

utb.

Christel Weiler | Jens Roselt

Aufführungs- analyse

Eine Einführung



utb 3523



Eine Arbeitsgemeinschaft der Verlage

Böhlau Verlag · Wien · Köln · Weimar

Verlag Barbara Budrich · Opladen · Toronto

facultas · Wien

Wilhelm Fink · Paderborn

A. Francke Verlag · Tübingen

Haupt Verlag · Bern

Verlag Julius Klinkhardt · Bad Heilbrunn

Mohr Siebeck · Tübingen

Ernst Reinhardt Verlag · München · Basel

Ferdinand Schöningh · Paderborn

Eugen Ulmer Verlag · Stuttgart

UVK Verlagsgesellschaft · Konstanz, mit UVK/Lucius · München

Vandenhoeck & Ruprecht · Göttingen · Bristol

Waxmann · Münster · New York



Dr. phil. Christel Weiler ist Akademische Oberrätin am Institut für Theaterwissenschaft der Freien Universität Berlin.



Prof. Dr. Jens Roselt ist Professor für Theorie und Praxis des Theaters an der Stiftung Universität Hildesheim.

Christel Weiler / Jens Roselt

Aufführungsanalyse

Eine Einführung

A. Francke Verlag Tübingen

Umschlagsabbildung: *Ein Sommernachtstraum*, Schauspiel Hannover 1/2014 © Karl-Bernd Karwasz

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

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

© 2017 · Narr Francke Attempto Verlag GmbH + Co. KG
Dischingerweg 5 · D-72070 Tübingen

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 säurefreiem und alterungsbeständigem Werkdruckpapier.

Internet: www.francke.de
E-Mail: info@francke.de

Satz: pagina GmbH, Tübingen
Einbandgestaltung: Atelier Reichert, Stuttgart
Printed in Germany

utb-Nr. 3523
ISBN 978-3-8252-3523-9

Inhalt

1. Über die Liebe zum Theater und die Ausrüstung künftiger Wissenschaftlerinnen	9
1.1 Inter-Subjektivität und Objektivität	12
1.2 Wiederholung und Einmaligkeit	17
1.3 Ko-Präsenzen	19
1.4 Wahrnehmung lernen	22
2. Aufführungsanalyse und Theaterwissenschaft	29
2.1 Kurze Geschichte der Aufführungsanalyse	30
2.1.1 1920er: Aufführung als soziales Spiel	31
2.1.2 1970er: Aufführung als Kommunikationsakt	37
2.1.3 1980er: Aufführung als Text	41
2.1.4 2000er: Aufführung als Erfahrungsgeschehen	43
2.2 Theorie der Aufführung	45
2.3 Inszenierung und Aufführung	57
2.4 Aufzeichnung und Aufführung	59
3. Zeichen über Zeichen – Semiotik im Alltag, als Wissenschaft und in der Theaterkunst	63
3.1 Semiotik im Alltag	63
3.2 Semiotik als Wissenschaft	66
3.3 Semiotik in der Theaterwissenschaft und im Theater	68
3.3.1 Semiotik des Theaters	69
3.3.2 <i>Performance Analysis: Theory and Practice</i>	74
4. Phänomenologie	81
4.1 Wahrnehmung und Erfahrung im Theater	81
4.2 Zeichen und Phänomene	86
4.3 Intentionalität und Responsivität	90
4.4 Erfahrung und Reflexion	96

5.	Aufführungsanalyse als Erinnerungsarbeit	103
5.1	Erinnerungsprotokolle	106
5.2	Beispielanalyse: <i>Ein Sommernachtstraum</i> (Schauspiel Hannover)	111
5.3	Entwicklung von Fragestellungen	127
6.	Raum	131
6.1	Realer Raum und erlebter Raum	132
6.2	Aufführungsraum	134
6.3	Raumanalyse	138
6.3.1	Raum als Zeichen	139
6.3.2	Raum als Erlebnis	142
6.4	Beispielanalyse: <i>Maß für Maß</i> (Schauspiel Hannover)	145
6.5	Die Dinge des Theaters: Requisiten	154
6.5.1	Dinge im Gedächtnis	157
6.5.2	Funktionen der Dinge	161
7.	Figur	171
7.1	Figuration als historische Praxis	171
7.1.1	Rolle	174
7.1.2	Schauspieler	175
7.1.3	Verkörperungen	177
7.2	Figurationen im zeitgenössischen Theater	179
7.2.1	Homogene Figuren	179
7.2.2	Heterogene Figuren	184
7.2.3	Inszenierung von Geschlecht	195
7.3	Kostüme	203
7.3.1	Kostüm als Zeichen	204
7.3.2	Performativität von Kostümen	208
7.4	Leitfragen für die Figurenanalyse	210
8.	Das Theater mit dem Drama: Text, Inszenierung und Aufführung	211
8.1	Text als gesprochene Sprache	220
8.2	Text als Form der Rede	224
8.2.1	Dialog	225
8.2.2	Monolog	230
8.2.2	Chor	235
8.3	Dramaturgie	240

8.3.1	Textfassungen	242
8.3.2	Struktur und Gliederung	244
8.3.3	Beispielanalyse: <i>Der Auftrag, Erinnerung an eine Revolution</i> von Heiner Müller (Schauspiel Hannover / Ruhrfestspiele Recklinghausen)	247
8.4	Text als Referenz der Aufführung	267
8.5	Beispielanalyse: „Da steh' ich nun.“ – <i>Faust</i> . Der Analyse zweiter Teil	274
8.6	Exkurs: Regie und Interpretation	278
9.	Exemplarische Aufführungsanalysen	281
9.1	<i>While We Were Holding It Together</i> – oder: Eine Einladung, die Imagination zu entfalten	283
9.1.1	Wahl und Erkundung des Materials bzw. der konkreten sinnlichen Elemente	284
9.1.2	Strukturierung des Materials	290
9.1.3	Erfahrung des Publikums	294
9.1.4	Abschließende Bemerkungen zum analytischen Vorgehen	298
9.2	<i>Medea</i> (Schauspiel Frankfurt) – Konzeptionalisierung einer Figur	299
9.2.1	Figuren und Raum in <i>Medea</i>	300
9.2.2	<i>Medea</i> – gesehen von der Amme und dem Chor der Frauen	302
9.2.3	<i>Medea</i> – Erscheinen und Selbstbeschreibung	306
9.2.4	Relationales Gefüge, Positionen im Raum	308
9.2.5	Kreon – <i>Medea</i>	309
9.2.6	Jason – <i>Medea</i>	313
9.2.7	<i>Medea</i> ‚Rettung‘ durch Aigeus	315
9.2.8	Bewegung des Raumes – neuer Spielraum für die Figuren	318
9.2.9	Gestaltung der Figuren – vorläufige Zusammenfassung	319
9.2.10	Ästhetik des Diskurses	322
9.2.11	Der Raum als Akteur	324
9.2.12	Abschließende Bemerkungen zur Analyse	326
9.3	<i>Earthport</i> – Theater als Kunst der Begegnung	327
9.3.1	Theater und Partizipation	328

9.3.2	Allgemeine Voraussetzungen für <i>Earthport</i>	330
9.3.3	Stationen, Begegnungen, Situationen	331
9.3.4	Involviert sein als Problem für die Analyse	333
9.3.5	Materialbasis des Ereignisses, Wissen um Produktionsbedingungen	335
9.3.6	Erinnerungsprotokoll	337
9.3.7	Analytische Anmerkungen zu den ‚Bestimmungen‘	338
9.3.8	Relationale Aufmerksamkeit und gesteigerte Aufmerksamkeit	343
9.4	Zeit im Theater: Zeit der Aufführung – aufgeführte Zeit	347
9.4.1	Theater einer anderen Zeit – andere Theaterzeit	348
9.4.2	Überlagerung verschiedener Zeitschichten in <i>Medea</i>	355
9.4.3	Ereigniszeit in <i>While We Were Holding it Together</i>	357
9.4.5	Verdichtete Zeit in <i>Earthport</i>	361
10.	Aufführungsdiskurse	365
11.	Anhang	371
11.1	Auswahlbibliographie zur Aufführung und zur Aufführungsanalyse	371
11.2	Literaturverzeichnis	373
11.3	Dank	383
12.	Register	384

1. Über die Liebe zum Theater und die Ausrüstung künftiger Wissenschaftlerinnen

Theater ist selten populär. Selbst diejenigen, die sich im Studium oder im Beruf mit Theater beschäftigen wollen, räumen ihm in der Beliebtheitskala ihrer Freizeitunternehmungen keinen der oberen Ränge ein. Die Frage nach den Beweggründen für das Studium der Theaterwissenschaft beispielsweise wird kaum jemals mit einer Erklärung wie dieser beantwortet: Ich liebe das Theater, ich tue nichts lieber, als möglichst jeden Abend in einem dunklen Raum zu sitzen und mir jede Form von Aufführung anzuschauen.

Theateraufführungen produzieren auch kaum globale Gesprächsthemen. Während man sich zwischen Sydney und Berlin über einen hier und dort zur gleichen Zeit gesehenen Film austauschen kann, muss sich ein mit Kostümen und Requisiten aufwendig gepackter Container erst auf die Reise gemacht haben, müssen Gruppen von Menschen die gleiche Strecke zurückgelegt und mindestens einen Abend lang dort ihr Bestes gegeben haben, bevor etwa eine Aufführung von Sasha Waltz & Guests in einen weltumspannenden Dialog eingebunden werden kann. Eine Aufführung kann immer nur an einem Ort stattfinden. Anders als das Kino oder die Pop-Musik bringt das Theater auch keine Stars hervor, die es an Prominenz mit Schauspielerinnen wie Jennifer Lopez oder Sängerinnen wie Adele aufnehmen könnten. Wenn Glamour und Spaß als Erfolgskriterien der populären Kultur gelten, hat das Theater schlechte Karten. Im Gegensatz zum Film, zur Musik und auch zur Bildenden Kunst ist die Reichweite seiner Hervorbringungen sehr begrenzt, gemessen an den elektronischen Medien wirkt es schwerfällig und anachronistisch und weil es nur von vergleichsweise wenigen Menschen wahrgenommen wird, gilt es zudem als elitär.

Gleichzeitig ist Theater, verstanden als Kunst der Darstellung, ein globales Phänomen. In allen Erdteilen finden sich die unterschiedlichsten Formen menschlicher Selbstdarstellung. Sie reichen von den rituellen, theatral anmutenden Praktiken der Wai Wai in Amazonien bis zu den hoch stilisierten Gesten des japanischen Noh-Theaters oder den technisch aufwendigen und komplexen Inszenierungen des kanadischen Regisseurs Robert Lepage. In den europäischen Ländern, allen voran die Bundesrepublik Deutschland, wird

dem Theater erstaunlich große Wertschätzung entgegengebracht. Dies zeigt sich in den Medien, wo über Theaterleute und ihre Arbeiten ausführlich berichtet wird, und in der vergleichsweise immer noch großzügigen staatlichen und kommunalen Subvention. Theater wird hierzulande als Kulturbotschafter für Zwecke der Außenpolitik verwendet und nicht zuletzt dokumentieren die Universitäten mit ihren zahlreichen Studierenden im Fach Theaterwissenschaft, Studiengänge wie Theaterpädagogik und Schauspielschulen zusammen mit den Zuschauerzahlen der Theater gleichermaßen, dass diese altehrwürdige Institution mit ihren Praktiken immer noch Aufmerksamkeit hervorruft. Wendet man dieses vage und diffuse Interesse für das Theater ins Positive, dann könnte eine sinnvolle Aufgabe für ein Studium der Theaterwissenschaft durchaus in der allmählichen Beantwortung der Frage liegen, worin in globalem Ausmaß das Besondere des Theaters zu suchen ist. Allerdings liegen die Antworten nicht auf der Hand, sie müssen erarbeitet werden und dies vor allem in der Auseinandersetzung mit dem Gegenstand des Interesses: all den zahlreichen Ausprägungen dessen, was wir unter Theater verstehen bzw. all dem, was unter diesem Begriff in Erscheinung tritt.

Auf der praktischen Seite bedeutet dies, dass man als Studierender beginnt, so oft wie möglich ins Theater zu gehen, um sich einen Grundstock an konkretem Anschauungsmaterial zu erarbeiten. Darauf sei bereits an dieser Stelle nachdrücklich verwiesen: Das Studium der Theaterwissenschaft, insbesondere die Aufführungsanalyse als Teildisziplin, beschäftigt sich mit sämtlichen gegenwärtigen Erscheinungsformen des Theaters, mit all seinen Praktiken, Materialien und kulturell spezifischen Ausprägungen. Es ist eine irrige Annahme, man könne dies ausschließlich nur mithilfe von Videoaufzeichnungen und Literatur bewältigen. Die Fähigkeit, sachkundig über Theater zu sprechen und zu schreiben, erwirbt man in erster Linie dadurch, dass man das Theater aufsucht, in all seinen Facetten, seinen ästhetischen, strukturellen, diskursiven, soziologischen Fein- und Grobheiten und sich ihnen stellt.

Theaterwissenschaftlerinnen¹ sind somit in erster Linie besondere Zuschauer. Im Lauf der Jahre erarbeiten sie sich einen professionellen Blick, sehen sich – anders als das Gros der Zuschauer – eine Aufführung mehrmals an, arbeiten daran, ihre Wahrnehmung zu verfeinern und zu sensibilisieren, ihre Kenntnisse

1 Zur Relativierung der maskulinen Form wird im Folgenden mitunter zwischen weiblicher und männlicher Form gewechselt. Mit eingeschlossen in beide Schreibweisen sind alle Geschlechter.

über das Theater der Gegenwart sowie dessen Geschichte und unterschiedliche kulturelle Ausprägungen zu vergrößern und zu vertiefen. Nicht zuletzt sind sie bestrebt, ihren Sinn für Sprache zu schärfen. Ein Großteil theaterwissenschaftlicher Arbeit besteht in der Mitteilung dessen, was wir gesehen haben. Gleichgültig, ob diese Mitteilung mündlicher oder schriftlicher Art ist, das Werkzeug hierzu bildet die Sprache und zwar am besten so, dass damit die Komplexität und die Feinheiten einer Aufführung anschaulich und nachvollziehbar dargestellt werden.

Die notwendigsten Voraussetzungen also für ein Studium der Theaterwissenschaft sind die Liebe zum Theater, die Bereitschaft zur anhaltenden Schulung der eigenen Wahrnehmung und die Ausbildung der Fähigkeit des Redens und Schreibens über theatrale Phänomene. Mindestens ebenso wichtig aber ist die Einsicht, dass Studieren nicht gleichbedeutend ist mit dem Erhalt von Rezepten oder Versicherungen. Weder lassen sich alle theatralen Phänomene mit einer einzigen Methode „in den Griff kriegen“, noch ist garantiert, dass man eine der im Studium heiß diskutierten Theorien im späteren Berufsleben „an den Mann (oder die entsprechende Frau) bringen“ kann. Einhergehend mit den Veränderungen, die auch das Theater durchläuft, ist das Studium ein kontinuierlicher und im Grunde nie beendeter Prozess der Selbstbildung und der Übung von Fähigkeiten und Fertigkeiten.

In diesem Sinne soll die vorliegende Einführung ein Praxisbuch sein, in das vielfältige Erfahrungen des Lehrens und Lernens ebenso eingegangen sind wie unterschiedliche Begegnungen mit der Theorie und Praxis des Theaters. Damit ist der Wunsch verbunden, Studierenden und anderen theaterbegeisterten Menschen ein Instrumentarium zu liefern, mit dem sie ihr Vermögen des Sehens, Hörens, Beschreibens und Reflektierens besser verstehen und ihre Fähigkeiten ausbilden, ihre Eindrücke und Reflexionen anderen plausibel mitzuteilen und vorstellbar machen zu können. Hierfür soll ein flexibles Analyseverfahren vorgestellt werden, das es den Analysierenden ermöglicht, auf die spezifischen Anforderungen einzelner Aufführungen einzugehen. Im Sinne einer Propädeutik des Zuschauens soll die **Wahrnehmung des Analysierenden als Ausgangspunkt eines Reflexionsprozesses** markiert werden, der die Ästhetik einer konkreten Inszenierung zu untersuchen vermag und dabei Theatererfahrung als konstitutive Leistung der Zuschauerinnen und Zuschauer begreift. Dabei wird von einem weiten Verständnis von Aufführungen als kulturelle Ereignisse ausgegangen, das sich von der kultur- und geisteswissenschaftlichen Debatte um die Theorien und Praktiken des Performativen herschreibt. Die performative

Dimension von Aufführungen soll theoretisch erörtert, methodisch begründet und exemplarisch dargelegt werden. Der Begriff Aufführung wird dabei nicht von bestimmten Genres oder Sparten des Theaters her entwickelt. Ausgegangen wird allgemein von kulturellen Aufführungen, wobei die Beispiele sich auf Aufführungen des Schauspiels und der Performancekunst konzentrieren werden. Auf Studien, die den performativen Ansatz für spezifische Formen oder Sparten des Theaters und anderer Künste aufgreifen und weiterdenken, wird jeweils in den Fußnoten verwiesen.

Die Überlegungen sollen stets auch die Produktionsbedingungen und Arbeitsprozesse der Theaterpraxis berücksichtigen. Dabei gilt es, eine Aufführung als das vorläufige Ergebnis eines komplexen vielgestaltigen und kollektiven Produktionsprozesses zu begreifen, an dem einzelne Personen und Gruppen mit wechselnden Zuständigkeiten und Verantwortungen beteiligt sind.

1.1 Inter-Subjektivität und Objektivität

Der Gebrauch des Wortes „Analyse“ wirkt für Studierende häufig wie ein Versprechen. Endlich – so glaubt man – wird man etwas an die Hand bekommen, um die rätselhaften Ereignisse auf der Bühne gefügig zu machen und zu entschlüsseln.

Daran lässt sich ablesen, wie schwierig es zuweilen ist, das, was sich vor den Augen und Ohren der Zuschauer abspielt, handhabbar zu machen. Die Aufführungen des Theaters sperren sich einem schnellen Verständnis, sie bieten dem Wunsch nach Ordnung und Eindeutigkeit Widerstand. Wie oft gerät man in die Situation, dass man sich mit Freunden die Köpfe heiß redet darüber, wie dies und jenes gemeint war, was wohl der Regisseur im Sinn hatte, ob dies oder jenes „gewollt“ war, warum man diesem Schauspieler „glaubt“ und jenem nicht. Nicht selten taucht auch die Frage auf, ob das Gesehene und Gehörte noch die Bezeichnung „Theater“ verdient, was man damit anfangen soll, was es denn überhaupt bedeuten soll und was all die klugen Texte im Programmheft mit der Aufführung zu tun haben, die man gerade gesehen hat.

Das Wort „Aufführungsanalyse“ klingt, als ob es ein Verfahren gäbe, das zur definitiven Beantwortung dieser Fragen beizutragen vermöge. Tatsächlich kann ein erster Schritt in Richtung analytischer Betrachtung einer Aufführung darin bestehen, die oben zitierten „Fragen“ tatsächlich auch als Fragen ernst zu nehmen. Häufig muten diese Äußerungen nämlich eher wie Vorwürfe an, die vom Anspruch ausgehen, es sei Sache der Aufführung bzw. der beteiligten

Schauspieler, Regisseure und Dramaturginnen, diese Fragen zu beantworten bzw. gar nicht erst aufkommen zu lassen. Wer allerdings mit der Geschichte und den Praktiken des Theaters vertraut ist, der weiß, dass es den Theaterleuten zuweilen gerade darum geht, solche Fragen zu provozieren. Wenn es um „Botschaften“ geht, bevorzugen sie Doppelbödigkeit oder Mehrdeutigkeit, sie lassen den Zufall mitspielen und freuen sich über Momente der Improvisation, sie lieben es, das Publikum zu irritieren, sie weiten die Grenzen ihrer Darstellungsmöglichkeiten aus, sie verfahren willkürlich mit dem dramatischen Text oder bevorzugen es, andere oder gar keine Texte und stattdessen Filme oder Bilder zur Grundlage einer Inszenierung zu machen. Es scheint geradezu ein konstantes Merkmal des Theaters zu sein, dass es sich immer wieder zu verwandeln sucht, um das Publikum aufzustören, um ihm die Frage aufzunötigen, was all dies denn nun bedeuten soll.

Vielleicht lässt sich in einem ersten grundlegenden Schritt die Frage stellen: *Was bedeutet das Ereignis für mich? Was erzählt es mir? Was kann ich damit anfangen?* Die **Bedeutsamkeit des Ereignisses** „für mich“ lässt sich weiter differenzieren. „Für mich“ mag heißen: in dieser und jener Lebenssituation, die mir gerade einen besonderen Blick auf die Dinge und die Welt ermöglicht; mag heißen: aus der Perspektive einer Zuschauerin, die bereits viele Aufführungen dieser Art gesehen hat; mag heißen: im Kontext einer Debatte, die gerade allerorten geführt wird und mich besonders interessiert; mag heißen: im Kontext all der anderen Elemente, die auf der Bühne auch noch zu sehen sind und die ich von einem besonderen Standort her besehen bemerkenswert finde.

Dieses „für mich“ kann durchaus ganz persönlicher Natur sein und so beschaffen, dass ich darüber keinerlei Mitteilung machen mag. „Für mich“ kann aber auch eine Perspektive bedeuten, die ich anderen plausibel mitteilen kann, die sie aber wiederum nicht mit mir teilen müssen, so dass diese „für sie“ wiederum eine andere Bedeutung haben mag. Wir können also gemeinsam mit anderen die gleiche Aufführung sehen, und dennoch können die Bedeutungen, die das Ereignis zugesprochen bekommt, unterschiedlich sein. Immer sind es die Bedeutungen, die ich oder andere als Zuschauer dem Ereignis verleihe, in Abhängigkeit von unterschiedlichen Voraussetzungen, die jeder als solche mitbringt. Ein Rekurs auf die Mitteilungsabsichten des Regisseurs kann mithin ein Ausweichen vor dieser Aufgabe sein, sich eigene Gedanken darüber zu machen, welche Bedeutungen oder welchen Sinn man den Dingen und Ereignissen, die im Theaterraum stattfinden, zu verleihen imstande ist. Zuweilen kann es freilich auch durchaus angemessen sein, sich die Freiheit zu nehmen

und zu behaupten, dass das Dargebotene aus der eigenen Perspektive sinn- und bedeutungslos erscheint. Je nachdem, aus welcher Richtung, aus welchem Interesse man als Zuschauer nach der Bedeutung des Dargebotenen fragt, fällt also die Antwort unterschiedlich aus. In diesem Sinne ist jede Äußerung über ein theatrales Ereignis subjektiv. *Wie sollte es anders sein?* Wir Zuschauer sind es schließlich auch, die herausfinden wollen, was die Dinge und Ereignisse, denen wir begegnen, für uns bedeuten. Am Anfang der Analyse steht somit eine **grundsätzliche Neugier**. Mit ihr artikuliert sich der Wunsch, etwas zu entdecken, etwas wissen zu wollen. Ohne dieses fragende Interesse ist Analyse selbst sinnlos und ohne Beginn. Es geht nicht um ein „objektives“ Ergebnis, welches keinen Widerspruch mehr duldet. Was auf dem Spiel steht, ist die durch das Theater bzw. seine Aufführungen in den Zuschauern immer wieder aufs Neue entfachte Lust, in einen Dialog zu treten: mit dem Gesehenen und Gehörten, mit sich selbst, mit anderen Zuschauern, mit denen man das Erlebte teilt oder solchen, denen man es mitteilen möchte. Man könnte auch sagen, dass mit jeder Aufführung unsere grundsätzliche Suche nach der Bedeutsamkeit und Sinnhaftigkeit dessen, was uns umgibt aufs Neue in Gang gesetzt wird. Als analysierende Theaterwissenschaftler sind wir begeisterte oder leidenschaftliche, zuweilen neutrale und unberührte oder auch ablehnende Beobachter und Teilnehmerinnen. Als solche sind wir nicht frei von subjektiven – d. h. unseren Biografien mit ihren besonderen Fragen und Interessen zuzuordnenden – Voraussetzungen, mit denen wir uns einer Aufführung nähern.²

Was aber ist dann unter „Analyse“ zu verstehen? Öffnet eine solche explizit subjektiv deklarierte Annäherung nicht der Bedeutungswillkür Tür und Tor? Sollte nicht gerade mithilfe eines analytischen Vorgehens dem Relativismus der Bedeutungen ein Ende bereitet werden? Sollte nicht die Analyse als wissenschaftliches Verfahren ein zumindest approximativ „objektives“ Ergebnis hervorbringen?

Der Gebrauch des Wortes „Analyse“ scheint unausweichlich mit der Vorstellung einer besonderen Art von Objektivität verbunden, die jenseits subjektiver Verfasstheit anzusiedeln ist. Ganz so, als müsste es möglich sein, Aussagen über eine theatrale Arbeit zu formulieren, die den Standpunkt eines betrachtenden Subjekts ausschließt. Nun ist aber mit Blick auf das Theater bzw. die Aufführungen, die es zu analysieren gilt, zu sagen, dass sie die Subjektivität des Be-

2 Zur Frage nach der Bedeutsamkeit, den Bedeutungen und dem Sinn von Kunstwerken siehe ausführlich: Hörisch, Jochen (2009): *Bedeutsamkeit. Über den Zusammenhang von Zeit, Sinn und Medien*. München: Hanser.

trachterstandpunktes geradezu herausfordern. Dies kann recht einfache Gründe haben, z. B. die bloße Tatsache, dass es einen Unterschied in der Wahrnehmung ausmacht, ob wir in der ersten Reihe sitzen und die Schweißstropfen auf der Stirn des Protagonisten sehen oder ob wir aus einer gewissen Distanz in der letzten Reihe einen mehr umfassenden Blick auf das gesamte Geschehen richten, ob wir eine Aufführung das erste Mal sehen und alles überraschend und neu für uns ist oder ob wir den Ablauf schon kennen. Es ist auch ein Unterschied, ob es sich bei dem Betrachter um einen Theaterwissenschaftler handelt oder um einen „normalen“ Zuschauer, der an der Theaterkasse einen Gutschein einlöst, den er zum Geburtstag geschenkt bekommen hat. Der Wahrnehmungsmodus des einen ist vielleicht von der Aufgabe geprägt, sich so viele signifikante Details wie möglich einzuprägen. Der andere gönnt sich etwas Besonderes, nimmt es als Geschenk und freut sich über den außergewöhnlichen Abend. Für jeden von ihnen stellt der Aufführungsbesuch ein Erlebnis eigener Art dar.

Die Subjektivität der Bedeutungen kann durchaus unterschiedlich abschattiert sein. Sie kann von einer ganz persönlichen, nur meine eigene Person betreffenden Bedeutungsdimension bis hin zu einer für einen anderen durchaus nachvollziehbaren, aber dennoch nicht geteilten Auffassung reichen. Wenn wir im Kontext der Aufführungsanalyse also davon sprechen, dass das Theater die subjektive Dimension von Bedeutungszuweisung in der Betrachtung herausfordert, dann ist damit keineswegs gemeint, dass der Betrachter diesem und jenem völlig willkürlich eine Bedeutung zusprechen kann oder dass alles gültig ist, was ihm dazu einfällt oder gerade in den Sinn kommt. Es wird damit lediglich der Beobachtung Rechnung getragen, dass einzelne Zuschauer einem gemeinsam Wahrgenommenen aus den verschiedensten Gründen durchaus unterschiedliche Bedeutungen zusprechen können. Diese Unterschiede werden unter anderem von den heterogenen Voraussetzungen erzeugt, die wir als Zuschauerinnen mit in das Theater hinein tragen.³ Diese äußern sich in vielfältigen Erwartungshaltungen dem Theater gegenüber, sie sind bedingt durch das Wissen, das wir uns angeeignet haben, dem je spezifischen Interesse, das wir mit dem Besuch der Aufführung verbinden. Sie sind durchaus auch in Verbindung zu sehen mit unserer seelischen und / oder körperlichen Verfassung zum Zeitpunkt der Aufführung. All dies führt dazu, dass wir gemeinsam mit anderen zwar das Gleiche sehen und hören, aber durchaus unterschiedliche Erfahrungen damit machen

3 Zum Teil sind sie natürlich auch anderen Faktoren geschuldet, wie z. B. der Tatsache, dass Schauspieler improvisierend spielen und keine Aufführung der anderen gleicht.

können. Einschränkend soll an dieser Stelle gleich vermerkt werden, dass diese „Mitbringsel“, dieses „subjektive Gepäck“ für den Wahrnehmungsvorgang bzw. die Bedeutungen, die wir dem Ereignis der Aufführung verleihen, zwar von Belang sind, dass aber nicht sie es sind, die in der Aufführungsanalyse verhandelt werden. Es geht zunächst lediglich darum, sich ihrer bewusst zu sein und zu erkennen, dass sie für die Wahrnehmung von Theater eine große Rolle spielen. Es wäre ein Irrtum zu glauben, es ginge in der Aufführungsanalyse um uns und unsere persönlichen Befindlichkeiten im Verhältnis zum Wahrgenommenen; es spielt auch keine Rolle, ob wir viel oder wenig wissen. Es geht um das, was im Zusammentreffen dessen, was gezeigt, getan und zu Gehör gebracht wird, mit uns Zuschauern entstehen kann, also um ein **relationales Ereignis**. In der Aufführungsanalyse wird ein „Zwischengeschehen“ verhandelt, mit anderen Worten: Es geht um **Inter-Subjektivität**. Dazu ist es notwendig, sich der Voraussetzungen bewusst zu sein, die man als Zuschauer mit ins Spiel bringt.

Wenn wir also im Kontext der Aufführungsanalyse von Subjektivität der Bedeutungen sprechen, das dürfte mittlerweile hinreichend deutlich geworden sein, geht es nicht um idiosynkratische, nur subjektiv gültige oder im persönlichen Raum des Betrachters verbleibende beliebige Bedeutungen. Vielmehr beanspruchen wir, den Beobachterstandpunkt in die Reflexion mit einzubeziehen. Wir gehen davon aus, dass ein analytisches Sprechen und Schreiben über ein ästhetisches Ereignis und eine ihm entsprechende Erfahrung eigenen Gesetzmäßigkeiten gehorcht, die sich von denen der Naturwissenschaften unterscheiden. Für die Aufführungsanalyse als theaterwissenschaftliche Teildisziplin gilt, was Jochen Hörisch treffend zum Unterschied zwischen Geistes- und Naturwissenschaften bemerkt, nämlich, dass sich die Aussagen der Ersteren nicht ohne weiteres falsifizieren lassen.

Naturwissenschaften produzieren über Sachverhalte Aussagen (incl. Formeln), die sich falsifizieren oder eben nicht falsifizieren lassen; Geisteswissenschaften tun dies nicht und können dies in aller Regel (es gibt bedeutende Ausnahmen!) auch nicht, sie sind nicht ohne weiteres zu falsifizieren, bzw. sie scheinen erst einmal falsifikationsimmun zu sein. Naturwissenschaften präsentieren Hypothesen, denen die scientific community nach gründlicher Prüfung zustimmen muss, sofern sie nicht falsifiziert werden können; Geisteswissenschaften stellen hingegen anheim, etwas so wahrzunehmen oder eben auch anders.⁴

4 Siehe hierzu: Hörisch (2009): *Bedeutsamkeit*, S. 168 ff.

Damit geht selbstverständlich einher, dass wir unsere Aussagen begründen und belegen, so dass sie für andere nachvollziehbar werden, sie sind aber nicht unbedingt zustimmungspflichtig. Darin ist ihre Objektivität zu suchen. Mit unserem theaterwissenschaftlichen Tun bewegen wir uns in einem inter-subjektiven Raum, der durchaus plausibel Dissens produziert.

1.2 Wiederholung und Einmaligkeit

Da die Theaterwissenschaft zu den Geisteswissenschaften gehört, trifft vieles, was beispielsweise für die Philologien oder Kunstwissenschaften Gültigkeit beansprucht, auch für dieses Fach zu. Ein gemeinsamer Nenner ist z. B. die Frage nach den Bedeutungen, die bereits kurz angesprochen wurde, ein weiterer die Annahme, dass aus Kunstwerken über sie selbst hinausweisende Erkenntnis zu gewinnen sei. Dennoch muss auf eine fundamentale Differenz hingewiesen werden, die sich aus der besonderen Beschaffenheit des „Gegenstandes“ unseres Forschens herleitet. Während Texte, Bilder, Videos als materielle Substanzen dem analysierenden Wissenschaftler gleichbleibend zur Verfügung stehen, handelt es sich bei einer **Aufführung** um ein **temporäres Phänomen**. Eine Aufführung existiert nur für eine bestimmte Zeit, dann gibt es sie nicht mehr. Sie existiert nur, während sie sich ereignet. Während ein Literaturwissenschaftler einen Text immer wieder hervorholen, von einer Seite auf die nächste und wieder zurück an den Anfang blättern kann, sind Theaterwissenschaftler darauf angewiesen, dass die Aufführung, die sie untersuchen wollen, überhaupt stattfindet. Das „Material“, aus dem Aufführungen gemacht sind, ist somit nicht verlässlich konstant.

Das „Material“ Schauspieler beispielsweise muss sich immer wieder aufs Neue bereitstellen, es muss sich formieren und in einen gewissen strukturierten Ablauf begeben. Eine Aufführung in immer gleicher Qualität zu wiederholen – was unter bestimmten wissenschaftlichen Prämissen für eine nachprüfbar analytische Betrachtung zwingend notwendig wäre – ist kaum zu gewährleisten. Dies umso weniger, als die Mechanik der exakten Wiederholung bei den meisten Schauspielern geradezu verpönt ist. Um eine Aufführung „lebendig“ zu halten, variieren sie ihr Spiel häufig um Nuancen. So erzählt zum Beispiel der Schauspieler Ulrich Matthes über das Gestalten seiner Rolle in *Wer hat Angst vor Virginia Woolf?* am Deutschen Theater in Berlin, dass er im abendlichen

Spiel mit seiner Partnerin Corinna Harfouch eher die Abweichungen erlebt und sucht als die Reproduktion eines geplanten Ablaufs.⁵

Die Einmaligkeit von Aufführungen, ihr transitorischer Charakter mithin und ihre intendierte Öffnung zum Zufall gelten als wesentlich positive Merkmale, durch die sich das Theater von anderen Medien und Künsten unterscheidet. In den letzten Jahren lässt sich beobachten, dass die bildende Kunst häufig Anleihen beim Theater macht, dass immer mehr theatrale bzw. schauspielerische Elemente in den anderen Künsten auftauchen. Das Theater erfährt also geradezu aufgrund der ihm innewohnenden und zugehörigen Leibhaftigkeit und Ereignishaftigkeit eine besondere Wertschätzung.

Die Einmaligkeit, von der wir im Zusammenhang mit Aufführungen des Theaters sprechen, resultiert häufig aus der Problematik der Wiederholung. Jede Arbeit an einer Inszenierung – sei es die Konstruktion eines Raumes, das Erproben und Festlegen von Abläufen, das mühsame Erlernen eines Textes, eines Liedes, das Einstudieren einer Choreographie – zielt nicht zuletzt darauf, eine wiederholbare, also immer wieder aufs Neue herstellbare Aufführung zu erarbeiten, die bestimmten Anforderungen an eine ästhetische Qualität genügen soll. Dem Wunsch nach exakter Reproduktion steht jedoch eine ganze Reihe von Widerständen entgegen. Da Schauspieler im Gegensatz zu Maschinen mit ihrer jeweiligen Tagesform arbeiten, das Publikum sich jeden Abend neu zusammensetzt und in seinen Reaktionen kaum vorhersehbar ist, da Schauspieler häufig sensibel auf Äußerungen der Zuschauer eingehen oder sie sogar in ihr Spiel mit einbeziehen, da sich die Aufführungen also immer wieder als Ereignis konstituieren, sind theatrale Abläufe nur bedingt zu kontrollieren. Hinzu kommt, dass es vielen Theaterleuten reizvoll erscheint, genau mit diesem Risiko des Kontrollverlustes zu arbeiten bzw. dem Zufall im Ablauf einer Aufführung Raum zu geben. Dies kann ein Raum sein für Improvisationen seitens der Schauspieler oder die Einbeziehung des Publikums in das Geschehen. Aber auch unerwartete neue Ansagen des Regisseurs vor einer Aufführung sind durchaus häufig anzutreffende theatrale Praktiken, die dazu beitragen, dass die Einmaligkeit einer Aufführung und ihr entsprechender Ereignischarakter betont und immer wieder auch in Modifikationen herbeigeführt werden. Aller-

5 Eiding, Lars/Hartung, Petra/Matthes, Ulrich/Tismer, Anne (2011): „Erotik mit dem Publikum. Ein Schauspielergespräch“, in: Jens Roselt und Christel Weiler (Hg.): *Schauspielen heute. Die Bildung des Menschen in den performativen Künsten*. Bielefeld: transcript, S. 73–92, hier: S. 84.

dings gibt es auch Regisseure, die das Gegenteil – nämlich die Unterwerfung unter das Primat der exakten Reproduktion eines Verlaufes – von den Spielern fordern. Beispielhaft sind hier die minutiös geplanten Arbeiten eines Robert Wilson zu nennen. Hier sind Bewegungsabläufe weitgehend zeitlich präzise festgelegt, zuweilen bestimmt der Lichtcomputer den Ablauf einer Vorstellung und diktiert dem Spieler sein programmiertes Tempo.

Aufführungen des Theaters oszillieren also zwischen der **Möglichkeit der Wiederholung** und der **Einmaligkeit eines Geschehens**. Für die Analyse ist der Ereignischarakter der Aufführung ein immer wieder mit zu bedenkender wichtiger Aspekt, dem wir unsere Aufmerksamkeit schenken müssen. Der mehrmalige Besuch einer Aufführung gibt uns Aufschluss darüber, wo ihre stabilen, gleichbleibenden Elemente zu finden sind und wo sich der Raum für den Zufall und das Unvorhersehbare öffnet. Je länger eine Aufführung ist und je komplexer sie sich gestaltet, umso mehr wächst die Spannung zwischen diesen beiden Polen und umso mehr rücken Aspekte wie Flüchtigkeit und Vergänglichkeit als dem Theater zugehörige Phänomene in den Horizont der Erfahrung.

1.3 Ko-Präsenzen

Aufführungen sind von der physischen Präsenz der Darsteller oder Akteure abhängig. Ebenso sehr brauchen sie aber auch ein Publikum. Ohne anwesendes Publikum findet die Aufführung nicht nur nicht statt, vielmehr wird ihre Qualität in hohem Maße von dessen Ko-Präsenz bestimmt.

Zeami, der Begründer des japanischen Noh-Theaters weist in seiner Schrift *Die Geheimnisse des Noh* darauf hin, dass bereits lange vor Beginn der Vorstellung der Schauspieler hinter dem Vorhang aufmerksam in den Zuschauerraum hinein lauscht und versucht, ein Gefühl dafür zu bekommen, wie das Publikum einzuschätzen ist: *Sind die Besucher des Theaters in der Erwartung von etwas Besonderem aufmerksam gespannt? Sind sie zerstreut und noch mit etwas anderem beschäftigt? Sitzt eine hochrangige Persönlichkeit oder ein alter Freund im Auditorium?* Im Lauf der Zeit bildet sich so beim Schauspieler ein feines Gespür für die Schwingungen des Publikums. Er nimmt sie auf und richtet seinen Auftritt und sein Spiel danach aus.⁶

6 Siehe: *Die geheime Überlieferung des Nō. Aufgezeichnet von Meister Seami. Übersetzt und erläutert von Oscar Benl* (1961). Frankfurt am Main: Insel, S. 45.

Man muss sich aber nicht auf eine Zeitreise in das alte Japan begeben, um dieses Phänomen des Einstimmens zu beobachten: Auch hierzulande und gegenwärtig ist die Aufmerksamkeit, die Spannung der Schauspieler eine besondere, wenn sie wissen, dass ein einflussreicher Kritiker oder die Bundeskanzlerin oder ein wichtiger Intendant oder die eigene Mutter im Saal sitzt. Von einer anwesenden Schulklasse erwarten sie nicht besonders viel Konzentration, in einem halb gefüllten Saal eine weniger dichte Atmosphäre. Entsprechend groß kann die Aufgeregtheit sein und der Versuch unternommen werden, besonders laut und kräftig oder fein und leise zu spielen.

Auch vonseiten des Publikums gibt es ein Sich-Einstimmen auf das Komende. Zu Beginn der Aufführung wird es stiller, die Gespräche ebbend ab, die allgemeine Aufmerksamkeit richtet sich auf die Bühne und das Publikum wartet gespannt auf den Auftritt der Protagonisten. Lachen, Beifallklatschen, Räuspern, das Verlassen des Raumes, absolute Stille und hohe Konzentration sind Äußerungen von Zuschauer-Seite, die von den Schauspielern sehr genau wahrgenommen werden und das Spiel mit beeinflussen.⁷

Diese Beschreibung entspricht dem „normalen Publikum“, das ins Theater kommt, dort seinen Platz einnimmt und in der Regel aufmerksam verfolgt, was sich auf der Bühne zuträgt. Allerdings gibt es noch eine ganze Reihe von Variationen dessen, was es bedeuten kann, Publikum zu sein. Es ist nicht zuletzt das Theater selbst bzw. die jeweils bestimmte Aufführungssituation, die uns zu einem bestimmten Zuschauer-Verhalten führt. Als Zuschauer sind wir nicht nur mit einem Verhaltens-Kodex konfrontiert, den wir akzeptieren oder natürlich auch ablehnen können. Häufig experimentiert das Theater selbst damit, unser Verhalten neu zu bestimmen, uns zu einer anderen Form des Zuschauens und Teilnehmens hinzuführen. Die zur Verfügung stehenden Mittel sind durchaus mannigfaltig.

Der berühmteste europäische Theatermacher des 20. Jahrhunderts, dem an der „Erziehung“ und Neu-Bildung des Publikums sehr gelegen war, dürfte **Bertolt Brecht** gewesen sein. Er war auf vielfältige Weise daran interessiert, dass sich das Publikum nicht konsumierend in einem illusionären Raum verlor, sondern sich in seiner Rolle als mitgestaltender und reflektierender Zuschauer erfuhr. Um dies zu erreichen, unterbrach er zum Beispiel die szenische Hand-

7 Fischer-Lichte, Erika (2004): „Einleitende Thesen zum Aufführungsbegriff“, in: Dies., Clemens Risi und Jens Roselt (Hg.): *Kunst der Aufführung. Aufführung der Kunst*. Berlin: Theater der Zeit, S. 11–26, hier: S. 11 ff.

lung durch Lieder und Kommentare, die sich direkt an das Publikum richteten, so dass dieses sich auch tatsächlich angesprochen fühlte und eine Distanz zum Geschehen auf der Bühne gewann. Er forderte vom Schauspieler, sich nicht in erster Linie in die Rolle einzufühlen – heutige Schauspieler sprechen vom „Einkitschen“⁸ –, sondern sich seiner Gestaltungsweise und Darstellungsform bewusst zu sein und damit die jeweilige Figur mehr zu zeigen als zu sein. Mit Brecht verbinden wir auch die so genannten Lehrstücke, die weniger auf den ästhetischen Genuss abzielten als auf die Absicht, politische Bewusstseinsprozesse in Gang zu setzen. Brechts Wunsch war es, aus passiven Zuschauern verantwortlich handelnde Menschen werden zu lassen. Seine Bestrebungen galten also ganz explizit der Transformation des Zuschauers. Heute finden wir Nachfolger dieser Idee vom Lehrstück in so genannten Re-Enactments als neuen Formen des Dokumentartheaters und dem partizipatorischen Theater.

Ob das vordringlichste Ziel des gegenwärtigen Theaters darin besteht, das politische Bewusstsein der Zuschauer zu verändern, mag dahingestellt bleiben. Aus diversen Gründen aber findet sich eine Vielzahl von Aufführungssituationen, die jeweils **unterschiedliches Zuschauerverhalten** evozieren. Teilweise begegnen sie dem Wunsch des Publikums nach direkter Partizipation, wie dies in den Arbeiten der Gruppen She She Pop oder SIGNA der Fall ist.⁹ Hier wird der Zuschauer zum Mitspieler gemacht, der sich vor den Augen der anderen produzieren oder blamieren oder einfach nur die Erfahrung machen kann, dass gar nicht so einfach ist, was spielend leicht aussieht, dass Gesagtes gesagt, Getanes getan und beides, wenn es einmal vollzogen, nicht mehr rückgängig zu machen ist.

Andere Aufführungssituationen gestatten die Einnahme einer ruhigen Beobachterposition, sie erlauben dem Zuschauer, sich bequem in den Sessel zurück zu lehnen und sich sowohl auf das Bühnengeschehen als auch auf die bei sich ablaufenden inneren Vorgänge zu konzentrieren.

Es finden sich Mischformen, die hin und wieder durch Unterbrechungen und eingestreute Kommentare der Brechtschen Linie folgen oder durchaus auch solche, in denen aus der gesamten Aufführung eines Schauspielers eine direkte Ansprache an das Publikum wird. Wichtig ist zu verstehen, dass Ko-Präsenz sich in unterschiedlichen Verhaltensformen manifestieren kann und unser eigenleibliches Spüren mit einschließt. Die Palette der Verhaltensmöglich-

8 Eidinger/Hartung/Matthes/Tismer (2011): „Erotik mit dem Publikum“, S. 86.

9 Siehe hierzu insbesondere auch die Analyse von *Earthport* in diesem Band.

keiten reicht vom aufmerksam gespannten oder sich endlos langweilenden Zuschauer bis hin zum interessiert mitgehenden Beobachter; sie umfasst den begeisterten oder widerspenstigen Teilnehmer ebenso wie den enthusiastischen oder schamvoll berührten Mitspieler.

Für die Analyse ist festzuhalten, dass der **Ereignischarakter der Aufführung** durch die Anwesenheit des Publikums weiter verstärkt wird, und dass ein Augenmerk darauf gerichtet werden muss, welche Rolle den Zuschauern zugewiesen wird, welche Verhaltensspielräume für das Publikum geöffnet werden, in welcher Weise das Theater die Zuschauer auf ihre eigene Leiblichkeit verweist. Letzten Endes ist es der Definitionsmacht des Theaters zuzusprechen und weniger unserem Belieben anheimgestellt, in welchem Rahmen wir uns ko-präsent aufführen und als Zuschauer, Beobachter, Teilnehmer oder Mitspieler aktiv werden können.

Die Art und Weise und das Maß der Involviertheit in das Geschehen bestimmen den Grad der Subjektivität unserer Wahrnehmung bzw. mit der entsprechenden Gestaltung der Ko-Präsenz weitet sich der Fragehorizont für die analysierenden Wissenschaftler ganz erheblich aus.

1.4 Wahrnehmung lernen

Allen Experimenten mit der Ko-Präsenz der Zuschauer liegt die Tatsache zugrunde, dass eine Aufführung die Sinne anspricht. Wir sehen, hören, lauschen, verfolgen den Lauf des Geschehens aufmerksam, manchmal riechen wir einen besonderen Duft oder schmecken sogar im Lauf einer Aufführung etwas. Zuweilen – wenngleich recht selten – wird auch das haptische Vermögen in die Aufführung mit einbezogen. Es ist dennoch zunächst weniger die **Handlungskompetenz des Publikums** als dessen sinnliches Gewahrwerden, ganz allgemein gesprochen dessen Fähigkeit zur Wahrnehmung, die auf dem Spiel steht.¹⁰ Als Grundlage einer analytischen Annäherung an eine Aufführung muss sie genauer in den Blick genommen werden.

Der Neurologe Hinderk M. Emrich macht darauf aufmerksam, dass an die Sinne gekoppelte menschliche Fähigkeiten nicht naturgegeben sind, wenn er schreibt:

10 Dies gilt freilich nur eingeschränkt für alle Formen des partizipatorischen Theaters, in denen gerade unsere Fähigkeiten zum Mitspielen, zum Agieren abgefragt werden.

Wahrnehmung fällt in der Form, wie wir sie an und in uns erleben, nicht ‚vom Himmel‘. Wahrnehmungsprozesse müssen im Laufe des Lebens mühsam erarbeitet werden [...]. In diesem Sinne ist Wahrnehmung ein äußerst zeit- und vergangenheitsabhängiger Prozess, der mit individuellen Lernerfahrungen, z. T. aber auch seelischen und in diesem Sinne auch traumatischen bzw. Glückserfahrungen der Vergangenheit zu tun hat.¹¹

Das heißt zum einen, dass das, was wir sehen und hören, riechen und schmecken, berühren und spüren immer schon mit dem subjektivem Gepäck abgeglichen wird, das jeder Zuschauer in die Aufführung hereinträgt. Dieses besteht aus vorgängigen Erfahrungen, eingeschlossen solche, die wir als theaterbegeisterte Zuschauer mit anderen Aufführungen gemacht haben. Es umfasst unser alltagsrelevantes Wissen ebenso wie die fachspezifischen Kenntnisse, über die wir verfügen. Unsere Aufnahmefähigkeit ist somit nicht mit der eines Computers vergleichbar, der visuelle und akustische Daten einfach nur speichert. Emrich spricht davon, dass ein Weltbild mitläuft, wenn wir etwas wahrnehmen. „Bevor Sinnesdaten ausgewertet, interpretiert und integriert werden können, bedarf es eines Konzeptes, eines Weltbildes, eines ‚mitlaufenden Weltmodells‘, in das die aktuellen Sinnesdaten eingefügt werden, bzw. von dem aus sie verworfen werden können.“¹² Wenn wir Emrich folgen, dann sehen wir also nicht die Dinge „wie sie sind“ – vielmehr gibt es keine von unserer Wahrnehmung ablösbare „objektive“ Wirklichkeit.

Dieses „mitlaufende“ Modell oder Weltbild mag uns mehr oder weniger bewusst sein, meistens nehmen wir es erst dann deutlich wahr, wenn es angegriffen oder in Frage gestellt wird. Wir lernen unsere Erwartungen häufig erst in dem Moment kennen, in dem sie nicht erfüllt werden.¹³ Im Zusammenhang mit Theater lässt sich dies immer dann beobachten, wenn die Inszenierung eines klassischen dramatischen Textes mit einer vorgängigen Lektüre desselben abgeglichen wird. Plötzlich stellt man fest, dass man sich die Figuren und den Raum

11 Emrich, Hinderk M.: „Zeitphilosophische Aspekte der Wahrnehmung“, in: Erika Fischer-Lichte, Clemens Risi und Jens Roselt (Hg.): *Kunst der Aufführung – Aufführung der Kunst*. Berlin: Theater der Zeit, S. 201–209, hier: S. 203 f.

12 Ebd. S. 204.

13 Siehe hierzu: Roselt, Jens (2004): „Erfahrung im Verzug“, in: Erika Fischer-Lichte, Clemens Risi und Jens Roselt (Hg.) (2004): *Kunst der Aufführung. Aufführung der Kunst*. Berlin: Theater der Zeit, S. 27–39, hier: S. 35 ff.

ganz anders vorgestellt hatte. Das, was auf der Bühne geschieht, entspricht nicht den Vorstellungen, die durch die Lektüre produziert wurden.

Mit dem Hinweis auf die mit der Wahrnehmung einhergehenden Annahmen wird nicht nur die subjektive und durchaus auch kollektive Prägung einer Perspektive fokussiert, ebenso wird implizit verdeutlicht, dass **Wahrnehmung kulturspezifisch** verläuft. Insbesondere im Kontext internationaler Festivals und zunehmender Verflechtungsprozesse im Bereich des Theaters gewinnen die Anerkennung der Differenzen in der Wahrnehmung und die mit ihnen korrespondierenden unterschiedlichen Bewertungen des Wahrgenommenen zunehmend an Gewicht.

In der anhaltenden Beschäftigung mit Aufführungen unterschiedlichster Art bilden wir zugleich unsere Wahrnehmung für dieselben heraus und verfeinern unsere Fähigkeiten des Sehens, Hörens und Spürens. Je mehr wir sehen, umso mehr sehen wir. Oder um es unpopulär auszudrücken: je mehr wir üben, umso kompetenter werden wir – ähnlich wie Weinkenner, die ihre Geschmacksnerven dadurch entfalten, dass sie die Sortenvielfalt schmeckend und riechend erkunden. Die durch kontinuierliche Praxis verfeinerte, differenziertere Form der Wahrnehmung – eine subjektive Wahrnehmungsgeschichte somit – geht wiederum in den nächsten Akt des Aufnehmens von etwas mit ein. Die Art und Weise, wie theatrale Vorgänge gesehen, gehört und erspürt werden, entspricht nicht einer naturgegebenen Fähigkeit, die wir als Zuschauer mitbringen, bevor wir zum ersten Mal ins Theater gehen. Sie ist etwas, das sich bildet, das sich in stetigem Fluss und in Veränderung befindet. Sie stellt sich dar als kontinuierlicher Aneignungs- und Lernprozess. Dies umso mehr, als das Theater selbst Wandel produziert.

Wahrnehmung im Theater ist also ein überaus diffiziler, kulturell geprägter und lernbarer Vorgang. Vollends kompliziert werden die Dinge, wenn wir uns vergegenwärtigen, dass in einer Aufführung häufig doppelte Realitäten produziert werden. Diese sind sowohl auf der Bühne als auch im Zuschauer-raum vorfindbar. *Was ist darunter zu verstehen?* Vor allem im traditionellen Theater, in dem es um die Inszenierung und Aufführung dramatischer Texte geht, lässt sich immer wieder die Erfahrung machen, zweierlei zu sehen: den konkreten Schauspieler oder die Schauspielerin und die ihm / ihr zugeordnete Rolle oder Figur, also beispielsweise zur gleichen Zeit Nina Hoss und Medea, Lars Eidinger und Hamlet, Anne Tismer und Nora. Aber auch in szenischen Arbeiten, in denen die Figuren auf der Bühne nicht mit prominenten Namen aus der dramatischen Literatur belegt werden können, sind diese Doppelungen

vorhanden: Man sieht die Figur des Tänzers und einen Tanz, auch ist es durchaus möglich, zur gleichen Zeit eine männliche und eine weibliche Person in einer Gestalt zu erblicken; stets ist ein konkreter Menschen wahrzunehmen und zugleich ein anderer, der wie ein Schatten mit ihm erscheint. Man erkennt ein Ausdruckspotential (wie Tanz und Gesang), das eine Eigenständigkeit behauptet und dennoch nicht abzulösen ist von der darstellenden Person. Auch uns selbst können wir in dieser Doppelheit wahrnehmen. Weiter oben wurde darauf hingewiesen, dass sich das Zuschauerverhalten im 20. Jahrhundert mit der Entwicklung des Epischen Theaters in eine neue Richtung entwickelt hat. Man könnte sie charakterisieren als eine, in welcher der Status des Zuschauerseins selbst in den Fokus der Aufmerksamkeit geriet. Das Theater fordert unsere gesamte Aufmerksamkeit für das, was sich auf der Bühne abspielt, um uns im nächsten Moment auf uns selbst zu verweisen. Als Zuschauer sind wir im Bann und dann wieder ganz bei uns selbst; wir sind für Augenblicke verzaubert, um uns sogleich wieder nüchtern selbst zu betrachten.

Die hier angesprochene Möglichkeit der **doppelten Wahrnehmung der Darstellung** korrespondiert damit, dass Schauspieler mit sich als ihrem eigenen Material arbeiten. Mit Verweis auf den Philosophen Helmuth Plessner wird in der Schauspieltheorie immer wieder davon gesprochen, dass der Schauspieler einen Körper hat und gleichzeitig ein Körper ist.¹⁴ Schauspieler arbeiten also an und mit sich selbst. In diesem Sinne sind sie stets als Doppelwesen präsent. In manchen Aufführungen wird diese Doppelheit zum Thema gemacht, während sie in anderen völlig in den Hintergrund rückt. Zum anderen verweist dieses Phänomen auch auf eine für die Analyse wesentliche Unterscheidung: Es gibt eine Ebene dessen, was sich zeigt und eine andere Ebene dessen, was die Dinge bedeuten. Das Problem des Bedeutens scheint also sehr eng an das Theater gebunden zu sein, es begegnet uns auf ganz unterschiedliche Weise. Man könnte auch sagen: Das Theater ist der Ort, an dem wir immer wieder nach den Bedeutungen dessen fragen, was uns umgibt, wo wir darüber nachdenken können, wie Bedeutungen überhaupt zustande kommen. Gleichzeitig lässt es uns auch erkennen, dass Bedeutungen nicht immer Bestand haben, dass man damit spielen, sie verändern und verwerfen kann, um neue Bedeutungen entstehen zu lassen.

14 Hierzu: Roselt, Jens (2005): „Exzentrische Menschen. Helmuth Plessner“, in: Ders. (Hg.): *Seelen mit Methode. Schauspieltheorien vom Barock- bis zum postdramatischen Theater*. Berlin: Alexander, S. 27–39, hier: S. 31.

Schließlich und endlich umfasst das Phänomen der Doppelheit auch den Zuschauer, der sich selbst erlebt: als gleichzeitig sehenden, hörenden, fühlenden, irritierten, sich fragenden und sich selbst reflektierenden Menschen.

Anders als Wahrnehmung wird Aufmerksamkeit mit willentlicher Aktivität verbunden. Wir schenken sie einem Ereignis, wir richten sie auf einen Gegenstand, wir lenken sie in eine andere Richtung – aber wir machen auch die Erfahrung, dass sie von etwas oder jemandem gelenkt, gefordert, beansprucht oder gar gestohlen wird.

Ebenso sehr wie der einzelne Zuschauer dem Dargebotenen seine Aufmerksamkeit zu geben bereit ist, verfügt das Theater schon immer über eine Vielfalt von **Strategien der Aufmerksamkeitslenkung**. Man könnte die Geschichte des Theaters geradezu als eine Geschichte der Inszenierung von Aufmerksamkeit betrachten. Damit würde deutlich werden, dass es sich dabei keineswegs nur um eine natürliche Fähigkeit des Menschen handelt, sondern um eine Kulturtechnik, die sich gleichlaufend mit der Entwicklung des Theaters, des Buches, des Films, der Fotografie und der neuen Medien herausgebildet und verändert hat.

Was das Theater der Gegenwart betrifft, so kann man beobachten, dass hierarchisierende und fokussierende Strategien der Aufmerksamkeitslenkung aufgegeben werden zugunsten einer eher gleichmäßigen und gleichberechtigten Betonung dessen, was gesehen und gehört werden soll. Damit wird dem Zuschauer selbst die Wahl überlassen, die Teile der Aufführung auszusuchen, die für ihn relevant und bemerkenswert sind.¹⁵ Einerseits wird die Subjektivität der Wahrnehmung noch einmal eigens betont, gleichzeitig erfolgt durch ein Theater, welches versucht, seine konstituierenden Elemente gleichberechtigt zur Geltung zu bringen, eine Einübung in einen Aufmerksamkeitsmodus, der eine Haltung der Offenheit, Empfangsbereitschaft und Wachheit bei gleichzeitigem Verzicht auf voreilige Bewertungen, Zuschreibungen und Einordnungen erforderlich macht. Diese Aufmerksamkeit geht einher mit einer Verzögerung des Verstehens und dem eher spielerischen oder experimentellen Umgang mit dem eigenen „subjektiven Gepäck“. Sie entspricht einem Zustand, der dem Zuschauer gestattet, das eigene Spiel der Gedanken, Annahmen und Gefühle zu beobachten, also sich beim Verfolgen des Bühnengeschehens gleichzeitig in Introspektion und Selbstreflexivität zu üben. Sie befördert letztlich Unvorein-

15 Fischer-Lichte, Erika/Gronau, Barbara/Schouten, Sabine/Weiler, Christel (Hg.) (2006): *Wege der Wahrnehmung. Authentizität, Reflexivität und Aufmerksamkeit im zeitgenössischen Theater*. Berlin: Theater der Zeit, S. 10.

genommenheit – eine Haltung also, die einem analytischen Umgang mit den Objekten der Wahrnehmung nur zuträglich ist. Der Theaterwissenschaftler Hans-Thies Lehmann hat in der „Verweigerung der Grundfigur des Verstehens, der Scheidung von Wesentlich und Unwesentlich, Zentrum und Nebensache“ sogar eine „Grundbedingung der ästhetischen Erfahrung“¹⁶ erkannt. Für Aufführungen empfiehlt er deshalb die Haltung „des Aufmerkens, das den Reiz speichert, im Vorbewussten hält, ihm eine flüchtige Einschreibung im Wahrnehmungsapparat ermöglicht, ohne ihn im Akt des Verstehens verpuffen zu lassen“.¹⁷ Lehmann schlägt vor, diese Wahrnehmungsweise in Analogie zu jener „gleichschwebenden Aufmerksamkeit“¹⁸ zu entwickeln, die Sigmund Freud dem Therapeuten empfiehlt, wenn dieser in der Psychoanalyse den Erzählungen seines Patienten lauscht. Für die Aufführungsanalyse impliziert dies die Frage danach, welche Strategien innerhalb der Aufführung zum Einsatz kommen, um die Aufmerksamkeit der Zuschauer zu formieren. Gleichzeitig sind die Zuschauer aber auch selbst aufgefordert, ihren subjektiven Aufmerksamkeitspotentialen nachzuspüren, sich also zu fragen, wo das Gehör und das Auge als vorherrschende Sinne in besonderer Weise reagiert haben.

Erste Schritte

Für die Analyse ergeben sich hieraus erste Schritte, die zu einer aufschlussreichen Einstellung gegenüber dem Untersuchungsgegenstand Aufführung führen können:

- ▶ Die Frage nach der Bedeutung dessen, was man gesehen und gehört hat, ist als eine Herausforderung an das eigene Denken zu begreifen.
- ▶ Die eigenen Reaktionen auf das Gesehene und Gehörte sind als Teil der Aufführung zu reflektieren.
- ▶ Die mitgebrachten Vorurteile sind in Fragen zu verwandeln.
- ▶ Alle möglichen Formen des Theaters sind als Theater zu akzeptieren.
- ▶ Man denkt sich selbst als einen Teil des Ereignisses und verabschiedet sich von der Vorstellung, es gäbe ein objektives Ergebnis der Analyse, das allen Anfeindungen standhält.

16 Lehmann, Hans-Thies (1994): „Ästhetik. Eine Kolumne. Über die Wünschbarkeit einer Kunst des Nichtverstehens“, in: *Merkur* 48 (542), S. 426–431, hier: S. 429.

17 Ebd.

18 Ebd. S. 430.

Dies alles setzt freilich voraus, dass die Annahmen überprüft werden, auf deren Grundlage man sich zu einem theatralen Ereignis, wie es eine Aufführung darstellt, äußert. Es ist zwar kaum möglich, „falsche“ Erfahrungen zu machen oder „falsch“ wahrzunehmen, es können aber durchaus unrichtige Annahmen an das Wahrgenommene herangetragen werden.

2. Aufführungsanalyse und Theaterwissenschaft

Die Analyse von Theateraufführungen ist relevanter Bestandteil theaterwissenschaftlicher Forschung und Lehre. Gerade die Untersuchung zeitgenössischer Theaterformen und die Entwicklung neuer Ästhetiken sucht die Auseinandersetzung mit Aufführungen des Gegenwartstheaters und der jüngeren Theatergeschichte. Zentrale Schriften der neueren Theaterwissenschaft gehen von der kritischen Reflexion konkreter Aufführungssituationen aus. In Dissertationen und Aufsätzen werden Studien zu einzelnen Inszenierungen vorgelegt und unzählige Seminar- und Abschlussarbeiten von Studierenden beziehen auf die eine oder andere Weise die Untersuchung von Aufführungen mit ein. Spätestens seit der Bologna-Reform ist die Einführung in die Aufführungsanalyse in den Lehrplänen der meisten theaterwissenschaftlichen Studiengänge im deutschsprachigen Raum modulhaft verankert.

Angesichts dieser basalen Funktion der Aufführungsanalyse in Forschung und Lehre kann sich Ernüchterung einstellen, wenn man nach den konkreten Untersuchungsmethoden und deren wissenschaftlicher Begründung fragt. Bereits 1993 konnte Guido Hiß in seiner methodenkritischen Untersuchung zur Aufführungsanalyse die paradoxe Beobachtung machen, dass die konkreten Durchführungen von Aufführungsanalysen mitunter überzeugender seien als die ihnen zugrunde liegenden methodischen Konzepte.¹ Umgekehrt lässt sich aber auch konstatieren, dass mancher theoretisch avancierte methodologische Analyseansatz in den Beispieluntersuchungen zu eher dürftigen Ergebnissen kommt.

Nicht wenige Theaterwissenschaftlerinnen sehen sich mit der Aufgabe konfrontiert, **einen eigenen Analyseweg** zwischen Textinterpretation, Schauspielerkörper und individueller Wahrnehmung zu **finden**. Manche halten bereits den Vergleich eines gedruckten Dramas mit der auf der Bühne gezeigten dramaturgischen Textfassung für eine Aufführungsanalyse. Einige zitieren Theaterkritiken, um der Pein zu entgehen, die eigene Wahrnehmung ins Spiel wissenschaftlicher Betrachtung zu bringen. Andere suchen eigene Interpretati-

1 Vgl. Hiß, Guido (1993): *Der theatralische Blick. Einführung in die Aufführungsanalyse*. Berlin: Reimer, S. 114.