

Victor Turner

Vom Ritual zum Theater

Der Ernst des menschlichen Spiels

Vom Ritual zum Theater

Victor Turner (1920–1983) war Professor für Ethnologie an verschiedenen amerikanischen Universitäten. Sein Hauptwerk, »Das Ritual« (1969), ist ebenfalls in der Campus Bibliothek erschienen.

Victor Turner

Vom Ritual zum Theater

Das Ernst des menschlichen Spiels

Aus dem Englischen von Sylvia M. Schomburg-Scherff

Mit einer aktuellen Einleitung von Erika Fischer-Lichte

Campus Verlag
Frankfurt/New York

Die Originalausgabe »From Ritual to Theatre. The Human Seriousness of Play« erschien in der von Brooks McNamara und Richard Schechner herausgegebenen »Performance Studies Series«.

© Copyright by Performing Arts Journal Publications
New York City

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet unter <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.
ISBN 978-3-593-38908-0

Neuausgabe 2009

Das Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung ist ohne Zustimmung des Verlags unzulässig. Das gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen.

Copyright © 1989 Campus Verlag GmbH, Frankfurt/Main

Umschlaggestaltung: Guido Klütsch, Köln

Druck und Bindung: PRISMA Verlagsdruckerei GmbH

Gedruckt auf säurefreiem und chlorfrei gebleichtem Papier.

Printed in Germany

Besuchen Sie uns im Internet: www.campus.de

Inhalt

Einleitung: Zur Aktualität von Turners Studien
zum Übergang vom Ritual zum Theater
Erika Fischer-Lichte

i

Einführung

7

Das Liminale und das Liminoide in Spiel, »Fluß« und Ritual
Ein Essay zur vergleichenden Symbologie

28

Soziale Dramen und Geschichten über sie
95

Dramatisches Ritual – Rituelles Drama
Performative und reflexive Ethnologie

140

Theaterspielen im Alltagsleben und Alltagsleben im Theater
161

Literatur

196

Einleitung: Zur Aktualität von Turners Studien zum Übergang vom Ritual zum Theater

Erika Fischer-Lichte

Als im Jahre 1982 Victor Turners Essayband *From Ritual to Theatre. The Human Seriousness of Play* erschien, hatte die amerikanische Theateravantgarde längst den Übergang vom Theater – dort eng verstanden als Institution, welche Dramen zur Aufführung bringt – zum Ritual bzw. die »Rückkehr« des Theaters zum Ritual proklamiert und vollzogen. Im Juni 1968 erlebte *Dionysus in 69* seine Premiere, von der Performance Group unter Leitung von Richard Schechner in der Performance Garage aufgeführt. Mit dieser Aufführung, die sich auf Euripides' *Die Bakchen* ebenso wie auf Adoptionsrituale der Asmat auf Neu Guinea sowie auf autobiographisches Material der Performer bezog, wurde die herkömmliche Trennung von Akteuren und Zuschauern aufgehoben und die Partizipation von Zuschauern nicht nur zugelassen, sondern geradezu herausgefordert. Theater sollte auf diese Weise »wieder« zum Ritual werden. Die neue Form eines »rituellen Theaters« war geboren. Bis 1980 entwickelte Schechner diese Form des Theaters weiter. Dann verließ er aufgrund anscheinend unlösbarer Konflikte mit anderen Gruppenmitgliedern und deren Interessen die von ihm gegründete Performance Group. In den nachfolgenden Jahren widmete er sich überwiegend der Erforschung unterschiedlicher Arten und Gattungen von Aufführungen. In diesem Zusammenhang nahm er die Kooperation mit Victor Turner auf, von der dieser in seinem Essayband berichtet.

Im selben Jahr wie dieser Band erschien im selben Verlag und in derselben Reihe Richard Schechners Aufsatzsammlung *The End of Humanism*. In ihm ruft der Autor »the decline and fall« des amerikanischen Avantgarde-Theaters aus. Als einen der Gründe für diese negative Entwicklung führt er die Auflösung der Gruppen an, welche die Avantgarde begründet und befördert hatten.

Das nahezu zeitgleiche Erscheinen beider Bücher und die gegenseitige Bezugnahme aufeinander in ihnen schuf für ihre Aufnahme einen ganz spezifischen Kontext, der von den Herausgebern der Reihe, Brooks McNamara und Richard Schechner, offensichtlich gewollt war. In diesen Kontext gehörte die vor allem von Richard Schechner vorangetriebene Gründung einer neuen Universitätsdisziplin, der Performance Studies. In ihr sollten Theaterwissenschaftler nicht länger mehr nur Dramen und ihre Aufführungen untersuchen, sondern in Kooperation mit Ethnologen, Volkskundlern, Tanz- und Musikwissenschaftlern die unterschiedlichsten Arten von Aufführungen erforschen – von Ritualen über Spiele, Sportkämpfe, politische Veranstaltungen, soziale Verhaltensformen bis hin zu Tanz-, Musik- und Schauspielaufführungen. Die Publikation von Turners Essayband war für dieses Vorhaben von maßgeblicher Bedeutung. Wurde in ihm doch immer wieder auf die vielfältigen Beziehungen zwischen sozialem Drama und Bühnendrama, dramatischem Ritual und rituellem Drama, Theaterspielen im Alltag und Alltagsleben im Theater eingegangen und versucht, sie mit Hilfe des Begriffspaars »liminal« und »liminoid« genauer zu beschreiben sowie ihre Gemeinsamkeiten und Unterschiede zu bestimmen und zu erklären.

Die deutsche Übersetzung *Vom Ritual zum Theater. Der Ernst des menschlichen Spiels* erschien im Jahre 1989; zur Zeit der »Wende« also, eines tiefgreifenden politischen und gesellschaftlichen Umbruchs in Deutschland – einer »liminalen« Zeit. In diesem Kontext war es vor allem Turners Auffassung, dass in einer solchen Zeit bzw. Phase die analytische Zerlegung der Kultur in Faktoren und ihre spielerische und kreative Neu-

kombination sowie die Um- und Neudeutung von Symbolen charakteristisch sei, die im Zentrum der Rezeption stand.

Fast zeitgleich – nämlich ein Jahr später – erschien die auszugswise deutsche Übersetzung einer Aufsatzsammlung von Richard Schechner, die in englischer Sprache unter dem Titel *Between Theatre and Anthropology* 1985 herausgekommen war und sich in mancher Hinsicht wie eine Antwort auf oder auch Weiterführung von Turners Essayband liest: *Theateranthropologie. Spiel und Ritual im Kulturvergleich*. Es ist davon auszugehen, dass in diesem Fall die Koinzidenz zufällig war, zumal die Übersetzung von Schechners Aufsätzen in einem anderen Verlag erschien.

Die Bedeutung, welche diesen Übersetzungen für die weitere Entwicklung der Theaterwissenschaft zukam, war in vieler Hinsicht – zum Teil grundlegend – anders als in den Vereinigten Staaten. Dies lag zum einen daran, dass Theaterwissenschaft als eine Universitätsdisziplin sich in Deutschland zwar auch aus der Literaturwissenschaft entwickelt hatte, als ihren Gegenstand jedoch – gerade in deutlicher Abgrenzung von der Literaturwissenschaft – Aufführungen bestimmte. Bereits 1914 schrieb Max Herrmann, der Begründer der Theaterwissenschaft in Berlin, dass im Theater »die Aufführung [...] das Wichtigste« sei.¹ Als konstitutiv für eine Aufführung definierte er das Verhältnis zwischen Akteuren 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.«²

1 Max Herrmann, *Forschungen zur deutschen Theatergeschichte des Mittelalters und der Renaissance*, Berlin: Weidmann 1914, Teil 2, S. 118.

2 Max Herrmann, »Über die Aufgaben eines theaterwissenschaftlichen Instituts«, Vortrag vom 27. Juni 1920, in: Helmar Klier (Hg.), *Theaterwissenschaft im deutschsprachigen Raum*, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1981, S. 15-24, S. 19.

In dieser Bestimmung finden sich Begriffe wieder, wie sie auch von Turner oder Schechner als konstitutiv für Aufführungen verwendet werden, wie »Spiel«, »Fest«, »Teilnehmer«, »soziale Gemeinde«. Während Herrmann allerdings den Gegenstand der Theaterwissenschaft auf Aufführungen der »Theaterkunst« bzw. des Kunsttheaters beschränken wollte, schloss Arthur Kutscher, der Münchner »Gründungsvater« der Theaterwissenschaft, ganz ausdrücklich auch Aufführungen des Volks- und des religiösen Theaters ein und bestimmte den Tanz als die »Urzelle des Theaters«. ³ Noch weiter ging der Kölner Theaterwissenschaftler Carl Niessen. In seinem 1949 erschienenen *Handbuch der Theaterwissenschaft* erklärte er ausdrücklich alle Arten von Aufführungen aller Völker und Zeiten zum Gegenstand des Faches und begründete es damit als »Performance Studies« *avant la lettre*. ⁴ Theaterwissenschaft galt in Deutschland immer schon als Wissenschaft von der Aufführung.

Zum anderen hatte in der deutschsprachigen Theaterwissenschaft in den ausgehenden 1970er und frühen 1980er Jahren eine Entwicklung eingesetzt, welche Theater und andere kulturelle Aufführungen, Prozesse und Phänomene über den Begriff der Theatralität zueinander in Beziehung setzte. Diese Entwicklung war zur Zeit des Erscheinens der beiden Übersetzungen so weit fortgeschritten, dass größere interdisziplinäre Forschungsvorhaben zu dem vom Begriff der Theatralität abgesteckten Feld notwendig und möglich erschienen. ⁵ Dabei

3 Arthur Kutscher, *Grundriß der Theaterwissenschaft*, München: Desch 1936, 2. Ausgabe 1949.

4 Carl Niessen, *Handbuch der Theater-Wissenschaft*, 3 Bde., Emsdetten: Lechte 1949-1958.

5 Vgl. Hans-Joachim Fiebach, »Brechts ›Straßenszene‹. Versuch über die Reichweite eines Theatermodells«, in: *Weimarer Beiträge*, Heft 2, 1978, S. 123-147; Ders., *Die Toten als Macht der Lebenden: Zur Theorie und Geschichte von Theater in Afrika*, Berlin: Henschelverlag 1986; Erika Fischer-Lichte, *Semiotik des Theaters*, 3 Bde., Tübingen: Gunter Narr 1983; Dies., »Inszenierung von Welt«, in: *Zeitschrift für Semiotik*, Bd. 11, Heft 1, 1989; Rudolf Münz, »Theatralität und Theater: Konzeptionelle Erwägungen zum Forschungsprojekt ›Theatergeschichte‹«, in: *Wissenschaftliche Beiträge der Theaterhochschule Hans Otto*, Leipzig 1989, Heft 1, S. 5-20; Helmar Schramm, »Theatralität und Öffentlichkeit. Vorstu-

wurde auf so unterschiedliche Traditionen zurückgegriffen wie Nikolaj Evreinovs zu Beginn des 20. Jahrhunderts geprägten Begriff der »Theatralität«⁶ oder Brechts Straßenszene; auf den weiten Theaterbegriff des 17. Jahrhunderts und sein scheinbares Wiederaufleben in der auffällig häufigen Verwendung von Theaterbegrifflichkeit in den unterschiedlichsten theoretischen Schriften des 20. Jahrhunderts in den verschiedensten Geistes-, Sozial- und Kulturwissenschaften; auf Goffmans Gebrauch des Theaterbegriffs⁷ und Elizabeth Burns' Entgegnung in ihrem Werk *Theatricality*⁸; auf Simmels und Plessners Schriften zum Schauspieler ebenso wie auf die sowjetische Kultursemiotik, vor allem Jurij Lotmans. Hieraus erwuchs das DFG-Schwerpunktprogramm »Theatralität. Theater als Modell in den Kulturwissenschaften«, das 1995 bewilligt wurde und 1996 seine Arbeit aufnahm. An ihm waren Vertreter der Philosophie, historischen Anthropologie, Theologie, Religionswissenschaft, Ethnologie, Volkskunde, Soziologie, Politologie, Kommunikations- und Medienwissenschaft, Literatur-, Theater-, Musikwissenschaft, Architektur, Archäologie, Ägyptologie, Byzantinistik und Sinologie beteiligt – das heißt, das Spektrum der vertretenen Disziplinen war hier um vieles breiter als dasjenige der Performance Studies. In diesem Zusammenhang wurden die Schriften Turners und Schechners rezipiert – allerdings fast nur von den beteiligten Theaterwissenschaftlern und Ethnologen.

Die besondere Bedeutung, die Turners Essayband *Vom Ritual zum Theater* heute in der deutschsprachigen Theaterwissenschaft, der Mediävistik und anderen Kulturwissenschaften

dien zur Begriffsgeschichte von »Theater«, in: Karlheinz Barck/Martin Fontius/Wolfgang Thierse (Hg.), *Ästhetische Grundbegriffe. Studien zu einem historischen Wörterbuch*, Berlin: Akademie Verlag 1990, S. 202-242.

- 6 Nikolaj Evreinov, »Apologija teatral'nosti« (1908), in: Ders., *Teatr kak takovoj* (Theater als solches), St. Petersburg: Butkovskaja 1912, S. 15-24; Ders., *Teatr dlja sebja* (Theater für sich selbst), Teil 1, St. Petersburg: Izd. N. I. Butkovskoj 1915.
- 7 Erving Goffman, *The Presentation of Self in Everyday Life*, University of Edinburgh, Social Sciences Research Centre: Anchor 1959, dt.: *Wir alle spielen Theater*, München: Piper 1969.
- 8 Elizabeth Burns, *Theatricality: A Study of Convention in the Theater and in Social Life*, London: Longman 1972.

zukommt und eine Neuauflage mehr als wünschenswert erscheinen lässt, hat sich erst in den ausgehenden 1990er Jahren – der Zeit der so genannten performativen Wende in den deutschen Kunst- und Kulturwissenschaften – sowie in den ersten Jahren des 21. Jahrhunderts herauskristallisiert. Dafür lassen sich insbesondere zwei Gründe anführen, die eng mit der performativen Wende zusammenhängen. In ihrem Gefolge wurde zum einen der Begriff der Liminalität aus der Ethnologie bzw. Kulturanthropologie in andere Kulturwissenschaften sowie in einige Kunstwissenschaften transferiert. Zum anderen flammte die Debatte über das Verhältnis von Ritual und Theater in den Altertumswissenschaften, der Mediävistik, der Theaterwissenschaft und der Ethnologie erneut auf. Auf beiden Feldern erschien und erscheint eine Auseinandersetzung mit Victor Turner und insbesondere seiner Essaysammlung *Vom Ritual zum Theater* unumgänglich.

Turner hatte in *The Ritual Process: Structure and Anti-Structure*⁹ unter Rekurs auf Arnold van Genneps *Les rites de passage* (1909), die 1960 in einer englischen Übersetzung erschienen waren – und erst 1986 in einer deutschen Übersetzung vorlagen –, den Begriff des Liminalen bzw. der Liminalität eingeführt. Van Gennep hatte an einer Fülle ethnologischen Materials dargelegt, dass Rituale mit einer im höchsten Maße symbolisch aufgeladenen Grenz- und Übergangserfahrung verknüpft sind. Übergangsriten gliedern sich in drei Phasen:

1. die Trennungsphase, in der/die zu Transformierende(n) aus ihrem Alltagsleben herausgelöst und ihrem sozialen Milieu entfremdet werden;
2. die Schwellen- oder Umwandlungsphase; in ihr wird/ werden der/die zu Transformierende(n) in einen Zustand »zwischen« alle möglichen Bereiche versetzt, die ihnen völlig neue, zum Teil verstörende Erfahrungen ermöglichen;
3. die Angliederungsphase, in der die nun Transformierten

9 Victor Turner, *The Ritual Process: Structure and Anti-Structure*, Chicago: Walter de Gruyter 1969, dt.: *Das Ritual: Struktur und Anti-Struktur*, Frankfurt/New York: Campus 1989.

wieder in die Gesellschaft aufgenommen und in ihrem neuen Status, ihrer veränderten Identität akzeptiert werden.

Diese Struktur lässt sich nach van Gennep in den verschiedensten Kulturen beobachten. Sie wird erst in ihren Inhalten kulturspezifisch ausdifferenziert.¹⁰ In *The Ritual Process* hat Victor Turner den Zustand, der in der Schwellenphase hergestellt wird, als Zustand der Liminalität (von lat. *limen* – die Schwelle) bezeichnet und genauer als Zustand einer labilen Zwischenexistenz »betwixt and between the positions assigned and arrayed by law, custom, convention and ceremonial«¹¹ bestimmt. Er führt aus, dass und wie die Schwellenphase kulturelle Spielräume für Experimente und Innovationen eröffnet, insofern »in liminality, new ways of acting, new combinations of symbols, are tried out, to be discarded or accepted«.¹² Die Veränderungen, zu denen die Schwellenphase führt, betreffen nach Turner in der Regel den gesellschaftlichen Status derer, die sich dem Ritual unterziehen, sowie die gesamte Gesellschaft. Auf die Individuen bezogen bedeutet dies, dass zum Beispiel Knaben zu Kriegern werden, eine unverheiratete Frau und ein unverheirateter Mann zu einem Ehepaar oder ein Kranker zu einem Gesunden. Die gesamte Gesellschaft betreffend bestimmt Turner Rituale als Mittel zur Erneuerung und Etablierung von Gruppen als Gemeinschaften. Dabei sieht er vor allem zwei Mechanismen am Werk: erstens die in den Ritualen erzeugten Momente von *communitas*, die er als gesteigertes Gemeinschaftsgefühl beschreibt, das die Grenzen aufhebt, welche die einzelnen Individuen voneinander trennen; und zweitens eine spezifische Verwendung von Symbolen, die sie als verdichtete und mehrdeutige Bedeutungsträger erscheinen lässt und es allen Beteiligten ermöglicht, verschiedene Interpretationsrahmen zu setzen.

10 Vgl. Arnold van Gennep, *Les rites de passage*, Paris: Nourry 1909, dt.: *Übergangsriten*, Frankfurt/New York: Campus 1986, S. 21-23.

11 Turner, *The Ritual Process*, 1969, S. 95.

12 Victor Turner, »Variations on a Theme of Liminality«, in: Sally F. Moore/Barbara C. Myerhoff (Hg.), *Secular Rites*, Assen: Van Gorcum, S. 36-57, S. 40.

Turner entwickelte seinen Begriff des Liminalen unter Bezug auf afrikanische Stammesgesellschaften. In der Auseinandersetzung mit von ihm so genannten Freizeitgattungen in komplexen Industriegesellschaften – wie »Theater, Tanz, Gesang, Kunst, Schriftstellerei, Komposition«¹³ oder »der Massen-, Pop-, Volks-, Hoch-, Gegen-, Untergrund- usw. Kultur«¹⁴ –, vor allem aber in der Zusammenarbeit mit Richard Schechner sah er sich mit Prozessen konfrontiert, denen, zumindest partiell, Qualitäten eignen, die für seine Bestimmung des Liminalen konstitutiv sind. Gleichwohl schienen ihm die Unterschiede zu groß zu sein, um auch hier den Begriff anzuwenden. Denn während die Teilnahme an Ritualen in Stammeskulturen verpflichtend sei, ist die Teilnahme an Veranstaltungen der Freizeitgattungen in komplexen Gesellschaften freiwillig; während dort das Kollektiv im Vordergrund stehe, gehe es hier um das Individuum; während dort Gefühle der Loyalität erweckt würden, seien die Freizeitveranstaltungen eher als Ware zu begreifen.¹⁵

Aufgrund dieser Unterschiede sah Turner sich genötigt, nun, anders als in *The Ritual Process*, den Begriff des Liminalen nur auf Rituale anzuwenden. Für Veranstaltungen der Freizeitgattungen, die durchaus Merkmale mit ihnen teilen mögen, wie zum Beispiel das Ludische und Experimentelle, das hier sogar sehr viel stärker ausgeprägt sei,¹⁶ führte er in *Vom Ritual zum Theater* den Begriff des Liminoiden ein. Obwohl dieser nachfolgend durchaus vereinzelt von Kulturwissenschaftlern aufgegriffen und verwendet wurde, setzte er sich letztlich nicht durch. Stattdessen trat der Begriff des Liminalen seinen Siegeszug sowohl in den Kultur- als auch in den Kunstwissenschaften an. Dies wurde durch die spezifische Rezeption ermöglicht und begünstigt, die er zum einen in der Ethnologie, zum anderen in der Theaterwissenschaft erfuhr.

13 Victor Turner, *Vom Ritual zum Theater. Der Ernst des menschlichen Spiels*, Frankfurt/New York: Campus 1989, S. 59.

14 Ebd., S. 61.

15 Vgl. ebd., S. 82-88.

16 Vgl. ebd., S. 55.

In Weiterführung und zugleich Kritik von Turners Ansatz betonen die Ethnologen Ursula Rao und Klaus-Peter Köpping einerseits die Mehrdeutigkeit von Ritualen, andererseits ihre spezifische Performativität, ihren Aufführungscharakter. Sie bestimmen ihre Ereignishaftigkeit als »transformative Akte«, denen »die Macht zugeschrieben« werde, »jeden Kontext von Handlung und Bedeutung und auch jeden Rahmen und alle sie konstituierenden Elemente und Personen in jeder möglichen Hinsicht zu *transformieren* und dadurch Personen und Symbolen einen neuen Zustandsstatus aufzuprägen.«¹⁷ Entsprechend gehen sie davon aus, dass die Schwellenphase nicht nur zu einer Veränderung des gesellschaftlichen Status der beteiligten Personen führen kann, sondern zu ihrer »Transformation in jeder Hinsicht«, die ihre Wirklichkeitswahrnehmung betrifft. Damit war der Weg frei geworden, um den Begriff des Liminalen vom Ritual auch auf andere Arten von Aufführungen wie zum Beispiel Feste, Spiele, Sportwettkämpfe, politische Versammlungen, Gerichtsverhandlungen – kurz alle Gattungen von *cultural performances*, wie Milton Singer sie genannt hat¹⁸ – zu übertragen. In allen diesen Aufführungen gilt die Schwellenphase bzw. die von ihr hervorgebrachte und sie konstituierende Liminalität einem bestimmten Ziel. Solche Ziele können in einem gesellschaftlich anerkannten Statuswechsel bestehen (Rituale), in der Generierung von Siegern und Verlierern (Sportwettkämpfe, einige Spiele), in der Bildung von Gemeinschaften (Feste), in der Legitimation von Machtansprüchen (politische Versammlungen), in der Herstellung sozialer Verbindlichkeit (öffentliche Reden oder Bekenntnisse) bzw. der Durchsetzung von Rechtsansprüchen (Gerichtsprozesse). Diese Ziele sind ausnahmslos ohne eine Phase der Liminalität, die ihr vorausgeht, nicht zu er-

17 Ursula Rao und Klaus-Peter Köpping, »Die performative Wende: Leben – Ritual – Theater«, in: Klaus-Peter Köpping/Ursula Rao (Hg.), *Im Rausch des Rituals. Gestaltung und Transformation der Wirklichkeit in körperlicher Performanz*, Münster/Hamburg/London: Lit 2000, S. 1-31, S. 10.

18 Vgl. Milton Singer, *Traditional India – Structure and Change*, Philadelphia: American Folklore Society 1959.

reichen. Wie sie realisiert werden, hängt ganz wesentlich vom Verlauf eben dieser Phase ab. Insofern nimmt es nicht wunder, dass jene Kulturwissenschaften, die sich mit derartigen Aufführungen beschäftigen, das Konzept der Liminalität aufgegriffen und jeweils ihren spezifischen Methoden und Zwecken anpassten.

Turner selbst hat ausdrücklich darauf hingewiesen, dass die sozialen Dramen, die er in afrikanischen Dorfgesellschaften untersucht hat, mit ihren vier Phasen, die er als »Bruch, Krise, Bewältigung und *entweder* Reintegration *oder* Anerkennung der Spaltung«¹⁹ bezeichnet, auffällige Parallelen zur Verlaufsform der Tragödie aufweisen, wie Aristoteles sie in seiner *Poetik* beschreibt. Dabei bestimmt Turner die Phase der Bewältigung als die liminale Phase. Mit Blick auf die Verwendung des Begriffs der Liminalität scheint sich mir allerdings noch ein anderer Bezug auf Aristoteles aufzudrängen. Denn dieser stellt eine spezifische Relation zwischen einer solchen Verlaufsstruktur und der spezifischen Wirkung her, welche die Aufführung der Tragödie auf die Zuschauer ausübt. Wenn er diese Wirkung als Erregung von *éleos* und *phóbos*, von Jammer und Schauer, bestimmt, so hebt er auf einen außergewöhnlichen affektiven Zustand ab, der in der/durch die Aufführung hergestellt wird, sich körperlich artikuliert und den von ihm Befallenen verändert. Der Begriff, den er einführt, um das Ziel des tragischen Theaters zu bestimmen, nämlich die »Reinigung« von eben diesen Affekten, der Begriff der Katharsis, kann seine Herkunft aus rituellen Ursprüngen, vor allem aus Heilungsritualen nicht verleugnen. Während die Erregung der Affekte den Zuschauer in einen liminalen Zustand versetzt, ist es die Katharsis, mit der seine Transformation vollzogen wird. Die Erfahrung, welche Aufführungen des tragischen Theaters ermöglichen, die Erfahrung der Katharsis, stellt also eine liminale und transformative Erfahrung dar.

Nun hat der Begriff der Katharsis bekanntlich die Diskus-

19 Turner, *The Ritual Process*, 1969, S. 108.

sion um die spezifische Erfahrung, welche Theateraufführungen ermöglichen bzw. induzieren, bis zum Ende der Wirkungsästhetik im ausgehenden 18. Jahrhundert maßgeblich bestimmt. Entsprechend wird in diesen Kontexten eine solche Erfahrung ebenfalls als eine »liminale« beschrieben, auch wenn der Ausdruck selbstverständlich nicht verwendet wird. So verdammt Rousseau das Theater eben wegen seiner transformativen, die Identität des Zuschauers bedrohenden Kraft, weil »die dauernden Gefühlsaufwallungen, denen man im Theater unterworfen ist«, den Zuschauer »entnerven und schwächen«, ihn »unfähiger machen, seinen Leidenschaften zu widerstehen«²⁰ und ihn so effeminieren. Der Schwellenzustand, in den die Aufführung den Zuschauer versetzt, bedroht ihn also letztlich mit Selbstverlust. Dagegen propagieren Diderot, Home, Lessing, Lichtenberg, Engel, Sulzer und andere Theoretiker des 18. Jahrhunderts Theateraufführungen eben wegen ihrer verwandelnden Kraft, wegen ihrer besonderen Fähigkeit, »uns so weit fühlbar [zu] machen, daß uns der Unglückliche zu allen Zeiten und unter allen Gestalten, rühren und für sich einnehmen muß«, wie Lessing 1756 in einem Brief an Nicolai schrieb,²¹ in dem er die transformative Kraft von Theater genauer zu qualifizieren suchte.

Mit dem Postulat der Autonomie der Kunst, welche das Ende der Wirkungsästhetik bedeutete, wurde die Vorstellung von Theater als einer transformativen Performanz um die Wende vom 18. zum 19. Jahrhundert allmählich zurückgedrängt. Gleichwohl blieb der Zustand der Liminalität, in den die Aufführung die Zuschauer zu versetzen vermag, Teil des Diskurses, wie er zur theoretischen Fundierung eines Bildungstheaters in Goethes *Wilhelm Meister* und Schillers *Briefen über die*

20 Jean Jacques Rousseau, »Brief an Herrn d'Alembert über seinen Artikel ›Genf‹ im VII. Band der Encyclopädie und insbesondere über seinen Plan, ein Schauspielhaus in dieser Stadt zu errichten« (1758), in: Ders., *Schriften*, Bd. 1, hg. von Henning Ritter, München/Wien: Hanser 1978, S. 333-474, S. 391.

21 Vgl. Gotthold Ephraim Lessing, *Werke*, hg. von Herbert G. Göpfert, 8 Bde., München: Hanser 1970-1979, Bd. 4, S. 163.

ästhetische Erziehung des Menschen geführt wurde. Der in den *Briefen* zentrale Begriff des *Spiels* lässt sich durchaus im Sinne eines »betwixt and between«, einer Schwellenerfahrung deuten. Denn im Spiel mit der Kunst verwandelt sich der gewöhnliche Mensch, bei dem Stofftrieb und Formtrieb, sinnliche und vernünftige Natur auseinanderstreben und im ewigen Kampf miteinander liegen, vorübergehend, das heißt für die Dauer des Spiels – also der liminalen Erfahrung, die es ermöglicht – in den idealen Menschen, in dem beide miteinander versöhnt sind.

Auch das Konzept der »Einfühlung«, das im Laufe des 19. Jahrhunderts zum vorherrschenden Paradigma wurde, lässt sich auf den Zustand der Liminalität beziehen, obgleich es, nun anders als bei Lessing, der den Begriff im Rahmen seiner Wirkungsästhetik einführte, als »Akt der Seelenleihe«²² von Friedrich Theodor Vischer definiert, entkörperlicht wird. Dennoch gerät es nicht in einen unversöhnlichen Widerspruch zur Vorstellung von der transformativen Kraft von Theateraufführungen. Denn die Einfühlung, vor allem die Einfühlung in verschiedene Figuren, wie sie im Laufe einer Aufführung vollzogen werden kann, lässt sich als ein probeweises Übernehmen und Ausagieren neuer Rollen und Identitäten begreifen und in diesem Sinne als Schwellenerfahrung.

Mit der performativen Wende der europäischen Kultur an der Wende vom 19. zum 20. Jahrhundert und der mit ihr einhergehenden Proklamation einer Leibkultur kehrte die Vorstellung von Theater als transformativer Performanz ganz offen in den theoretischen Diskurs über Theateraufführungen zurück. In deutlicher Anlehnung an Nietzsche, der in seiner Schrift *Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik* (1872) von der »Hoffnung [...] auf eine Wiedergeburt des Dionysus« spricht, »die wir jetzt als das Ende der Individuation ahnungsvoll zu begreifen haben«,²³ und in den nachfolgenden Jahren eine phy-

22 Friedrich Theodor Vischer, »Symbol« (1887), in: Ders., *Kritische Gänge IV*, hg. von Robert Vischer, München: Meyer & Jessen 1922, S. 420-456, S. 435.

23 Friedrich Nietzsche, *Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik* (1872), in: *Sämtliche Werke*, Kritische Studienausgabe in 15 Bänden, hg. von Giorgio

siologisch begründete Reformulierung der Wirkungsästhetik vornahm, forderte Georg Fuchs vom Theater die Verwandlung des bürgerlichen Individuums in einen »neuen« transindividuellen Menschen. Die Möglichkeit der Verwandlung sah er, wie die Theoretiker bis zum Ende des 18. Jahrhunderts, durch die leibliche Ko-Präsenz von Schauspielern und Zuschauern gegeben. Denn diese eröffne die Möglichkeit, dass die rhythmischen Bewegungen der Schauspieler/Tänzer sich auf die Zuschauer übertragen und auch sie in einen »seltsamen Rausch«²⁴, also in einen Zustand der Liminalität versetzen.

Mit Blick auf die vorliegenden Turner'schen Texte ist es von besonderem Interesse, dass Fuchs die Vorstellung vom transformatorischen Potential von Theateraufführungen in den Diskurs über Theater zurückführte, indem er es zu einem Genre von Aufführungen in Beziehung setzte, dessen verwandelnde Kraft die religionswissenschaftliche und ethnologische Forschung um die Wende zum 20. Jahrhundert gerade entdeckt hatte – zum Ritual. In William Robertson Smiths²⁵, James George Frazers²⁶, Jane Ellen Harrisons²⁷, Emile Durkheims²⁸ und Arnold van Genneps²⁹ Schriften ist es die verwandelnde und Gemeinschaft herstellende Kraft des Rituals – vor allem des Opferrituals –, die beschrieben und diskutiert wird. Das Ri-

Colli und Mazzino Montinari, München: Deutscher Taschenbuch-Verlag 1988, Bd. 1, S. 9-156, S. 72.

24 Georg Fuchs, *Die Revolution des Theaters. Ergebnisse aus dem Münchner Künstlertheater*, München/Leipzig: Müller 1909, S. 4.

25 William Robertson Smith, *Lectures on the Religion of the Semites*, London: Adam and Charles Black 1889, 2. Auflage 1894, dt.: *Die Religion der Semiten*, Freiburg i.B. 1899, Nachdruck Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1967.

26 James George Frazer, *The Golden Bough* (1890). A New Abridgement from the Second and Third Edition, ed. with an introduction by R. Frazer, London/New York: Oxford University Press 1994.

27 Jane Ellen Harrison, *Themis. A Study of the Social Origin of Greek Religion* (1912), Cleveland/New York: Meridian Books 1962.

28 Emile Durkheim, *Über soziale Arbeitsteilung. Studie über die Organisation höherer Gesellschaft* (1893, 2. Auflage 1903), Frankfurt/M.: Suhrkamp 1988 und Ders., *Die elementaren Formen des religiösen Lebens* (1912), Frankfurt/M.: Suhrkamp 1981.

29 Vgl. van Gennep, *Übergangsriten*, 1909/1986.

tual erscheint hier geradezu als Inbegriff einer transformativen Performanz. Insofern nimmt es nicht wunder, dass Fuchs und andere Vertreter der Theateravantgarde die Forderung erhoben, Theater müsse sich am Paradigma des Rituals orientieren, um seine angeblich im 19. Jahrhundert verlorene transformatorische Potenz wiederzuerlangen – um Erfahrungen von Liminalität zu ermöglichen.

Dieser Gedanke liegt auch Antonin Artauds Überlegungen zu einer radikalen Veränderung des Theaters zugrunde. Artaud ging, ähnlich wie Fuchs, wenn auch mit einer anderen Zielrichtung, von einer Kritik der zeitgenössischen europäischen Kultur aus. Unter den herrschenden, für die Menschen zutiefst destruktiven und falschen Auffassungen des Lebens, welche die Renaissance hinterlassen habe,³⁰ hebt er besonders Logozentrismus, Rationalismus und Individualismus hervor. Um sie zu überwinden, soll Theater den abendländischen Menschen in Kontakt mit seinen prä-logischen, prä-rationalen, prä-individualisierten Ursprüngen bringen. Es soll im Zuschauer »Trancezustände«³¹ – also ebenso wie Fuchs' Rauschzustände »klassische« Schwellenzustände – hervorrufen und durch direkte Einwirkung auf sein Unbewusstes »zu einer Bewußtwerdung und auch zu einer Inbesitznahme gewisser dominierender Kräfte, [...] die alles lenken und leiten«³², befähigen. Die Theateraufführung müsse in ein »magisches Ritual« verwandelt werden, das am Zuschauer einen Exorzismus, ein Übergangsritual vollzieht. Es soll den an der Zivilisation schwer erkrankten okzidentalischen Mensch heilen, indem es im Zuschauer »das Leben« und »den Menschen«³³ wiederherstellt – nicht »den psychologischen Menschen mit seinen wohl unterschiedlichen Gefühlen und Charakterzügen« und auch nicht »den sozialen,

30 Vgl. hierzu Antonin Artaud, *Die Tarahumaras: Revolutionäre Botschaften* (1949), München: Rogner & Bernhard 1975, S. 164.

31 Antonin Artaud, *Das Theater und sein Double* (1938), Frankfurt/M.: S. Fischer 1979, S. 88.

32 Ebd., S. 85.

33 Artaud, *Die Tarahumaras*, 1975, S. 167.

[der] den Gesetzen unterworfen und durch Religion und Vorschriften entstellt« ist, sondern »den totalen Menschen«. ³⁴ Theateraufführungen müssen folglich darauf zielen, die Zuschauer in Schwellenzustände zu versetzen. »Wie die Pest ist das Theater eine Krise, die mit dem Tod oder der Heilung endet.« ³⁵

Theater als autonome Kunst, wie es im Literatur-, Bildungs- und Einfühlungstheater des 19. Jahrhunderts überliefert war, schien weder für Fuchs noch erst recht für Artaud mit verwandelnden Kräften begabt zu sein. Um sie wiederzugewinnen, muss es ihrer Meinung nach zum Ritual werden – das heißt, zu einem Theater, das eben durch seine leibliche Ko-Präsenz von Akteuren und Zuschauern jene transformatorische Kraft und Wirkung zurückerlangt, die ihm bis Ende des 18. Jahrhunderts Gegner wie Befürworter zugesprochen hatten. Nicht nur das so genannte rituelle Theater eines Jerzy Grotowski, Hermann Nitsch oder Richard Schechner, sondern viele Aufführungen von Theater und Performance Kunst seit den 1960er Jahren haben das verwandelnde Potential von Aufführungen immer wieder mit Emphase hervorgehoben und in den Blick gebracht. ³⁶

Wie dieser kurze und eher cursorische historische Überblick gezeigt hat, ist die Erfahrung, welche Zuschauern in und durch Theateraufführungen ermöglicht wird, übereinstimmend so beschrieben worden, dass sie sich als liminale Erfahrung im Sinne Turners bezeichnen lässt. Ästhetische Erfahrung in Aufführungen von Theater und Performance Kunst kann in diesem Sinne als liminale Erfahrung bestimmt werden. Sie unterscheidet sich von anderen Arten liminaler Erfahrung, wie sie in den oben genannten verschiedenen Genres von *cultural performances* gemacht werden kann, dadurch, dass sie nicht den Weg zu einem bestimmten Ziel darstellt. Vielmehr ist hier der Weg selbst das Ziel. Ästhetische Erfahrung als liminale Erfahrung kann daher auch nicht mit ritueller Erfahrung gleichgesetzt werden. Denn

34 Artaud, *Das Theater und sein Double*, 1979, S. 132.

35 Ebd., S. 34.

36 Vgl. dazu Erika Fischer-Lichte, *Ästhetik des Performativen*, Frankfurt/M.: Suhrkamp 2004.

während für ein Ritual die Kriterien der Irreversibilität – der Junge kann nicht wieder zum Jungen werden, nachdem er zum Krieger geworden ist – und der sozialen Akzeptanz gelten – die Gemeinschaft muss ihn in seinem neuen Status als Krieger anerkennen –, sind sie für die ästhetische Erfahrung irrelevant. Die Transformation, die hier im Zustand der Liminalität vollzogen sein mag, kann durchaus umkehrbar sein und bedarf der Anerkennung durch die Gesellschaft nicht. Der Begriff der Liminalität scheint damit ebenfalls in der Ästhetik zu einem Zentralbegriff zu avancieren. Inwieweit er auch auf Rezeptionsweisen von Kunst, die nicht in und als Aufführung geschehen – wie zum Beispiel das Lesen eines Romans –, produktiv angewandt werden kann, bleibt noch genauer zu untersuchen, auch wenn bereits heute eine Reihe von Studien dafür sprechen.³⁷

Es ist Victor Turners Verdienst, die Möglichkeit von Liminalität nicht nur in Ritualen, sondern auch in anderen Gattungen von *cultural performances* in komplexen Gesellschaften sowie in der Kunst entdeckt zu haben. Der Begriff ist inzwischen zu einer Art Schlüsselbegriff in vielen Kunst- und Kulturwissenschaften avanciert. Zwar sind die meisten Forscher Turner in seiner Unterscheidung des Liminoiden vom Liminalen nicht gefolgt, auch wenn sie liminale Zustände mit Blick auf ihre jeweilige Zielsetzung – oder auch das Fehlen eines außerhalb des Zustandes gelegenen Ziels – unterschieden haben. Es spricht vieles für die Auffassung, dass die Möglichkeiten, Schwellenzustände zu erreichen, so unterschiedlich diese auch ausfallen und in Erscheinung treten mögen, für Individuen ebenso wie für Gemeinschaften unverzichtbar sind. Wie die vorliegenden Essays eindrucksvoll belegen, hat Turner in dieser Hinsicht Pionierarbeit geleistet.

Der kurze historische Überblick hat außerdem gezeigt, dass bereits seit der Wende vom 19. zum 20. Jahrhundert sowohl bei Altertumswissenschaftlern als auch bei Theaterreformern eine gemeinsame Tendenz zu beobachten ist, die Entstehung von

37 Vgl. vor allem Wolfgang Iser, *Das Fiktive und das Imaginäre. Perspektiven literarischer Anthropologie*, Frankfurt/M.: Suhrkamp 1991.