

Erika Fischer-Lichte

Theater- wissenschaft

A. Francke

UTB



UTB 3103

Eine Arbeitsgemeinschaft der Verlage

Böhlau Verlag Köln · Weimar · Wien

Verlag Barbara Budrich · Opladen · Farmington Hills

facultas.wuv · Wien

Wilhelm Fink · München

A. Francke Verlag · Tübingen und Basel

Haupt Verlag · Bern · Stuttgart · Wien

Julius Klinkhardt Verlagsbuchhandlung · Bad Heilbrunn

Lucius & Lucius Verlagsgesellschaft · Stuttgart

Mohr Siebeck · Tübingen

Orell Füssli Verlag · Zürich

Ernst Reinhardt Verlag · München · Basel

Ferdinand Schöningh · Paderborn · München · Wien · Zürich

Eugen Ulmer Verlag · Stuttgart

UVK Verlagsgesellschaft · Konstanz

Vandenhoeck & Ruprecht · Göttingen

vdf Hochschulverlag AG an der ETH Zürich

Erika Fischer-Lichte

Theaterwissenschaft

Eine Einführung in die Grundlagen des Faches

A. Francke Verlag Tübingen und Basel

Erika Fischer-Lichte ist Professorin für Theaterwissenschaft an der Freien Universität Berlin.

Umschlagabbildung:

Walter Gropius: Totaltheater-Entwurf: Innenisometrie. Die halbmondförmige Hinterbühne wird ausgegrenzt, wenn die runde Spielfläche in die Zentralstellung rotiert wird.

© VG Bild-Kunst, Bonn 2009. Bildnachweis: Bauhaus-Archiv Berlin.

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

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

© 2010 · Narr Francke Attempto Verlag GmbH & Co. KG
Dischingerweg 5 · D-72070 Tübingen
ISBN 978-3-7720-8277-1

Das Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung außerhalb der engen Grenzen des Urheberrechtsgesetzes ist ohne Zustimmung des Verlages unzulässig und strafbar. Das gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen.
Gedruckt auf chlorfrei gebleichtem und säurefreiem Werkdruckpapier.

Internet: <http://www.francke.de>
E-Mail: info@francke.de

Einbandgestaltung: Atelier Reichert, Stuttgart
Satz: Informationsdesign D. Fratzke, Kirchentellinsfurt
Druck und Bindung: CPI – Ebner & Spiegel, Ulm
Printed in Germany

ISBN 978-3-8252-3103-3 (UTB Bestellnummer)

Inhalt

Vorwort	IX
Prolog: <i>Alles Theater?</i>	1
TEIL I Gegenstände und Grundbegriffe	
1. Theaterbegriffe	7
2. Zur Geschichte des Faches	13
3. Überlegungen zum Aufführungsbegriff	24
3.1 Leibliche Ko-Präsenz	25
3.2 Flüchtigkeit von Aufführungen	32
3.2.1 Räumlichkeit	32
3.2.2 Körperlichkeit	36
3.2.3 Lautlichkeit	48
3.3 Zur Entstehung von Bedeutung	54
3.4 Die Ereignishaftigkeit der Aufführung und ihre Erfahrung durch den Zuschauer	59
TEIL II Arbeitsfelder, Theorien und Methoden	
4. Aufführungsanalyse	72
4.1 Theoretische Vorannahmen	72
4.1.1 Wahrnehmung	73
4.1.2 Erinnerung	73
4.1.3 Versprachlichung	79
4.2 Praxis des Analysierens	80
4.2.1 Fragestellungen	80
4.2.2 Methoden	81
4.2.3 Phänomenologische Ansätze	81
4.2.4 Semiotische Ansätze	84

4.2.5 Analysebeispiel	88
4.3 Exkurs: Aufführung und Drama	93
5. Theaterhistoriografie	101
5.1 Theoretische Vorentscheidungen	101
5.1.1 Aufführungsgenre und Theaterbegriff	102
5.1.2 Geschichtsbegriffe	103
5.1.3 Epochenbildungen	106
5.2 Historiografische Praxis	110
5.2.1 Fragestellungen	110
5.2.2 Quellen	115
5.2.3 Methoden	121
6. Theoriebildung	135
6.1 Was heißt „Theorie“?	135
6.1.1 Begriffsbestimmung	135
6.1.2 Begriffe	136
6.1.3 Geltungsanspruch und Reichweite	138
6.2 Entwicklung von Theorien	145
6.2.1 Transformationen gegebener Theorien	145
6.2.2 Überprüfung von Theorien	147
6.2.3 Theorie und Praxis	148

TEIL III Ausweitungen und Interrelationen

7. Verflechtungen von Kulturen in Aufführungen	155
7.1 Das „eigene“ Theater und das Theater der „Anderen“	155
7.2 Verflechtungsprozesse	159
7.2.1 Verflechtungen in den ersten Dekaden des 20. Jahrhunderts	159
7.2.2 Verflechtungen von Kulturen in Aufführungen seit den 1970er Jahren	175
7.3 Lokalisierung und Globalisierung	186
8. Aufführungen der Künste	194
8.1 Theater und andere Künste	194
8.1.1 Verhältnis der verschiedenen Künste in Aufführungen des Theaters	194
8.1.2 Veränderungen im Theater durch Veränderungen der beteiligten Künste	200
8.2 Performativierungen der Künste als ihre Aufführung	203
8.3 Intermedialität und Hybridisierung	209

9. Kulturelle Aufführungen/cultural performances.	219
9.1 Theater und andere Genres kultureller Aufführungen	219
9.2 Neue Wirkungsästhetiken oder „Angewandtes Theater“ (applied theatre)?	222
9.3 Kulturelle Aufführungen	231
9.3.1 Inszenierung und Aufführung	232
9.3.2 Überschneidungen zwischen verschiedenen Genres	234
 Epilog: <i>Alles Theater?</i>	 243
 Literatur	 249
 Personenregister	 261
 Titelregister	 265
 Sachregister	 267

Vorwort

Das vorliegende Buch ist als eine Einführung in das Studium der Theaterwissenschaft konzipiert. Es berücksichtigt die neu eingeführte Zweiteilung des Studiums in eine grundständige (undergraduate) Phase, die mit dem Grad des Bachelor of Arts abgeschlossen wird, und eine darauf aufbauende zweite Phase (graduate) für ein vertieftes forschungsbezogenes Studium, das zum Grad des Master of Arts führt. Während die ersten beiden Teile des Buches sich an die Studierenden eines Bachelor-Studienganges wenden, richtet sich der dritte Teil an Studierende von Masterstudiengängen.

Die beiden ersten Teile behandeln die Gegenstände und Grundbegriffe der Theaterwissenschaft und führen in ihre wichtigsten Arbeitsfelder und methodischen Zugänge ein. Sie legen das Fundament für ein erfolgreiches Studium. Auf dieser Basis wendet sich der dritte Teil solchen Gegenständen des Faches zu, die sich hinsichtlich vieler Fragestellungen nur in Kooperation mit Vertretern anderer Disziplinen sinnvoll untersuchen lassen.

In dieser Einführung wird nicht der Versuch unternommen, getreulich zusammenzutragen, was an verschiedenen Universitäten im In- und Ausland in Theaterwissenschaft, Theatre Studies, Performance Studies, Études Théâtrales etc. gelehrt wird. Sie ist vielmehr aus meiner eigenen Perspektive geschrieben, wie sie sich in langjähriger Lehrtätigkeit entwickelt hat, die stets aus meinen aktuellen Forschungen gespeist wurde. Sie ist daher aus der von mir konsequent praktizierten Einheit von Forschung und Lehre hervorgegangen. Andere Einführungen setzen andere Schwerpunkte und vermitteln andere Vorstellungen vom Fach Theaterwissenschaft.¹

Jede Einführung folgt einer anderen Systematik. Man wird daher in einzelnen Feldern Überschneidungen und Übereinstimmungen, in anderen jedoch nicht unerhebliche Unterschiede feststellen. Eine vergleichende Lektüre verschiedener Einführungen kann daher durchaus lohnend sein.

¹ Vgl. u. a. Christopher Balme, *Einführung in die Theaterwissenschaft*, 1999, 4. durchgesehene Aufl. 2008a, ders., *The Cambridge Introduction to Theatre Studies*, 2008b, Andreas Kotte, *Theaterwissenschaft. Eine Einführung*, 2005 und Marvin Carlson, *Performance. A Critical Introduction*, 1996, 2. erweiterte Aufl. 2004.

Prolog

Alles Theater?

In der Karnevalszeit des Jahres 1723 lud der Medizinprofessor Andreas Ottomar Goelicke die hohe Gesellschaft Frankfurts (an der Oder) zu folgender Veranstaltung ein:

ZUR
ANATOMIE
EINER WEIBLICHEN LEICHE
EINER KINDSMÖRDERIN,
die am kommenden Sonnabend und den darauffolgenden Tagen
von 5–6 Uhr nachmittags
im
ANATOMISCHEN THEATER
zelebriert wird,
nach einer einführenden Vorlesung
über
das Zusammenwirken von Anatomie und Chirurgie,
lädt
allzeit mit gebührender Achtung und Diensteyer
ein:

DIE EHRWÜRDIGEN HERREN GRAFEN
UND EHRWÜRDIGEN HERREN BARONE,
als auch
DIE VORNEHMSTEN UND HOCHADELIGEN
STUDIERENDEN
ALLER FAKULTÄTEN,
UND ALLE ANDEREN INTERESSIERTE
FÖRDERER
DER ANATOMISCHEN DARSTELLUNGEN
ANDREAS OTTOMAR GOELICKE
Doktor und öffentlicher Professor der Medizin als auch des Kreises
Lebuliensis
Physicus Ordinarius

Druck bei Tobias Schwarzer¹

* * *

¹ Zit. n. Anna Bergmann, *Der entseelte Patient. Die moderne Medizin und der Tod* 2004, S. 177 f.

In seiner *Hamburgischen Dramaturgie* (1766/67) schreibt Lessing im 13. Stück über das Spiel der Schauspielerin Sophie Friederike Hensel als Sara in einer Aufführung seiner *Miß Sara Sampson* vom 6. Mai 1767:

Madame Henseln starb ungemein anständig; in der malerischsten Stellung; und besonders hat mich ein Zug außerordentlich überrascht. Es ist eine Bemerkung an Sterbenden, daß sie mit den Fingern an ihren Kleidern oder Betten zu rupfen anfangen. Diese Bemerkung machte sie sich auf die glücklichste Art zu Nutze; in dem Augenblicke, da die Seele von ihr wich, äußerte sich auf einmal, aber nur in den Fingern des erstarrten Armes, ein gelinder Spasmus; sie kniff den Rock, der um ein wenig erhoben ward und gleich wieder sank: das letzte Aufflattern eines verlöschenden Lichts; der jüngste Strahl einer untergehenden Sonne.²

* * *

In seiner Performance *Visiting Hours* (1992) ließ Bob Flanagan, der an einer unheilbaren Krankheit litt, welche die Lunge und das Verdauungssystem befällt, in einer New Yorker Galerie sein Krankenzimmer aufbauen. An Sauerstoffflaschen angeschlossen und umgeben von Bildern seiner sado-masochistischen Experimente lag er auf dem Bett und hieß die Zuschauer/Besucher willkommen. Sie kamen wie bei einem Krankenbesuch im Krankenhaus zur „Besuchszeit“ und wurden von einem Kranken erwartet, der sein Bett nicht verlassen konnte. Ihnen stand es frei, im Zimmer auf- und abzugehen und die Bilder zu betrachten oder auch den Kranken zu beobachten oder sich mit ihm – seinem jeweiligen Zustand entsprechend – zu unterhalten. Bob Flanagan starb vier Jahre nach dieser Performance.

* * *

Das Zentrum von Christoph Schlingensiefs Inszenierung *Kunst und Gemüse. Theater ALS Krankheit* (Volksbühne am Rosa-Luxemburg-Platz Berlin 2004) bildete die an der Krankheit ALS (amyotrophe laterale Sklerose) leidende Angela Jansen in ihrem mitten im Zuschauerraum platzierten Bett. Aufgrund dieser heimtückischen Krankheit, die bereits ein weit fortgeschrittenes Stadium erreicht hatte, war sie völlig gelähmt. Es war ihr lediglich möglich, durch das Senken der Wimpern über einen Computer zu kommunizieren. Im Laufe der Aufführung erschienen auf großen Leinwänden die Sätze, die sie auf diese Weise in den Computer eingab. So schilderte sie zum Beispiel ihren Kampf mit der Krankenkasse, welche die Finanzierung

² Gotthold Ephraim Lessing, „Hamburgische Dramaturgie“ (1766/67), in: ders., *Werke*, hg. von Herbert G. Göpfert, Bd. 4., 1973, S. 229–720, hier: S. 293 f.

des Computers zunächst mit der Begründung abgelehnt hatte, dass sich eine so teure Anschaffung nicht lohne, da sie voraussichtlich nicht mehr länger als sechs Monate zu leben habe. Anfangs realisierten die Zuschauer mit Verstörung, dass mitten unter ihnen eine todgeweihte Frau weilte, die sich weigerte, ihr langsames Sterben vor den Blicken anderer zu verbergen, sondern mit ihnen darüber im öffentlichen Raum des Theaters im Rahmen einer thematisch völlig anders ausgerichteten, zum Teil sehr komischen Aufführung kommunizieren wollte. Im weiteren Verlauf des Abends jedoch wurde die Situation zunehmend entspannter; es kam eine gewisse Heiterkeit auf und gelegentlich wurde sogar über die Vorgänge auf der Bühne gelacht. Hier wurde in gewissem Sinne eine neue *Ars moriendi*, eine neue Kunst des Sterbens erfunden.

Die vier Beispiele, die aus dem 18. Jahrhundert und der Wende vom 20. zum 21. Jahrhundert stammen, verbindet offensichtlich die Thematik von Tod und Sterben. Was aber haben sie darüber hinaus gemeinsam, das sie als einleitende Exempla für eine Einführung in die Theaterwissenschaft qualifizieren würde?

Im ersten Fall wird zu einer anatomischen Sektion in ein Gebäude eingeladen, das als *Theatrum anatomicum* bezeichnet wird. Das zweite Beispiel beschreibt die Kunst einer Schauspielerin, mit der sie das Sterben einer dramatischen Figur in einer Schauspielaufführung darstellt. Im dritten Fall stellt ein tatsächlich schwerkranker Performance-Künstler sich und seine Krankheit in einer Galerie vor Besuchern zur Schau. Das letzte Beispiel betrifft eine Aufführung, in der einerseits auf der Bühne eines Theaters fiktive Vorgänge überwiegend von behinderten Laien dargestellt werden und andererseits eine tatsächlich todkranke Frau aus dem Zuschauerraum heraus mit den Zuschauern über ihre Krankheit kommuniziert. Bei derartigen offenkundigen Unterschieden erhebt sich die Frage, ob es sich denn überhaupt in allen vier Fällen um Theater handelte.

Wer ein Studium der Theaterwissenschaft aufnimmt, meint in der Regel genau zu wissen, was den Gegenstand seines Faches ausmacht – Theater eben. Was aber meinen wir, wenn wir von Theater sprechen? Auf welche Art von Ereignissen beziehen wir uns? Lassen sich alle in den Beispielen erwähnten Ereignisse als Theater bezeichnen und damit als Gegenstand der Theaterwissenschaft betrachten und untersuchen oder nur einige von ihnen? Anatomische Sektionen beispielsweise stellen zweifellos auch einen Gegenstand der Medizin- und der Wissenschaftsgeschichte dar. Die Performance-Kunst wird von den Kunsthistorikern als ihr Gegenstand reklamiert. Wie lässt sich also entscheiden, welche Gegenstände die Theater-

wissenschaft ‚legitimerweise‘ als ‚ihre‘ Objekte der Untersuchung in Anspruch nehmen kann?

Es erscheint sinnvoll, sich am Anfang einer Einführung in die Theaterwissenschaft ebenso wie zu Beginn eines Studiums der Theaterwissenschaft mit derartigen Fragen ernsthaft auseinanderzusetzen. Denn bereits ein kurzer Blick in die Geschichte des Begriffs „Theater“ zeigt, dass hinsichtlich seiner möglichen Bedeutungen und Verwendungen erhebliche Unterschiede auftreten. Es muss also zunächst darum gehen, sich Klarheit über die mögliche Reichweite des Theaterbegriffs zu verschaffen.

Teil I

Gegenstände und Grundbegriffe

1. Theaterbegriffe

Das deutsche Wort „Theater“ geht ebenso wie die entsprechenden Ausdrücke in anderen, wenn auch keineswegs allen indoeuropäischen Sprachen (z. B. engl. *theatre*, frz. *théâtre*, span. und ital. *teatro*, russ. *teatr*) auf das griechische Wort *theatron* zurück, das von *thea* – die Schau bzw. *theâsthai* – schauen abgeleitet ist. Mit ihm wurde im Griechischen ein Ort bezeichnet, der als Versammlungsort für festliche, kultische, politische und sportliche Veranstaltungen durch Anlage von Sitzreihen oder die Aufstellung von Tribünen hergerichtet war, von denen aus man den Einzug von Prozessionen, Tänze mit Lied- und Musikbegleitung, Aufführungen von Tragödien und Komödien, die unterschiedlichsten Akte der Selbstdarstellung der Polis (des Stadtstaates) Athen oder sportliche Wettkämpfe verfolgen konnte. Der Begriff bezeichnete also generell einen Ort zum Schauen, an dem vielfältige Arten von Veranstaltungen stattfinden konnten.

Als der Begriff gegen Ende des 16., zu Beginn des 17. Jahrhunderts in die deutsche Sprache eingeführt wurde, verwendete man ihn zunächst ebenso wie den lateinischen Begriff *theatrum* in vergleichbarer Breite für einen Schauplatz bzw. für Orte, an denen sich etwas des Zeigens Würdiges ereignet. Der Begriff bezeichnete entsprechend jeden erhöhten Ort von Demonstration und Ostentation, also betonter Zur-Schau-Stellung, sei dieser eine Hinrichtungsstätte oder Ort einer anatomischen Sektion, das Podest für Komödianten oder ein hochgelegener Platz, von dem aus man die Vorgänge auf dem Schlachtfeld verfolgen konnte.

In der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts wurde der Begriff allmählich auf die Aufführungen von Dramen, Opern und Balletten sowie die zum Zwecke dieser Aufführungen errichteten Gebäude eingeschränkt – auf die Institution des Kunst-Theaters. Schauereignisse wie Zirkus, Variété, Strip-tease Show, Völker- und Kolonialausstellungen, die im 19. Jahrhundert entstanden, wurden nicht unter den Begriff „Theater“ gefasst. Die historischen Theateravantgarde-Bewegungen zu Beginn des 20. Jahrhunderts (ca. 1900–1935) intendierten dagegen eine Neubestimmung des Theaterbegriffs, die einerseits auf eine weitere Einengung, andererseits auf eine enorme Ausweitung zielte. So verengten sie ihn zum einen auf einen rein

ästhetischen Begriff, der nur auf Theater als eine autonome Kunst anwendbar ist – eine eigenständige Kunst, die nicht der Vermittlung einer anderen, nämlich der Literatur dient, sondern durch ihr eigenes Material bestimmt ist, das von dem jeder anderen Kunst grundsätzlich verschieden ist – durch den menschlichen Körper im Raum. Zum anderen erhoben sie die Forderung, die Kluft zwischen Kunst und Leben zu schließen und Theater in Wirklichkeit zu überführen.

Aus dieser Forderung folgte eine erhebliche Ausweitung des Theaterbegriffs. Er konnte nun auf jede Art Ausstellungs-, Demonstrations- und Spektakelereignis Anwendung finden: auf das Auftreten von Zirkusartisten, Clowns und Entertainern, auf die „Happenings“ *avant la lettre*, welche Dadaisten und Surrealisten auf Straßen und Plätzen, in Cafés, Kirchen und Parlamenten veranstalteten, auf Maifeiern, Kundgebungen, Sportfeste der Gewerkschaften und Parteien, auf Völkerausstellungen sowie auf alltägliche „Szenen“, wie Brechts berühmter Text über die Straßenszene zeigt. Dieser radikal erweiterte Theaterbegriff wurde seit den ausgehenden 1930er Jahren wieder erheblich eingeschränkt und auf die Bedeutungs- und Verwendungsmöglichkeiten des ausgehenden 19. Jahrhunderts zurückgeführt.

In den sechziger Jahren setzte im Theater der westlichen Kulturen eine Reflexion auf den Theaterbegriff mit den Mitteln des Theaters ein. In entschiedener Negation des wieder fest etablierten bürgerlichen Literaturtheaters wurde Theater ausdrücklich als das definiert, „was zwischen Zuschauer und Schauspieler stattfindet“, wie der polnische Regisseur Jerzy Grotowski es formulierte.¹ Zur selben Zeit begann ein Auszug aus den in Deutschland gerade erst wieder oder neu errichteten Theatergebäuden. Auf Straßen und Plätzen, in Parks und Zirkuszelten, in Schaufenstern von Kaufhäusern, in ehemaligen Fabriken, Straßenbahndepots, Schlachthäusern, in Wohnzimmern, ja selbst an den Fassaden von Hochhäusern wurde Theater gespielt.

Es bildeten sich sogenannte Freie Gruppen, die – zum Teil als eine Art Lebens- und Arbeitsgemeinschaft – neue Formen von Theater erprobten. Sie propagierten u. a. Straßentheater und griffen auf theatrale Traditionen vergangener Jahrhunderte wie Umzüge und Spektakel von Gauklern, Akrobaten, Feuerschluckern, Narren und Clowns zurück. Oder sie bedienten sich gleichzeitig aus so unterschiedlichen Traditionen wie klassischem und modernem Tanz auf der einen und Music Hall, Zirkus, Pantomime und Striptease auf der anderen Seite, unbekümmert Trivialität, Kitsch und Kunst mischend. Einzeldarsteller traten auf und kreierten höchst unter-

¹ Jerzy Grotowski, *Für ein armes Theater*, 1986, S. 25.

schiedliche Formen eines Ein-Mann- oder Eine-Frau-Theaters. Als neue theatrale Gattungen entstanden Happening, Aktions- und Performance-Kunst – überwiegend durch Künstler, die aus der bildenden Kunst oder auch der Musik stammten wie Alan Kaprow, Hermann Nitsch, Joseph Beuys, John Cage.

Ungefähr zur selben Zeit setzte im allgemeinen Sprachgebrauch eine Entwicklung ein, die sich als Ausweitung einer metaphorischen Verwendung des Theaterbegriffs beschreiben lässt. Seit der Antike wird immer wieder mit der Theatermetapher gearbeitet, mit der die Welt (*theatrum mundi*) oder das menschliche Leben (*theatrum vitae humanae*) als Theater bezeichnet bzw. zum Theater in eine Beziehung gesetzt werden. Im 17. Jahrhundert erfuhr die Verwendung dieser Metapher eine beispiellose Verallgemeinerung. „Theater“ und „Welt“ bzw. „menschliches Leben“ erschienen dieser Zeit als zwei grundsätzlich aufeinander bezogene Größen, die sich nur durch Hinweis auf diesen ihren wechselseitigen Bezug angemessen charakterisieren und begreifen ließen. So wurde das Leben an den europäischen Höfen zunehmend wie eine Theateraufführung inszeniert. Ob es sich um das strenge, bizarre spanische Hofzeremoniell handelte, das am Madrider und Wiener Hof üblich war, oder um das französische, das vom *Lever* des Königs an, d. h. seinem morgendlichen Aufstehen, jeden seiner Schritte bestimmte – in allen Fällen wurde das Auftreten bei Hofe wie ein theatraler Auftritt in Szene gesetzt. Dieses Phänomen fand im höfischen Fest eine weitere Steigerung. Hier wurde jeder Festraum zur Bühne: Mitglieder des Hofes traten als Schauspieler auf, der König bzw. Kaiser spielte seine eigene Rolle und die übrigen Hofleute wurden auch außerhalb des Bühnenraums nicht nach ihrem wirklichen Rang, sondern nach dem ihrer Rolle angesprochen.

Aber nicht nur auf das höfische Leben wurde die Theatermetapher bezogen. Abgesehen von ihrem extensiven Gebrauch im Theater selbst (so zum Beispiel bei Shakespeare, Calderón, Gryphius oder Lohenstein) fand sie in den verschiedensten Arten von Abhandlungen Anwendung: in philosophischen, theologisch-moralischen, literarischen, historischen, biografischen und zeitgeschichtlichen, naturwissenschaftlichen, technischen, medizinischen, geografischen u. a. Diskursen. Eine Fülle von Publikationen überflutete den europäischen Buchmarkt, die dem geläufigen Verständnis von Theater als einem Schauplatz bzw. einem Ort, an dem etwas des Wissens Würdiges gezeigt wird, entsprechend die Begriffe „Theater“ und „Theatrum“ im Titel führten: *Theatrum Orbis Terrarum* (Antwerpen 1570), *Theatrum Virtutis et Honoris Oder Tugend = Büchlein* (Nürnberg 1606), *Theatrum Chemicum* (Argentorati 1613–1661), *Theatrum Florae* (Paris 1622),

Theatrum Insectorum (London 1634), *Theatrum Europaeum* (Frankfurt a.M. 1634–1738), *Theatrum Machinarum* (Nürnberg 1661), *Theatrum Pacis, oder Friedensschauplatz aller führrnembsten Friedens-Instrumenten und Tractaten* (Nürnberg 1663–1685). Ausdrücklich wurde so das Buch metaphorisch als ein Schauplatz bezeichnet, auf dem etwas vor den sinnenden Blicken der Leser ausgestellt wird.² Damit wurde zugleich der etymologisch begründete Zusammenhang zwischen ‚theatron‘ bzw. ‚theatrum‘ und ‚theoria‘ unterstrichen, die beide von *thea* (Schau) abgeleitet sind.

In den 1970er Jahren setzte eine in mancher Hinsicht vergleichbare Entwicklung ein. Mit zunehmender Tendenz wurde die Theatermetapher in den unterschiedlichsten kulturellen Bereichen verwendet: von Journalisten und Politikern, von Managern wie von Gewerkschaftlern, von Vertretern der Kirchen wie von Wissenschaftlern. Dabei wurde nicht nur der Theaterbegriff selbst metaphorisch gebraucht, sondern auch eine mit ihm verbundene Begrifflichkeit wie Bühne, Maske, Auftritt, Rolle, Inszenierung u. ä.

So werden sich die Leser beim nachfolgenden Zitat fragen, wer hier spricht und wovon die Rede ist:

Pavarotti ist abgetreten von der Bonner Bühne. Sein Abgang noch überragte die ganze Inszenierung – im Positiven wie im Negativen. Deutlicher als bisher prägt sich jene Katastrophe ein, die uns der Dirigent (und Regisseur) Kohl mit seinem Blechorchester seit anderthalb Jahren en suite zumutet [...]. Auf der Bonner Bühne stimmt nichts mehr. Lassen wir uns nicht beirren, daß der Pavarotti beinahe von einer aufgemotzten Soubrette ersetzt worden wäre, hätte der FDP-Chor nicht noch schnell einen Nachwuchstenor verpflichtet. Das ist alles nur Ausstattungszauber. Auf dem Bühnenboden gähnen Löcher, vom Schnürboden hängen Galgenstricke – und das alles ganze zwei Jahre, nachdem Dirigent Kohl mitsamt seinem außenpolitischen Helden Tenor als Wiedervereiniger Deutschlands in einem Meer von Bravo-Rufen schier erstickt wurde [...].

Vorbei die Zeit, in der Kohl [...] mit Personalintrigen und Besetzungstricks sein Publikum bei Laune gehalten hat [...]. Ich denke, wir haben diese Inszenierung nicht verdient. Vorhang! Es bleiben nur noch zwei Möglichkeiten. Entweder Personen und Stück austauschen, oder das Publikum wechseln.³

Hier berichtet ein Journalist über ein politisches Ereignis – den Rücktritt Hans Dietrich Genschers als deutscher Außenminister und seine Ersetzung durch Klaus Kinkel – mit einer Begrifflichkeit, die ganz und gar dem insti-

² Welch enorme Bedeutung die Theatrum-Metapher beispielsweise im Spiegel philosophischer Texte des 16. und 17. Jahrhunderts erhält, wird in folgender historisch-komparatistischer Studie gezeigt: Helmar Schramm, *Karneval des Denkens*, 1996.

³ Erich Böhme, *Berliner Zeitung* vom 2./3. Mai 1992.

tutionellen Theater entnommen ist: Von der Bonner Bühne, vom Bühnenboden, vom Schnürboden und vom Vorhang ist die Rede; von Regisseuren, Dirigenten, Heldenentören, Soubretten und Nachwuchstören, von Besetzungstricks, von Inszenierung und Stück, vom Publikum und seinen Bravo-Rufen. Theaterbegrifflichkeit scheint dem Journalisten offensichtlich bestens geeignet, um seine kritische Haltung gegenüber bestimmten politischen Vorgängen zum Ausdruck zu bringen.

Sie findet allerdings auch in vielen anderen Kontexten Verwendung. In den verschiedensten Geistes- und Kulturwissenschaften mehrten – und mehren – sich Studien, die Theaterbegrifflichkeit für spezifische Untersuchungszwecke instrumentalisieren. Michel Foucault schlägt sein „*Theatrum philosophicum*“ auf, Jean-François Lyotard beobachtet „die philosophische und politische Bühne“, Jean Baudrillard sinnt über „die Bühne des Körpers“ nach. Der Soziologe Erving Goffman untersucht die „Selbstdarstellung im Alltag“ als Theater und Paul Zumthor die „Aufführungen“ der Erzähler und Sänger in oralen Kulturen. Der Ethnologe Clifford Geertz erforscht den „Theater-Staat“ im Bali des 19. Jahrhunderts, der Historiker Hayden White erläutert „den historischen Realismus als Tragödie“ und sein Kollege Richard von Dülmen Gerichtspraxis und Strafrituale der Frühen Neuzeit als „Theater des Schreckens“; Richard Sennett geht dem „Wandel der Rollen auf der Bühne und auf der Straße“ vom 18. zum 19. Jahrhundert nach, der Architekt Werner Durth beschreibt den Städteplan nach dem „Bühnenmodell“ sowie die Arbeit eines Bauplaners als die eines „Bühnenbildners“; der Politologe Ulrich Sarcinelli studiert die „Inszenierung symbolischer Politikvermittlung“, während die Psychologin Joyce McDougall im „Theater der Seele“ seziert. Die Liste ist beliebig fortsetzbar. In Philosophie, Psychologie, Anthropologie, Ethnologie, Soziologie, Politologie, Geschichte, Kommunikationswissenschaft, Medienwissenschaft, Kunstgeschichte, Literaturwissenschaft, kurz: in allen Kulturwissenschaften scheint Theaterbegrifflichkeit seit den 1970er Jahren als eine Art Schlüsselbegrifflichkeit zu fungieren. Selbst der Physiker Heinz von Foerster spricht von einer „Guckkastenphilosophie“, der er ein bestimmtes Weltbild zuordnet, und bezieht sich damit ganz explizit auf einen spezifischen Theaterbegriff. Bei einem derart extensiven Gebrauch von Theaterbegrifflichkeit stellt sich die Frage, ob alles, was da von den unterschiedlichsten Wissenschaften untersucht wird, letztlich auch als „Theater“ betrachtet werden kann.⁴ Mit Blick

⁴ Zur Geschichte des Theaterbegriffs vgl. Erika Fischer-Lichte, Doris Kolesch, Matthias Warstat (Hg.), *Metzler Lexikon Theatertheorie* 2005b, „Theaterbegriffe“, S. 337–339, von Andreas Kotte sowie derselbe, *Theaterwissenschaft*, 2005, „Theaterbegriffe“, S. 62–139.

auf eine derartige metaphorische Verwendung von Theaterbegrifflichkeit, die zwar vom Kunsttheater abgeleitet ist, jedoch auf theatrales Handeln jenseits seines Rahmens und außerhalb seines Kontextes zielt, hat sich in den letzten Jahrzehnten daher der Begriff der „Theatralität“ eingebürgert.⁵ Er wird sowohl für unterschiedliche Arten von Aufführungen verwendet – so zum Beispiel, wenn in der Ritualforschung von der Theatralität eines Rituals die Rede ist –, als auch für Inszenierungen außerhalb von Aufführungen, wie zum Beispiel in der Kunstgeschichte für die spezifische Komposition eines Bildes.⁶

Angesichts der Erweiterung des Theaterbegriffs durch Theater- und andere Künstler auf der einen und der geradezu inflationären Verwendung von Theaterbegrifflichkeit in den unterschiedlichsten Kulturwissenschaften auf der anderen Seite erscheint es für die Theaterwissenschaft umso notwendiger, offenzulegen, mit welchem Theaterbegriff sie arbeitet und was sie entsprechend als „ihre“ Gegenstände betrachtet. Denn wenn alles Theater ist und von den unterschiedlichsten Wissenschaften unter jeweils anderen Perspektiven, mit anderen Problemstellungen und anderen Methoden untersucht werden kann, erhebt sich die Frage, warum man eine spezielle Wissenschaft vom Theater überhaupt braucht. Die Frage lässt sich allerdings ohne eine spezifische Eingrenzung des Theaterbegriffs nicht sinnvoll beantworten. Ehe sie jedoch nicht beantwortet ist, erscheint es kaum aussichtsreich, über Arbeitsfelder, Theorien und Methoden der Theaterwissenschaft zu diskutieren.

Da es sich bei Theaterwissenschaft anders als bei Philosophie, Geschichte oder den Philologien nicht um eine jahrhundertealte Disziplin handelt, sondern sie in Deutschland ebenso wie in anderen westlichen Ländern erst im 20. Jahrhundert als eine Universitätsdisziplin etabliert wurde, ist zu erwarten, dass die Untersuchung der Umstände und Gründe, unter bzw. aus denen die Einrichtung erfolgte, eine Antwort zumindest auf die Frage geben wird, warum zu *diesem* Zeitpunkt eine Wissenschaft vom Theater gebraucht wurde. Ausgehend von dieser Antwort soll dann eine sinnvolle Eingrenzung des Theaterbegriffs vorgenommen werden.

⁵ Zum Begriff „Theatralität“ vgl. den entsprechenden Eintrag von Matthias Warstat im *Metzler Lexikon Theatertheorie* 2005b, S. 358–364.

⁶ Vgl. vor allem Michael Fried, *Absorption and Theatricality, Painting and the Beholder in the Age of Diderot* 1980.

2. Zur Geschichte des Faches

Um die Wende vom 19. zum 20. Jahrhundert wurden an deutschen Universitäten die ersten theatergeschichtlichen Vorlesungen abgehalten: von Max Herrmann in Berlin, Berthold Litzmann in Bonn, Albert Köster in Leipzig, Hugo Dinger in Jena, Arthur Kutscher in München, Julius Petersen in Frankfurt, Eugen Wolff in Kiel und etwas später von Carl Niessen in Köln. Dies geschah in der Regel innerhalb der Germanistik, im Falle von Hugo Dinger allerdings bemerkenswerterweise im Kontext einer Allgemeinen Ästhetik. Theatergeschichte verstanden als Geschichte des deutschsprachigen Theaters galt als legitimer Gegenstand der Germanistik, so wie die Geschichte des griechischen Theaters von der Altphilologie erforscht wurde oder das elisabethanische Theater von der Englischen Philologie.

Als zu Beginn des 20. Jahrhunderts in Deutschland Theaterwissenschaft als eine eigenständige Universitätsdisziplin proklamiert und später begründet wurde, markierte dies einen radikalen Bruch mit dem im 19. Jahrhundert vorherrschenden Verständnis von Theater. Seit den im 18. Jahrhundert einsetzenden Bestrebungen, Theater zu literarisieren, hatte sich die Vorstellung von Theater nicht nur als einer moralischen Anstalt (Schiller), sondern auch als einer literarischen Kunst allgemein durchgesetzt. Im ausgehenden 19. Jahrhundert galt der Kunstcharakter von Theater ausschließlich durch seinen Bezug auf dramatische Kunstwerke, auf literarische Texte garantiert. Zwar hatte Goethe bereits in seinem Dialog *Über Wahrheit und Wahrscheinlichkeit der Kunstwerke* (1798) mit Bezug auf die Oper den Gedanken formuliert, dass es die Aufführung sei, welcher der Kunstcharakter zugesprochen werden müsse, und nicht einzelne an ihrer Entstehung beteiligte Elemente wie das Stück oder die Partitur. Richard Wagner hatte diesen Gedanken aufgegriffen und in seiner 1849 entstandenen Schrift *Das Kunstwerk der Zukunft* weiterentwickelt. Gleichwohl war für die überwiegende Mehrzahl der Zeitgenossen im 19. Jahrhundert der Kunstcharakter einer Aufführung ausschließlich durch den aufgeführten Text bzw. die aufgeführte Musik beglaubigt. Noch 1918 schrieb der Theaterkritiker Alfred Klaar in einer Polemik gegen die sich formierende Theaterwissenschaft: „Die Bühne kann nur ihren vollen Wert behaupten, wenn ihr die Dichtung den Gehalt zufügt.“⁷ Dieser Auffassung entsprechend war Schauspieltheater bisher als Gegenstand der Literaturwissenschaft betrachtet worden und Oper und Ballett als Gegenstände der Musikwissenschaft.

Der Begründer der Berliner Theaterwissenschaft, der auf Mittelalter und Frühe Neuzeit spezialisierte Germanist Max Herrmann (1865–1942), lenk-

⁷ Alfred Klaar, „Bühne und Drama“, in: *Vossische Zeitung* vom 30. Juli 1918.

te dagegen die Aufmerksamkeit auf die Aufführung. Er plädierte für die Einrichtung einer neuen Kunstwissenschaft – der Theaterwissenschaft – mit dem Argument, dass es nicht die Literatur sei, welche Theater als eine Kunst konstituiere, sondern die Aufführung: „[...] die Aufführung ist das Wichtigste [...]“⁸ Er beließ es nicht bei einer einfachen Schwerpunktverschiebung vom literarischen Text zur Aufführung, sondern ging sogar so weit, einen grundsätzlichen Gegensatz zwischen beiden zu behaupten:

Theater und Drama [...] sind nach meiner Überzeugung [...] ursprünglich Gegensätze, [...] die zu wesenhaft sind, als daß sich ihre Symptome nicht immer wieder zeigen sollten: das Drama ist die wortkünstlerische Schöpfung des Einzelnen, das Theater ist eine Leistung des Publikums und seiner Diener.⁹

Da keine der bestehenden Disziplinen Aufführungen unter ihre Gegenstände subsumiere, sondern alle Texte und/oder Monumente, müsse folglich eine neue Disziplin geschaffen werden, die sich der Erforschung von Aufführungen widme. Damit wurde der Begriff der Aufführung zu einem Schlüsselbegriff, der einer sorgfältigen Bestimmung bedurfte. Denn aus ihm war die Notwendigkeit einer neuen, einer eigenständigen Disziplin abzuleiten. Herrmann bemühte sich um eine solche Bestimmung in verschiedenen Schriften zwischen 1910 und 1930.

Zum Ausgangs- und Angelpunkt seiner Überlegungen machte er das Verhältnis zwischen Darstellern und Zuschauern:

[Der] Ur-sinn des Theaters [...] besteht darin, daß das Theater ein soziales Spiel war, – ein Spiel Aller für Alle. Ein Spiel, in dem alle Teilnehmer sind, – Teilnehmer und Zuschauer. [...] Das Publikum ist als mitspielender Faktor beteiligt. Das Publikum ist sozusagen Schöpfer der Theaterkunst. Es bleiben so viel Teilvertreter übrig, die das Theater-Fest bilden, so daß der soziale Grundcharakter nicht verloren geht. Es ist beim Theater immer eine soziale Gemeinde vorhanden.¹⁰

Während sich das Interesse der Literaturwissenschaftler und der Theaterkritiker ausschließlich auf die Vorgänge auf der Bühne konzentriert hatte, an die sie die Frage richteten, mit welchen Mitteln der zugrunde liegende literarische Text dargestellt wurde und ob die Darstellung dem literarischen Werk angemessen sei, lenkte Herrmann die Aufmerksamkeit auf das Verhältnis zwischen Schauspielern und Publikum. Er stellte die These auf, dass

⁸ Max Herrmann, *Forschungen zur deutschen Theatergeschichte des Mittelalters und der Renaissance* 1914, Teil II, S. 118.

⁹ Max Herrmann, „Bühne und Drama“, in: *Vossische Zeitung* vom 30. Juli 1918 – Antwort an Prof. Dr. Klaar.

¹⁰ Max Herrmann, „Über die Aufgaben eines theaterwissenschaftlichen Instituts“ 1981, S. 19.

es sich bei einer Aufführung um ein Spiel handele, an dem alle im Raum Anwesenden beteiligt seien, also auch die Zuschauer. Ja, er ging sogar so weit zu behaupten, dass es eigentlich erst das Publikum sei, welches als Schöpfer der Theaterkunst zu begreifen sei.

Damit bestimmte Herrmann das Verhältnis von Darstellern und Zuschauern radikal neu. Die Zuschauer erscheinen nicht länger als distanzierete oder einfühlsame Beobachter von Handlungen, welche die Schauspieler auf der Bühne vollziehen und denen sie – die Zuschauer – auf der Grundlage ihrer Beobachtungen und ihrer Kenntnis des Stücks bestimmte Bedeutungen beilegen. Sie werden auch nicht als intellektuelle Entzifferer von Botschaften begriffen, die mit bzw. von den Handlungen und Reden der Schauspieler formuliert werden. Die kreative Beteiligung der Zuschauer bleibt dabei keineswegs auf ihre Einbildungskraft beschränkt. Vielmehr handelt es sich um körperliche Prozesse, die sich zwischen Darstellern und Zuschauern vollziehen. So sieht Herrmann die kreative Aktivität, welche die Zuschauer entfalten, realisiert

in einem heimlichen Nacherleben, in einer schattenhaften Nachbildung der schauspielerischen Leistung, in einer Aufnahme nicht sowohl durch den Gesichtssinn wie vielmehr durch das Körpergefühl, in einem geheimen Drang, die gleichen Bewegungen auszuführen, den gleichen Stimmenklang in der Kehle hervorzubringen.¹¹

Damit wird betont, dass für den Verlauf der Aufführung und die Erfahrung, welche die Zuschauer in ihr machen können, „das theatralisch Entscheidendste das Miterleben der wirklichen Körper und des wirklichen Raumes“¹² sei. Es geht in der Aufführung also nicht zuvörderst darum, dass der Zuschauer bestimmte ihm durch die Darsteller übermittelte Bedeutungen versteht, wie die vom Schauspieler dargestellten Motive Gedanken, Gefühle, seelischen Zustände einer dramatischen Figur, oder den dargestellten fiktiven Raum eines Palastes, Waldes oder Flusstals. Vielmehr ist entscheidend „das Miterleben der wirklichen Körper und des wirklichen Raums“ – eben das, was sich *zwischen* Darstellern und Zuschauern ereignet.

Die Aktivität des Zuschauers wird also nicht nur als eine Tätigkeit der Einbildungskraft begriffen, wie es bei flüchtiger Lektüre dieser Passage vielleicht den Anschein haben mag, sondern als ein leiblicher Vorgang. Dieser Prozess wird durch die Teilnahme an der Aufführung in Gang gesetzt, und zwar durch die Wahrnehmung, die nicht nur Auge und Ohr, sondern durch das „Körpergefühl“ der ganze Leib synästhetisch vollziehen.

¹¹ Max Herrmann, „Das theatralische Raumerlebnis“ 1930, S. 153.

¹² Ebenda.

Dabei reagieren die Zuschauer allerdings nicht nur auf die körperlichen Handlungen der Darsteller, sondern auch auf das Verhalten der anderen Zuschauer. So weist Herrmann darauf hin, dass

sich ja stets im Publikum Elemente befinden werden, die zu jenem innerlichen Nacherleben der schauspielerischen Leistung nicht recht befähigt sind und die nun durch die allgemeine, sonst so ungeheuer günstige, hier aber ungünstige seelische Ansteckung des Gesamtpublikumkörpers auch die Leistung der für das Nacherleben geeigneten Elemente herabsetzen.¹³

und so die Aufführung insgesamt in ihrem Verlauf negativ beeinflussen. Mit dieser Reflexion auf die Rolle des Zuschauers als eines Mit-Spielers in der Aufführung wurde eine neue Vorstellung von Theater formuliert und entsprechend ein neues Konzept entwickelt.

Als Goethe die Aufführung zum Kunstwerk erklärte, hatte er das Zusammenspiel der verschiedensten Elemente und Künste wie Poesie, Rhetorik, Deklamation, Mimik, Architektur, Plastik, Malerei, Musik im Blick, also allein die Bühnenvorgänge und die Gestaltung der Bühne. Herrmann dagegen begriff die Aufführung als ein Geschehen, das sich zwischen Darstellern und Zuschauern, zwischen Bühne und Publikum vollzieht und an dem entsprechend alle beteiligt sind.

Zu dieser neuen Bestimmung des Aufführungsbegriffs gelangte Herrmann wohl kaum allein auf dem Wege rein theoretischer oder aus der Theatergeschichte abgeleiteter Überlegungen. Es ist vielmehr anzunehmen, dass auch Aufführungen des ihm zeitgenössischen Theaters wesentlich dazu beigetragen haben – vor allem des Theaters von Max Reinhardt (1873–1943).

Max Reinhardt, der seit 1894 zunächst als Schauspieler, seit 1900 zusätzlich als Regisseur und ab 1903 auch als Theaterdirektor (Intendant) in Berlin wirkte, schuf für seine Inszenierungen immer wieder räumliche Arrangements, welche die Zuschauer aus der Beobachterposition des Guckkastentheaters hinausdrängten. Damit ermöglichte er ein neues Verhältnis zwischen Schauspielern und Zuschauern. In der Pantomime *Sumurun* zum Beispiel, die 1910 im Deutschen Theater Berlin zur Aufführung kam, ließ Reinhardt einen *hanamichi*, einen breiten Laufsteg, wie er im japanischen Kabuki-Theater üblich ist, quer durch den Zuschauerraum der Kammerspiele legen. Auf ihm spielten sich die Ereignisse mitten unter den Zuschauern ab. Hier rückten die Schauspieler den Zuschauern so nahe, dass diese die Darsteller hätten berühren können, wie ein Kritiker anlässlich des New Yorker Gastspiels bemerkte.

¹³ Ebenda.

Diese körperliche Nähe von Darstellern und Zuschauern war auch charakteristisch für Reinhardts Inszenierungen der griechischen Tragödien des *König Ödipus* (1910) und der *Orestie* (1911) im Berliner Zirkus Schumann. Hier fluteten die Chöre immer wieder mitten ins Publikum, traten die Schauspieler hinter und aus dem Publikum auf. Wie der Kritiker Siegfried Jacobsohn anmerkt: „[D]ie Köpfe der Zuschauer [sind kaum] von den Köpfen der Statisten [zu] unterscheiden, die hier tatsächlich mitten im Publikum stehen.“¹⁴ Und Alfred Klaar, der, wie bereits erwähnt, später im Widerstreit mit Max Herrmann den literarischen Text gegenüber der Aufführung stark machen sollte, beklagte an der *Orestie*:

Die Verteilung des Schauspiels auf den Raum vor, zwischen, unter und hinter uns, diese ewige Nötigung, den Gesichtspunkt zu wechseln, dieses Hereinfluten der Darsteller in den Zuschauerraum, wo die Gestalten mit ihrem Kostümlitter, mit ihrer Perücke und ihrer Schminke uns an den Leib rücken, die Dialoge über weite Strecken hin, die plötzlichen Rufe aus allen Ecken und Enden des Hauses, die uns erschrecken und irreführen – all das ist zerstreuend, unterstützt nicht, sondern zerreißt die Illusion.¹⁵

Wenn wir dem Kritiker folgen, war es hier den Zuschauern offensichtlich ganz unmöglich, die Illusion einer fiktiven Wirklichkeit aufzubauen und in ihr zu versinken. Sie mussten sich vielmehr im Hinblick sowohl auf die Schauspieler als auch auf die anderen Zuschauer ganz neu positionieren. Die Aufführung ereignete sich buchstäblich zwischen Darstellern und Zuschauern. Wenn der Kritiker beklagt, dass die Illusion durch solche Verfahren zerrissen werde, so hebt er hervor, dass es den Zuschauern unmöglich gemacht wurde, durchgehend die Körper der Schauspieler als Zeichen für dramatische Figuren und den Raum der Arena als Zeichen für einen fiktiven Ort wahrzunehmen, dass sie vielmehr immer wieder mit den „wirklichen Körpern“ und dem „wirklichen Raum“ konfrontiert wurden und sich so selbst als „wirkliche Körper“ im „wirklichen Raum“ situieren mussten. Es ist insofern durchaus davon auszugehen, dass Herrmann bei der Ausarbeitung seines Aufführungsbegriffs durch Reinhardts Inszenierungen inspiriert wurde und wichtige Impulse erhielt.

Gemäß seiner Bestimmung, dass eine Aufführung sich zwischen Schauspielern und Zuschauern ereignet, dass sie aus den Aktivitäten beider und entsprechend aus ihrer Interaktion hervorgeht, betont Herrmann die Flüchtigkeit und Transitorik von Aufführungen, aufgrund derer sie von Texten und Artefakten und deren Fixier- und Tradierbarkeit grundsätzlich

¹⁴ Siegfried Jacobsohn, *Das Jahr der Bühne 1912*, S. 51.

¹⁵ Alfred Klaar, *Vossische Zeitung* vom 14. Oktober 1911.

unterschieden sind. Er berücksichtigte daher bei seiner weiteren Bestimmung des Aufführungsbegriffs weder die Texte, die verwendet werden, noch Artefakte wie die Dekoration. Er polemisierte geradezu gegen die naturalistische oder auch expressionistische Bühnenmalerei, auch wenn er diesen in vielen Fällen durchaus einen künstlerischen Wert zusprach, und bezeichnete sie als „einen grundsätzlichen Fehler entscheidender Art“¹⁶. Alles dies war seines Erachtens für den Begriff der Aufführung nicht wesentlich. Die besondere, eben flüchtige Materialität der Aufführung werde vielmehr exemplarisch durch die Körper der Schauspieler konstituiert, die sich im und durch den Raum bewegen. „In der Schauspielkunst [...] liegt das Entscheidende der theatralischen Leistung“, sie allein erzeuge „das eigentliche, das reinste Kunstwerk, das das Theater hervorzubringen imstande ist“.¹⁷ In diesem Zusammenhang scheint Herrmann weniger die fiktive dramatische Figur aus einer fiktiven Welt zu interessieren, die durch die Schauspielkunst geschaffen wird. Vielmehr standen, wie bereits erwähnt, der „wirkliche Körper“ und der „wirkliche Raum“ im Zentrum. Er begriff also den Körper des Schauspielers im Bühnenraum nicht als reinen Bedeutungsträger, wie es sich seit dem 18. Jahrhundert eingebürgert hatte, sondern nahm den Körper – ebenso wie den Raum – in seiner je besonderen „Wirklichkeit“ in den Blick.

Auch zu diesem Aspekt finden sich auffallende Parallelen in Max Reinhardts Theater. So dienten die neuen Theaterräume, die dieser zum Beispiel mit dem *hanamichi* oder dem Arenatheater im Zirkus Schumann schuf, nicht dazu, bestimmte fiktive Räume auf eine neue Art darzustellen. Sie eröffneten vielmehr – als „wirkliche Räume“ – den Schauspielern neue Auftritts-, Bewegungs- und generell Spielmöglichkeiten und entsprechend den Zuschauern ganz ungewohnte Wahrnehmungs- und Erfahrungsmöglichkeiten, die vor allem die Körperlichkeit der Schauspieler betraf. So monierten viele Kritiker an den Inszenierungen des *Ödipus* und der *Orestie*, dass die Schauspieler die Aufmerksamkeit der Zuschauer auf die besondere Art ihrer Körperverwendung lenkten. Dies gilt zum einen für die Statisten, insbesondere für die „nackte(n) Läufer“, die „mit Windlichtern über die Orchestra die Stufen hinauf in den Palast und wie die Wilden zurück jagen“¹⁸, ohne dass man ihnen irgendwelche Funktionen oder Bedeutungen hätte zusprechen können. Über sie machte sich auch Alfred Klaar in seiner Rezension der *Orestie* lustig. Er kritisierte die „wunderlichen Körper-

¹⁶ Max Herrmann, „Das theatralische Raumerlebnis“ 1930, S. 152f.

¹⁷ Ebenda.

¹⁸ Siegfried Jacobsohn, *Die Schaubühne* 46 vom 17. November 1910.