörg/Lange, Ralf: „Theatertreffen 2006: Eröffnung ohne Ekel – Macbeth“, in: rbb-online vom 11. Mai 2006, www.rbb-online.de (nicht mehr abrufbar).
- Precht, Richard David: *Künstliche Intelligenz und der Sinn des Lebens*. München 2020.
- Rapp, Uri: *Handeln und Zuschauen. Untersuchungen über den theatersoziologischen Aspekt in der menschlichen Interaktion*. Darmstadt 1973.
- Ruchatz, Jens: „Zeit des Theaters / Zeit der Fotografie. Intermediale Verschränkungen“, in: Schoenmakers: *Theater und Medien*, S. 109–116, 115.
- „San Francisco“ von „De warme Winkel“. Konzept und Spiel: Mara van Vlijmen und Vincent Rietveld, Endregie: Jeroen De Man, Amsterdam, Premiere: 29. März 2012. Auf vimeo.com bis 2016 gesamthaft zugänglich im Netz, jetzt nur ein Trailer (Zugriff am 26. April 2021).
- Schechner, Richard: *Theater-Anthropologie. Spiel und Ritual im Kulturvergleich*. Aus dem Amerik. von Susanne Winnacker. Reinbek bei Hamburg 1990, S. 269–281.
- Schiller, Friedrich: „Über die ästhetische Erziehung des Menschen in einer Reihe von Briefen, Brief 15“, in: Ders.: *Sämtliche Werke*. Bd. 5, Darmstadt 1993, S. 614–619.
- Schoenmakers, Henri u.a. (Hg.): *Theater und Medien. Grundlagen – Analysen – Perspektiven*. Bielefeld 2008, S. 545–560.
- Schößler, Franziska/Bähr, Christine: „Die Entdeckung der ‚Wirklichkeit‘. Ökonomie, Politik und Soziales im zeitgenössischen Theater“ in: Dies. (Hg.): *Ökonomie im Theater der Gegenwart. Ästhetik, Produktion, Institution*. Bielefeld 2009, S. 9–20.

- Schramm, Helmar: "The Open Book of Alchemy in/on the Mule Language of Theatre. ‚Theatricality‘ as key for current Theatre/Research", in: Theatre Research International, Volume 20, Issue 2, 1995, pp. 156–164.
- Sethe, Kurt: *Untersuchungen zur Geschichte und Altertumskunde Aegyptens* [1928]. Bd. 10, Hildesheim 1964, S. 99–102.
- Silvano Beltrametti – Mit kleinen Siegen zurück ins Leben. Regie: Martin Masafret, Elmar Deflorin u. Peter Staub, CH 2002, 52 Min.
- Southern, Richard: *Die sieben Zeitalter des Theaters*. Gütersloh 1961, S. 13.
- Staatstheater Augsburg: https://staatstheater-augsburg.de/pm_pay_per_view; (Zugriff am 15. Juni 2021).
- Tertullian: *De spectaculis – Über die Spiele*. Lateinisch/Deutsch, übers. und hg. v. Karl-Wilhelm Weeber. Stuttgart 1988.
- *Wahlkampfzirkus '98* (Volksbühne Berlin, Premiere: 13. März 1998).
- Wilink, Andreas: „Düsseldorfer Schauspielhaus in der Existenzkrise. Abreißen oder neu bauen?“, https://www.deutschlandfunk.de/duesseldorfer-schauspielhaus-in-der-existenzkrise-abreissen.691.de.html?dram:article_id=369306 vom 22. Oktober 2016 (Zugriff am 12. April 2021).
- Voß, G. Günther/Pongratz, Hans J.: „Der Arbeitskraftunternehmer. Eine neue Grundform der Ware Arbeitskraft?“, in: Kölner Zeitschrift für Soziologie und Sozialpsychologie, 50/1998, S. 131–158.
- *Wunschkonzert*, (Katie Mitchell 2008).

Kotte, Andreas (2022): „Zur Resistenz von Theater im Medienzeitalter“, in: Beate Hochholding-Reiterer, Annemarie Matzke, Nikolaus Müller-Schöll, Sandra Umathum (Hg.): Zwischenstand: Was heißt es, sich im Forschungsfeld Theaterwissenschaft zu orientieren? (= Thewis. Online-Zeitschrift der Gesellschaft für Theaterwissenschaft, Jg. 2022 / Vol. 9 / Ausg. 1), S. 127-184, DOI 10.21248/thewis.9.2022.116, CC BY 4.0.

[Rezension]

**Vom Einsickern der Musik ins Denken. Rasmus Nordholt-Frieling
zum Musikalischen als transkategoriale Relation**

Laura Strack

Vielleicht kann man versuchen, sich Rasmus Nordholt-Frielings Anliegen anhand der musikalischen Vorgehensweisen zu nähern, die seine Dissertation *Musikalische Relationen* (Brill Fink, 2021) zu einem horchenden, komponierenden, tanzenden und gerade in alledem *denkenden* Text machen. Das Anliegen hier als ‚Gegenstand‘ vor- und voran-, das methodische Verfahren durch „Aufteilen, Zerlegen, Analysieren, Trennen“ (XIV) dar- und sich dem Buch in der „Tradition der kritischen Analyse“ (XVII) gegenüberzustellen, hieße, die von ihm ausgehende Einladung zu überhören und die „starke Wirksamkeit der Musik *im* Denken“ (35) – gewissermaßen wie gewohnt – zu übergehen. Wahrscheinlich muss es in dieser Rezension, entgegen den konventionellen „Techniken, einen Text wie diesen zu schreiben“ (XVII), eher darum gehen, das eigene Ohr an Rasmus Nordholt-Frielings Schreiben zu legen und dieses eigene Hören dann wiederum schreibend (Mixtape, Sample, Arrangement) zu Gehör zu bringen: „Hier, ich schenke dir eine Plastik meines Hörens, hör sie dir an“ (171). *Musikalische Relationen* enthält eine Reihe von Sätzen, Zitaten und Formulierungen, die im Laufe des Textes gleich Ritornellen (vgl. 85f.) immer wiederkehren, sodass sie mit der Zeit Flügel zu bekommen scheinen und man sie am Ende der Lektüre nachgerade mitsummen kann. Dass „*die Musik bereits Lösungen ersonnen*“ habe, Lösungen von Problemen, auf die weder das abendländische Analysedenken, noch das begrifflich-technologische Wissen des humanistischen Menschen Antwort

gefunden hätten und die uns „unter den Bedingungen *unserer Gegenwart*“ heute in eine „spezifisch zeitgenössisch[e] Not“ versetzten (48) – diese bei Claude Lévi-Strauss‘ vernommene Phrase (Lévi-Strauss 1976: 30) taucht gleich siebenfach auf, natürlich in jeweils unterschiedlichen inhaltlichen und argumentativen Kontexten. Bei jeder der über das ganze Buch verteilten Wiederholungen (XXIII, 36, 48, 53, 78, 84, 145) wird die gleichermaßen unscharfe wie offene Aussage in Bezug auf die jeweils besprochenen Materialien aktualisiert und moduliert, sodass sich im Laufe der Zeit eine Art Kerngedanke absetzt, klarer und konsistenter, als eine hypothetische Voranstellung es jemals vermocht hätte:

In dem, was wir gemeinhin und jeder eineindeutigen Definition unfähig ‚Musik‘ nennen („obgleich nichts uns klarer und unmittelbarer spürbar ist“, Nancy zit. IX), liege ein transhistorisches und bedingungslos zugängliches Wissen, das sich nicht auf den Bereich der Klangerzeugung, der technischen oder künstlerischen Bearbeitung von klanglichem Material sowie der Produktion und Rezeption musikalischer Erzeugnisse im engeren Sinne beschränkt. Vielmehr affiziere es *als spezifische Weise des Weltbezugs* alle „heterogenen Universen [der] Existenz“ (86) – vom Herzschlag der Einzelnen bis zum „Rhythmus von Mond und Gezeiten“ (Cardenal, zit. 190). Gerade durch diese ihr wesentliche „grundsätzliche Teilhabe“ (XII), „Methexis“ (Nancy zit. XI) oder „destratifizierende Transversalität“ (Deleuze/Guattari zit. XI) könne die Musik „unter der Bedingung der Überlagerung biologischer, technologischer, ökologischer, politischer, sozialer etc. Schichten [...] zur gefragten Ratgeberin in verschiedenen Problemlagen innerhalb dieses Gemenges“ (48) werden.

Dass mit ‚diesem Gemenge‘ nicht weniger aufgerufen ist, als die Gegenwart, *unsere* Zeit, das, was man ‚die zeitgenössische Bedingung‘ nennen kann, verdeutlicht ein zweites Ritornell des Textes: „In Ermangelung eines besseren Namens“ (Deleuze/Guattari zit. 44, 64, 74) wird immer wieder das „moderne und kosmische Zeitalter“ (ebd.) adressiert, und zwar als offene Frage, die zu bearbeiten angesichts der „rhythmischen Katastrophen“ (XXI) *unserer* globalen, technisierten und der planetaren Verheerung entgegentaumelnden Welt nottut. Unter dem für das abendländische Denken maßgeblichen „Paradigma der Sicht“ sei den komplexen Problemlagen, die sich „durch eine Art Umschlag in der Geschichte von der Technik zur Technologie“ und die daraus resultierende „Wendung vom Extensiven zum Intensiven“ (XXIII) ergeben, nicht mehr beizukommen. Ausgehend von der Annahme, dass das musikalische Wissen „gerade in den mentalen Landschaften de[s] 20. und

jungen 21. Jahrhundert[s] verstärkt gefragt ist“ (XVII), leistet *Musikalische Relationen* mithin einen buchstäblich *unerhörten* Beitrag zum weiten Feld postanalytischer Gegenwartsbeschreibungen, das Rasmus Nordholt-Frieling im vielfach aktualisierten Bezug auf zeitgenössische Autoren wie Donna J. Haraway, Erich Hörl, Bruno Latour und vor allem Jean-Luc Nancy konsequent aufgespannt hält.

Ein weiteres (nicht letztes) Ritornell des Buches bildet eine eingängige Formulierung Deleuzes und Guattaris, die dem Anliegen, ein Denken des Musikalischen zu entwickeln und dieses verschiedene Felder der Existenz affizieren zu lassen, gewissermaßen eine ethische Fluchtlinie einträgt: „Da der Klang die höchste Kraft zur Deterritorialisierung hat, bewirkt er auch die heftigsten, stumpfsinnigsten und redundantesten Reterritorialisierungen“ (Deleuze/Guattari zit. 33, 39, 41, 45, 86, 205). Entgegen jedweder Form von begrifflicher Verfestigung, ideologischer Blockbildung, institutioneller Verkrustung oder konzeptueller Vereindeutigung wird in *Musikalische Relationen* ein als Praxis verstandenes Denken anvisiert, das in letzter Konsequenz „die Macht der Musik“ und ihre „Arten von Frau-, Kind-, Tier- oder Molekular-Werden [...] der Macht der Maschinen der Menschen“ entgegensetzt, „dem Lärm von Fabriken und Bomben“ (Deleuze/Guattari zit. XII, XIV, 41).

In den Worten des Autors klingt dieses mindestens dreigefaltete Anliegen, das die soeben versammelten Ritornelle des Textes „als konsistent und singulär“ (86) erfahrbar machen, zum Beispiel so:

Was wir sagen werden, wovon wir sprechen werden, das ist die Musikalität als Anteilnahme des einen am anderen, ein Ins-Verhältnis-Setzen, eine wechselseitige heterogenetische Variation zwischen ganz verschiedenen Ordnungen; Ordnungen, die sich vielleicht mit den Sinnen assoziieren lassen, wenn wir etwa von der Bildkunst als einer „Sehmusik“ oder von einem musikalischen Zusammenspiel der heterogenen Elemente eines Bühnengefüges sprechen; aber auch eine wechselseitige Modulation von Ordnungen der Repräsentation, signifikanter Ordnungen, affektiver, asignifikanter Ordnungen, die Modulation verschiedener Wertuniversen, verschiedener Logiken, ja verschiedener Welten. (XX)

Gleichsam als Exposition im Vorwort zu Gehör gebracht, schlägt sich dieses Thema auch auf Form und Methode nieder. Nachhaltig affiziert es das Denken und öffnet das sogenannte wissenschaftliche Schreiben auf die Möglichkeit alinearer, diskontinuierlicher und polyphoner Argumentationen, heterogener Materialgefüge und weiterer ‚musikalischer‘ Techniken wie Variation, Modulation, Komposition, Sampling, Arrangement, Synthese und so weiter.

Und in diesem Sinne wollen wir auch in diesem Text nach Art der Modulation vorgehen und nicht einen Begriff, ein Konzept analytisch voraussetzen, sondern verschiedene Orte einer

transkategorialen Musikalität aufsuchen und so ein Feld der musikalischen Relationen aufspannen. (ebd.)

Die auf das Vorwort folgenden Kapitel 1 bis 4 können mithin, und unter der ebenfalls mehrfach zitierten Voraussetzung, dass „das Thema schon immer die Variation war“ (Deleuze/Guattari zit. 35, 63, 148), als je singuläre Bearbeitungen der Frage nach einer transkategorialen Musikalität verstanden werden. In jeder dieser Variationen werden singuläre Materialien aus der Geschichte der Kunst und des Denkens zu vielschichtigen und vielbezüglichen Gefügen arrangiert. Stets präzise, ausdauernd und virtuos ‚in Schwingung versetzt‘, sind es dann die untersuchten und behutsam zueinander in Bezug gebrachten Materialien selbst, die verschiedene Aspekte des Themas hervortreten und das Feld der musikalischen Relationen in seiner unüberschaubaren Ausdehnung intensiv erklingen lassen.

Gleichsam um den Aspekt der Transkategorialität von vornherein mit einem prägnanten Beispiel zu untermauern, widmet sich die erste Variation des Themas (1-29) nicht etwa einem Ereignis, Erzeugnis oder Exponenten der Musikgeschichte, sondern dem Denken und Schaffen eines Künstlers, „der mit Sichtbarkeit zu tun hat“ (2). Es gilt Paul Klee, jenem „Maler, der am ehesten einem Musiker glich“ (Deleuze/Guattari zit. 4) und sucht „Einblick in [dessen] Verständnis des Verhältnisses von Malerei und Musik“ (24), wobei es nie um Synästhesie gehe. „Klees Beziehung zur Musik, die Relation der Musik zur Malerei und seinem künstlerischen Denken greift tiefer, auf ästhetischer, intellektueller und weltanschaulicher Ebene“ (5). Klees Werk biete sich als Schichtwerk (vgl. 1-5) aus malerischen, musikalischen und denkerischen Aktivitäten dar, in dem sich „die verschiedenen Ordnungen und Semiotiken zu einem gemeinsamen Äußerungsgefüge“ verbinden (3). Diese Heterogenität und Gleichzeitigkeit radikal affirmierend, horcht Nordholt-Frieling Klees kunsttheoretische Schriften auf ihre musikalische Schicht ab, spürt in seinen Aufsätzen, Gedichten, Briefen und Tagebüchern einem existentiell musikalischen Denken nach und betrachtet ausgewählte Bilder Klees als „vieldimensionale Bildgefüge“, denen nur „der tönende, der klingende, der musikalische Name der Komposition“ (28) gerecht werden könne. In dieser virtuoson Verfung von komponierenden Lektüren und lauschenden Bildbetrachtungen weist Nordholt-Frieling Klee „einen grundsätzlichen Zweifel am Sichtbaren und am Sehen“ (5) nach und zeigt auf, wie der Maler „am Beginn des 20. Jahrhunderts jenes Primat der visuellen Wahrheitsproduktion an sein Ende kommen“ (7) sah. An dieser kunst-, theorie- und zeitgeschichtlichen Schwelle habe Klees

künstlerisches Denken und Tun als eines eingesetzt, das sehr wohl „die Welt“ zum Gegenstand gehabt habe, „aber eben nicht die sichtbare“ (7). Klees „Priorisierung des komplexen Gefüges“ (8), sein künstlerisches Denken und Schaffen als „Gefüge parallel ablaufender, einander heterogenisierender Prozesse, einander modulierender Kräfte“ (6) seien Ausdruck des Versuchs, dem „von ihm als Wesen der Schöpfung ausgezeichnete[n] Werden der Welt“ (6) jenseits der optisch-analytischen Weltanschauung Entsprechung zu verschaffen. Dem „Rätsel“, wie dies „zu realisieren sei mit den Mitteln der Malerei, dem Farbauftrag auf einer begrenzten Fläche“ (21), habe der Maler Klee sich wesentlich dadurch genähert, dass er die Äußerungsmöglichkeiten der Malerei als musikalische Vorgänge dachte, als „Vorgänge unterschiedlicher Dauer und Zeitlichkeit, Prozesse der wechselseitigen Variation, die das Einzelne als sich entlang der Kräfte der Umwelt modulierenden Vektor begreifen“ (6). Zum Ende des Kapitels wird gezeigt, wie diese musikalische Vorgehensweise im Malen, die zuvor anhand des Methexis-Begriffs von Nancy beschreibbar gemacht wird, herkömmliche kunstanalytische Begriffe wie Form, Produktion/Rezeption und Werk affiziert. Klees denkende Malerei lege es nahe, statt von einer konfrontativen Gegenüberstellung von Bild und Betrachter von einem Resonanzverhältnis auszugehen, dass einer „autonome[n] Zeitlichkeit der Formwerdung“ (23) unterliege und mithin einen „Zeitraum“ eröffne, „in dem das Werk unendlich wird“ (19).

Kapitel zwei wechselt die Kategorie von der „*Sehmusik*“ Paul Klees in das „musikalische *Denken* von Félix Guattari und Gilles Deleuze“ (31-90). So wie Deleuze und Guattari selbst eine allgemeine „Musikalisierung des Schreibens bei Proust“ (31.f) diagnostiziert hätten, beinhalte ihr eigenes Denken und Schreiben „eine derart stark ausgeprägte, differenzierte und weit entwickelte musikalische Schicht“, dass man sich ihm überhaupt „nur unter Rückgriff auf diese musikalische Schicht“ (33) nähern könne. Prägnanter Ausweis dieser Dimension sei zum Beispiel die Anordnung der *Tausend Plateaus* „in der Gleichzeitigkeit einander modulierender Schichten“, die „verschiedene Formen der Überlagerung und Interaktion heterogener Ebenen sowie verschiedene relationale Verknüpfungen innerhalb dieser Überlagerungen“ (33) hervorbrächten. Um zu zeigen, wie sehr „das gesamte Denken“ der beiden Autoren „intensiv musikalisiert“ ist (35), interessiert sich Nordholt-Frieling sowohl für musikalische Strukturmomente dieses Denkens als auch für seine expliziten Bezüge auf musikgeschichtliche Ereignisse sowie konkrete musikalisch inspirierte

Denkfiguren wie Rhythmus, Synthesizer/Maschine und Ritornell. Allgemein wird vermutet, dass Deleuzes und Guattaris unauflösliche Verwobenheit mit der Musik in deren Potential gründet, Koexistentialgefüge herzustellen, affektive Partizipation zu ermöglichen, Grenzen und binäre Trennungen zu unterlaufen sowie „Zonen des Kontakts oder der Gemeinschaft“ zwischen heterogenen Elementen zu schaffen (vgl. 37f.). Gehe man von diesem „kosmischen Pazifismus“ (41) der Musik aus, von ihrer Befähigung zum „Umgang mit Vielheiten“ (45), werde das Denken Deleuzes und Guattaris als „musikalische Koexistenztechnologie“ (45) adressierbar. Doch nicht nur dieser „Kontinuität der musikalischen Schicht“ sei das Denken und Schreiben Deleuzes und Guattaris verpflichtet – es interessiere sich auch für die Transformationen, die sie „entlang des musikalischen Äußerungsgefüges“ (47) durchlaufe, das heißt für die spezifischen Verknüpfungen von Musik und Denken in singulären, mit dem Wort ‚epochal‘ sicherlich nur unzureichend bezeichneten Konstellationen. In seiner Leibniz-Lektüre etwa habe Deleuze gezeigt, wie in unterschiedlichen Zeiten „die Musik zur Hilfe gerufen [wird], um ihr Potential im Denken zu aktualisieren“ (53). Das „Epochenproblem“ des Barock, der Zusammenbruch der klassischen Vernunft und der Versuch, sie in einer philosophischen Theorie der ‚Harmonie‘ ein letztes Mal zu kitten, sei „in der Musik [des Barock, L.S.] schon expliziert, tonal und akustisch ausgearbeitet [gewesen], bevor Leibniz sie in die musikalisch inspirierte Sprache seiner Philosophie überführt“ habe (53). Analog dazu – und genau darauf laufe Deleuzes Interesse am ‚musikalischen‘ Denken Leibniz‘ hinaus – entspreche das allmählich Atonal-, Technisch- und Globalwerden der Musik vom wohltemperierten Klavier bis zum „Synthesizer-Zustand“ der Gegenwart (72) dem ‚Weltwerden‘ der Welt, dessen Konsequenzen sich uns heute gleichermaßen als zeitgenössische Bedingung wie als deren Rätsel darböten.

War die Musik also in der barocken Landschaft ein guter Ratgeber, weil sie die harmonische Geschlossenheit *einer* Welt explizierte, so ist sie es in der uns zeitgenössischen Landschaft vielleicht, weil sie das Zugleich heterogener Ordnungsmuster, deren rhythmische Überlagerung und wechselseitige Modulation denkbar macht. (58)

Der hintere Teil des Kapitels ist den musikalisch inspirierten und als solche zu lesenden Denkfiguren der Maschine und des Ritornells gewidmet. Mit ihnen hätten Deleuze und Guattari Wege aufgezeigt, sowohl auf epistemologischer als auch auf subjekttheoretischer Ebene „gegen die Linearität signifikanter Diskursivität und für das

Zugleich einer Pluralität und Parallelität einander variierender Universen“ (34) anzudenken.

Das dritte und längste Kapitel des Buches, *Die Musikalität szenischer Gefüge* (91-158), wendet sich der Bühne zu, und zwar als einem Ort, der im 20. und beginnenden 21. Jahrhundert der „Konfiguration des musikalischen Feldes“ als solchem stattgibt (108). Mit Arnold Schönberg, John Cage und Heiner Goebbels schenkt Nordholt-Frieling hier explizit Komponisten Gehör, die „mit den Mitteln der Bühne“ (92) komponieren. Dabei erklärt er jeweils anhand gründlicher Werkstudien, wie sich die „Öffnung der Musik in Richtung des Theaters“ (120) im Einzelnen konkret vollzieht und inwiefern die erörterten Arbeiten an etwas teilhaben, was man die „Emergenz eines musikalischen Sinns“ (153) an der Epochenschwelle zum bereits zitierten ‚modernen und kosmischen Zeitalter‘ nennen könnte. Grundlegend für Nordholt-Frielings Nachdenken über die Verflechtungen von Musik und Bühne ist die Offenheit Letzterer für die „Simultanität der heterogenen Sinneseindrücke und ihr Zusammenspiel“ (121), sowie das dem Theater ursprünglich eigene „Interesse an dem Zusammenspiel der Sinneseindrücke, der klanglichen und nicht-klanglichen Elemente und dem damit einhergehenden Überschreiten der Grenzen“ (121). Das erste in diesem Zusammenhang untersuchte Stück ist Arnold Schönbergs zwischen 1908 und 1913 geschriebenes „Drama mit Musik“ *Die glückliche Hand* (op. 18), eine „musikalische Komposition für Klänge, Körper, Dinge, Licht“ (92). Die darin zum Ausdruck kommende Einladung, „Orte und Dinge als im musikalischen Geflecht verwickelte nicht-klangliche Stimmen wahrzunehmen“ (99), setze beim „Grundmaterial des musikalischen Komponierens“ an, bei den Tönen als „nicht-repräsentative[n], a-signifikante[n] materielle[n] Vibrationen“, und verorte das Künstlerische gerade in den „relationalen Verknüpfungen der Töne“ zu heterogenetischen Konfigurationen (107). Die angestrebte Gleichbehandlung der unterschiedlichen szenischen Elemente entspreche – gleichsam als Befreiungsbewegung – der in der Zwölftonmusik erfolgten „Aufhebung der traditionellen Ordnung von Konsonanz und Dissonanz“, die den Komponierenden „das gesamte Klangmaterial des musikalischen Phylums Europas ohne Einschränkung zur Verfügung“ gestellt habe (108f.). In diesem Sinne weise Schönbergs nicht ohne Einsamkeit, Schmerz und Scheitern erfolgte Suche (vgl. 94ff., 105-109) auf die Möglichkeit eines Kunst- und Weltverständnisses, das „aus der Ablehnung äußerlicher Bezogenheit und Ordnungsinstanzen die radikale

Gleichberechtigung und Selbständigkeit der künstlerischen Elemente“ affirmiere (104).

In einem *Interlude 1* genannten Unterkapitel wird anschließend John Cage als Komponist und Denker der Musik beschrieben, der die Fluchtlinie der „radikale[n] Gleichberechtigung aller Klänge“ (118) noch viel konsequenter und kompromissloser verfolgt habe als der letztlich doch im Paradigma der europäischen Kunstmusik verhaftet gebliebene Schönberg. Cages Werk sei ganz der „Vermeidung einer diktatorischen Struktur am Grunde der Musik“ verschrieben und arbeite unermüdlich an der „Hörbarmachung der Klänge diesseits einer Ordnung, die ihnen von einer musikalischen Tradition oder einem humanen Ego auferlegt wurde“ (123). Ausgehend von Cages Umgang mit Stille, Geräusch und zufälligen Klangereignissen skizziert Nordholt-Frieling hier seinen für das Anliegen seines Buches wesentlichen Klangbegriff. Er denkt Klang als potenzielle Öffnung „für ein transversales, ein den kosmischen Raum und die unendende Zeit durchmessendes Ins-Verhältnis-Treten, eine nicht-repräsentierbare Methexis, die unabhängig von einem humanoiden Wollen agiert“ (125).

Während mit Schönberg und Cage also die im zwanzigsten Jahrhundert erfolgte „Erosion des tonalen Systems“ sowie die „grandiose Transformation des Hörens und des Hörbaren“ (128) im Zuge von Industrialisierung, Urbanisierung, Technisierung und Globalisierung aufgerufen sind, scheinen sich die Auseinandersetzung mit Heiner Goebbels' kompositorischen Verfahren und bühnenmusikalischen Arbeiten direkt an uns „Zeitgenoss*innen einer sich unendlich weiter multiplizierenden Vielfalt klanglicher Praktiken“ (130) zu richten. *Stifters Dinge* ist eine „polyphone Komposition für sämtliche Bühnenkräfte“ (136), in der „Licht, bewegte und unbewegte Dinge, Projektionen, Bühnenregen, Nebel, Trockeneis, aufgezeichnete menschliche Stimmen, verstärkte Klänge“ und allerhand „zu Klangerzeugern umfunktioniert[e] Ding[e]“ (136) einander modulierend, transformierend, überlappend und überlagernd ins Verhältnis treten. Anhand dieser Arbeit werden mit den Begriffen der Polyphonie und des Zwischens zwei weitere wegweisende Denkfiguren entwickelt, die am Ende des Kapitels im Begriff des musikalischen Sinns miteinander verschaltet werden. Während Polyphonie „für eine Gleichzeitigkeit mehrerer selbständiger, einander modulierender Stimmen“ (144) stehe, deren Eigenständigkeit „nicht mit einer Isolation verwechselt werden“ dürfe (141), bezeichne das Dazwischen den Ort und die Existenzweise der Musik, die „nicht in diesem oder jenem Element“ zu suchen sei,

„sondern in der Konstellation, der Komposition des musikalischen Feldes, das sich zwischen den Stimmen aufspannt und entlang ihrer Relationen verschiebt.“ (149)

Das vierte und letzte Kapitel betritt ein nochmal anderes Terrain und fragt nach der „Musikalität von Erfahrungsweisen“ (159-206). Es spürt also dem Musikalischen in etwas nach, was mit ‚Weisen des In-der-Welt-Seins‘ vielleicht noch besser bezeichnet ist als mit ‚Weisen der Rezeption und Perzeption‘. Denn die Rezeptionsweisen, die den gedanklichen Ausgangspunkt des Kapitels bilden – namentlich Hören, Arrangieren, Mixen, Synthetisieren und Tanzen – werden gerade nicht als nachträgliche und mehr oder weniger passive, gewissermaßen minderwertige ‚Reaktionen‘ auf musikalische Äußerungen verstanden, sondern als produktive Weisen der Anteilnahme am musikalischen Geschehen. Ferner läuft das Kapitel auf eine Diskussion der ursprünglich musikalischen Begriffe von Klang und Rhythmus hinaus, die hier jedoch eben nicht als dem musikalischen Produzieren im engeren Sinne angehörige Phänomene gedacht werden, sondern gleichsam als Vektoren oder Kräfte der ontologischen Ebene. Zunächst wird Peter Szendys 2015 unter dem Titel *Höre(n). Die Geschichte unserer Ohren* erschienene „Genese von Hörregimen“ diskutiert, die sich durch ihr „konstellative[s] Verständnis von Werk und Hörer*innen“ auszeichne und von daher bei der „Formulierung eines musikalischen Sinns“ behilflich sein könne (159). Die historisch spätestens seit Liszt und Schumann nachweisbare „privilegierte Hörer*innenfigur“ (160) des Arrangeurs beispielsweise ermögliche es, analog zur Figur des Übersetzers bei Walter Benjamin, über einen herkömmlichen Werkbegriff hinauszugehen und „den musikalischen Sinn in einer unendenden Verwiesenheit“ zu verorten (162). Die Kunst des Arrangements in Romantik und Jazz sowie ihre Fortsetzungen in elektronischen DJ- und Club-Kulturen sowie in den technologiegestützten Praktiken des ‚privaten‘ Musikhörens (Mixtape, Playlist und so weiter) gäben Musik als „unendliches Ins-Verhältnis-Setzens“ (162) zu denken, an dem die Hörenden oder Wahrnehmenden nicht minder Anteil haben als die vermeintlichen Urheber musikalischer Werke. Was hier auf dem Spiel steht, ist nicht weniger als der herkömmliche Werkbegriff und die damit verknüpften wahrnehmungs- und subjekttheoretischen sowie ontologischen Implikationen.

Bevor er auf diese zurückkommt, kritisiert Nordholt-Frieling die vollständige Ausblendung nicht-europäischer Musiken in Szendys Geschichte des Hörens. Heute sei, die historische Verklammerung von europäischer Kunstmusik und europäischer Kolonisation im Blick, „von einer Genese der Musik nicht zu reden, ohne ihr

Globalwerden im Sinne einer modulierenden Überlagerung der heterogenen, über den Planeten verstreuten musikalischen Praktiken zu bedenken“ (179). Hierfür Wege aufzuzeigen gelingt Nordholt-Frieling, indem er das als *Black Atlantic* apostrophierte „Phylum [...] der schwarzen Musiken“ in das durch seine Arbeit aufgespannte Feld des Hörbaren einschließt, und zwar als „weltweite heterogenetische Kraft“, die sich „allerorten in das Werden der Musik hineinschiebt“ (179). Die zeitgenössische Konstellation werde erst dann verständlich, „wenn man sie als den Zusammenprall des westlichen Phylums und des Phylums der musikalischen Praktiken des *Black Atlantic* beschreibt“ (183). Tatsächlich wirke die „konstitutive Andersheit“ dieser als Subjektivierungstechniken im kolonialen Dispositiv entstandenen klanglichen Praktiken – ihre Fragment- und Prozesshaftigkeit, Oralität, Performativität, Situativität ... – heute derart auf das weltweite musikalische Äußerungsgefüge ein, dass sich der „Status der Werke“ verschiebe (184). Die abschließende und öffnende Diskussion der Begriffe Werk, Klang, Form und Rhythmus entspringt genau hier – im verwickelten, komplexen und multidirektionalen Weltwerden der Musik. Ein mangelorientierter Werkbegriff, der traditionelle Unterscheidungen wie Original/Kopie oder Produktion/Rezeption mit sich führt, sei in dieser Konstellation nicht zu halten. Vielmehr gebe sich das Werk, wie mit Jean-Luc Nancys Arbeiten zum Hören argumentiert wird, als „unendende[s] Eintreffen, [als] ständige Ankunft der Zukunft in der Gegenwart“ (186) zu denken. Hierin liege seine „sonische Spezifik“, denn gerade die Zeitlichkeit des Ankommens, „dieses modulierende Verweisen“ (187), sei eben dem „Klang als Kunft“ (186) zugehörig. So, wie er seinen Klangbegriff den traditionellen Werkbegriff modulieren lässt, verschaltet Nordholt-Frieling auf den letzten Seiten seines Buches noch den traditionellen Formbegriff mit einem vorbeziehungsweise nachplatonischen Verständnis von Rhythmus. Nicht mit Maß oder Metrum zu verwechseln, sei Rhythmus das, was sich zwischen heterogenen Ebenen herausbilde, sie in ein Verhältnis zueinander setze und ihre Koexistenz ermögliche (vgl. 191). Als „Konfiguration zwischen den Strömen, [als] improvisierter Zusammenhang, der zwar nicht zur starren Einheit gerinnt, aber sich auch nicht endlos verliert“ (195) gebe Rhythmus Form nicht als Zustand, sondern „als einen immanenten Prozess der Formwerdung“ (196) zu denken, als „Form im Werden, als Prozess der Formung, als eine besondere Art zu fließen“ (200).

Dass Rasmus Nordholt-Frieling selbst Musiker ist, also zu den „Musikant*innen“ und „Akustiker*innen“ gehört, die sich „über die Jahrtausende mit diesem rätselhaften

Material befasst, sich mit ihm herumgeschlagen, sich affizieren lassen und andere mit ihm affiziert [haben]“ ist seinem Text so unverkennbar eingeschrieben wie der Wunsch, das musikalische Wissen „in ganz andere Felder des Wissens“ überspringen zu lassen (XVII). Zu diesen ‚anderen Feldern des Wissens‘ gehört ganz unbedingt das Feld der Existenz, das, obwohl es kaum explizit aus- und angesprochen wird, den ganzen Text hindurch subtil und konsistent mitschwingt. Die Formung, die im Rhythmus von Nordholt-Frielings hörendem, samplenden, improvisierenden und tanzenden Text entspringt, scheint mir genau jene Suche zu sein – eine ausdauernde, sinnliche, denkende und verkörperte Praxis des „Hörens und Versuchens“ (135), mitten unter den Dingen.

Rasmus Nordholt-Frieling, *Musikalische Relationen*, Paderborn, Brill Fink, 2021.

Strack, Laura (2022): „Vom Einsickern der Musik ins Denken. Rasmus Nordholt-Frieling zum Musikalischen als transkategoriale Relation“ [Rezension], in: Beate Hochholding-Reiterer, Annemarie Matzke, Nikolaus Müller-Schöll, Sandra Umathum (Hg.): Zwischenstand: Was heißt es, sich im Forschungsfeld Theaterwissenschaft zu orientieren? (= Thewis. Online-Zeitschrift der Gesellschaft für Theaterwissenschaft, Jg. 2022 / Vol. 9 / Ausg. 1), S. 185-195, DOI 10.21248/thewis.9.2022.117, CC BY 4.0.