

Wi(e)der die Theatralitätsforschung?

Szenarität in der Re/Lektüre von Theatralität und ihrer Theorie

Maximilian Kuhn

Abstract Als Versuch über die Struktur von Re/Lektüren und ihre erkenntnis- und erfahrungseröffnenden Möglichkeiten wiederholt der vorliegende Beitrag mit Matthias Warstats Enzyklopädieeintrag „Theatralität“¹ die Ausuferung von Bedeutung, die sich aus den vielfältigen Theoretisierungen des Theatralitätsbegriffs ergibt. Dabei zielt die vorgelegte Re/Lektüre darauf ab, einem im Begriff der Theorie potenziell impliziten Anspruch auf allgemeine Klärung dessen, was ‚Theatralität‘ sei, die Begrenztheit einer jeden theoretischen Perspektive und die daher notwendige Pluralität eines Multiperspektivismus innerhalb von Theorie selbst als genuin theatral entgegenzuhalten. Ausgehend von Roland Barthes’ Verständnis von *théâtralité* und den Möglichkeitsbedingungen dieses Begriffes in der Wahrnehmung von Szenen im und über ‚Text‘ hinaus, wird die iterative Struktur von Re/Lektüren in Szenen des Lesens vorgeführt, die den Akt des Lesens selbst auf die notwendige Beschränktheit seiner je eigenen Perspektive zurückwerfen. Zur Beschreibung einer solchen Bewegung (selbst-)kritischer Reflexion von Perspektiven auf ihre Möglichkeitsbedingungen in Szenen wird der Begriff der ‚Szenarität‘ eingeführt, der im Kontrast zur Vorstellung einer idealen Theorie von Theatralität

¹ Warstat, Matthias: „Theatralität“, in: Fischer-Lichte, Erika/Kolesch, Doris/Warstat, Matthias (Hg.), *Metzler Lexikon Theatertheorie*. 2. Aufl. Stuttgart/Weimar 2014, S. 382–388. Im ersten Satz ihrer „Introduction“ zum Band *Theatricality* schreiben Tracy C. Davis und Thomas Postlewait bereits 2003: „One thing, but perhaps only one, is obvious: the idea of theatricality has achieved an extraordinary range of meanings, making it everything from an act to an attitude, a style to a semiotic system, a medium to a message. It is a sign empty of meaning; it is the meaning of all signs. Depending upon one’s perspective, it can be dismissed as little more than a self-referential gesture or it can be embraced as a definitive feature of human communication.“ Davis, Tracy C./Postlewait, Thomas (Hg.), *Theatricality*. Cambridge/New York 2003, S. 1.

gewonnen werden kann. ‚Szenarität‘ versteht sich dabei als der Theatralität von Theorie inhärent.

Nachträgliche Vor-(Über-)Legung

Der folgende Text geht auf das Manuskript eines Vortrags zurück, der im Rahmen des Workshops zur Vorbereitung des vorliegenden Bandes am Institut für Theater-, Film- und Medienwissenschaft der Universität Wien gehalten worden ist. Das Manuskript wurde für die Publikation mehrmals wiedergelesen und überarbeitet. Diese vermeintlich selbstverständliche, scheinbar banale Bemerkung hat für den vorliegenden Beitrag eine besondere Bedeutung. Denn er versteht sich als ‚Essay‘ im Wortsinn, und für einen ‚Versuch‘ über die Struktur von Re/Lektüren ändern sich die Versuchsbedingungen, wenn er selbst eingreifenden Re/Lektüren unterworfen wird. Nicht nur durch die mediale Übersetzung vom (vorgelesenen) gesprochenen Wort in einen gedruckten (oder digital lesbaren) Text, sondern auch in den ‚Feedback-Schleifen‘ editorischer Prozesse und im Wieder-Gelesen-Werden durch den ‚Autor‘ selbst verändern sich die Möglichkeiten seiner Perspektivnahme und die Ausdrucksmöglichkeiten seines Standpunktes. Diskussionsbeiträge von Hörer*innen und Kommentare von Lektor*innen schreiben sich unsichtbar in die Stimme eines ‚finalen‘ Textes ein. Das ist erklärtes Ziel wissenschaftlichen Austauschs und editorischer Praxis. Für einen phänomenologischen Versuch über Re/Lektüren stellt es aber zugleich ein zu reflektierendes Problem dar.

Im Akt der Lektüre läuft die Unsichtbarkeit der Vielfalt an Perspektiven Gefahr, vergessen zu werden, wenn sie nicht gar vom Text selbst durch seine Medialität verleugnet wird, da er mit nur *einer* Stimme zu sprechen scheint. Die Abgeschlossenheit einer Form

vermag die Stabilität vermeintlich fest umrissener, definierter Ideen zu präsentieren – oder gar die nukleare Vorstellung eines Denkens sprechender oder schreibender Personen und deren Identität selbst zu provozieren. Auch nach Roland Barthes' „Tod des Autors“ scheinen wir dazu zu neigen, die Stimme eines Textes *einer* Person bzw. einer Sprecher*innenposition zuzuschreiben; ganz abgesehen von den besonderen juristischen, soziologischen und ökonomischen Bedeutungen von Autorschaft in der Wissenschaft, ihrem Verhältnis zu der philosophischen Frage nach der Bedeutung von ‚Ver-Antwortung‘ oder der Veränderung ihrer soziokulturellen Bedeutung im Zuge der Entwicklung sogenannter ‚künstlicher Intelligenz‘.²

Wenn es hier um den Versuch einer phänomenologischen Erkundung dessen gehen soll, welche Perspektiven der Begriff der ‚Szene‘ im Unterschied zu dem der ‚Theatralität‘ für eine Theorie der Re/Lektüre eröffnen kann und umgekehrt, muss im Vorhinein also darauf hingewiesen werden, dass es sich bei den folgenden Perspektiven auf einen Lexikonartikel von Matthias Warstat und einen Essay von Roland Barthes notwendig nur um die Inszenierung einer Re/Lektüre handeln kann. Die ihr zugrundeliegende Re/Lektüre mag als ein Lektüreakt stattgefunden haben oder nicht. Wenn es sie gegeben haben sollte, ist sie weder für den Verfasser dieses Textes noch für seine Leser*innen einholbar, sie bleibt nur (un-)wi(e)der(-)holbar. Um diese Struktur der Re/Lektüre selbst sichtbar werden zu lassen, nimmt der hier vorgelegte Versuch die genannten Texte zum Anlass, das Wi(e)der-Lesen in Szene zu setzen und will den Leser*innen auf diese Weise ein Angebot zu eigenen Re/Lektüren machen.

² Barthes, Roland: „Der Tod des Autors“, in: ders: *Das Rauschen der Sprache*. Frankfurt a. M. 2006, S. 57–63. Für eine aktuelle Auseinandersetzung mit künstlerischer Autorschaft vor dem Hintergrund von ‚KI‘: Franzen, Johannes: „Vergemeinschaftung des Stils? Werkherrschaft im Zeitalter Künstlicher Intelligenz“ in: *Merkur* 914 (2025), S. 74–82.

Dabei wird unter ‚Szene‘ in erster Linie ein Abschnitt und Ausschnitt verstanden. Szenen sind Abschnitte von Dramen, Filmen, Träumen oder Erinnerungen, aber auch Ausschnitte von Ereignissen, Erfahrungen, Diskursen, lebendigen Gedanken oder Erfahrungen von Bildern in Bewegung. Sie gewinnen Bedeutung, indem sie immer schon über sich hinausdeuten. Perspektiven, die Szenen eingeschrieben sein können, sie in ihrer Wiedererkennbarkeit auszumachen vermögen, sind stets auf die Überschneidung oder ‚Einsicht‘ mindestens einer weiteren, einer ‚anderen‘ Perspektive ‚von außen‘ angewiesen. Denn eine Szene tritt erst dann als Szene in Erscheinung, wenn sie aktualisiert wird: Sei es durch die (Wieder-)Aufführung eines Dramentextes, das (Wieder-)Ansehen eines Films, die Erinnerung an ein Erlebnis oder einen Traum oder die (Re-)Lektüre eines Textes. Szenen kommen nur durch Wahrnehmungs- und Vorstellungsakte und im Modus von deren In-Szenierung(en) in die Welt. Vor diesem Hintergrund geht die präsentierte Deutung der wi(e)dergelesenen Texte davon aus, ihre Vorlagen im Lektüreakt allgemein – und so auch in der hier vorliegenden, festgeschriebenen und auf diese Weise inszenierten Deutung – nicht einfach zu verdoppeln, sie aber auch nicht ohne Eigenanteil, ‚rein immanent‘ kritisieren zu können. Vielmehr schreibt die Re/Lektüre als aktives Lesen differierende Perspektiven in ihre Vorlagen ein, die sie aus ihrer Konfrontation mit der eigenen Fragestellung zu entfalten und sichtbar werden zu lassen sucht.

Die hier eröffnete Perspektive auf Matthias Warstats Lexikonartikel „Theatralität“ ist dabei nicht auf eine innertheaterwissenschaftliche Kritik seiner Darstellung verschiedener Theatralitätskonzepte aus.³ Vielmehr dient Warstats Text gerade deshalb als Ausgangspunkt zur (Selbst-)Reflexion der Re/Lektüre, weil er als ein gelungenes Beispiel

³ Warstat, „Theatralität“.

für einen Enzyklopädieeintrag angesehen wird, der sich der Aufgabe stellt, das Feld eines so komplexen und vieldeutigen Theorems wie demjenigen der Theatralität abzuschreiten und erkennbar werden zu lassen. Indem diese Bewegung des Artikels hier zum Ausgangspunkt genommen wird, soll sich neben den performativen Effekten der Generierung von Bedeutung in der Re/Lektüre selbst zugleich zeigen, inwiefern das In-Szene-Setzen von Theorie im Text eine Möglichkeitsbedingung auch von metatheoretischen Texten darstellt, selbst, oder vielleicht besonders dann, wenn sie eine rein sachliche Darstellung ihres ‚Gegenstands‘ zu erreichen suchen.

Die sich gegen Ende des Essays aus der Re/Lektüre von Warstats Lexikonartikel entwickelnde Re/Lektüre von Roland Barthes’ „Das Theater Baudelaires“ ist entsprechend als produktive Aneignung eines auf diese Weise ‚inszenierenden‘ Wi(e)der-Lesens zu verstehen.⁴ Es geht in der hier vorliegenden Darstellung also nicht darum, Barthes’ Thesen zu Baudelaires Fragmenten anhand von Baudelaires Werk zu diskutieren und zu bewerten, sondern darum, die Perspektive, die Barthes mit seiner Setzung des Begriffs der *théâtralité* eröffnet, aufzugreifen und kritisch produktiv zu machen. Dabei beansprucht der Essay in seiner eigenen beschränkten Perspektive ebenso wenig das Barthes’ Darstellung zugrunde liegende Denken philologisch oder philosophisch lückenlos zu rekonstruieren, auch wenn sich die Bewegung der vorgelegten Lektüre diesem Denken – oder besser: Barthes’ Schreiben, seiner *écriture* – anzuschmiegen sucht. Die Bildlichkeit der Sprache in Barthes’ Essay wird der hier vorgelegten Re/Lektüre vielmehr zur Bühne ihrer Assoziationsbewegung zwischen ‚Szenarität‘ und ‚Theatralität‘ im doppelten Sinne: als

⁴ Barthes, Roland: „Das Theater Baudelaires“, in: ders. (Rivière, Jean-Loup (Hg.)): *„Ich habe das Theater immer sehr geliebt, und dennoch gehe ich fast nie mehr hin.“ – Schriften zum Theater.* (Übersetzung von Dieter Hornig) Berlin 2001, S. 265–274.

Kuhn

aktive Verknüpfung ihrer Implikationen und als Anschluss an ihre sich entfaltende Bewegung am Rande der Sprache.

Essay/Re/Lektüre

Il y a plus affaire à interpréter les interprétations qu'à interpréter les choses.

Michel de Montaigne

Il y a donc deux interprétations de l'interprétation, de la structure, du signe et du jeu.

Jacques Derrida⁵

In seinem Artikel „Theatralität“ im *Metzler Lexikon Theatertheorie* fasst Matthias Warstat die „Vielzahl theoretisch ausgearbeiteter Theatralitätsdefinitionen“⁶ in drei Hauptgruppen:

(1) Definitionen, die Th[eatralität, M.K.] als anthropologische Kategorie verstehen und den Begriff allgemein zur Konzeptualisierung menschlichen Seins heranziehen,

⁵ Derrida, Jacques: „La structure, le signe et le jeu dans le discours des sciences humaines“, in: ders.: *L'écriture et la différence*. Paris 1967, S. 409–428, hier: S. 427. Auf deutsch erschienen als ders.: „Die Struktur, das Zeichen und das Spiel im Diskurs der Wissenschaften vom Menschen“, in: ders.: *Die Schrift und die Differenz*. Frankfurt a. M. 1976, S. 422–442. Das erste Motto stammt aus Montaignes *Essais* und steht den genannten Schriften Derridas ebenfalls als Motto voran. Hier wird in dieser doppelten, zweisprachigen Iteration auf die dortige Zitation verwiesen. Übersetzung M.K.: „Man hat mehr damit zu tun, Interpretationen zu interpretieren, als Dinge zu interpretieren.“ (Michel de Montaigne), „Es gibt also zwei Interpretationen der Interpretation, der Struktur, des Zeichens und des Spiels.“ (Jacques Derrida).

⁶ Warstat, „Theatralität“, S. 383.

Wi(e)der die Theatralitätsforschung?

(2) Ansätze, die Th. als ästhetische Kategorie deuten, mit der sie eine Qualität von Kunstwerken oder künstlerischen Praktiken beschreiben wollen, sowie

(3) Begriffsbestimmungen, die beide Perspektiven zu verbinden suchen und entsprechend in Th. sowohl eine anthropologische als auch eine ästhetische Kategorie sehen. Diese dritte Gruppe kann in sich weiter gegliedert werden in Ansätze, die Th. als Relation zwischen verschiedenen Praxisformen konzipieren (3.1), und andere, die Th. als Perspektive auf Kultur und Kunst fassen (3.2).⁷

Warstat weist darauf hin, dass sich an die verschiedenen Theatralitätskonzepte „jeweils eigene Fragerichtungen und Forschungsansätze knüpfen“.⁸ Sie spiegeln eine Pluralität von Theaterbegriffen wider, die selbst auf eine Fülle historischer Verständnisse und kultureller sowie ästhetischer und medialer Phänomene zurückgeht. Warstat verweist auf Andreas Kottes Eintrag „Theaterbegriffe“ und formuliert diesen Sachverhalt als Problem:⁹

Wer eine Begriffsklärung für Th[eatralität, M.K.] sucht, ist entsprechend auf die gesamte Geschichte des Theaterbegriffs verwiesen oder muss sich von vornherein auf einen kulturell, sozial und historisch klar eingegrenzten Geltungsbereich beziehen.¹⁰

Der Artikel wähle „den zweiten Weg“ und konzentriere sich auf „neuere und aktuell relevante theoretische Bestimmungen von Th[eatralität, M.K.]“.¹¹ Doch er nimmt dem angekündigten Panorama von Theatralitätskonzepten auch direkt eine eigene Näherungsdefinition von Theatralität vorweg: „Aus heutiger Sicht gilt: Wo immer etwas oder jemand bewusst exponiert oder angeschaut wird, erhält Kultur eine theatrale Dimension.“¹² Diese Annäherung

⁷ Ebd.

⁸ Ebd.

⁹ Kotte, Andreas: „Theaterbegriffe“, in: Fischer-Lichte, Erika/Kolesch, Doris/Warstat, Matthias (Hg.), *Metzler Lexikon Theatertheorie*. 2. Aufl. Stuttgart/Weimar 2014, S. 361–368.

¹⁰ Warstat, „Theatralität“, S. 382.

¹¹ Ebd.

¹² Ebd.

scheint dem etymologischen Ursprung des Wortes ‚Theater‘ und damit auch dem von ‚Theatralität‘ besonders nahe zu kommen: griech., (*hē théa*) = ‚die Schau‘, bezeichnet nämlich ein solches ‚Anschauen‘. Doch die Schau allein vermag nicht abzubilden, was das Feld des vielfältig terminologisierten Begriffs der ‚Theatralität‘ kulturwissenschaftlich bereits zu umfassen sucht. Insbesondere scheint aus der Perspektive der ‚Schau‘ das ‚Exponieren‘ Gefahr zu laufen, aus dem Blick zu geraten. Es ist nämlich keineswegs notwendig in der *théa* enthalten. Vielleicht hält Warstat es deshalb für nötig, es als ein Glied seiner eigenen Näherungsdefinition von Theatralität prominent zu positionieren. Denn der Lexikonartikel beschränkt sich ansonsten darauf, bestehende Theorien zusammenfassend zu referieren. Doch wie ist eine ‚Schau‘ im Sinne der *théa* ohne ein aktives Exponieren überhaupt vorstellbar? Das lässt sich vielleicht am ehesten an der etymologischen Schwester des *Theaters*, der *Theorie* beobachten. Schon als antike Ideenschau betrachtet sie gerade nicht das durch Exposition Gegebene: Was im Sinne der oben gemeinten ‚bewussten Exposition‘ exponiert werden kann – Gegenstände, Dinge, Körper etc. sind bei Platon schließlich nur Abbilder der durch die Schau zu erfassenden Ideen. Und auch als Wesensschau oder modellierendes Wissenschaftssystem – ob sie ‚zurück zu den Sachen selbst‘ oder ‚den Dingen auf den Grund gehen‘ will – scheint ‚Theorie‘ auf den ersten Blick darauf abzielen, hintergründige Wahrheit oder unsichtbare Zusammenhänge zu entdecken.

In Vorstellungen von Theorie, die eine ontologische Differenz, ein Verweisungsverhältnis oder eine Zeichenrelation implizieren, oder gar Repräsentationscharakter annehmen, zeichnet sich durch die in der ‚Schau‘ implizierte Distanz eine ‚Theatralität des Denkens‘ ab. Von einer solchen Abständigkeit her eröffnet sich auch das von Warstat als ‚anthropologisch‘ bezeichnete Feld der ersten Gruppe, in dem

Theatralität „allgemein zur Konzeptualisierung menschlichen Seins“¹³ herangezogen werde. Auf dieser Ebene ist den Theorien, wie sie der Artikel darstellt, gemein, dass sie die Differenz von Anschauen und Exponieren in ihren Begriff vom Menschen eintragen. „Im Zentrum anthropologischer Theatralitätsdefinitionen steht die Vorstellung vom Menschen als Darsteller seiner selbst“.¹⁴ Sie behandeln Theaterkonzepte oder nutzen ausgedehnte Theatermetaphern, um anthropologische Perspektiven theoretisch nachvollziehbar und daraus resultierende Weltverhältnisse sichtbar werden zu lassen. So weisen die unter dieser ersten Kategorie aufgeführten Theorien in der Wahl ihrer ‚Titel‘ und den vom Artikel genannten Terminologien, als ‚Theorien‘ ebenfalls eine Tendenz zur ‚Exposition‘ auf. Sie rücken nicht den Terminus der ‚Theatralität‘ ins Rampenlicht, sondern Präsentation, Position und Performanz. So beschreibt Erving Goffman *The Presentation of Self in Everyday Life*, Helmuth Plessner spricht in *Die Stufen des Organischen und der Mensch* von der „exzentrischen Positionalität des Menschen“ und Judith Butler untersucht *Performative Acts and Gender Constitution*.¹⁵ Die Betonung dieser Beobachtung soll nicht dazu führen, diesen Theorien ihre immanente Theatralität bzw. ein enges Verhältnis zu theatralen Denkfiguren abzusprechen. Will man sie aber als Theorien *von* Theatralität verstehen – wie Warstats Wortwahl „Theatralitätsdefinitionen“ impliziert – muss beachtet werden, dass sie die ‚theatrale Dimension von Kultur‘, wie er es nennt, vom Problem der Selbst-Darstellung bzw. dem Phänomen einer Selbst-Abständigkeit als soziale, existenzielle oder ontologisch gegebene Exposition her thematisieren und nicht von der Anschauung im Sinne der *théa* ausgehen.¹⁶ Das ist

¹³ Ebd. S. 383.

¹⁴ Ebd.

¹⁵ Vgl. die Anführungen dieser ‚kanonisch‘ gewordenen Schriften im Absatz „Th. als anthropologische Kategorie“ bei Warstat: „Theatralität“, S. 383–384.

¹⁶ Vgl. ebd. S. 382.

deshalb interessant, weil sie das von den Konzeptionen der zweiten Gruppe „Theatralität als ästhetische Kategorie“ unterscheidet, die ganz explizit mit dem Terminus ‚Theatralität‘ umgehen und die auf den ersten Blick ihre theoretische Entwicklung vom Ausgangspunkt ästhetischer Anschauung her zu nehmen scheinen.

Zunächst aber zu den Konzeptionen der dritten Gruppe, die Warstat als Versuche beschreibt, (1) und (2) theoretisch zu vereinen. Hier finden sich fachhistorisch betrachtet die explizit theaterwissenschaftlichen Theorien: Joachim Fiebachs Überlegungen zu Brechts ‚Straßenszene‘, Rudolf Münz’ ‚Theatralitätsgefüge‘ und Andreas Kottes Formel ‚Theatralität konstituiert Gesellschaft, Gesellschaft Theater‘. Sie konzipieren nach Warstat Theatralität als „Relation von Praxisformen“ (3.1).¹⁷ Auch Helmar Schramms ‚magisches Dreieck‘ kultureller Energien zwischen ‚Aisthesis‘, ‚Kinesis‘ und ‚Semiosis‘ und Erika Fischer-Lichtes Betonung des Aufführungsbegriffs zwischen ‚Performance‘, ‚Inszenierung‘, ‚Korporalität‘ und ‚Wahrnehmung‘, werden hier aufgeführt, die nach Warstat Theatralität als „Perspektive“ fassen (3.2).¹⁸

Diese die beiden anderen Gruppen theoretisch umfassende Kategorie enthält eine Spaltung bzw. eine Dopplung der Perspektive. Denn in der Unterteilung in Theorien von Theatralität als ‚Praxis-Relationen‘ und Theorien von Theatralität als ‚Perspektive‘ findet sich genau die Unterscheidung von ‚Exponieren‘ und ‚Anschauen‘, die laut Warstats Näherungsdefinition als grundlegende Relation ‚theatrale Dimensionen von Kultur‘ konstituiert. Dabei lässt sich diese Zuordnung zu den Gliedern seiner Näherungsdefinition nicht aufrechterhalten, wenn man die aufgeführten Theorien einer genaueren Betrachtung unterzieht. Allerdings gilt das auch für die Zuordnung der

¹⁷ Vgl. ebd. S. 385–386.

¹⁸ Vgl. ebd. S. 386–387.

Theorien zu Warstats Unter-Gruppen selbst. Brechts ‚Straßenszene‘ besteht als Darbietung eines Verkehrsunfalls bereits in einer Kombination aus Exposition und Anschauung. Und auch Rudolf Münz’ ‚Theatralitätsgefüge‘ lassen sich ohne die ‚Perspektiven‘ von Theaterhistoriker*innen, die „vier Typen theatralen Handelns“ unterscheiden – um mit Warstat zu sprechen – gar nicht verstehen, auch wenn diese ‚Perspektive‘ gerade darauf abzielt, Relationen zu erfassen.¹⁹ In dieser Fragilität der Unterscheidung von ‚Praxis-Relationen‘ und ‚Perspektive‘, die nie isoliert vorkommen und ohneeinander nicht konsequent zu denken sind, wird aber eine pragmatische Notwendigkeit zu Unterscheidungen *en gros* sichtbar, die dem Versuch metatheoretischer Darstellung selbst eingeschrieben zu sein scheint.

Der Zielsetzung einer enzyklopädischen Übersicht müssen die Versenkung in einzelne Theorien – wenn es in unserem Zusammenhang überhaupt legitim ist, diesen Plural zu verwenden, statt von ‚Perspektiven‘ zu sprechen – und die sich aus ihnen ergebenden Details der Beobachtung zum Opfer fallen. In der logisch unmöglichen, aber für die Architektur von Warstats Artikel notwendigen Unterscheidung zwischen ‚Praxis-Relationen‘ und ‚Perspektive‘, die natürlich nur als Annäherung gemeint sein kann, re-affirmiert sich nichtsdestotrotz die Unterscheidung von Exposition und Anschauung, die wir in der Näherungsdefinition als zwei Glieder einer Perspektive gesehen haben. Um Theorien im Raum beschränkter Druckseiten so konzise wie möglich sichtbar werden zu lassen, sind vor dem Hintergrund eigengesetzlicher Ökonomien der vermittelnden Medien beschneidende Unterscheidungen nötig, die manches ins Licht rücken, anderes dagegen ins Dunkel. Oder (zeit-)ökonomisch formuliert: Der beschränkte (theoretische/Anschauungs-)Raum der Aufmerksamkeit eines (Lese-)Publikums bzw. die

¹⁹ Vgl. ebd.

Wahrnehmungsfähigkeit endlicher Wesen verlangt die Inszenierung von Unterschieden. Als Unterscheidungen zeigen sie sich dabei als Möglichkeitsbedingung der Darstellbarkeit von Theorie überhaupt. Mit der Anerkennung solcher ‚Inszenierung‘ als Möglichkeitsbedingung von Theorie stoßen wir damit auf die theatrale Dimension theaterwissenschaftlicher Theatralitätstheorie selbst.

Nimmt man diese Theatralität von Theorie und damit deren Geschwisterschaft als Töchter der ‚Schau‘ ernst, kann man über das unterschwellige Insistieren des ‚Exponierens‘ in der Theorie nicht hinweggehen. Denn wie sich auch in der logischen Unhaltbarkeit der für den Enzyklopädieartikel pragmatisch notwendigen Unterscheidung von ‚Praxis-Relationen‘ und ‚Perspektive‘ zeigt, lässt sich die der ‚Schau‘ immanente Exposition nicht ‚abschütteln‘ und umgekehrt. Im Kontrast mit der Näherungsdefinition, die genau diese Unmöglichkeit sichtbar macht, tritt das deutlich hervor. Analog kann auch auf Ebene der ‚Schau‘, und zwar im Sinne derjenigen der Theorie wie derjenigen der Theatralität, nicht über die ihnen inhärenten Prozesse des Zeigens, Darstellens, Handelns, Spielens usw. hinweggegangen werden. Nähern wir uns diesen Potenzialen, Dynamiken und Praktiken nicht gleich mit dem Begriff der ‚Inszenierung‘ im strengen Sinne, aber vorsichtig metaphorisch mit *mise-en-scène* oder fassen wir sie angelehnt an Andreas Kottes Begriff ‚szenischer Vorgänge‘ als ‚hervorgehobenes Geschehen‘ auf, lässt sich der durch dieses Insistieren des Exponierens eröffnete Denk-Raum von Anschauungsrelationen als ‚Szene‘ verstehen.²⁰

Ob die Assoziationen verschiedener Theatralitätsperspektiven als Vereinigungen oder Verknüpfungen von Schauen und Exponieren verstanden werden, ob die darin gedachten, vorgefundenen oder

²⁰ Vgl. Kotte, Andreas: *Theaterwissenschaft. Eine Einführung*. Wien/Köln/Weimar 2005, S. 15–61.

hergestellten Relationen rein virtuell sind, wahrgenommen werden können oder selbst hergestellt werden müssen, um sie thematisiert werden zu lassen – all diese Perspektiven unterliegen der Notwendigkeit einer ‚Exposition‘ oder ‚In-Szenierung‘, die, damit überhaupt etwas sichtbar wird, anderes zumindest temporär unsichtbar werden lässt. Die ideale ‚Schau‘, welche die *théa* in ‚Theorie‘ und vielleicht auch in ‚Theater‘ und ‚Theatralität‘ noch immer zu implizieren vermag, tendiert dazu, diese grundlegende Fragmentarität – nicht nur unserer Erfahrung, sondern damit zusammenhängend auch unserer Ausdrucks- und Darstellungsmöglichkeiten – zugunsten einer Illusion totaler Entdeckung und vollumfänglicher Einsicht in eine logische, harmonische oder versöhnte Wahrheit zu verdecken. Auch in Versuchen, vorausgegangene Unterscheidungen, welche die Pole einer Dialektik erst sichtbar werden lassen, wieder zu versöhnen, ihre ‚Trennung‘ aufzuheben oder sie zugunsten einer Einheit für ungültig zu erklären, zeigt sich die Sehnsucht, das Versprechen reinen, überzeitlichen Anschauens möge sich einlösen. Trotz theaterwissenschaftlicher Versuche also, ‚anthropologische‘ und ‚ästhetische‘ Konzeptionen zu vereinen oder gerade in ihnen, kann sich in der hier eröffneten Perspektive eines Denk-Raums der Theorie von Theatralität und der Theatralität von Theorie eine Dominanz der ‚Schau‘ ergeben, die uns glauben machen kann, wir wären in der Lage, die (Praktiken der) Exposition theoretisch einzuholen.

Um im Spannungsfeld von Anschauen und Exponieren den Möglichkeitsraum für Entdeckungen dessen zu öffnen, was auf diese Weise durch die ‚Schau‘ in Theorie und Theatralität verdeckt werden kann, soll hier der Versuch angestellt werden, den Blick auf die der Schau inhärente ‚Szenarität‘ zu richten. Mit dem Begriff der ‚Szenarität‘ soll dabei auch im Unterschied zu demjenigen der ‚Inszenierung‘ nicht nur auf die Weise der ‚Gemachtheit‘ einer Perspektive

abgehoben werden, sondern auf ihre damit zum Teil einhergehenden Möglichkeitsbedingungen in der Szene, in der sie erkennbar wird. Dazu schlage ich eine Re/Lektüre des Textes von Roland Barthes vor, aus dem Warstat eine Formel von Theatralität extrahiert: „Theater – Text = Theatralität“.²¹

Als erste Konzeption seiner zweiten Gruppe, „Th[eatralität, M.K.] als ästhetische Kategorie“²² erscheint die Formel ‚Theater – Text = Theatralität‘ in einer seltsamen Widersprüchlichkeit: Einerseits betont der Artikel, dass Barthes „eigentlich gerade kein Verfechter eines exklusiv kunstbezogenen Verständnisses von Th[eatralität, M.K.] war“.²³ Zugleich wird die Formel aber als „die klassische Definition“ in der Gruppe „ästhetisch orientierter Theatralitätsansätze“ bezeichnet.²⁴ Ihr Ursprung liegt im Vorwort *Le théâtre de Baudelaire*, das 1954 in den *Œuvre Complète* erschien.²⁵ Barthes widmet sich darin den dramatischen Fragmenten Charles Baudelaires, der nie einen Theatertext vollendet haben soll. Dabei interessiert sich Barthes aber nicht für die Rekonstruktion einer implizierten Theaterästhetik, eine spekulative Ergänzung der Fragmente oder eine Kritik ihres dramatischen Gehaltes. Stattdessen führt er den Begriff ‚Theatralität‘ mit Blick auf ‚Baudelaires Theater‘ ein – welches es im strengen Sinne ja nie gegeben haben dürfte – weil es gelte, in den Texten „das aufzufinden, was ihr Scheitern vorbestimmte“.²⁶ ‚Theatralität‘ ist hier ein Suchbegriff für etwas, das fehlt! Barthes’ Hauptthese besteht

²¹ Vgl. ebd. S. 384.

²² Ebd. S. 384–385.

²³ Ebd.

²⁴ Ebd.

²⁵ Barthes, Roland: „Le théâtre de Baudelaire“, in: Ders.: *Essais critique*. Paris 1964, S. 41–47. Zuerst erschienen in: Baudelaire, Charles: *Œuvre Complète*. Bd. I, Paris 1954, S. 1077–1088. Im Folgenden zitiere ich die Übersetzung von Dieter Hornig: Barthes, Roland, „Das Theater Baudelaires“.

²⁶ Barthes, „Das Theater Baudelaires“, S. 265.

nämlich darin, dass Baudelaires ‚Theatralität‘ vor allem in seiner Lyrik zu finden sei und in den Dramenfragmenten, wenn überhaupt, nur prekär vorhanden ist. So sei ein Grund des Scheiterns der Dramenfragmente die „qualvolle Ausbreitung der Erzählung, von der Baudelaires Vor-Theater zeugt“.²⁷

Baudelaire denkt sich nämlich, ganz im Gegensatz zu jedem wirklichen Theaterautor, eine vollständig durchgezählte Geschichte aus, anstatt von der Bühne, von der Szene auszugehen.²⁸

Barthes kritisiert hier an Baudelaires Theaterfragmenten, dass sie nicht von den Möglichkeitsbedingungen ihrer szenischen Umsetzung, nicht von der besonderen Vorstellung einer Wahrnehmung auf der Bühne zum dramatisch oder dramaturgisch Allgemeinen, sondern umgekehrt, von der Konstruktion eines umfassenden Narrativs hin zu den Details einzelner Theaterdialoge konzipiert seien. Man kann sagen, Barthes verortet die Ursache des von ihm diagnostizierten Fehlens von ‚Theatralität‘ in Baudelaires Theatertexten in einer ungenügenden Reflexion ihrer szenischen Vorstellungskraft und damit ihrer szenischen Erfahrbarkeit. Sein Konzept von ‚Theatralität‘ versteht sich demnach von den Wahrnehmungs- und Darstellungsmöglichkeiten der Szene her. Aus dieser Perspektive ist seine Struktur in die Leseerfahrung des Dramas, aber eben auch der Zeichen in der Welt übertragbar.

Barthes’ Theatralitätsverständnis fußt so gesehen auf der Szenarität des Theaters bzw. hier sogar auf derjenigen des Dramas. Auf diese Weise lässt es sich auch verstehen, wenn Barthes betont, Baudelaire finde keine Sprache, die sich zur Inszenierung eigne und die Texte seien „naiv mit den Augen des Zuschauers“ geschaut.²⁹ Er schreibe

²⁷ Ebd. S. 272.

²⁸ Ebd. S. 271, Hervorhebung M.K.

²⁹ Ebd. S. 267.

vom Standpunkt des Kritikers statt demjenigen des Dramatikers. Man kann sagen, Baudelaires Fragmente verbleiben aus Barthes' Sicht im theoretisch Allgemeinen der *théa*:

Die Eindrücke Baudelaires sind zu allgemein und insofern dem Theater fremd: Baudelaire ist hier wie auch sonst zu intelligent, er selbst ersetzt im Vorhinein das Objekt durch seinen eigenen Begriff...³⁰

Hier wird deutlich, dass es Barthes in der ‚Schau‘ des Theaters nicht um die Vermittlung von Allgemeinheiten, sondern um konkrete Erfahrungen geht. In Barthes' ‚Theatralität‘ ist die *théa* als das Anschauen eines Geschehens direkt auf die Szene in ihrer jeweiligen Konkretheit bezogen. Ob in performativer Schauerfahrung oder in der eigenen Vorstellungskraft bei der Lektüre von Texten, nur in Szenen der Wahrnehmung zeigt sich die Möglichkeit, über die Sprache hinaus zu gelangen. Wenn Barthes Baudelaires Eindrücke vor diesem Hintergrund für zu allgemein für das Theater hält, scheinen sie ihm an anderer Stelle genau richtig, nämlich abstrakt genug, um die Vorstellungskraft von Lesenden anzuregen. Hier verortet Barthes „Das Theater Baudelaires“ im Sinne seines zweideutigen Titels: Das Fehlen szenischer Konkretion in den Dramenfragmenten entspreche einer Theatralität in Baudelaires anderen Texten. Sie bestehe in einer spezifischen ‚Künstlichkeit‘, die Barthes anhand einer Erfahrung des Schauspielerkörpers herausarbeitet:

Der Körper des Schauspielers ist künstlich, aber seine Duplizität ist unvergleichlich tiefgründiger als die der gemalten Bühnenbilder oder der falschen Möbel des Theaters. Die Schminke, die Unnatürlichkeit der Gesten und Betonungen, die Verfügbarkeit eines zur Schau gestellten Körpers, all das ist artifiziell, aber nicht unecht...³¹

Was Barthes im Folgenden die ‚Ultrainkarnation‘ im Theater nennt, kann als die am Schauspielerkörper exemplifizierte, der Theatralität

³⁰ Ebd. S. 266–267.

³¹ Ebd. S. 268–269.

inhärente Spaltung von ‚Exponieren‘ und ‚Anschauen‘ verstanden werden und nimmt zugleich teilweise vorweg, was Erika Fischer-Lichte später in der *Ästhetik des Performativen* mithilfe der Unterscheidung von ‚phänomenalem Leib‘ und ‚semiotischem Körper‘ zu fassen versucht:³²

Man kann vermuten, dass Baudelaire ein sehr ausgeprägtes Gespür für die geheimste und bestürzendste Theatralität besaß, für diejenige, die den Schauspieler in das Zentrum des Theaterwunders rückt und das Theater zum Ort einer Ultrainkarnation erhebt, an dem der Leib ein zweifacher ist, zugleich der aus einer trivialen Natur hervorgegangene lebende Leib und der emphatische, feierliche und durch seine Funktion als künstliches Objekt erstarrte Leib.³³

Merkmal dieser Theatralität ist die Möglichkeit der Erfahrung dieser Spaltung bzw. der unerklärlichen Gleichzeitigkeit von fluid Transitivem und fest Stabilem, Performativem und Semiotischem, von Materialität und Idealität, des widersprüchlichen Ineinander von Konkretem und Allgemeinem in der theatralen Schau-Erfahrung und ihrer transformativen Kraft bezüglich ästhetischer Wahrnehmungsmodalitäten:

Baudelaire beschreibt [...] eine Umwandlung der Sinneswahrnehmung, die gleicher Natur ist wie die Theaterwahrnehmung, da in beiden Fällen die Realität eine spürbare und leichte emphatische Steigerung erfährt, nämlich die Emphase der Idealität der Dinge.³⁴

Nimmt man die *théa* wörtlich, ließe sich sagen, die von Barthes beschriebene Theatralität bestehe in der anschaulichen Erfahrung der Theoretizität des Szenischen und der Szenarität der Theorie. Theatralität zeichnete sich dann durch eine Erfahrung der ‚Idealität der Dinge‘ anhand und in ihrer Konkretion durch szenische Praktiken aus. Durch die Erfahrung dessen, was am Theater nicht der Text ist,

³² Vgl. Fischer-Lichte, Erika: *Ästhetik des Performativen*. Frankfurt a. M. 2004. Vor allem den Abschnitt „Präsenz“, S. 160–175.

³³ Barthes, „Das Theater Baudelaires“, S. 268–269.

³⁴ Ebd. S. 269, Hervorhebung M.K.

um die Formel zu reformulieren, wird die ‚Künstlichkeit‘ des Verhältnisses von Allgemeinem und Besonderem, bzw. die Wahrheit ihrer Idealität, das wirkliche Ineinander von Bedeutung und Erfahrung selbst anschaulich, ohne logisch auflösbar zu sein oder versöhnt werden zu können. Der Widerspruch der Spaltung von Exponieren und Anschauen zeigt sich in der Erfahrung des Spaltes selbst. Ob beim Beobachten von Menschen auf einem Marktplatz oder dem Bezeugen eines Autounfalls, ob beim Inszenieren einer dramatischen Vorlage oder in der Performance einer Aufführung, ob beim Theaterspielen oder beim Lesen, ob in der Beschreibung der Gesellschaft als theatral: Ein auf der Formel „Theater – Text = Theatralität“ basierendes Verständnis von Theatralität fußt als Abstraktion vom konkreten ‚szenischen Geschehen‘ auf der Verdeckung ihrer Szenarität.

Schauen wir uns endlich Barthes’ ‚Definition‘ von Theatralität selbst an, entdecken wir, dass dieser Verdeckung von Szenarität ein Abschneiden szenischer Formulierungen in der Formel entspricht. Barthes’ tastende positive Bestimmung, die andere Seite seiner beschreibenden Eingrenzungsbewegung, wird im *Lexikon Theatertheorie* fallen gelassen:

Was ist die Theatralität? Das Theater unter Abzug des Textes, eine gewisse Dichte der Zeichen und Empfindungen, die auf der Bühne von der geschriebenen Vorlage aus entsteht, diese Art ökumenische Wahrnehmung der Artefakte, die sich an die Sinne wenden, der Gesten, Töne, Distanzen, Substanzen, Lichter, dieses Untergehen des Textes in der Fülle seiner nonverbalen Sprache.³⁵

Barthes’ Theatralitätsbegriff zielt auf die Pluralität eines performativen Gehaltes in der Wahrnehmung einer Vielzahl sinnlicher Eindrücke in ästhetischer Erfahrung ab. Im Bild vom „Untergehen des Textes in der Fülle seiner nonverbalen Sprache“ wird nicht nur das

³⁵ Ebd. S. 266, Hervorhebung M.K.

‚Nicht-Textuelle‘ der Sprache als ‚Flut‘ raumgreifend. Es stellt zugleich den Begriff der Sprache selbst zur Disposition. In ihrer theoretischen Funktion wird Sprache mithilfe der ihr immanenten Bildlichkeit an den Rand ihrer festen Grenzen, in den Untergang ihrer definitorischen Wörtlichkeit geführt. Barthes’ Formulierung überschreitet – oder überflutet – so die Grenzen, von denen sie handelt, wenn sie Theatralität zu umschreiben, vielleicht muss man sagen, ‚zu bebildern‘ sucht, wenn sie die zu beschreibende Erfahrung dem Schauen der Theorie exponiert, sie sprachlich inszeniert.

Schon das lässt sich vielleicht als ‚Szenarität der Theorie‘ fassen. Blicken wir aber in den abgeschnittenen Teil von Barthes’ französischem Original, finden wir sogar eine Formulierung, die wörtlich mit der Szene als ‚Bühne‘ von der Verräumlichung dieser Erfahrung handelt und der Bewegung der Flut des gerade beschriebenen Bildes den zu flutenden Raum erst bereitet.

Qu’est-ce que la théâtralité? c’est le théâtre moins le texte, c’est une épaisseur de signes et de sensations qui s’édifie sur la scène à partir de l’argument écrit...³⁶

Ich kontrastiere Dieter Hornigs Übersetzung mit meiner eigenen, sowohl das Deutsche als auch das Französische etwas strapazierenden Übertragung:

Was ist die Theatralität? Das Theater unter Abzug des Textes, eine gewisse Dichte der Zeichen und Empfindungen, die auf der Bühne von der geschriebenen Vorlage aus entsteht...³⁷

Was ist die Theatralität? Sie ist Theater minus Text, sie ist eine Dichte der Zeichen und Empfindungen, die sich auf der Szene aufbaut, weggehend von der geschriebenen Handlung... (Übersetzung M.K.)

Insgesamt trifft Hornig den französischen Sinn ‚natürlicher‘ als meine etwas ‚künstliche‘ Wörtlichkeit. Sie soll nur die von der

³⁶ Barthes, „Le théâtre de Baudelaire“, S. 41, Hervorhebung M.K.

³⁷ Barthes: „Das Theater Baudelaires“, S. 266.

Rezeption verdeckten, szenischen Implikationen von Barthes' Formulierung sichtbar werden lassen: So heißt *sur la scène* ‚auf der Bühne‘, aber im Französischen geht der Assoziationsraum der ‚Szene‘, des ‚Ausschnitts‘ nicht verloren. Und *à partir de* enthält das Verb *partir*, das ‚weggehen‘, ‚abfahren‘, ‚starten‘ oder gar ‚sich lösen‘ impliziert. Bei Hornig nicht mehr sichtbar ist die architektonische Metapher der Verräumlichung, die das französische Verb *s'édifier* eröffnet. Es geht auf lat. *aedificare* zurück, das sich aus *aedes* = ‚Gebäude‘ und *facere* = ‚machen, tun‘ zusammensetzt, und ist in meiner Übertragung durch ‚sich aufbauen‘ wiedergegeben. Dieser ‚szenische Aufbau‘ schließt die Herstellung des Raumes selbst in die Entstehung von Theatralität mit ein und verweist so auf ihre inhärente ‚Szenarität‘ im Akt der Wahrnehmung selbst.

Barthes' Theatralitätsbegriff liegt eine Szenarität zu Grunde, die in der Entstehung des Erscheinungsraums selbst wahrnehmbar werden kann. Auch der in Warstats Typologie von Theatralitätskonzepten insistierende Gegenpol zur Schau, der sich in seiner Aktivität, Prozessualität und Flüchtigkeit als ‚Exponieren‘ zeigt, kann als eine solche Szenarität verstanden werden, die den Erscheinungsraum für die Theorie erst eröffnet und dabei die Inszenierung von Unterscheidungen als Grenzziehungen sichtbar werden lässt. Der Theorie von Theatralität immanent, verhindert Szenarität dabei ein sprachlich abgeschlossenes Verständnis von Theatralität, indem sie deren definitorische Bestimmung immer wieder aufschiebt, ihr wi(e)derspricht. So ver-(un)-möglichst Szenarität das endgültige Erfassen eines Wesens oder einer ‚ewigen Idee‘ von Theatralität im theoretischen Denkraum fortwährend.

Aus der prekären Perspektive der Re/Lektüre, im Raum der Szenarität, der sich als Übertragung und Aufschub im Denkraum der Theatralität eröffnet, erscheint die Idee einer Versöhnung von

Wi(e)der die Theatralitätsforschung?

‚anthropologischen‘ und ‚ästhetischen‘ Theatralitätsbegriffen als eine Art optische Täuschung innerhalb der *mise en abyme* von Theorie. Denn das Spiel von Schauen und Exponieren lässt sich weder auf ‚Theater‘ begrenzen noch ist es durch die Theorie abzuschütteln. Immer wieder stoßen wir auf die Unzulänglichkeit unserer Begriffe, werden in die Reflexion unserer Wahrnehmungen und Erfahrungen selbst zurückgeworfen. Im Hin und Her zwischen Theatralität und Szenarität insistieren die Wirklichkeit unserer Existenz und die Künstlichkeit unserer Erfahrung (und umgekehrt) immer und immer wieder, genau so wie eine jede unserer Re/Lektüren schon die Forderung nach ihrer eigenen Re/Lektüre enthält.

Kuhn

Maximilian Kuhn promoviert als Elsa-Neumann-Stipendiat am Institut für Philosophie der Freien Universität Berlin zu *Theorie(n) der Szene – Szene(n) der Theorie*. Als freier Dramaturg erarbeitete er u.a. die immersive Musik-Theater-Performance *Rise or Fall – Die Live-Music-Game-Show mit V-Effekt* zu Philip Venables' *Game Show Music* an der Staatsoper Stuttgart (Premiere: 10.04.2024).

Kuhn, Maximilian: Wi(e)der die Theatralitätsforschung? Szenarität in der Re/Lektüre von Theatralität und ihrer Theorie, in: Adam Czirak, Theresa Eisele (Hg.): Thewis. Online-Zeitschrift der Gesellschaft für Theaterwissenschaft, Vol. 12, Ausg. 1 (2025), S. 133-154, DOI 10.21248/thewis.12.2025.158