

THEWIS

ONLINE-ZEITSCHRIFT DER GESELLSCHAFT
FÜR THEATERWISSENSCHAFT (GTW)

**Re/Lektüren.
Praktiken des Wieder & Wider
in der Theaterwissenschaft**

Thewis 12 (2025)

**Herausgegeben von
Adam Czirak & Theresa Eisele**

Mit Beiträgen von Elena Backhausen, Claudius Baisch,
Anna Maria Beck, Felipe dos Santos Boquimpani,
Alexander Kamber, Maximilian Kuhn, Thekla Sophie
Neuß, Anna Raisich, Alina M. Saggerer, Theresa
Schwarzkopf, Torben Schleiner, Lisa-Frederike Seidler,
Felix Stenger, Thore Walch

Datum der Veröffentlichung: 28.11.2025

Inhalt

Editorial

Adam Czirak & Theresa Eisele 7

Abgelegte Theatergeschichte. Ein Essay zur Zeitlichkeit belasteter
Lektüren in der Bibliothek

Thekla Sophie Neuß & Lisa-Frederike Seidler 12

Kanonisierung der Fachgeschichte. Re/Lektüre von Oskar Eberles
theaterwissenschaftlichen Grundbegriffen (1928/1981)

Claudius Baisch 38

Die Internationalisierung der deutschsprachigen
Theaterwissenschaft durch *Theatre Research*: Akteur*innen und
NS-Kontinuitäten

Theresa Schwarzkopf 53

Entfremdung als Kritik? Zum Potenzial eines vergessenen Begriffs
für ein Theater des 21. Jahrhunderts

Felix Stenger 71

Habitus und theatrales Alltagshandeln. Soziologisch-
praxeologische Konzepte in der theaterwissenschaftlichen
Re/Lektüre

Torben Schleiner 90

Kritik der Positionalität – Plädoyer für eine relationale
Forschungspraxis und Verortung in den Sozial- und
Kulturwissenschaften

Elena Backhausen 108

Wi(e)der die Theatralitätsforschung? Szenarität in der Re/Lektüre von Theatralität und ihrer Theorie Maximilian Kuhn.....	133
(Re-)Valuing Performance: Wi(e)der Peggy Phelans <i>Unmarked</i> Anna Raisich	155
Theater (nicht) verstehen Thore Walch	199
Re/Lektüre von Theater als Dispositiv zur Herausarbeitung einer gegenkolonialen Analyse vom Begriff des Subjekts Felipe dos Santos Boquimpani.....	214
„Erlangische Divertissements und Raritaeten“ – ein Theaterzettelbestand <i>revisited</i> Anna Maria Beck	247
Szenische Atmosphären. Naturästhetische Elemente im futuristischen Theater Alexander Kamber	266
Sapphic Gestures. Ambivalenz und Potenzial in den Darstellungen Carmen Tórtola Valencias Alina M. Saggerer.....	305

IMPRESSUM

Redaktion und Herausgabe Thewis 12 (2025)

Adam Czirak (Verantwortlich i.S.d.P.)

Theresa Eisele (Verantwortlich i.S.d.P.)

Institut für Theater-, Film und Medienwissenschaft

Universität Wien

Josef-Holaubek-Platz 2

1090 Wien

Redaktion und Herausgabe des Themenschwerpunkts
*Re/Lektüren. Praktiken des Wieder & Wider in der
Theaterwissenschaft:*

Adam Czirak

Theresa Eisele

Thewis ist die Onlinezeitschrift der gtw – Gesellschaft für
Theaterwissenschaft. Sie erscheint unter der Lizenz
CC BY-SA-NC 4.0.

Editorial

Adam Czirak & Theresa Eisele

Diese Ausgabe von Thewis widmet sich der Relektüre und damit einer wissenschaftlichen Praxis, die David Galef für die Geistes- und Kulturwissenschaften als „the fundamental peculiarity of what we do“ beschrieben hat: dem ständigen wieder, wider und neu Lesen von Texten, Materialien, Theorien und Konzepten. Während dem Lesen zahlreiche Abhandlungen gewidmet sind, wurde das wiederholte Lesen besonders in den 1990er Jahren entdeckt und dabei vor allem von germanistischer Seite als grundständige Kulturtechnik und Lesestrategie theoretisiert.² Sie setzt die Auseinandersetzung mit einer vorgängigen Lektüre voraus und damit einen Dialog zwischen Leser*in und Gelesenem, zwischen verschiedenen Zeiten und Orten, zwischen Generationen, Denk- und Deutungsarten in Gang. Dieser Dialog ist unabschließbar und facettenreich: als Kulturtechnik kann die stetig wiederholende Geste rituelle Züge annehmen und zugleich eine eigene Zeiterfahrung entwerfen, die auch auf die

¹ Galef, David: „Observations on Rereading“, in: ders. (Hg.): *Second Thoughts. A Focus on Rereading*. Detroit, Mich. 1998, S. 17–33, hier: S. 17. „As teachers and students, we are so involved in the study of texts that we fail to realize the fundamental peculiarity of what we do; that is, while most people simply read a document, we go over and over it.“ (Ebd.)

² Pontzen, Alexandra: „Relektüre – Wiederlesen“, in: Parr, Rolf /Honold, Alexander (Hg.): *Grundthemen der Literaturwissenschaft: Lesen*. Berlin/Boston 2018, S. 294–322, hier: S. 294.

„Geschichtlichkeit des Lesens“³ selbst verweist.⁴ Als Deutungsmethode kann die erneute und wiederholte Lektüre zur Kanonbildung beitragen oder diese gerade unterbrechen, dem Kanon widersprechen, einen neuen Weg einschlagen und alternative Interpretationen vorschlagen.

In diesem Sinn widmete sich unser Workshop am tfm der Universität Wien im Januar 2025 der Re/Lektüre als einer Praxis des ‚Wieder und Wider‘ in der Theaterwissenschaft. Ziel war es, sich künstlerischen Ansätzen, theatralen Phänomenen, theoretischen Konzepten und bewährten Methoden des Fachs genau und kritisch zuzuwenden, sie zu befragen, zu überdenken oder weiterzuführen; aber auch die Praktiken des Wieder und Wider in der eigenen Forschung zu reflektieren oder fachhistorisch zu perspektivieren. Dabei legten wir den theaterwissenschaftlichen Gegenständen und Bedürfnissen entsprechend, kein enges, literaturzentriertes Lektürekonzept an, sondern riefen dazu auf, Lektüre als eine Praxis des Re- und Undoings auf praktischer und theoretischer wie auf körperlicher, handwerklicher und gleichfalls textlicher Ebene zu begreifen. Dem Konzept von Thewis gemäß, waren Theaterwissenschaftler*innen der frühen Berufsphase – Masterstudierende, PhDs und ‚early‘ Postdocs – eingeladen, Re/Lektüren aus ihrer Forschung zu präsentieren und damit die eigenen Verfahren des Wieder- und Widerlesens, des Ein- und Fortschreibens in einer besonders entscheidenden Zeit rund um die Promotion zu teilen. Die Ergebnisse des Workshops sind hier in schriftlicher Form versammelt: aus einem Re/Reading wurde so

³ Ebd., S. 316, mit Verweis auf Haverkamp, Anselm: „Allegorie, Ironie und Wiederholung. (Zur zweiten Lektüre)“, in: Fuhrmann, Manfred /Jauß, Hans Robert /Pannenberg, Wolfhart (Hg.): *Text und Applikation. Theologie, Jurisprudenz und Literaturwissenschaft im hermeneutischen Gespräch*. München 1981, S. 561–565, hier: S. 561.

⁴ Vgl. zur Zeiterfahrung Rosebrock, Cornelia: *Lektüre und Wiederholung. Zur philosophischen Deutung der Zeiterfahrung des Lesens*. Kassel 1994; sowie zur Ritualität Braungart, Wolfgang: *Ritual und Literatur*. Tübingen 1996, bes. S. 74–83; 166–186.

schließlich auch ein Re/Writing, in das gleichfalls die kritisch-produktiven Readings der Workshopkolleg*innen, eine lektorierende Lektüre und ein möglicherweise erneutes (Gegen)Lesen und (Um)Schreiben eingeflossen sind. Das hier präsentierte, vorläufig fixierte Produkt ist eine Momentaufnahme an Positionen und Perspektiven des Wieder und Wider einer Gruppe an Theaterwissenschaftler*innen, die vielstimmig wie heterogen ist, aber die Erfahrung teilt, sich im Jahr 2025 als ‚early career scholar‘ in die Disziplin einzuschreiben und zugleich eine Haltung zu ihr und ihrer Geschichte zu artikulieren.

Die Beiträge beschäftigen sich dementsprechend mit kanonischen Texten der Disziplin; etwa mit Peggy Phelans *Unmarked* (Anna Rasisch) oder Hans-Thies Lehmanns *Postdramatisches Theater* (Thore Walch). Sie wenden sich etablierten Konzepten, Methoden und Begriffen zu: sie befragen den Begriff der Entfremdung für Verfahren des Gegenwartstheaters (Felix Stenger), bringen das soziologische Konzept des Habitus neu und erneut in die theaterwissenschaftliche Diskussion (Torben Schleiner) oder plädieren für eine postkoloniale Revision des Dispositivs (Felipe dos Santos Boquimpani). Maximilian Kuhn dynamisiert die Theatralitätsforschung mit Roland Barthes' Begriff der Szenarität und Elena Backhausen bringt eine Kritik der Positionalität als Forschungsmethode ins Spiel. Versammelt sind zudem Beiträge, die sich Materialien oder Phänomenen wi(e)der zuwenden: Anna Maria Beck perspektiviert einen bereits beforschten Theaterzettelbestand neu; Alina M. Saggerer verkompliziert die ambivalenten Gesten der im deutschsprachigen Raum weitgehend unbekannten Tänzerin Carmen Tórtola Valencia; und Alexander Kamber erschließt vor dem Hintergrund eines erstarkten Interesses an atmosphärischen Umwelten das futuristische Theater ‚mit Böhme, gegen Böhme‘. Eröffnet wird diese Ausgabe

mit Re/Lektüren zur Theaterhistoriografie: sie setzen sich kritisch mit Begriffen und ihrer Kanonisierung (Claudius Baisch) sowie mit der internationalen Hegemonie von NS-Kontinuitäten (Theresa Schwarzkopf) auseinander. Thekla Sophie Neuß und Lisa-Frederike Seidler erinnern uns schließlich daran, dass auch die Infrastrukturen, in denen wir wieder und wieder und wider lesen, eine Geschichte und eine oftmals belastete Ordnung haben und so der Re/Lektüre bedürfen.

Die Re/Lektüre als Praxis ist somit nicht abschließbar und zugleich notwendig. Sie wirft uns auf unsere je eigenen Lektüreweisen, -infrastrukturen und Deutungsperspektiven im Dialog mit dem Fach, seinen Theorien und Phänomenen zurück. Nicht zuletzt aber benötigt sie Zeit und Ressourcen: als Praxis des Wieder entzieht sie sich mit Roland Barthes zuweilen der kapitalistischen Logik des akkumulierenden Textkonsums und setzt erst so ein Spiel, eine Interpretation, eine Differenz zur Erstlektüre – ein Wider – in Gang.⁵ Zeit und Ressourcen aber sind im Wissenschaftsbetrieb gerade für Promovierende und ‚early‘ Postdocs oft zu wenig gegeben. Dass sich alle Teilnehmer*innen des Workshops dennoch auf die Spur der Re/Lektüren begeben, sich auf den Workshop und seine Verschriftlichung eingelassen haben, dafür sind wir sehr dankbar! Wir danken außerdem Tom Kauth für die Betreuung des Workshops und das präzise Korrektorat sowie dem Team des Fachinformationsdienst Darstellende Kunst, das Thewis so zuverlässig wie professionell verwaltet und zudem dieser an „Re“-Wendungen reichen Ausgabe ein weiteres „Re-“ hinzugefügt hat: den Relaunch von Thewis, den Sie mit dieser Ausgabe vor sich haben. Gute Re/Lektüre!

⁵ Barthes, Roland: *S/Z*. Aus dem Französischen von Jürgen Hoch. Frankfurt a. M. 1976, S. 20–21. „Sie [die wiederholte Lektüre, AC/TE] ist keine Konsumierung mehr, sondern Spiel (jenes Spiel, das Wiederkehr des Verschiedenen ist).“ Ebd.

Editorial

Adam Czirak, Dr., ist Theaterwissenschaftler und Dramaturg. Seit 2020 arbeitet er als Senior Lecturer am Institut für Theater-, Film- und Medienwissenschaft an der Universität Wien und leitet dort seit 2023 das FWF-Forschungsprojekt *Dramaturgien nach dem postdramatischen Theater*.

Theresa Eisele, Dr., akademische Rätin a.Z. am Institut für Theaterwissenschaft der Ludwig-Maximilians-Universität München. Forschungsschwerpunkte in der kulturwissenschaftlichen und historischen Theaterforschung, u.a. zur Theatergeschichte der Wiener Moderne, zur jüdischen (Theater)Geschichte sowie zur Verschränkung von Theater und Environmental Humanities.

Czirak, Adam/Eisele, Theresa: Editorial, in: Adam Czirak, Theresa Eisele (Hg.): Thewis. Online-Zeitschrift der Gesellschaft für Theaterwissenschaft, Vol. 12, Ausg. 1 (2025), S. 7–11, DOI 10.21248/thewis.12.2025.173

Abgelegte Theatergeschichte.

Ein Essay zur Zeitlichkeit belasteter Lektüren in der Bibliothek

Thekla Sophie Neuß & Lisa-Frederike Seidler

Abstract Der Essay widmet sich Nachkriegspublikationen NS-belasteter Autoren in der Staatsbibliothek zu Berlin. Ausgehend von der Ablage theatergeschichtlicher Überblickswerke im Lesesaal wird nach der historischen Vielschichtigkeit des Ortes ihrer Lektüre gefragt und paradoxen Verbindungen zwischen Institution, Architektur und Beständen nachgegangen. Im Rekurs auf jüngere fachgeschichtliche Arbeiten wird eine Re/Lektüre vorgeschlagen, die den Horizont der Lektüre einbezieht und die Bibliothek als Archiv zu lesen versucht.

Wi(e)der in der Bibliothek

Im Sommer 2023 arbeiteten wir in der Berliner Staatsbibliothek Preußischer Kulturbesitz im Haus Potsdamer Straße gemeinsam an einem Beitrag zum Zeitstück in den 1920er Jahren. Für einen Überblick über Regisseur*innen, Autor*innen und Dramentexte konsultierten wir, gleichsam als Gedächtnisprothese, den Lesesaalbestand zum „Theater“ – genauer die Nachschlagewerke im Regal „Theatergeschichte“ (Abb. 1).

¹ Das Regal mit Publikationen zur Theatergeschichte befindet sich in der Handbibliothek 6 im Lesesaal der Staatsbibliothek Preußischer Kulturbesitz im Haus Potsdamer

Abgelegte Theatergeschichte

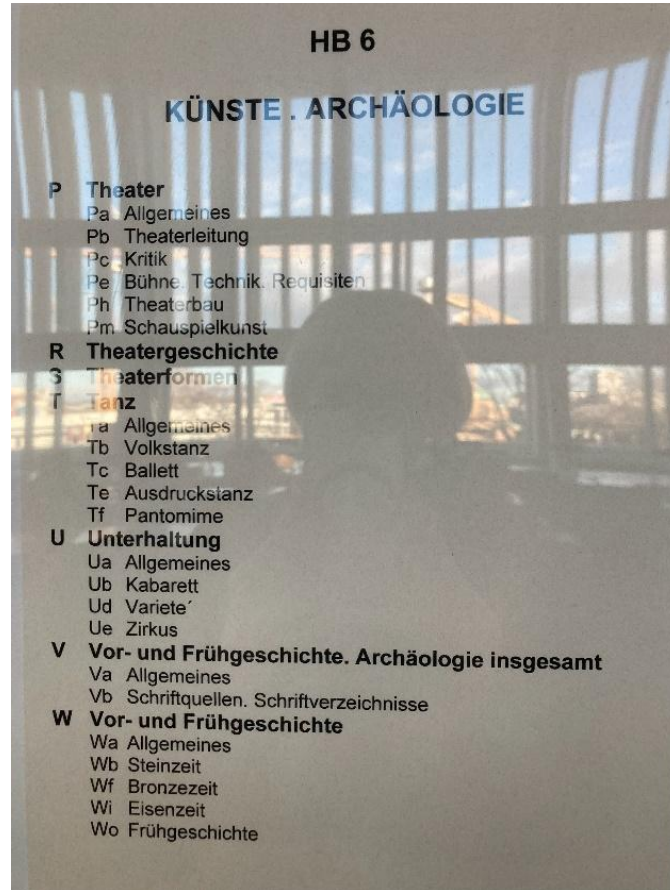


Abb. 1: Übersicht Handbibliothek 6 im Haus Potsdamer Straße.
 Foto: lfs.

Straße (HB 6: Künste . Archäologie, R: Theatergeschichte). Im Lesesaal des Hauses Unter den Linden befindet sich vergleichbar ein Handapparat im Lesesaal „Atlantis“ (HA 6: Kunst, Vor- und Frühgeschichte, Archäologie, Musik). Dieser umfasst jedoch schwerpunktmäßig Publikationen bis 1900.



Abb. 2 und 3: Handbibliothek 6, Regal „Theatergeschichte“ im Haus Potsdamer Straße. Foto: lfs.

Wie auf den Bildern zu sehen (Abb. 2 und 3), sind hier vorrangig theaterhistorische Überblickswerke zu finden, eine Auswahl deutsch-, englisch-, italienisch und französischsprachiger Publikationen. Dazu gehören die *Oxford Illustrated History of Theatre* und Manfred Braunecks *Die Welt als Bühne*, eine mehrbändige Geschichte des europäischen Theaters seit der Antike. Als neuere, deutschsprachige Publikation steht Joachim Fiebachs weit ausgreifende Kulturgeschichte des Theatralen *Welt Theater Geschichte* aus dem Jahr 2015 im Regal. Buchstäblich daneben stehen Bände von Heinz Kindermanns *Theatergeschichte Europas* aus den 1960er und 1970er Jahren und ein paar Regalreihen darüber Hans Knudsens *Deutsche Theatergeschichte* in der Erstausgabe von 1959. Die beiden Letztgenannten gehören zu denjenigen Theater- und Literaturwissenschaftlern, die

die NS-Zeit nicht nur unbeschadet überstanden haben. Vielmehr profitierten sie von der NS-Kultur- und Wissenschaftspolitik; mehr noch: sie gestalteten diese unter verschiedenen Voraussetzungen und mit unterschiedlichen Mitteln, doch vor allem engagiert und zu ihrem eigenen Vorteil mit.

Ähnlich dem Labor in den Naturwissenschaften kommt der Bibliothek für die Wissensproduktion in den Geisteswissenschaften besondere Bedeutung zu.² Bibliotheken sind Orte des Aufbewahrens und Nachhaltens, sie sind *Gatekeeper*, die autorisieren und kanalisieren, indem sie Bücher sowie die Zugänge zu ihnen bereitstellen.³ Sie sind nicht nur Speicher oder Kataloge von Literatur, sondern Infrastrukturen der Wissensproduktion. In Bibliotheken werden Lektüren sowohl gelesen, als auch „vertrieben, verliehen, kopiert und vermittelt“⁴. Sie organisieren damit ‚Lektüre‘ mindestens im doppelten Sinn: als Objekte und als Vorgang. Vor diesem Hintergrund und ausgehend von der Handbibliothek zur „Theatergeschichte“ im Lesesaal der Staatsbibliothek in der Potsdamer Straße widmen wir uns im Folgenden der ambivalenten Zeitlichkeit *abgelegter Theatergeschichten*. Abgelegt auf zweifache Weise: Zum einen als überholte, auch politisch problematische, kaum mehr in Forschungsprozessen oder der Lehre genutzte Literatur, zum anderen als konkrete physische Objekte, deponiert in einem der prominentesten Bibliotheksbauten der Nachkriegsmoderne.

² Vgl. Daston, Lorraine: „Taking Note(s)“, in: *Isis* 95(3) (2004), S. 443–448, hier: S. 444, DOI: <https://doi.org/10.1086/428963>.

³ Vgl. Knoche, Michael: „Haben wissenschaftliche Bibliotheken noch einen Sammel-auftrag?“, in: *obib – Das offene Bibliotheksjournal* 2(4) (2015), S. 78–84, DOI: <http://dx.doi.org/10.5282/o-bib/2015H4S78-84>.

⁴ Griem, Julika: *Szenen des Lesens. Schauplätze einer gesellschaftlichen Selbstverständigung*. Bielefeld 2021, S. 11.

Die Konfrontation mit abgelegten Theatergeschichten an einem so exponierten Ort löste bei uns zunächst eine – letztlich stellvertretende – Irritation über bibliothekarische Unwissenheit oder Nachlässigkeit aus.⁵ Der erste Impuls war, die Bibliothek auf ihren Aktualisierungsauftrag hinzuweisen und eine Neuaufrstellung der Handbibliothek vorzuschlagen. Damit wäre jedoch die Verantwortung einfach in den Arbeitsbereich der Bibliothekar*innen delegiert. Stattdessen möchten wir in diesem Beitrag als (wissenschaftlich) Lesende nach einem verantwortungsvollen Umgang mit solcherart problematischen Publikationen im Spannungsfeld der titelgebenden Re/Lektüre fragen. Für die wissenschaftlich zentrale Praxis des Lesens – so das zugrundeliegende Plädoyer dieses Essays – möchten wir eine wiederholte Lektüre abgelegter Theatergeschichten vorschlagen, die sich nicht mit der Tilgung, dem Aussortieren, dem Vergessen und Verdrängen einzelner Publikationen zufriedengibt, und gleichzeitig den epistemischen Hintergrund von Produktionsstätten wissenschaftlichen Arbeitens einbezieht. Es geht uns also nicht um eine Skandalisierung, sondern um ein verstehendes Wi(e)derlesen. Wir schlagen dazu vor, das Regal und den Ort, an dem dieses steht, in den Horizont der Lektüre einzubeziehen und die Bibliothek als Archiv zu lesen.

⁵ Wir wunderten uns: Denn was hatten wir auch erwartet? Eine Auswahl internationaler Publikationen von theaterhistoriografischen Handbüchern der letzten fünf Jahre? Würden wir damit nicht einfach ein digitales Aktualitäts- und Vollständigkeitsversprechen auf analoge Vorgänge mit ganz anderen Laufzeiten übertragen und eine historische Situation überschreiben? Welche Relevanz hat ein solches Regal jenseits seiner archivarischen Funktionen heute überhaupt noch? Und noch grundlegender: Wer nimmt noch physische Handbücher und Nachschlagewerke zur Hand?

NS-Belastung in der Handbibliothek

Noch immer lassen sich im deutschsprachigen Raum bisher öffentlich wenig beachtete oder gänzlich unbekannte NS-Vergangenheiten von Institutionen oder Personen erzählen und neu formulieren. Dies betrifft vor allem Gründungen und Karrieren, die erst oder insbesondere nach 1945 datieren, die also lange unter einer gewissen Unschuldsvormutung verborgen blieben respektive verdeckt wurden. Rezent betrifft dies beispielsweise die Auseinandersetzung mit der erstmals 1955 in Kassel ausgerichteten *documenta* unter Werner Haftmann, die Neubewertung des Malers Emil Nolde sowie die jüngst in deutschen Feuilletons angespannt diskutierte Vergangenheit des Suhrkamp-Verlegers Siegfried Unseld.⁶ Auch an unterschiedlichen Standorten der deutschsprachigen Theaterwissenschaft wurde die Forschung zur eigenen Fach- und Institutionsgeschichte in den letzten Jahren verstärkt. In Wien, Berlin, Köln und München wurden Lehrstuhlinhaber in den Blick genommen und nach deren Einfluss als Institutsgründer, ihrer fachspezifischen Ausrichtung sowie nach deren Rolle im Nationalsozialismus gefragt.⁷ Diese

⁶ Vgl. Fulda, Bernhard et al. (Hg.): *Emil Nolde. Eine deutsche Legende. Der Künstler im Nationalsozialismus*. München 2019; Gross, Raphael et al. (Hg.): *documenta. Politik und Kunst*. Berlin/München 2021; Gruber, Thomas: „Mitglied 9 194 036“, in: *DIE ZEIT*, 9. April 2025, <https://www.zeit.de/kultur/literatur/2025-04/siegfried-unseld-nsdap-mitgliedschaft-bundesarchiv>, (Zugriff am 18. Juni 2025).

⁷ Vgl. Hulfeld, Stefan/Peter, Birgit (Hg.): *Theater/Wissenschaft im 20. Jahrhundert: Beiträge zur Fachgeschichte* (= Maske und Kothurn 55). Böhlau 2009; Payr, Martina/Peter, Birgit (Hg.): *„Wissenschaft nach der Mode?“ Die Gründung des Zentralinstituts für Theaterwissenschaft an der Universität Wien 1943*. Berlin u. a. 2008; Jammertal, Peter/Lazardzig, Jan (Hg.): *Front – Stadt – Institut. Theaterwissenschaft an der Freien Universität 1948–1968*. Berlin 2018; Lazardzig, Jan: *Wissenschaft aus Gefolgschaft. Der „Fall Knudsen“ und die Anfänge der Theaterwissenschaft*. Berlin 2023; Probst, Nora: *Objekte, die die Welt bedeuten. Carl Niessen und der Denkraum der Theaterwissenschaft*. Stuttgart 2022; Buglioni, Chiara Maria: *„Das strittige Gebiet zwischen Wissenschaft und Kunst“*. Artur Kutscher und die Praxisdimension der Münchner Theaterwissenschaft (= Forum Modernes Theater 48). München/Nürnberg 2017; siehe dazu auch die Beiträge von Theresa Schwarzkopf und Claudius Baisch in dieser Ausgabe.

Arbeiten setzten einen Akzent auf die Paradoxien der Fachgeschichte und korrigierten damit bisherige Zugriffe auf die Disziplin, die vor allem auf das innovative Potenzial des Fachs abgehoben hatten.⁸ In fachgeschichtlichen Darstellungen finden sich Bibliotheken zumeist dann thematisiert, wenn belastete Sammlungen im Rahmen der Provenienzforschung zum Untersuchungsgegenstand werden.⁹ Lesesaalbestände, wie jener im Regal „Theatergeschichte“ der Staatsbibliothek Potsdamer Straße geraten dabei nicht in den Blick. Weder sind diese auf einen disziplinspezifischen Sammlungsimpuls NS-belasteter Professoren zurückzuführen, noch sind hier Bücher aus der Zeit zwischen 1933 und 1945 zu finden.

Mit Knudsen und Kindermann finden sich im Regal gleich zwei Theaterwissenschaftler, die zentrale Figuren in der Reetablierung des Faches in der Nachkriegszeit in Berlin und Wien waren. Ihre nachbarschaftliche Anordnung kann aufgrund der Bauzeit der Bibliothek frühestens 1978, also nach beider Emeritierung, erfolgt sein. Deshalb und wegen der Veröffentlichungsdaten (ab 1957) wurden diese Bücher vermutlich bislang von der Bibliothek nicht auf ihre

⁸ Vgl. z.B. Fischer-Lichte, Erika: „From Text to Performance: The Rise of Theatre Studies as an Academic Discipline in Germany“, in: *Theatre Research International* 24 (1999), S. 168–178. Für biografisch orientierte Publikationen vgl. Corssen, Stefan: *Max Herrmann und die Anfänge der Theaterwissenschaft. Mit teilweise unveröffentlichten Materialien*. Berlin 1998; darüber hinaus siehe die Studie Martin Hollenders, die auf Quellenbeständen der Sammlung Max Herrmann der Handschriftenabteilung der Staatsbibliothek Preußischer Kulturbesitz basiert: *Der Berliner Germanist und Theaterwissenschaftler Max Herrmann (1865–1942). Leben und Werk*. Berlin 2013.

⁹ Vgl. Payr, Martina: „„Alles wächst gut zusammen“. Fachbibliothek, Archive und Sammlungen am Zentralinstitut für Theaterwissenschaft 1943–1945“, in: dies./Peter (Hg.), *„Wissenschaft nach der Mode?“*, S. 103–123; Köstner, Christina: „Eine ‚bibliophile Seltenheit‘. Provenienzforschung an der Fachbereichsbibliothek Theater-, Film- und Medienwissenschaft“, in: Payr/Peter (Hg.), *„Wissenschaft nach der Mode?“*, S. 135–149.

NS-Belastung befragt.¹⁰ Ist die Belastung insofern nicht unmittelbar ersichtlich, lohnt es sich, nach den epistemischen Kontinuitäten zu fragen, die sich innerhalb der Regalanordnung „Theatergeschichte“ nachweisen lassen.

Heinz Kindermann (1894–1985) ist heute vielleicht der bekannteste Vertreter der Theaterwissenschaft im Nationalsozialismus. Forschungen von Birgit Peter, Beate Hochholdinger-Reiterer, Klaus Illmayer sowie von Studierenden des tfm-Instituts, erzählen die ‚lange Karriere‘ des Leiters des 1943 in Wien gegründeten Zentralinstituts, und beschreiben dessen Einbindung in die NS-Ideologie und Kulturpolitik sowie seinen postnazistischen Werdegang.¹¹ Wie andere Fachvertreter in der Theaterwissenschaft konnte Kindermann nach einer kurzen Unterbrechung in den 1950er Jahren an die Wiener Universität zurückkehren und auch seine akademische Publikationstätigkeit wieder aufnehmen. Im Vorwort zum ersten Band seiner seit 1957 in zehn Bänden erschienenen *Theatergeschichte Europas* findet sich eine schreiende Häufung der Vokabel ‚Volk‘.¹² Dazu schreibt Klaus Illmayer,

dass in Kindermanns Denken der Ort des Geschehens eine zentrale Rolle einnahm, wobei dieser Ort von ihm hauptsächlich als ‚Volk‘ bezeichnet wurde oder immanent damit verknüpft und abhängig blieb. Dies entsprach seiner im Nationalsozialismus postulierten organischen Vorstellung von

¹⁰ Die Staatsbibliothek zu Berlin Preußischer Kulturbesitz unterhält eine wissenschaftliche Abteilung zur Provenienzforschung: <https://provenienz.staatsbibliothek-berlin.de/> (Zugriff am 19. Juni 2025).

¹¹ Zuletzt ausführlich Peter, Birgit: „Transformationen von NS-Theaterwissenschaft in eine international renommierte Disziplin. Die langen Karrieren von Heinz Kindermann und Margret Dietrich“, in: *TFMJ – Journal for Theater, Film and Media Studies* 67(1–2) (2023), S. 19–62; sowie Hochholdinger-Reiterer, Beate: „Geben und Nehmen“. Das Europäische als Brücke Heinz Kindermanns vom Nationalsozialismus in den Postnazismus“, in: ebd., S. 64–89; vgl. außerdem Illmayer, Klaus: *Reetablierung des Faches Theaterwissenschaft im postnazistischen Österreich*. Dipl. Univ. Wien, 2009, Online: <https://phaidra.univie.ac.at/download/o:1258063>.

¹² Kindermann, Heinz: *Theatergeschichte Europas*. Bd. 1: *Das Theater der Antike und des Mittelalters*. Salzburg 1957, S. 7–9 [Vorwort].

Theater, das dem jeweiligen 'Volk' und dessen Lebenswelt(en) entspräche, was daraus ableitbare Unterschiede zwischen den 'Theatern der Völker' zur Folge hätte.¹³

In der Nachkriegszeit wird diese Auffassung zum Vehikel der Völkerverständigung umcodiert. Beate Hochholdinger-Reiterer hat dies u.a. an einem Artikel Kindermanns in einer schweizerischen Zeitung aus dem Jahr 1945 nachgewiesen. Dort schreibt der Theaterwissenschaftler in den letzten Kriegsmonaten:

Es werden – nach Ueberwindung unseres apokalyptischen Engpasses der Lebensbedrohung – sicherlich wieder die Zeiten kommen, in denen die Kulturvölker Europas den Weg zueinander finden werden. Dann wird gewiß bei diesem neuen Begegnen der Nationen das Theater all der beteiligten Völker eine beträchtliche Rolle spielen.¹⁴

Die von Kindermann entworfene Verbindung von Theater und Volk in einem europäischen Kulturraum lässt sich auf diese Weise von der völkischen Ideologie geräuschlos in die Nachkriegsdevise des Kulturaustauschs einfügen.

Nicht letztgültig zu klären war, warum ausgerechnet der erste Band der *Theatergeschichte Europas* zur „Theatergeschichte der Antike und des Mittelalters“ – ebenso wie andere Teile der Reihe – nicht im Regal „Theatergeschichte“ steht. Wurden sie nach Durchsicht eben dieses Vorworts entfernt? Wurden sie von Nutzer*innen entwendet? Sind sie beim Umzug verloren gegangen? Unstrittig bleibt jedoch, dass Kindermanns Auffassung von Theatergeschichte sowie das für die Publikation zentrale Konzept vom ‚Europäischen‘ bereits in die Zeit vor 1945 datieren.

¹³ Illmayer, *Reetablierung des Faches Theaterwissenschaft im postnazistischen Österreich*, S. 115–116.

¹⁴ Kindermann, Heinz: „Ein europäisches Theaterarchiv“, in: *Der Bund*, 11. Februar 1945, zit. n. Hochholdinger-Reiterer, Beate: „Geben und Nehmen“. Das Europäische als Brücke Heinz Kindermanns vom Nationalsozialismus in den Postnazismus“, in: *TFMJ – Journal for Theater, Film and Media Studies* 67(1–2) (2023), S. 64–89, hier: S. 64.

Im Gegensatz zum sowohl vor als auch nach 1945 überaus prominenten Kindermann lief Hans Knudsen (1886–1971), der 1948 die erste ordentliche Professur am neugegründeten Theaterwissenschaftlichen Institut der Freien Universität Berlin erhielt, bislang eher unter dem Radar wissenschaftsgeschichtlicher Aufmerksamkeit. Er galt lange als einfacher und unbedeutender Mitläufer und war als unwichtig für die Entwicklung des Faches angesehen worden.¹⁵ Jan Lazardzig hat jüngst seinen Fall als typischen akademischen Lebensweg vom Kaiserreich bis in die Bundesrepublik beschrieben und dabei das gleichermaßen Paradigmatische wie Mittelmäßige an dessen Karriere betont. Knudsen arbeitete als Assistent Max Herrmanns am Institut für Theaterwissenschaft an der Berliner Friedrich-Wilhelms-Universität und war lange als Schriftleiter der Gesellschaft für Theatergeschichte tätig. Dieser stand Max Herrmann vor, bis Hans Knudsen ihn, den Juden, zur Aufgabe dieses Amtes drängte. Bereits in den 1920er Jahren trat Knudsen als kulturkonservativer und modernekritischer Autor v.a. von Theaterkritiken und kürzeren Textformaten hervor, dem das Theater der Hauptstadt Berlin in erster Linie als Symptom kulturellen Verfalls erschien. Seine Positionen sowie seine akademischen Werte ‚Werktreue‘ und ‚Gefolgschaft‘ wurden nach 1933 ohne Umstände anschlussfähig an nationalsozialistische Kulturauffassungen und -politik. Nach einigen kulturpolitischen Stationen erhielt Knudsen noch 1944 auf Empfehlung des Reichsdramaturgen Rainer Schlösser eine sogenannte ‚Führerprofessur‘. 1948 wird er Gründungsprofessor der FU Berlin. Bis zu seiner Emeritierung 1961 bleibt er dort, trotz öffentlich geäußerter Kritik als geselliger und in

¹⁵ Vgl. Kotte, Andreas: „Rezension zu Jan Lazardzig: Wissenschaft aus Gefolgschaft“, in: *rezens.tfm* 2 (2024), DOI: <https://doi.org/10.25365/rezens-2024-2-01>.

die Westberliner Kulturszene bestens vernetzter „Theaterprofessor“ tätig.¹⁶

Wie Jan Lazardzig beschreibt, war Knudsen ein Vielschreiber, produzierte allerdings nur wenige wissenschaftliche Texte im engeren (bzw. heutigen) Sinn. Seine *Deutsche Theatergeschichte* von 1959, wie Kindermanns *Europäische Theatergeschichte* eine Nachkriegspublikation, stellt so etwas wie sein *Opus magnum* dar. In einem Abschnitt über den „intellektualistische[n] Theater-Snobismus“ schreibt Knudsen dort in einer gängigen kulturkonservativen Diktion des Kalten Krieges u.a. über Erwin Piscator Folgendes:

[N]achgerade war diese Art Theater und deren völlig unkünstlerische Methode schlechthin langweilig. Wenn Piscator [...] den Film in die Theatergestaltung einbezog, so hat das als unkünstlerisches Mittel – den Göttern sei Dank! – keine Nachahmer gefunden, die sich ebenso wie dieser Regisseur von der Sinnggebung des Theaters entfernt hätten [...].¹⁷

Zu den Spuren völkischer Ideologie bei Kindermann ergänzen sich durch die hier anzitierte *Theatergeschichte* von 1959 antikommunistische und antisemitische Ressentiments. Beide Publikationen geben sich als Theatergeschichte im Singular nicht nur überzeitlich, sondern organisieren durch ihre Inhalte und Formulierungen auch aktiv ein Verdrängen ihrer eigenen Geschichte. Im Regal „Theatergeschichte“ zeigen sich die Beharrungskräfte belasteter Literatur, die in ihrem Nebeneinander, organisiert in der bibliothekarischen

¹⁶ Zu den Kritiker*innen von Hans Knudsen gehörten der Autor Rolf Seeliger, die Kunstsoziologin Marta Mierendorff und der Regisseur Walter Wicclair sowie der Historiker Joseph Wulf. Vgl. zur Kritik an Knudsen: Lazardzig, *Wissenschaft aus Gefolgschaft*, S. 248–272.

¹⁷ Knudsen, Hans: *Deutsche Theatergeschichte*. Stuttgart 1959, S. 349. Zur Deutschen Theatergeschichte vgl. Lazardzig: *Wissenschaft aus Gefolgschaft*, S. 215–216. Zur konflikthaften Beziehung zwischen Knudsen und Piscator, die zu Auseinandersetzungen in den 1920er Jahre zurückreicht vgl. ebd., S. 232–234. Lazardzig argumentiert dafür, dass es u.a. auf die von Knudsen lange Zeit maßgeblich gestaltete Arbeit der Freien Volksbühne zurückzuführen ist, dass Piscator und andere Remigrant*innen in der Nachkriegszeit die Rückkehr in die Berliner Theaterszene erschwert wurde.

Ordnung des systematischen Katalogs, noch immer eine gewisse Selbstverständlichkeit als historisches Standardwerk beanspruchen können.

Die Bibliothek als Archiv

Es gibt berechtigte Einwände gegen die allzu sorglose Metaphorisierung und Dehnung des Begriffs ‚Archiv‘.¹⁸ Bibliotheken *sind* keine Archive, vielmehr sind beide in vielen charakteristischen Aspekten deutlich voneinander zu unterscheiden: Archive verwahren, der Theorie nach, einzigartige Originale, sie haben einen institutionell gebundenen Sammlungsauftrag: Sie sind die gesetzlich geregelte schriftliche Ablage einer Institution. Historisch sind sie innig mit dem Staat verbunden, unterhalten ein paradoxes Verhältnis zu dessen Vorgängen und Geheimnissen.¹⁹ Bibliotheken, zumindest in der uns seit dem 19. Jahrhundert bekannten, öffentlichen Form, operieren hingegen mit veröffentlichten, mehrfach kopierten und distribuierten Texten. Während es zum Auftrag von Archiven gehört, Originale von Dubletten zu unterscheiden, handeln Bibliotheken geradewegs mit Kopien. Diese grobe Unterscheidung beschreibt institutionelle Verschiedenheiten, deren Trennschärfe in der Praxis durchaus fraglich wird. Gerade unser Beispiel, die Staatsbibliothek zu Berlin, bespricht der ehemalige Bibliothekar der Herzogin Anna Amalia Bibliothek in Weimar, Michael Knoche, unter dem Begriff der „Archivbibliothek“.²⁰ Damit meint er nicht nur, dass dort Sammlungen

¹⁸ Azoulay, Ariella: „Archive“, in: *Political Concepts. A Critical Lexicon* 1 (2017), Online: <https://www.politicalconcepts.org/archive-ariella-azoulay/> (Zugriff am 20. Juni 2025).

¹⁹ Diese müssen dokumentiert, aber nicht (auf der Stelle) veröffentlicht werden.

²⁰ Knoche, Michael: „Was sind Archivbibliotheken und wozu sind sie gut? (1)“, <https://biblio.hypotheses.org/2459> vom 21. Juni 2021 (Zugriff am 20. Juni 2025); Ders.: „Was sind Archivbibliotheken und wozu sind sie gut? (2)“, <https://biblio.hypotheses.org/2466> vom 05. Juli 2021 (Zugriff am 20. Juni 2025).

von unikal Handschriften zu finden sind.²¹ Vielmehr beobachtet er erstens, dass im Zuge der Digitalisierung von Beständen die Grenzen der Institutionen Bibliothek, Archiv und Museum in einiger Hinsicht unsicher werden: „Die Differenzierung nach Sparten spielt für den Zugriff auf die digitalisierten Akten, Bücher oder Bilder immer weniger eine Rolle. Auf der Ebene von Bits und Bytes sind alle Kulturgüter gleich.“²² Zweitens würden „Archivbibliotheken“, auch bei fortschreitender Bestandsdigitalisierung, keine Bücher aussortieren.²³ Anders als öffentliche Bibliotheken, für die die Aktualisierung nach Benutzer*innenverhalten zum Alltag gehöre, sei es für Forschungsbibliotheken lange Zeit „akzeptiertes Dogma“²⁴ gewesen, keine Bücher auszusortieren, auch nicht nach deren Digitalisierung. Zunehmend würden sich allerdings, so Knoche, auch Forschungsbibliotheken von physischen Altbeständen trennen. Dabei handelt sich zumindest um eine paradoxe Situation: War es noch vor einigen Jahren verbreiteter, textimmanent zu lesen, den Text dabei also gewissermaßen vom Buch und dessen Nutzungsgeschichte zu lösen, ist in den letzten Jahren das (geisteswissenschaftliche und wissenschaftsgeschichtliche) Interesse an den materiellen Aspekten von Texten, inklusive deren Gebrauchsweisen gewachsen, die sich in institutionellen Spuren wie Stempeln und Listen sowie in den Überresten des Lesens wie Eselsohren und Eintragungen widerspiegeln.²⁵ Zu solcherart Spuren an Texten und Bibliotheken gehören auch die vorhandenen Bücher und Ordnungen in Handbeständen: Sie ermöglichen, da sie ohne Dokumentation genutzt werden können, zwar

²¹ So zum Beispiel der Teilnachlass Max Herrmanns, der sich in der Abt. Handschriften und historische Drucke der SBB befindet.

²² Knoche, „Was sind Archivbibliotheken und wozu sind sie gut? (1)“.

²³ Vgl. Ders., „Was sind Archivbibliotheken und wozu sind sie gut? (2)“.

²⁴ Ebd.

²⁵ Vgl. dazu grundlegend und mit Fokus auf *science* Daston, „Taking Note(s)“; neueren Datums und mit Blick auf die Geisteswissenschaften vgl. Martus, Steffen/Spoerhase, Carlos: *Geistesarbeit. Eine Praxeologie der Geisteswissenschaften*. Berlin 2022.

nicht das Zusammentragen vollständig lückenloser Gebrauchsbio-
graphien, lassen aber doch erahnen, auf welche Weise sich ein Wissens-
feld über einen bestimmten Zeitraum den Nutzer*innen für die
Handhabung anbot.

Jacques Derrida hat die „Konsignation“, die Zusammenführung von
Zeichen an einem bestimmten, äußerlichen Ort unter der Maßgabe
einer sicht- oder unsichtbaren Autorität, als Bedingung der Mög-
lichkeit des Archivs beschrieben.²⁶ Es ist nicht der Statthalter leben-
diger Erinnerung, sondern autorisiert vielmehr die Gleichzeitigkeit
von ansonsten disparaten historischen Spuren und ist damit beteiligt
an der Hervorbringung eines legitimen Diskurses. Den Archivbe-
griff hat Derrida sowohl auf die konkreten Institutionen der Archive
als auch auf diverse Praktiken der Geschichtsbildung, die Durchset-
zung von Legitimation oder ihre Verdrängungsmacht bezogen. Da-
bei hat er die institutionellen und medialen Aspekte der Archivtech-
niken – die Auslegungsgewalt der Archonten und die Äußerlichkeit
der Schrift – aufeinander bezogen. Vor dem Regal der Staatsbiblio-
thek stehend, stellten wir uns also die Frage: In welchem Archiv lesen
wir hier? Zur Bearbeitung dieser Frage möchten wir den Ort unseres
Lesens im Folgenden genauer betrachten und dabei die Bibliothek –
trotz der institutionellen und praktischen Unterschiede – im
Derrida’schen Sinne als Archiv verstehen.

Leseumgebungen abgelegter Theatergeschichte

Gelesen werden nicht nur Inhalte, gelesen wird immer auch an ei-
nem Ort: innerhalb medialer, materieller und auch sozialer Settings,
konkreter institutioneller Topografien, deren Geschichte und deren

²⁶ Derrida, Jacques, *Dem Archiv verschrieben*. Berlin 1997.

Politiken.²⁷ Die Wissenschaftshistorikerin Lorraine Daston macht auf die Infrastrukturen wissenschaftlichen Lesens aufmerksam und betont, dass physische Verortungen immer auch einen Effekt auf die Wahrnehmung von Inhalt haben und mit der Lektüre als epistemische Praxis interferieren: „The history of reading practices has shown, compellingly and consequentially, that texts are material objects embedded in local milieux that imbue them with sense and significance.“²⁸ Daran anschließend rücken „Leseumgebungen“²⁹ der zuvor beschriebenen Theatergeschichten ausgehend von ihrer physischen Ablage des Regals in den Blick. Gerade diese theatergeschichtlichen Lektüren, verstanden als Material und Vorgang, sind von einer widersprüchlichen Zeitlichkeit gekennzeichnet: ihren inhaltlichen, historischen Bezugnahmen, ihren Publikations- und Erwerbsdaten, ihren zeitlichen Kontexten, aber eben auch der Historizität ihres Standorts.

Schlagen wir die beiden Publikationen von Knudsen und Kindermann aus dem Regal auf, finden wir in der Titelei nicht nur Angaben zum Verlag und Publikationsjahr, sondern auch einen Hinweis auf den Ankaufszeitraum der Staatsbibliothek. Der Besitzstempel gibt Aufschluss über das Erwerbsdatum und bildet damit eine zeitliche Spur im Regal „Theatergeschichte“. Die Stempel sind weitgehend die einzigen Anhaltspunkte für Nutzer*innen, da der Bestandsaufbau des Regals *en detail* nicht nachvollziehbar ist.³⁰

²⁷ Zur Sozialität von Leseinstitutionen vgl. Griem, *Szenen des Lesens*.

²⁸ Daston, „Taking Note(s)“, S. 448.

²⁹ Griem, *Szenen des Lesens*, S. II.

³⁰ Übersicht zu den Besitzstempeln der Bibliothek: <https://staatsbibliothek-berlin.de/die-staatsbibliothek/geschichte/bsstempel/abbildungen> (Zugriff am 20. Juni 2025). Für diesen Hinweis sind wir Charlotte Hinrichs von der Staatsbibliothek zu Berlin Preussischer Kulturbesitz dankbar; zur Akquise von Publikationen im Bestandsaufbau der Staatsbibliothek Preussischer Kulturbesitz (West-Berlin) und der Deutschen Staatsbibliothek (Ost-Berlin) vgl. Kanthak, Gerhard: „Die

Abgelegte Theatergeschichte

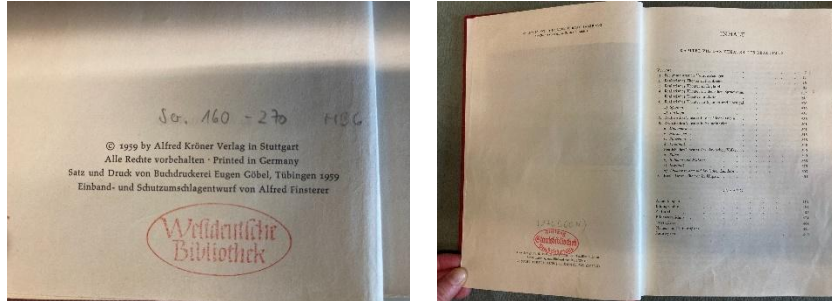


Abb. 4 (links): Buchstempel der Westdeutschen Bibliothek in Knudsens *Deutsche Theatergeschichte*. Foto: lfs.

Abb. 5 (rechts): Buchstempel der Stiftung Staatsbibliothek Preuß. Kulturbesitz in Kindermanns *Theatergeschichte Europas* Band 7. Foto: lfs.

Der Buchstempel in Knudsens *Deutscher Theatergeschichte* von 1959 wird als Ankauf der Westdeutschen Bibliothek ausgewiesen (Abb. 4, li). So hieß die Staatsbibliothek von 1949 bis 1962 während Teile des westdeutschen Bibliotheksbestands nach Kriegsende in Marburg (amerikanische Besatzungszone) interimsmäßig deponiert wurden. Auf der Webseite der Staatsbibliothek ist der Nutzungszeitraum des Stempels auf die Jahre von ca. 1945 bis 1957 datiert. Berücksichtigt man die Umbenennung zur Westdeutschen Bibliothek und auch das Erscheinungsdatum ist zwar davon auszugehen, dass diese Daten unpräzise sind. Gleichwohl kann angenommen werden, dass dieses Buch unmittelbar nach seinem Erscheinen in den Besitz der Bibliothek ging. Demgegenüber ist die Akquise von Kindermanns siebten Band seiner *Theatergeschichte Europas* (zum Realismus), der 1965

Druckschriftenerwerbung der Deutschen Staatsbibliothek und der Staatsbibliothek Preußischer Kulturbesitz (1945–1991“, in: *Staatsbibliothek zu Berlin Preußischer Kulturbesitz. Mitteilungen N.F.* (1998), bes. S. 6–9, Online: https://staatsbibliothek-berlin.de/fileadmin/user_upload/zentrale_Seiten/bestandsaufbau/pdf/kanthak_druckschriftenerwerbung_dsb.pdf (Zugriff am 20. Juni 2025).

erschien, mit dem zwischen 1962 und 1967 verwendeten Besitzstempel versehen (Abb. 5, re). Vermutlich aus Gründen der Kohärenz wurden die übrigen Bände auf das Erwerbsdatum des ersten, hier vorliegenden Bandes rückdatiert. Umso merkwürdiger ist die ungeklärte Lückenhaftigkeit, dass sich rund zwei Drittel der Bücher von Kindermanns Reihe heute nicht (mehr) im Regal befinden.³¹ Deutlich wird jedoch, dass die materielle Spur des Stempels innerhalb der Publikationen auf die Staatsbibliothek noch vor ihrem Einzug in den Scharoun-Bau in der Potsdamer Straße verweist.

Obwohl ihre Institutionsgeschichte mittlerweile über 350 Jahre zurückreicht, gibt es jenseits von Festschriften und Webseiten-Informationen kaum unabhängige Forschungsarbeiten zur Staatsbibliothek.³² Steht in ihrer Geschichte oft der Traditionsbau im Haus Unter den Linden oder der moderne Nachkriegsbau nach den Entwürfen Hans Scharouns (1893–1972) im Zentrum,³³ bilden Fragen zur Ankaufs- bzw. Sammelpolitik und dem Bestandsaufbau in den Lesesaalregalen ein Desiderat. Insbesondere im Fall der ‚Stabi-West‘ gerät eine Bibliothek in den Blick, die Zeit ihres Baubeginns (1967–1978) in West-Berlin lokalisiert war und die anhand ihrer betont ‚modernen‘ Architektur nicht nur demokratische Versprechen

³¹ Im betreffenden Regal stehen die Bände 7, 8.1, 9.2 und 10.3. Vollständig liegt Kindermanns *Theatergeschichte Europas* in 10 Bänden jedoch im Regal „Theatergeschichte“ in der Bibliothek „Atlantis“ im Haus Unter den Linden der Staatsbibliothek zu Berlin Preuß. Kulturbesitz (vgl. Fußnote 1). Dessen Geschichte zu erzählen, würde einen gesonderten Artikel erfordern.

³² Zur Geschichte der Institution seit 1661: <https://staatsbibliothek-berlin.de/die-staatsbibliothek/geschichte>; vgl. zu den Gebäuden: <https://staatsbibliothek-berlin.de/die-staatsbibliothek/die-gebaeude> (Zugriff am 20. Juni 2025).

³³ Ihlow, Gerhard: *Das Gebäude der Staatsbibliothek Unter den Linden 1941 bis 1990*. (= Beiträge aus der Staatsbibliothek zu Berlin – PK 52). Berlin 2020; Hollender, Martin (Hg.): *Seit 100 Jahren für Forschung und Kultur. Das Haus Unter den Linden der Staatsbibliothek als Bibliotheksstandort 1914–2014*. (= Beiträge aus der Staatsbibliothek zu Berlin – PK 46). Berlin 2014.

bereithält. Vielmehr führt ihre institutionelle, architektonische und politisch-topografische Vergangenheit auch eine (paradoxe) Ungleichzeitigkeit der Nachkriegsmoderne vor Augen.

Als die Bestände 1978 in das Haus Potsdamer Straße einzogen, trug die Institution seit 1968 den Namen Staatsbibliothek Preußischer Kulturbesitz. Bereits 1962 wurde die Westdeutsche Bibliothek, deren Stempel sich im Band Hans Knudsens befindet, in Staatsbibliothek der Stiftung Preußischer Kulturbesitz umbenannt. Mit der Umbenennung wurden auch die Bestrebungen eines neuen Bibliotheksbaus in West-Berlin intensiviert. Während sich im Osten der Stadt die Deutsche Bibliothek im Haus Unter den Linden einrichtete, stellt die Namensänderung im Westteil der Stadt auch eine historische Bezugnahme zur ‚Preußischen Staatsbibliothek‘ dar, wie die Institution seit 1918 hieß. Damit wird nicht nur ein topografischer Konnex zum nun im Osten der Stadt liegenden Bau Unter den Linden hergestellt. Vielmehr wird auch wissenschaftspolitisch eine Brücke zur traditionellen Rolle der Institution innerhalb der ersten deutschen Demokratie geschlagen. Damit einher geht eine Nähe zum preußischen Forschungsstandort Berlin, dessen Verbindung zur Berliner Universität seit Beginn des 19. Jahrhunderts einen wissenschaftlichen Sammlungsauftrag der Vorgängerbibliothek beförderte.³⁴ Im Nationalsozialismus erfuhr die Staatsbibliothek Einschnitte, was sich nicht nur in der unrechtmäßigen Entlassung von Personal, sondern auch in der Aussortierung von Publikationen ausdrückte. Den symbolischen Höhepunkt der Bestandsliquidierung

³⁴ Auf der Selbstdarstellung der Webseite wird dies als Anspruch einer „umfassenden Forschungsbibliothek“ formuliert, vgl. <https://staatsbibliothek-berlin.de/die-staatsbibliothek/geschichte> (Zugriff am 20. Juni 2025); darüber hinaus vgl. Knoche, Michael: „Haben wissenschaftliche Bibliotheken noch einen Sammelauftrag?“, in: *obib - Das offene Bibliotheksjournal* (2015), S. 78–84, DOI: [10.5282/obib/2015H4S78-84](https://doi.org/10.5282/obib/2015H4S78-84).

bildet die Bücherverbrennung auf dem damals zur Preußischen Staatsbibliothek benachbarten Opernplatz (heute Bebelplatz) am 10. Mai 1933. In den Kriegsjahren wurden die verbleibenden Bestände an unterschiedliche Standorte verbracht und nach 1946 auf Depots in Ost-Berlin sowie an die Zentralbibliotheken der französischen bzw. amerikanischen Besatzungszonen in Tübingen und Marburg aufgeteilt.³⁵ Der Name Westdeutsche Bibliothek – wie die Staatsbibliothek nach dem Zweiten Weltkrieg für einige Zeit hieß – wird somit einerseits als Abkehr von der Institutionsgeschichte im NS lesbar, andererseits zum Marker des Provisoriums aufgeteilter Bestände vor dem Hintergrund der Nachkriegsordnung des Kalten Krieges. Erst Mitte der 1960er Jahre wurden die Bestände sukzessive nach West-Berlin umgelagert, bevor sie 1978 in das neu errichtete Haus in der Potsdamer Straße einzogen. Dort treffen die Buchbestände auf die Schichten ihrer Verortung, die wie ein stadtgeschichtliches Palimpsest lesbar sind: am Rande des grünen Tiergartens, als Teil des Kulturforums, dort in unmittelbarer, moderner Nähe zur Neuen Nationalgalerie von Mies van der Rohe, gegenüber der ebenfalls von Scharoun entworfenen Philharmonie, aber eben auch auf dem Areal, das einst im Zentrum von Albert Speers ‚Germania‘-Plänen liegen sollte, sowie in Nähe zur Berliner Mauer am östlichen Ende der Potsdamer Straße.

Für den Bau der Staatsbibliothek haben sich zwei Bezeichnungen durchgesetzt: das maßgeblich auf den Grund- und Fassadenaufriß anspielende ‚Bücherschiff‘ und die ‚Leselandschaft‘. Die Medienwissenschaftlerin Hannah Wiemer, die sich in wissenschaftlicher Perspektive mit der Staatsbibliothek auseinandersetzt, bewertet

³⁵ Zum Ankauf der Deutschen Staatsbibliothek (DDR) und Staatsbibliothek Preussischer Kulturbesitz im Vergleich DDR/BRD vgl. Kanthak, „Die Druckschriftenerwerbung der Deutschen Staatsbibliothek und der Staatsbibliothek Preussischer Kulturbesitz (1945–1991)“.

die „Leselandschaft“ mit ihrem „Werkzeugcharakter“ als paradigmatische Wissensinfrastruktur der westdeutschen Nachkriegsmoderne.³⁶ Die Bibliothek sei vor allem entlang von Nutzungsparametern entworfen worden, die konstitutiv für deren räumliche Ordnung waren. Ihrer Gestaltung liegen kybernetische Überlegungen zur Optimierung von Arbeitsabläufen zugrunde. Die kybernetisierte Forschungsbibliothek ermöglichte, so die Idee, mit Hilfe effizienter Raumaufteilung und innovativer technischer Infrastruktur die zügige Bereitstellung und Zirkulation von Büchern. Damit spiegelt sich im Innern des Baus eine Auffassung der Nachkriegsmoderne, die Effizienz, Offenheit und Transparenz verspricht. Gleichwohl geht mit dieser Lesart als (perfektioniertes), an zeitgenössischen postfordistischen Arbeitsorganisationsformen orientiertes und funktionalistisches Lektüresystem, sprich: ihrer offensichtlichen Modernität, auch eine vermeintliche Zeitlosigkeit der Staatsbibliothek einher, die in Konflikt zu anderen Schichten ihrer Verortung gerät.

Analog zu Derridas Auffassung, dass Archive keine Stützen eines lebendigen Gedächtnisses sind, sondern dieses mithervorbringen, kann auch bei der ‚Leselandschaft‘ nicht von einem einfachen Ort der Speicherung und Bereitstellung vorhandenen Wissens ausgegangen werden. Die Zeithistorikerin Helke Rausch widmet sich der Geschichte von Universalbibliotheken am Beispiel der Deutschen Bibliothek in Frankfurt am Main und beschreibt sie als

³⁶ Wiemer, Hannah: „West-Berliner Leselandschaft. Die Bibliothek als logistisches Denkwerkzeug“, in: *ZfM* 14(2) (2022), S. 155–160, DOI: <http://dx.doi.org/10.25969/mediarep/18939>, hier: S. 160. Noch etwas ausführlicher zu historischen Bedingungen, Raumgestaltung und zur Ideologie der Funktionalität vgl. Dies.: „Der Weg des Buches. Bibliotheken zwischen Prozessarchitektur, Flow Charts und Serendipity“, in: *Navigationen. Zeitschrift für Medien- und Kulturwissenschaft* 24(2) (2024), S. 63–80, DOI: <http://dx.doi.org/10.25969/mediarep/23308>.

„Wissensspeicher des modernen Nachkriegsstaats“³⁷, die ein heterogenes „Kulturwissen“³⁸ nachhalten. Konzentriert sich Rausch anhand von Bücherbeständen auf bundesrepublikanische Sammlungspolitik nach 1945, lässt sich diesem Kulturwissen in Bezug auf die Staatsbibliothek in der Potsdamer Straße auch im räumlichen Aufbau und der topografischen Verortung nachgehen. Wie das West-Berliner Kulturforum insgesamt als Opposition zur im Osten gelegenen Museumsinsel, ist auch Scharouns Staatsbibliothek in Opposition zum im Ostteil der Stadt liegenden Traditionsbau Unter den Linden angelegt. Öffnet man den Blick von der ‚Leselandschaft‘ im Innern nach außen in den Stadtraum scheint insofern auch ein ideologisches Narrativ durch: Das harmonische Ineinandergreifen von Funktion und Ordnung erfährt gegenüber dem im Osten der geteilten Stadt liegenden Traditionsbau eine andere Konnotation von Modernität. Die progressive Architektur wird – wie der Architekturhistoriker Julius Posener 1984 im *Spiegel* zitiert wird – zur „Demonstration des Kalten Krieges“ und gleichsam zur „baulichen Verwirklichung des Alleinvertretungsanspruchs“³⁹. Insofern prägt den Bau nicht nur ein fortschrittliches, demokratisches Freiheitsversprechen, vielmehr behauptet er im Stadtraum – in unmittelbarer Nähe zur Berliner Mauer – eine gesellschaftliche Überlegenheit. Neben seinen Implikationen von Freiheit, Transparenz, Offenheit und Fortschritt wird dieser ‚Wissensspeicher‘ von 1978 als Manifestation des gesellschaftlichen Antagonismus im Kalten Krieg lesbar. Die Bibliothek wird zum Schauplatz der Blockkonfrontation. Wie nachhaltig dieser Antagonismus institutionell wirksam ist, zeigt sich an

³⁷ Rausch, Helke: *Wissensspeicher in der Bundesrepublik. Die Deutsche Bibliothek in Frankfurt am Main 1945–1990*. Göttingen 2023, S. 13.

³⁸ Ebd., S. 127.

³⁹ Zit. n. Krüger, Karl Heinz: „Wie ein Dolchstoß ins Herz“, in: *Spiegel*, 06. Mai 1984, Online: <https://www.spiegel.de/kultur/wie-ein-dolchstoß-ins-herz-a-erc7f545-0002-0001-0000-000013508134> (Zugriff am 20. Juni 2025).

der offensichtlichen Abwesenheit ostdeutscher Theatergeschichten in der Handbibliothek. Mit dem Zusammenschluss der Deutschen Bibliothek und der Staatsbibliothek Preußischer Kulturbesitz zwischen 1992 und 1996 wurde die Bestandsentwicklung der West-Institution fortgeführt.⁴⁰ Vor diesem Hintergrund werden Auffassungen des modernen, zukunftsgerichteten, aber eben auch ideologischen Nachkriegsbaus für uns interessant, weil dadurch die Ordnung der kleinen Einheit des „Theater“-Regals in Zusammenhang mit anderen Vergangenheiten (oder auch: Spuren) gebracht wird.

Jenseits der physischen Spur: Theatergeschichte im Online-Katalog

Bibliotheken sind nicht mehr nur physische Infrastrukturen, mithin nicht einmal mehr als Ort aufzusuchen. Sucht man in einer anderen Ordnung, jener der digitalen Verschlagwortung im Online-Katalog der Staatsbibliothek nach dem Schlagwort „Theatergeschichte“, lässt einen auch hier das Ergebnis innehalten. Das Ergebnis führt uns wieder zu einem Regal im Lesesaal. In der Handbibliothek „Landesgeschichte“ im zweiten Obergeschoss des Lesesaals steht die mehrbändige regionalgeschichtliche Überblicksdarstellung *Geschichte Thüringens* von 1972.⁴¹ Darin steuert Herbert Alfred Frenzel ein Kapitel zur Theatergeschichte bei. Frenzel hat, ähnlich wie Knudsen, eine beispielhafte deutsche Karriere hingelegt: Er hatte am Theaterwissenschaftlichen Institut unter Max Hermann studiert und dort die Bekanntschaft mit Hans Knudsen gemacht. Er war in verschiedenen Funktionen für die NSDAP-Zeitung *Der Angriff* tätig und

⁴⁰ Vgl. Kanthak, „Die Druckschriftenerwerbung der Deutschen Staatsbibliothek und der Staatsbibliothek Preußischer Kulturbesitz (1945–1991)“, S. 16.

⁴¹ Handbibliothek 7 im Lesesaal der Staatsbibliothek Preußischer Kulturbesitz im Haus Potsdamer Straße (HB 7: Geschichte. F: Landesgeschichte. Ft: Thüringen)

arbeitete ab 1935 für den Reichsdramaturgen Schlösser.⁴² Nach 1945 gelang Frenzel zwar nicht der (Wieder-)Einstieg in eine akademische Karriere. Er blieb der Theaterwissenschaft allerdings über die Mitgliedschaft in außeruniversitären Vereinigungen, wie der Gesellschaft für Theatergeschichte, verbunden. Gemeinsam mit seiner Frau Elisabeth Frenzel verfasste er 1953 das Überblickswerk *Daten deutscher Dichtung*. Diese in der schulischen und universitären Lehre standardmäßig eingesetzte Chronologie deutschsprachiger Literatur erschien in der Folge in 35 Auflagen. Trotz immer wieder geäußelter Kritik, dass es kaum Einträge zu im NS verfolgten Autor*innen enthielt, dafür aber einige zu NS-Profiteuren und Ideologen, wurde das Buch erst 2009 vom dtv vom Markt genommen.

Der vierte Band der *Regionalgeschichte Thüringens* widmet sich „Kirche und Kultur der Neuzeit“, worin Frenzel das Theater in Thüringen seit rund vierhundert Jahren, sprich: von seinen vorgeblichen „Anfänge[n]“⁴³ bis 1945 abhandelt. Die historistische Darstellung irritiert weniger als die zeitlichen Einteilungen, die er wählt. Das letzte Kapitel fokussiert die Jahre 1918 bis 1945, von der Novemberrevolution bis zum Ende des Nationalsozialismus, und listet in positivistischer Manier Spielstätten in Gotha, Jena oder Erfurt auf. Unterteilt ist es in zwei Absätze, der erste widmet sich der Weimarer Republik und der zweite der NS-Zeit. Ihr verbindendes Element ist die Betonung der Klassikerpflege in der Spielplanpolitik des Weimarer Nationaltheaters. Zwar erwähnt Frenzel für das Ende der 1920er Jahre die Nähe zum Bauhaus (Oskar Schlemmer) und zu Experimentierbühnen (László Moholy-Nagy), stellt diese Hinweise jedoch unkommentiert in eine Reihe mit der Notiz, dass in Thüringen „schon

⁴² Vgl. Lazardzig, *Wissenschaft aus Gefolgschaft*, S. 162.

⁴³ Frenzel, Herbert A.: „Theatergeschichte“, in: Patze, Hans/Schlesinger, Walter (Hg.): *Geschichte Thüringens*. Bd. 4: *Kirche und Kultur der Neuzeit*. Wien/Köln 1972, S. 261–298, hier: S. 261.

im Sommer 1932 eine rein nationalsozialistische Regierung an die Macht kam“.⁴⁴ Für die Zeit des NS beschränkt sich die übersichtliche Darstellung weiterhin auf Quantifizierungen von Ensembles und Ausstattungen der Theaterhäuser. Der Absatz von Frenzel in einer landesgeschichtlichen Darstellung sowie die fragwürdige zeitliche Einteilung evoziert die Vorstellung einer unpolitischen, vermeintlich neutralen Theatergeschichte. Der regionalgeschichtliche Zusammenhang und die quantifizierende Darstellung zielen auf eine Trennung von Geschichte und Politik; der Text organisiert dadurch ein Verdrängen von Geschichte.

Re/Lektüre!

Das Archiv, so Derrida, ist keine Sache der Vergangenheit, sondern, und insbesondere, eine der Zukunft. In seinem Text bietet er mehrere Lesarten der Zukunft an, auch oder gerade in Bezug auf den Status von Wissen: Die erste Lesart geht davon aus, dass wissenschaftliches Wissen abhängig ist von den in der Zukunft hinzugewonnenen Daten, der Kritik von Methoden, dem Wandel der gebrauchten Medien. Es überholt sich, es wird in Zukunft ein anderes sein. Im Hinblick auf eine solche Zukunftsvorstellung wäre das Aussortieren ein logischer nächster Schritt. Damit hätte sich dann bestenfalls auch die politische Geschichte erledigt: Doch organisiertes Verdrängen funktioniert selten gut. Dieser Option läuft eine zweite Lesart der Zukunft entgegen, die Derrida in seiner Auseinandersetzung mit dem Archivbegriff entwickelt: Das Archiv ist „die Frage [...] einer Verantwortung für morgen“.⁴⁵ Was hier zunächst etwas schulmeisterlich daherkommt, bindet Derrida an die Figur des Gespenstes –

⁴⁴ Ebd., S. 297.

⁴⁵ Derrida, *Dem Archiv verschrieben*, S. 65.

also an eine Vergangenheit, die weder abgeschlossen und vergangen ist, noch ohne Bruch in eine Gegenwart überführt werden kann. Betrachtet man den Ort der Bibliothek als Archiv, so rücken im Anschluss an die Frage der zukünftigen Verantwortung auch wieder ihre gegenwärtigen Nutzer*innen in den Fokus: Als „scholars“⁴⁶ bezeichnet Derrida zunächst einmal all jene, die wissenschaftlich arbeiten. Das heißt in diesem Fall aber auch, mit den ‚Gespenstern‘ der Vergangenheit in Kontakt zu treten, wi(e)derlesend gegen sie anzugehen. Ihr Ort, das Regal „Theatergeschichte“, ist merkwürdig kontingent, sicherlich nicht auf dem neuesten Stand und von einer gewissen Willkür geprägt. Und dennoch: diese Bücher sind da. Sie sind *abgelegt* – als überholtes wie belastetes Wissen, aber eben immer auch physisch im Regal. In der Einbettung wurden und werden sie aufgrund der Autorisierungsfunktion der Bibliothek als theatergeschichtlicher Bezugspunkt diskursiviert. Dies erfordert einen Umgang, nicht zuletzt in der theaterwissenschaftlichen Lehre. Die fachgeschichtliche Auseinandersetzung unterstreicht, dass Theatergeschichte (wie letztlich jede ‚-geschichte‘) nie nur die Geschichte der Sache, von der sie handelt, ist, sondern auch die Geschichte davon, in welchem Kontext, wie, von wem und mit welchen Mitteln sie geschrieben wird. Innerhalb dieses historiografischen Spannungsfeldes wird die Re/Lektüre abgelegter Theatergeschichte unumgänglich: nicht nur zur Dechiffrierung von Verdrängungsgesten in Geschichtsnarrativen der Nachkriegszeit, sondern auch für ein Bewusstsein für die Geschichtlichkeit der eigenen historiografischen Praxis.

⁴⁶ Ebd., S. 70.

Abgelegte Theatergeschichte

Lisa-Frederike Seidler, Dr., wissenschaftliche Mitarbeiterin in der Arbeitsstelle Universitätsgeschichte der Freien Universität Berlin, Forschungsschwerpunkte: Demokratisierung kultureller Arbeit nach 1968, Studierendengeschichte der FU seit den 1970er-Jahren.

Thekla Sophie Neuß, M.A., wissenschaftliche Mitarbeiterin am Institut für Theaterwissenschaft der Freien Universität Berlin, Forschungsschwerpunkte: Theatergeschichte als Wissensgeschichte, Wissenschaftsgeschichte der Theaterwissenschaft.

Neuß, Thekla Sophie/Seidler, Lisa-Frederike: Abgelegte Theatergeschichte. Ein Essay zur Zeitlichkeit belasteter Lektüren in der Bibliothek, in: Adam Czirak, Theresa Eisele (Hg.): Thewis. Online-Zeitschrift der Gesellschaft für Theaterwissenschaft, Vol. 12, Ausg. 1 (2025), S. 12-37, DOI 10.21248/thewis.12.2025.145

Kanonisierung der Fachgeschichte.

Re/Lektüre von Oskar Eberles theaterwissenschaftlichen Grundbegriffen (1928/1981)

Claudius Baisch

Abstract Der Beitrag thematisiert eine kritische Re/Lektüre theaterwissenschaftlicher Fachgeschichte anhand von Helmar Kliers Sammelband *Theaterwissenschaft im deutschsprachigen Raum* (1981). Der darin enthaltene Text von Oskar Eberle zeigt eine ambivalente Haltung der deutschsprachigen Theaterwissenschaft zur NS-Ideologie. Der Sammelband bildet einen fachgeschichtlichen Kanon ab, der kritisch reflektiert und um bisher nicht berücksichtigte Wissenschaftler*innen und Perspektiven erweitert werden muss.

Der Theaterwissenschaftler Helmar Klier gab 1981 den Band *Theaterwissenschaft im deutschsprachigen Raum. Texte zum Selbstverständnis*¹ heraus, in dem er eine Auswahl unterschiedlicher theaterwissenschaftlicher Grundlagentexte versammelte. Ein Teil der Beiträge stammt von einer kleinen Gruppe männlicher Autoren, die in der Fachgeschichte als ‚Gründerväter‘ der Theaterwissenschaft gelten. Dazu zählen die Professoren Max Herrmann, Albert Köster, Arthur Kutscher, Carl Niessen und Heinz Kindermann.² Neben diesen

¹ Klier, Helmar: *Theaterwissenschaft im deutschsprachigen Raum. Texte zum Selbstverständnis*. Darmstadt 1981.

² Vgl. Fischer-Lichte, Erika: „Wie Max Herrmann (1865–1942) die Theatergeschichte erfand“, in: Olk, Claudia/Zepp, Susanne (Hg.): *Jüdische Wissenskulturen und*

vergleichsweise bekannten Positionen finden sich in Kliers Sammelband allerdings auch weniger bekannte Vertreter*innen der Theaterwissenschaft. Darunter beispielsweise der Schweizer Theaterwissenschaftler und -praktiker Oskar Eberle mit seinem Text „Theaterwissenschaftliche Grundbegriffe“ aus dem Jahr 1928. Sowohl dieser konkrete Beitrag als auch der Sammelband in der Gesamtschau verlangen darum nach einer Relektüre, die besonders auf Fragen zur Kanonisierung und Historiografie der deutschsprachigen Theaterwissenschaft fokussiert. Diese zweifache Relektüre möchte ich im Folgenden vornehmen.

In Oskar Eberles Text untersuche ich völkisches Gedankengut in Bezug auf Theater und Theaterwissenschaft. Das Verhältnis der deutschsprachigen Theaterwissenschaft zum Nationalsozialismus ist bereits Gegenstand wissenschaftlicher Auseinandersetzungen gewesen, jedoch wurde bislang die Schweizer Theaterforschung in diesem Zusammenhang nicht abschließend untersucht. Eberles Text bietet dabei ein aufschlussreiches Beispiel, um das Verhältnis zwischen Theaterwissenschaft und völkisch-nationalsozialistischem Gedankengut kritisch zu hinterfragen. Sowohl Eberle als auch die deutschsprachige Fachgeschichte der Theaterwissenschaft muss differenziert mit dem widersprüchlichen Verhältnis zum Nationalsozialismus konfrontiert werden. Im Sammelband kommt es daneben zu einer

Allgemeine Literaturwissenschaft. Berlin/Boston 2022, S. 169–180; Corssen, Stefan: *Max Herrmann und die Anfänge der Theaterwissenschaft*. Berlin 1998; Kirschstein, Corinna: *Theater, Wissenschaft, Historiographie. Studien zu den Anfängen theaterwissenschaftlicher Forschung in Leipzig*. Leipzig 2009; Buglioni, Chiara Maria: „Das strittige Gebiet zwischen Wissenschaft und Kunst.“ *Artur Kutscher und die Praxisdimension der Münchner Theaterwissenschaft*. Tübingen 2016; Probst, Nora: *Objekte, die die Welt bedeuten. Carl Niessen und der Denkraum der Theaterwissenschaft*. Berlin 2022; Peter, Birgit: „Theaterwissenschaft als Lebenswissenschaft. Die Begründung der Wiener Theaterwissenschaft im Dienst nationalsozialistischer Ideologieproduktion“, in: Hulfeld, Stefan/Peter, Birgit (Hg.): *Theater/Wissenschaft im 20. Jahrhundert. Beiträge zur Fachgeschichte*. Wien u.a. 2009, S. 193–212.

Kanonisierung bestimmter Personen und Positionen, die bis heute reproduziert und weitertradiert werden. Diese stärkt das bestehende Narrativ von der Herausbildung der Theaterwissenschaft aus der deutschen Literaturwissenschaft. Darüber hinaus lege ich in einem Ausblick dar, dass die theaterwissenschaftliche Fachgeschichte um vergessene Wissenschaftler*innen erweitert werden muss.

Völkisches Gedankengut in der Theaterwissenschaft

Oskar Eberles Text *Theaterwissenschaftliche Grundbegriffe* wurde 1928 zum ersten Mal im Jahrbuch der Gesellschaft für innerschweizerische Theaterkultur (heute: Schweizerische Gesellschaft für Theaterkultur, SGTK) abgedruckt.³ Nach seinem Studium der Theaterwissenschaft bei Artur Kutscher in München und Max Herrmann in Berlin promovierte Eberle 1927 beim Literaturwissenschaftler Josef Nadler zur *Theatergeschichte der innern Schweiz*.⁴ Im selben Jahr gründete er die SGTK, welche die Erforschung von Schweizer Berufs- und Amateurtheaterbühnen sowie der Schweizer Theatergeschichte zum Ziel hatte und sich frühzeitig für ein eigenständiges Institut für Theaterwissenschaft in der Schweiz einsetzte.⁵

³ Vgl. Eberle, Oskar: „Theaterwissenschaftliche Grundbegriffe“, in: ders. (Hg.): *Das Vaterländische Theater* (= I. Jahrbuch der Gesellschaft für innerschweizerische Theaterkultur). Basel/Freiburg 1928, S. 59–73.

⁴ Vgl. Schorno, Paul: „Oskar Eberle“, in: Kotte, Andreas (Hg.): *Theaterlexikon der Schweiz*. Zürich 2005, Bd. 1, S. 509–510, https://www.tls.theaterwissenschaft.ch/wiki/Oskar_Eberle (Zugriff am 25. April 2025).

⁵ Vgl. Hochholdinger-Reiterer, Beate: „Theaterwissenschaft in der Schweiz. Vorgeschichte der Institutsgründung“, in: *Maske und Kothurn* 61/3–4 (2015), S. 101–107, DOI: <https://doi.org/10.7767/muk-2015-3-417> sowie Hochholdinger-Reiterer, Beate: „Zur Fachgeschichte der deutschsprachigen Theaterwissenschaft“, in: Groneberg, Michael/Quadri, Demis/Schmidt, Yvonne: *Theaterforschung in der Schweiz*, Lausanne 2025, S. 41–54.

Neben seiner wissenschaftlichen Beschäftigung war Oskar Eberle auch Dramatiker und in den 30er- und 40er-Jahren Regisseur einiger großer nationalreligiöser Massentheaterprojekte in der Schweiz.⁶ Er gilt als ein früher Vertreter der schweizerischen Theaterwissenschaft, was sich auch daran ablesen lässt, dass er in Kliers Sammelband als einzige Person die Theaterwissenschaft in der Schweiz repräsentiert. In seinen Texten wird ein ambivalentes Verhältnis zu völkischem Gedankengut ersichtlich. Beispielsweise konzipierte er in den 1940er Jahren ein nationales Schweizer Festspiel, das, wie Ursula Amrein und Isabelle Haffter bereits darlegten, auffallend viele Ähnlichkeiten mit dem nationalsozialistischen Thingspiel hatte.⁷

In seinem Text zu theaterwissenschaftlichen Grundbegriffen versuchte sich Eberle an einer systematischen Aufstellung von Theater und Theaterwissenschaft. Er sieht die zentrale Aufgabe der Theaterwissenschaft in der Untersuchung von Berufstheater auf der einen Seite und „Volkstheater“⁸ – also Amateurtheater – auf der anderen Seite. In seiner begrifflichen Systematisierung verurteilt er das „nach stärksten Sensationen“⁹ lüsterne Großstadttheater besonders scharf, indem er es modernefeindlich adressierte und als erotisches Unterhaltungstheater abwertend charakterisierte. Eberle bediente dabei zentrale antisemitische Motive des frühen 20. Jahrhunderts, wie die Orientalisierung und Biologisierung von Juden oder die Behauptung, Juden würden – vermeintlich aus rassistischen Gründen –

⁶ Vgl. Greco-Kaufmann, Heidy/Hoffmann-Allenspach, Tobias: *Theaterpionier aus Leidenschaft. Oskar Eberle (1902–1956)*. Zürich 2024.

⁷ Vgl. Amrein, Ursula: „Los von Berlin!“. *Die Literatur- und Theaterpolitik der Schweiz und das „Dritte Reich“*. Zürich 2004, S. 325–332 sowie S. 370–375; Haffter, Isabelle: *Politik der „Glückskulturen“. NS-Deutschland und die Schweiz. 1933–1945*, Berlin/Boston 2021, S. 501–515.

⁸ Eberle, Oskar: „Theaterwissenschaftliche Grundbegriffe“, in: Klier, Helmar (Hg.): *Theaterwissenschaft im deutschsprachigen Raum. Texte zum Selbstverständnis*. Darmstadt 1981, S. 77–92, hier: S. 78.

⁹ Ebd., S. 83.

besonders bühnenmäßig agieren und darum „die Bühne beherrschen“¹⁰. Diese antisemitischen Verschwörungserzählungen des ‚kapitalistischen Juden‘ im Theaterbetrieb verbindet er mit der Vorstellung einer vermeintlichen Widerstandsfähigkeit, welche für die „nichtjüdischen Volksgenossen“¹¹ gefährlich sei. Auffallend an diesen rassistischen und antisemitischen Aussagen ist, dass Klier diese 1981 ohne jeglichen einordnenden Kommentar in seinem Sammelband wieder abdruckte. In seinem am Ende des Sammelbandes erstellten Register werden unter dem Schlagwort „Judentum“¹² eben diese antisemitischen Passagen von Eberle angeführt. So scheinen die antisemitischen Vorurteile Eberles als charakteristisch für ‚das Judentum‘ wissenschaftlich legitimiert zu werden.

Die hier thematisierten Aussagen Eberles strotzen vor völkischen und antisemitischen Argumentationsmustern und stellen ein paradigmatisches Beispiel für das komplexe Verhältnis der deutschsprachigen Theaterwissenschaft zu völkischem Gedankengut dar – ein Verhältnis, das später eine eindeutige Nähe zum Nationalsozialismus zeigen sollte.¹³ Das Zitat verdeutlicht, mit welcher Selbstverständlichkeit Eberle seine theaterwissenschaftlichen Theoretisierungen durch völkische und antisemitische ‚Argumente‘ bereits im Jahre 1928 untermauerte. Darüber hinaus wird anhand Eberles Ausführungen die ambivalente Suchbewegung der frühen Theaterwissenschaft in der Schweiz der 1920er und -30er Jahre besonders gut ersichtlich. Die frühe Schweizer Theaterwissenschaft war ständig unter Legitimationsdruck, um sich an den Universitäten als eigenständiges Fach

¹⁰ Ebd.

¹¹ Ebd., 84.

¹² Klier, Helmar: „Register“, in: ders. (Hg.): *Theaterwissenschaft im deutschsprachigen Raum. Texte zum Selbstverständnis*. Darmstadt 1981, S. 365–374, hier: S. 368.

¹³ Zum zwiespältigen Verhältnis von Oskar Eberles theaterwissenschaftlichen Konzepten zum Nationalsozialismus vgl. Haffter: *Politik der „Glückskulturen“*. S. 390–403 sowie Amrein: *„Los von Berlin!“*. S. 214–215.

institutionalisieren zu können. Eberle entwirft in seinem Text das Konzept einer Schweizer Theaterwissenschaft, deren zentrales Forschungsfeld ein ‚erneuertes‘ Schweizer Volkstheater bildet. Dabei versteht er Theater grundsätzlich als gemeinschaftsstiftendes Erlebnis.¹⁴ Um die Notwendigkeit einer eigenständigen Schweizer Theaterwissenschaft – in Abgrenzung zur deutschen – zu begründen, konstruiert er dieses ‚erneuerte‘ Volkstheater als genuin schweizerischen Gegenstand.¹⁵ Seine Vorstellung vom Theater als Gemeinschaftserlebnis erscheint angesichts zeitgenössischer völkischer und nationalsozialistischer Gemeinschaftsvorstellungen jedoch höchst problematisch. Eine Re/Lektüre der Fachgeschichte der deutschsprachigen Theaterwissenschaft muss daher vor allem Kontinuitäten von völkischem Gedankengut in der Theaterwissenschaft vor, während und nach dem Nationalsozialismus kritisch reflektieren und aufarbeiten.

Fragen der Kanonisierung

Helmar Klier veröffentlichte mit seinem Sammelband eine der ersten Publikationen, die sich mit der Fachgeschichte der deutschsprachigen Theaterwissenschaft beschäftigen. Auch wenn diese Auseinandersetzung mehr implizit als explizit erfolgte, umfasst der Band eine Sammlung von grundlegenden Texten für die deutschsprachige Theaterwissenschaft.

In seiner Einleitung malt Klier ein pessimistisches Bild der Theaterwissenschaft, die sich kontinuierlich in

¹⁴ Vgl. Eberle, Oskar (Hg.): *Erneuerung des schweizerischen Theaters* (= IV. Jahrbuch der Gesellschaft für schweizerische Theaterkultur). Luzern 1934.

¹⁵ Vgl. Eberle, Oskar: *Wege zum schweizerischen Theater* (= XIII. Jahrbuch der Gesellschaft für Theaterkultur). Elgg 1943.

Legitimationsschwierigkeiten befinde. Diese Legitimationsbestrebungen versucht Klier mit seiner Sammlung zu dokumentieren. In der Einleitung heißt es:

Die Auswahl versteht sich als eine Dokumentation des Selbstverständnisses der Theaterwissenschaft, soweit dieses legitimatorische Funktion für die Etablierung als eigenständiges Fach im Universitätsbereich zu erfüllen hat. (Deshalb beginnt sie auch mit Max Herrmann, dem eigentlichen Nestor deutschsprachiger Theaterwissenschaft.)¹⁶

Mit seinem institutionsgeschichtlichen Ansatz schreibt Klier ein fachgeschichtliches Narrativ fort, das mit der Gründung des Instituts für Theaterwissenschaft durch Max Herrmann in Berlin beginnt. In seiner Einleitung klammert er damit sämtliche frühere erfolgreiche Bestrebungen aus, die es zur Institutionalisierung der Theaterwissenschaft gab. So wurde bereits ab Oktober 1913 an der Universität Kiel im literaturwissenschaftlichen Seminar mit explizitem Bezug zur Theaterwissenschaft unter der Leitung von Eugen Wolff theaterwissenschaftliche Lehre und Forschung betrieben.¹⁷ Damit ist die Kieler Universität die erste deutsche Universität, welche Theaterwissenschaft durch Vorlesungen und Übungen explizit in ihren Lehrplan aufnahm.¹⁸ 1921 – also drei Jahre vor der Gründung des

¹⁶ Klier, Helmar: „Einleitung“, in: ders. (Hg.): *Theaterwissenschaft im deutschsprachigen Raum*. S. 1–13, hier: S. 6.

¹⁷ Ab dem Wintersemester 1913 war Eugen Wolff der erste Direktor des neugegründeten Königlichen Literaturwissenschaftlichen Seminars an der Universität Kiel. Von Beginn an gab es eine „Gruppe für Theaterwissenschaft“ unter der Leitung von Wolff sowie Unterrichtsgruppen für Theatergeschichte. Vgl. O.A. „Institutsgeschichte“, <https://www.ndl-medien.uni-kiel.de/de/geschichte-des-instituts> (Zugriff am 25. April 2025); Chronik der Universität Kiel für das Jahr 1913/14. Kiel 1914, S. 61–64, https://dibiki.ub.uni-kiel.de/viewer/image/PPN1026866057/4/LOG_0003/ (Zugriff am 25. April 2025); Wolff, Eugen: „Die theatergeschichtliche Abteilung des Literaturwissenschaftlichen Instituts in Kiel“, in: *Die Scene. Blätter für Bühnenkunst*, 3. Jg. (1913), Heft 5, S. 65–68; Klier: „Theaterwissenschaft und Universität“, in: ders. (Hg.): *Theaterwissenschaft im deutschsprachigen Raum*. S. 327–343, hier: S. 327.

¹⁸ Vgl. Wolff: „Die theatergeschichtliche Abteilung“, S. 66 sowie Collin, Malte: „Das Homunkulusprinzip. Wolff als Gründer des Literaturwissenschaftlichen Instituts“, in:

Berliner Instituts durch Max Herrman – wurde das Institut für Literatur- und Theaterwissenschaft an der Universität Kiel gegründet.¹⁹ Diese Information lässt sich zwar durchaus in Helmar Kliers Sammelband finden, allerdings sehr versteckt in der von ihm zusammengestellten Chronik mit dem Titel *Theaterwissenschaft und Universität*, die von 1900–1979 reicht und ganz am Ende des Buches steht. Die Einleitung sowie die Struktur des Buches – insbesondere die Platzierung von Max Herrmanns Text an prominenter erster Stelle, wodurch die ansonsten chronologische Abfolge der Beiträge durchbrochen wird – tragen zur Etablierung des Narrativs bei, die Gründung des Berliner Instituts sei das erste überhaupt gewesen. Der Sammelband ist also auch und vor allem als Zeitdokument zu lesen, in dem die Rezeption der Fachgeschichte in den frühen 1980er-Jahren ersichtlich wird. Das Berliner Institut ist zwar das erste eigenständige Institut seiner Art, aber die Ausweitung der Perspektive auf die Vorläufer und Wegbereiter, ermöglichen es, das Narrativ der alleinigen ‚Gründerväter‘ um bisher nicht berücksichtigte Perspektiven und Wissenschaftler*innen zu ergänzen.

In Kliers Versuch einer Bestandsaufnahme der deutschsprachigen Theaterwissenschaft wird ein bestehender Kanon ersichtlich, der bis heute zum zentralen Referenzwert der Disziplin wurde. Der von Klier abgebildete kanonische Textkorpus wird so in seiner Bedeutung bis heute weiter verstärkt. Problematisch ist dies nicht zuletzt deshalb, weil politisch belastete Wissenschaftler*innen²⁰ in dem Sammelband unkommentiert erscheinen und ihre Rolle innerhalb der Disziplin während der Zeit des Nationalsozialismus dadurch

Petras, Ole (Hg.): *Eugen Wölff. Ein Kieler Gelehrter zwischen Moderne und Heimatkunst*. Hamburg 2024, S. 93–III, hier: S. 109.

¹⁹ Vgl. Klier: „Theaterwissenschaft und Universität“, S. 329.

²⁰ Darunter Oskar Eberle, Artur Kutscher, Heinz Kindermann, Carl Niessen, Hans Knudsen und Margret Dietrich.

unkritisch weitertradiert wird. So konnten NS-Wissenschaftler*innen auch nach 1945 unbeschadet zentrale Positionen innerhalb des Fachs einnehmen und behielten dabei die Diskurshoheit, wie Fachgeschichte geschrieben und verstanden wurde.²¹

Über die Entstehung des Bandes und über den Herausgeber Helmar Klier ist zwar nur wenig bekannt, doch ist der Band der erste und bisher einzige Versuch einer Überblicksdarstellung mit Vollständigkeitsanspruch. Dieser Anspruch trug allerdings nicht zu einer kritischen Auseinandersetzung mit der Fachgeschichte in der Zeit des Nationalsozialismus bei.²² Statt einer systematischen Aufarbeitung der NS-Vergangenheit steht lediglich eine leicht zu übersehende Chronik am Ende des Sammelbandes. So wird eine möglicherweise intendierte Kritik lediglich zum Anhang der Grundlagentexte, und das übergreifende Narrativ reproduziert jene blinden Flecken, die es eigentlich zu hinterfragen gilt.

Auch wenn Klier die einzelnen Texte nicht nochmal kritisch einordnet, so wird für aufmerksame Lesende in der Chronik ersichtlich, dass Klier die Tätigkeit einzelner Wissenschaftler*innen während des Nationalsozialismus durchaus benennt. Deutlich wird dies bspw. durch die Verbeamtung von Carl Niessen zum a.o. Professor 1936, mit dem „der erste Lehrstuhl speziell für Theaterwissenschaft [im deutschen Sprachraum, C.B.] geschaffen“²³ wird. Ein weiteres Beispiel ist die Einsetzung von Hans Knudsen 1943 als Leiter des theaterwissenschaftlichen Instituts in Berlin – trotz „mangelnder

²¹ Vgl. exemplarisch dazu Lazardig, Jan: *Wissenschaft aus Gefolgschaft. Der „Fall Knudsen“ und die Anfänge der Theaterwissenschaft*. Berlin 2023, S. 189–200 sowie Peter, Birgit: „Transformation von NS-Wissenschaft in eine international renommierte Disziplin. Die langen Karrieren von Heinz Kindermann und Margret Dietrich“, in: *TFMJ – Journal for Theater, Film and Media Studies* 67(1–2) (2023), S. 19–62.

²² Vgl. Illmayer, Klaus: *TheaterMedienWissenschaft. Mediendiskurse in der Theaterwissenschaft*, Dissertationsschrift, Wien 2017, S. 88–98, DOI: 10.25365/thesis.49144.

²³ Klier: „Theaterwissenschaft und Universität“, S. 332.

wissenschaftlicher Qualifikation“ – durch die Unterstützung von Reichsdramaturg Rainer Schlösser und den Finanzminister Johannes Popitz.²⁴ Nähere Informationen zu der Auswahl der Texte und wie Klier auf bestimmte Artikel und Personen kam, sucht man allerdings vergebens.²⁵ Mit seiner Chronik zu *Theaterwissenschaft und Universität* scheint Klier also durchaus den Versuch einer ganzheitlichen Auflistung theaterwissenschaftlicher Institutionalisierungsbestrebungen unternommen zu haben, die auch das Potenzial einer kritischen Aufarbeitung besitzt. Dennoch spiegelt sich dieses Vorhaben weder im fachgeschichtlichen Narrativ seiner Einleitung noch in der Platzierung der Chronik am Ende des Sammelbandes wider.

Dass Klier mit seinem Projekt nicht auf uneingeschränkten Zuspruch hoffen konnte, zeigt eine Auseinandersetzung mit dem Wiener Theaterwissenschaftler (und früheren Nationalsozialisten) Heinz Kindermann. Kindermann versuchte Klier und die wissenschaftliche Buchgesellschaft von dem Publikationsvorhaben abzubringen, weil er Kliers wissenschaftliche Integrität anzweifelte und die Beschränkung auf den deutschsprachigen Raum als ungenügend und nicht zeitgemäß erachtete. In einem Brief von Kindermann an Klier aus dem Jahr 1977 heißt es:

Da Sie im Augenblick in gar keinem theaterwissenschaftlichen Institut tätig sind, habe ich den Eindruck, daß Ihnen alle diese Entwicklungen der letzten 6 Jahre entgangen sind [...]. Verstehen Sie mich also bitte richtig, wenn ich Sie zur Vorsicht und zu nochmaligen Überdenken des

²⁴ Ebd. S. 333.

²⁵ Die Auswahl der Texte durch Helmar Klier hing auch mit strukturellen Problemen zusammen; so konnte bspw. Max Herrmanns Einleitung zu seinen *Forschungen zur deutschen Theatergeschichte des Mittelalters und der Renaissance* (1914) aufgrund von verwehrten Druckrechten nicht mit in den Band aufgenommen werden. Vgl. Klier: „Einleitung“, S. 4

ganzen Projektes ersuchen muß. Es liegt in Ihrem Interesse genau so wie in dem des Verlages.²⁶

Heinz Kindermann hat also aktiv versucht, die Herausgabe des Bandes zu verhindern. Damit wird deutlich, welche Machtposition er innerhalb der Disziplin hatte und welche Vormachtstellung er im Schreiben der theaterwissenschaftlichen Fachgeschichte einnahm. Kindermann und seine Schülerin Margret Dietrich sind die Einzigen, welche im Sammelband ihre Artikel mit einem Nachtrag aus dem Jahr 1978 versehen; vermutlich war dies die Bedingung Kindermanns zum Abdruck seines Beitrags.

Mit Kliers Sammelband kommt es zum einen zu einer Kanonisierung bestimmter Personen und Positionen, die bis heute als wegweisend für die Theaterwissenschaft reproduziert und tradiert werden. Zum anderen zeigt der Sammelband, wie schwierig sich eine kritische Aufarbeitung der Fachgeschichte noch 1981 gestalten konnte, weil ehemalige NS-Wissenschaftler wie Heinz Kindermann immer noch aktiv waren. Seit Helmar Kliers *Theaterwissenschaft im deutschsprachigen Raum* gab es – von Einzeluntersuchungen zu unterschiedlichen Wissenschaftler*innen und theaterwissenschaftlichen Instituten abgesehen – kaum eine breit angelegte Bestandsaufnahme oder einen ausführlichen fachgeschichtlichen Überblick über die deutschsprachige Theaterwissenschaft.²⁷ Mit dem Fokus auf

²⁶ Der Brief wurde im Rahmen des von SNF und FWF geförderten Waave Projekts „History of Theatre Studies. Swiss/Austrian Networks and Contexts“ (HoTS) in den Beständen des Archives und der theaterwissenschaftlichen Sammlung des Instituts für Theater-, Film- und Medienwissenschaft der Universität Wien von Eva Waibel aufgefunden. Kindermann, Heinz/Klier, Helmar, 15. Sept. 1977, AuS tfm Universität Wien, 230.B0634.001.

²⁷ Der 1990 von Renate Möhrmann herausgegebene Band bildet mehr eine Rundschau über zeitgenössische theaterwissenschaftliche Themen- und Betätigungsfelder als einen historischen Überblick über die Fachgeschichte. Vgl. Möhrmann, Renate (Hg.): *Theaterwissenschaft heute. Eine Einführung*. Berlin 1990. Ein Sonderheft der Zeitschrift *Forum Modernes Theater* trägt bezeichnenderweise den gleichen Titel wie Helmar Kliers Sammelband, allerdings gibt dieses Heft – von einem zehnsseitigen

marginalisierte und bisher vergessene oder verdrängte Aspekte der theaterwissenschaftlichen Fachgeschichte, versucht das Forschungsprojekt „History of Theatre Studies“²⁸ diesen Blick zu erweitern.

Ausblick: vergessene Wissenschaftler*innen

Eine Re/Lektüre des fachgeschichtlichen Kanons ist also längst überfällig. Damit beziehe ich mich im Besonderen auf die Notwendigkeit, frühe Theaterforscher*innen vor der Institutionalisierung der Theaterwissenschaft zu berücksichtigen, die heute als vergessen gelten. So sind beispielsweise Theaterforschende aus der Schweiz wie Oskar Eberle, Friedrich Salomon Vögelin und Anna Tumarkin sowie aus Österreich Helene Richter, Alexander von Weilen und Joseph Gregor in der theaterwissenschaftlichen Fachgeschichte nahezu unbekannt.²⁹ Diese Wissenschaftler*innen bewegten sich oftmals ,an

geschichtlichen Abriss abgesehen – hauptsächlich einen Einblick für interessierte Studierende in die Schwerpunkte unterschiedlicher theaterwissenschaftlicher Institute im deutschsprachigen Raum. Vgl. Balme, Christopher/Marx, Peter W. (Hg.): *Theaterwissenschaft im deutschsprachigen Raum* (= Sonderheft Forum Modernes Theater). Tübingen 2010.

²⁸ Das vom SNF und FWF geförderte Weave-Projekte „History of Theatre Studies. Swiss/Austrian Networks and Contexts (HoTS)“ unter der Leitung von Beate Hochholdinger-Reiterer und Birgit Peter ist ein Kooperationsprojekt zwischen den Universitäten Bern und Wien. Es untersucht die frühen Entwicklungen der Theaterwissenschaft in der Schweiz und Österreich unter dem Einfluss des Nationalsozialismus und analysiert Mechanismen der Ausgrenzung. Ziel ist eine kritische, inklusive Aufarbeitung der Fachgeschichte, die marginalisierte Akteur*innen sichtbar macht und dominante Narrative hinterfragt. Siehe: https://www.theaterwissenschaft.unibe.ch/forschung/projekte/laufende_projekte/fachgeschichte_theaterwissenschaft_schweiz_oesterreich_netzwerke_und_kontexte_hots/index_ger.html.

²⁹ Friedrich Salomon Vögelin (1837–1888): Schweizer Theologe und Kunsthistoriker, der ab 1875 an der Universität Zürich Vorlesungen zur Theatergeschichte und zu Theaterbauten gehalten hat. Anna Tumarkin (1875–1951): russisch-schweizerische Philosophin, erste Professorin mit vollumfänglichen Rechten in Europa. Sie hat 1897 bei Max Herrmann in Berlin studiert und hielt ab 1898 in Bern dramenbezogene Vorlesungen. Helene Richter (1861–1942): Anglistin und Theaterkritikerin sowie Burgtheaterhistoriografin und Verfasserin unterschiedlicher Biografien von Burgtheater-

den Rändern‘ der deutschsprachigen Theaterwissenschaft. Sie wurden zum Teil ausgegrenzt, vertrieben und ihre wissenschaftlichen Arbeiten bewusst verdrängt. Jedoch stellen sie Schlüsselfiguren dar, um den Kanon der bisherigen Fachgeschichtsschreibung kritisch zu ergänzen und zu hinterfragen. In meinem Dissertationsprojekt werde ich die theaterwissenschaftliche Fachgeschichte daher um bisher kaum berücksichtigte Perspektiven vergessener Wissenschaftler*innen erweitern. Dabei stehen Personen aus der Schweiz und aus Österreich im Zentrum meines Interesses, da die Theaterforschung dieser Länder in der Fachgeschichtsschreibung besonders unterrepräsentiert ist. Die Suchbewegungen der sich legitimierenden und institutionalisierenden Theaterforschung in der Schweiz und in Österreich unterscheiden sich zum Teil stark von den Entwicklungen in Deutschland. Thematisch beschäftigt sich die Theaterforschung dieser Länder allerdings mit sehr ähnlichen Dingen, wie in Deutschland: Seit dem 19. Jahrhundert kam es in Europa zu intensiven Auseinandersetzungen über Gemeinschafts- und Gesellschaftsvorstellungen. Diese Entwicklungen spiegeln sich auch in den theaterhistoriografischen Arbeiten der Theaterforschenden Helene Richter, Alexander von Weilen, Oskar Eberle und Joseph Gregor wider. Ihre unterschiedlichen theoretischen Ansätze bilden ein Spannungsfeld der frühen, noch nicht als eigenständige Disziplin an Universitäten institutionalisierten Theaterforschung im ersten Drittel des 20. Jahrhunderts, das sich zwischen inklusiven und exklusiven Gemeinschaftsvorstellungen, dem Begriff des Nationalen und dem Verhältnis von Gegenwart und Vergangenheit in der Theatergeschichtsschreibung bewegt. Mit der Untersuchung exemplarischer

Schauspieler*innen. Alexander von Weilen (1863–1918): Literaturhistoriker und Bibliothekar, der theaterhistorische Vorlesungen an der Uni Wien gehalten und wichtige Grundlagenforschung zum Wiener Theater betrieben hat. Joseph Gregor (1888–1960): Leiter der Wiener Theatersammlung, Dozent für Theatergeschichte, Barockforscher und während der NS-Zeit Verfasser einschlägiger Publikationen.

Kanonisierung der Fachgeschichte

Nationaltheatergeschichtsschreibungen und den darin implementierten Konstruktionen des ‚Nationalen‘ durch Theater, lässt sich ein vielschichtiges Bild der frühen Theaterwissenschaft zeichnen.

Die Re/Lektüre der Fachgeschichte wäre dann als die Erweiterung und Korrektur eines bestehenden Narrativs zu denken, das nicht um Institutionen, sondern um Personen und deren wissenschaftliches Interesse an Theater kreist. Dies bringt allerdings auch die Schwierigkeit mit sich, bisher nicht berücksichtigte Geschichten neu zu recherchieren und zu schreiben.

Baisch

Claudius Baisch, M.A., arbeitet seit November 2023 als Doktorand im SNF-geförderten Forschungsprojekt *History of Theatre Studies – Swiss/Austrian Networks and Contexts* (HoTS) an der Universität Bern. Er forscht zu vergessenen Konstellationen und Wissenschaftler*innen in der frühen Theaterforschung und zur Bedeutung von Netzwerken zwischen der Schweiz und Österreich in den 1910er–1930er Jahren.

Baisch, Claudius: Kanonisierung der Fachgeschichte. Re/Lektüre von Oskar Eberles theaterwissenschaftlichen Grundbegriffen (1928/1981), in: Adam Czirak, Theresa Eisele (Hg.): Thewis. Online-Zeitschrift der Gesellschaft für Theaterwissenschaft, Vol. 12, Ausg. 1 (2025), S. 38–52, DOI 10.21248/thewis.12.2025.148

Die Internationalisierung der deutschsprachigen Theaterwissenschaft durch *Theatre Research*: Akteur*innen und NS-Kontinuitäten

Theresa Schwarzkopf

Abstract Der Beitrag untersucht die Internationalisierung der deutschsprachigen Theaterwissenschaft im Kontext des Kalten Krieges anhand der Gründungsgeschichte der außeruniversitären Vereinigung International Federation for Theatre Research (IFTR) und ihres theaterwissenschaftlichen Fachjournals *Theatre Research*. Im Zentrum steht die kritische Auseinandersetzung mit der auffälligen Beteiligung zahlreicher deutschsprachiger Theaterwissenschaftler*innen mit NS-Biografie an diesem internationalen Projekt.

Institutionskritische Fachgeschichte in internationaler Perspektive

Die Fachgeschichtsschreibung der deutschsprachigen Theaterwissenschaft weist insbesondere im Hinblick auf die Schweiz deutliche Lücken auf. Dies hängt damit zusammen, dass sich gängige Darstellungen primär auf die erfolgreiche Etablierung des Fachs an Universitäten in Form von Instituten konzentrieren. Dabei bleiben außeruniversitäre Akteur*innen und Netzwerke – ebenso wie gescheiterte Institutionalisierungsversuche,¹ wie das Beispiel der Schweiz zeigt –

¹ Mit dem Begriff ‚Institutionalisierung‘ beziehe ich mich in diesem Zusammenhang auf den Prozess der Etablierung theaterwissenschaftlicher Institute an Universitäten.

häufig unerwähnt.² Umso mehr gilt dies für Entwicklungen, die sich im Kontext der Nachkriegszeit und des Kalten Krieges auf internationaler Ebene vollzogen. Ein zentrales Beispiel für die Internationalisierung der Theaterwissenschaft stellt die *International Federation for Theatre Research* (IFTR) dar, die 1957 gegründet wurde. Trotz ihrer bedeutenden Rolle für den internationalen Fachdiskurs liegen kaum historiografische Auseinandersetzungen mit ihrer Geschichte vor. Abgesehen von einer Liste vergangener Kongresse und einer knappen historischen Übersicht auf der Website der Vereinigung, existiert bislang wenig gesichertes Wissen.³ Die archivalische Forschung legt nahe, dass das Fehlen einer zusammenhängenden Geschichtsschreibung zur IFTR auf gewachsene universitäre Strukturen und unklare Zuständigkeiten zurückzuführen ist. Als Vereinigung, die in weiten Teilen ehrenamtlich neben den Hauptberufstätigkeiten ihrer Mitglieder organisiert wurde, entzieht sich die IFTR dem herkömmlichen Fokus wissenschaftlicher

Dabei bleibt unberührt, dass der Begriff ‚Institution‘ auch außeruniversitäre Vereinigungen – etwa Fachgesellschaften – umfasst. Aus einer institutionskritischen Perspektive auf die Fachgeschichte der Theaterwissenschaft nehme ich sowohl universitäre Institute als auch außeruniversitäre Institutionen sowie die Spannungsverhältnisse zwischen ihnen in den Blick.

² Die Institutionalisierung der Schweizer Theaterwissenschaft ist bisher weitestgehend ein Forschungsdesiderat geblieben, vgl. Haffter, Isabelle: „Die transnationale Fachgeschichte der Theaterwissenschaft in der Schweiz: Ein Forschungsdesiderat“, in: *Thewis* 9(1) (2022), S. 11–21, hier: S. 11. Obwohl das einzige schweizerische Institut für Theaterwissenschaft erst 1992 in Bern gegründet wurde, reichen die Bestrebungen einer Institutsgründung bis in die 1920er Jahre zurück, vgl. Marinucci, Sarah: „Die Gründung des Instituts für Theaterwissenschaft in Bern: Die Folgen einer politischen Akzentverschiebung“, in: Fournier, Anne/Härter, Andreas/Hochholdinger-Reiterer, Beate (Hg.): *Schweizer Theaterwelten*. Bd. 90. o.O. 2018, S. 125–136, hier: S. 125. Nur indem vorinstitutionelle theaterwissenschaftliche Bestrebungen und Voraussetzungen für die gelungene Institutsgründung miteinbezogen werden, kann die Geschichte einer Schweizer Theaterwissenschaft erzählt werden, vgl. Hochholdinger-Reiterer, Beate: „Theaterwissenschaft in der Schweiz“, *Maske und Kothurn*, 61/3–4, 2015, S. 101–107.

³ Vgl. International Federation for Theatre Research: „History“, <https://iftr.org/about/history/> (Zugriff am 02. Juni 2025); vgl. dies.: „Past Conferences“, <https://iftr.org/conference> (Zugriff am 02. Juni 2025).

Geschichtsschreibung auf Universitätsinstitute. Dabei wäre eine Auseinandersetzung mit Vereinigungen wie der IFTR, die zwar jenseits der konkreten Universitätsinstitute, jedoch in An- und Rückbindung an sie übergreifend agierte, zentral für ein differenziertes Verständnis der Theaterwissenschaftsgeschichte. Solche Vereinigungen prägten die Entwicklung des Fachs auf eigene Weise und ihre Erforschung eröffnet folglich neue Perspektiven auf Personen, Diskurse, Netzwerke und Konstellationen. Beispielsweise lassen sich am Fall der IFTR Rückschlüsse auf die Geschichte der deutschsprachigen Theaterwissenschaft ziehen, welche die bestehende institutsbezogene Fachgeschichtsschreibung sinnvoll ergänzen. Damit eröffnet sich zudem ein Zugang zu Forschungsdesideraten wie der vergleichsweise wenig erforschten Entwicklung der Theaterwissenschaft in der Schweiz.

Zugänge über Archivmaterial – Methode und Materialkorpus

In diesem Beitrag lege ich erste Grundsteine für die umfassendere Untersuchung meines Dissertationsprojekts.⁴ Im Zentrum steht die Re/Lektüre von Archivmaterial. Während ich für mein Dissertationsvorhaben auch die Archivforschungspraxis einer methodischen Re/Lektüre unterziehen möchte, die aufgrund der prekären und international weit verstreuten archivalischen Überlieferungssituation

⁴ Das vom SNF und FWF geförderte Weave-Projekte „History of Theatre Studies. Swiss/Austrian Networks and Contexts (HoTS)“ unter der Leitung von Beate Hochholdinger-Reiterer und Birgit Peter ist ein Kooperationsprojekt zwischen den Universitäten Bern und Wien. Es untersucht die frühen Entwicklungen der Theaterwissenschaft in der Schweiz und Österreich unter dem Einfluss des Nationalsozialismus und analysiert Mechanismen der Ausgrenzung. Ziel ist eine kritische, inklusive Aufarbeitung der Fachgeschichte, die marginalisierte Akteur*innen sichtbar macht und dominante Narrative hinterfragt. Siehe: https://www.theaterwissenschaft.unibe.ch/forschung/projekte/laufende_projekte/fachgeschichte_theaterwissenschaft_schweiz_oesterreich_netzwerke_und_kontexte_hots/index_ger.html

zur IFTR notwendig wird, möchte ich hier mein Materialkorpus quellenkritisch im Licht aktueller fachgeschichtlicher Fragestellungen betrachten.

Dabei schließt diese Perspektive auch eine Reflexion über den Ausgawert des überlieferten Materials mit ein. Die bislang gesichteten Materialien umfassen Berichte, Agenden und Protokolle, die eine gewisse Objektivität hinsichtlich der Prozesse und Strukturen der IFTR nahelegen. Im Bestand des Schweizer Archivs der Darstellenden Künste (Stiftung SAPA) erscheint das Verhältnis der Korrespondenzen unterschiedlicher Autor*innen zunächst relativ ausgewogen, doch sticht hier insbesondere die Vielzahl an Berichten des deutschschweizerischen Theaterwissenschaftlers Edmund Stadler hervor. Im Nachlass von Heinz Kindermann, der im Archiv und der theaterhistorischen Sammlung des Instituts für Theater-, Film- und Medienwissenschaft der Universität Wien (AuS tfm) verwahrt wird, tritt dessen Engagement für die Internationalisierung der Disziplin besonders stark hervor.

Im Material scheint sich ein spezifisches Narrativ zu manifestieren: Der Einfluss der deutschsprachigen Theaterwissenschaft auf die Internationalisierung des Fachs erscheint überproportional groß.⁵ Diese Annahme, dass die deutschsprachige Theaterwissenschaft maßgeblich an der Gründung der IFTR beteiligt war, möchte ich durch das Lesen bisher unbeachteter Texte deutschsprachiger Theaterwissenschaftler*innen prüfen, die frühzeitig in die IFTR involviert waren und Beiträge in der Fachzeitschrift *Theatre Research* publizierten. Auffällig ist, dass sich in der Anfangsphase besonders

⁵ Deshalb ist es wichtig, die durch historisch gewachsene und selektive Sammlungsstrategien gesetzten Schwerpunkte kritisch zu kontextualisieren und ins Verhältnis zu setzen, vgl. Tiefenbacher, Sara: „Archiv“, in: Hochholdinger-Reiterer, Beate/Thurner, Christina/Wehren, Julia (Hg.): *Theater und Tanz: Handbuch für Wissenschaft und Studium*. Baden-Baden 2023, S. 433–438, hier: S. 438.

Vertreter*innen der noch nicht institutionalisierten schweizerischen sowie der österreichischen Theaterwissenschaft, die seit 1943 ein Institut besaß, merklich einbrachten – mitunter stärker als ihre deutschen Kolleg*innen. Dabei stellt sich die Frage: Wie waren die Forschenden aus Deutschland, Österreich und der Schweiz in die internationale Netzworkebildung und Expansion der Disziplin nach dem Zweiten Weltkrieg eingebunden?

Die Re/Lektüre von Archivmaterialien und Zeitschriftenartikeln eröffnet neue Perspektiven auf die internationale Vernetzung unterschiedlicher theaterwissenschaftlicher Akteur*innen und die bislang lückenhafte historiografische Quellenlage. Sie kann helfen, die fragmentarische Geschichtsschreibung zu erweitern und differenzierter zu fassen, etwa indem sie Rückschlüsse auf thematische Schwerpunkte und die Sichtbarkeit einzelner Akteur*innen erlaubt. So trägt sie zur Einschätzung der bisher wenig beachteten Initiativen deutschsprachiger Wissenschaftler*innen zur Internationalisierung der Theaterwissenschaft und deren Bedeutung für die internationale Etablierung des Fachs bei.

Die Entstehung der *International Federation for Theatre Research* im Kontext internationaler Vernetzung

Die Zeit des Kalten Krieges war – neben der politischen und ökonomischen Teilung insbesondere Europas – von einer zunehmenden internationalen Vernetzung geprägt, die blockgebundene und blockfreie Staaten miteinschloss. Vor diesem Hintergrund wurden zahlreiche Vereinigungen gegründet. Ihr Ziel war es, den Aufbau einer internationalen Gemeinschaft zu fördern, die Frieden und

Sicherheit gewährleisten sollte.⁶ Im Jahr 1955 wurde auf der ‚Ersten internationalen Konferenz zur Theatergeschichte‘ der britischen Society for Theatre Research unter Beteiligung von 21 Ländern⁷ der Entschluss gefasst, eine internationale Fachgesellschaft für Theaterforschung zu gründen. Diese konstituierte sich 1957 nach einer zweijährigen Vorbereitungsphase unter dem Namen International Federation for Theatre Research bzw. Fédération Internationale pour la Recherche Théâtrale (IFTR/FIRT).⁸

Neben dem International Theatre Institute (ITI, gegründet 1948) und der Société Internationale des Bibliothèques et Collections des Arts du Spectacle (SIBMAS, gegründet 1954)⁹ zählt die IFTR damit zu den drei zentralen internationalen Organisationen mit Theaterbezug, die sich in dieser Zeit konstituierten und die Disziplin bis heute prägen.

Die frühzeitige Beteiligung deutschsprachiger Forscher zeigt sich nicht zuletzt an der auffälligen Häufung von Tagungsorten im deutschen Sprachraum, an denen zwischen 1955 und 1959 – dem

⁶ Vgl. Korsberg, Hanna: „Creating an International Community during the Cold War“, in: Balme, Christopher/Szymanski-Düll, Berenika (Hg.): *Theatre, Globalization and the Cold War*. Cham 2017, S. 151–163, hier: S. 151–154.

⁷ An der Londoner Konferenz nahmen laut eines Berichts des Theaterwissenschaftlers Edmund Stadler Delegierte aus Deutschland, Frankreich, Italien, Österreich, Irland, Niederlanden, Norwegen, Polen, Finnland, Griechenland, Japan, Neuseeland, Schweden, der Sowjetunion, dem Vereinigten Königreich, den Vereinigten Staaten von Amerika, der Tschechoslowakei und der Schweiz teil. Durch Beobachter vertreten waren zudem Jugoslawien und Israel, vgl. Stadler, Edmund: „Bericht über die Internationale Konferenz für Theaterforschung London 17.–23. Juli 1955“, A-1518, Schweizer Archiv der Darstellenden Künste (Stiftung SAPA), S. 1.

⁸ Vgl. „The Society for Theatre Research 1956–1957“ (Broschüre), Beilage zu Taylor, Jacqueline: „Korrespondenz an Giorgio Brunacci 25.9.1956“, A-1518, Stiftung SAPA.

⁹ Die SIBMAS stellt eine Untersektion der *International Federation of Library Associations and Institutions* (IFLA) dar, die sich auf Theaterbibliotheken und Theater-sammlungen spezialisiert. Heutiger Name: *Société Internationale des Bibliothèques et des Musées des Arts du Spectacle*, „Statuts de la SIBMAS“, <https://www.sibmas.org/constitutions/?lang=fr> (Zugriff am 01. April 2025).

vorläufigen Untersuchungszeitraum meines Dissertationsprojekts – Treffen des Exekutiv- und Planungskomitees stattfanden: Wien, Bern, München und erneut Wien; daneben gab es je ein Treffen in Paris und Venedig.¹⁰ Auch ein Blick auf die IFTR-Website, welche die bereits erwähnte Übersicht über vergangene Konferenzen bietet, legt nahe, dass Standorte im deutschen Sprachraum bis heute eine zentrale Rolle spielen: Wien 1968, München 1977, Leipzig 1981, Wien 1982, München 2010 und zuletzt Köln 2025.¹¹

Definitionsmacht und Kanonbildung in der frühen *Theatre Research*

Ein zentrales Indiz für die internationale Zusammenarbeit ist die Zeitschrift *Theatre Research*, die seit 1955 vom IFTR-Redaktionskomitee vorbereitet wurde¹² und durch Artikel zur vergleichenden Theatergeschichte und -forschung, Buchrezensionen sowie Berichte

¹⁰ Vgl. „Bericht über die Konferenz des Executiv-Comités der Internationalen Vereinigung für Theaterforschung 8.–11.12.1955“, A-1518, Stiftung SAPA; vgl. „Agenda of Policy-Making Committee Meeting, Paris, July 1956“, A-1518, Stiftung SAPA; vgl. „Agenda of Editorial Committee Meeting, Paris, July 1956“, A-1518, Stiftung SAPA; vgl. Stadler, Edmund: „Bericht über den II. Internationalen Kongress für Theaterforschung Venedig 21. bis 27. Juli 1957“, A-1518, Stiftung SAPA; vgl. Stadler, Edmund: „Internationale Gesellschaft für Theaterforschung und Gedächtnisausstellung in der Landesbibliothek in Bern 18.–30.12.1956“, A-1518, Stiftung SAPA; vgl. Stadler, Edmund: „Bericht über die Tagung der Fédération Internationale pour la Recherche Théâtrale in München, 21.–25. Juli 1958“, A-1518, Stiftung SAPA; vgl. „International Federation für Theatre Research. Fédération Internationale pour La Recherche Théâtrale. Committee Meetings, Vienna 1959. Programme of the meetings/Programme des Séances“, Sammlung Heinz Kindermann, 230/169, Archiv und theaterhistorische Sammlung des Instituts für Theater-, Film- und Medienwissenschaft der Universität Wien (AuS tfm).
¹¹ Vgl. International Federation for Theatre Research: „IFTR 2025 Cologne/Past Conferences“, <https://iftr.org/conference> (Zugriff am 02. Juni 2025).

¹² Vgl. Brunacci, Giorgio: „Korrespondenz an Alan Downer, J. Isaacs, Agne Beijer 14.2.1956“, vgl. ders., „Korrespondenz an Zbigniew Raszewski, Edmund Stadler, Heinz Kindermann 15.2.1956“, A-1518, Stiftung SAPA.

über laufende wissenschaftliche Arbeiten aus verschiedenen Ländern¹³ dem internationalen Austausch dienen sollte.

Das Anliegen eines internationalen wissenschaftlichen Austauschs war überzeugend formuliert. Besonders hervorzuheben ist die geleistete Übersetzungsarbeit,¹⁴ durch die theaterwissenschaftliches Wissen einer breiten internationalen Leser*innenschaft zugänglich gemacht wurde. Jedoch zeigt sich in den ersten Jahrgängen der Zeitschrift ein deutliches Ungleichgewicht zwischen den Beiträgen der Mitgliedsländer.

Besonders auffällig ist die starke Präsenz deutschsprachiger Theaterwissenschaftler*innen im ersten Jahrgang von *Theatre Research*. Die Inhaltsverzeichnisse der insgesamt drei Hefte aus den Jahren 1958/59 veranschaulichen eindrucksvoll meine These, dass die deutschsprachige Theaterwissenschaft im internationalen Netzwerk der 1950er Jahre eine prägende und raumgreifende Rolle einnahm. Mit acht von insgesamt einundzwanzig Beiträgen bilden deutschsprachige Wissenschaftler*innen die zweitstärkste Gruppe.¹⁵ Stärker vertreten sind lediglich Forschende aus dem englischsprachigen Raum – dem Vereinigten Königreich mit sechs Beiträgen sowie den Vereinigten Staaten von Amerika mit drei bzw. vier Beiträgen, je nachdem, ob man den Artikel des Theaterwissenschaftlers Alois Maria Nagler, der 1938 aus Österreich in die USA emigrierte und seit 1946 an der Yale

¹³ Vgl. Pacuvio, Giulio/Bellonci, Goffredo: „Korrespondenz 23.II.1956“, A-1518, Stiftung SAPA.

¹⁴ Die Beiträge wurden in englischer und französischer Sprache veröffentlicht, vgl. „The Society for Theatre Research 1956–1957“.

¹⁵ Beachtet wurden Beiträge, nicht beachtet wurden zwei Buchrezensionen, eine Zusammenfassung, drei Informationstexte des IFTR-Vorstands bzw. der Redaktion sowie das in jedem Heft vorkommende Bulletin der SIBMAS „Spectacles Documents“, vgl. *Theatre Research* 1(1–3) (1958/59), Lit. Ztschr. 1058, Kooperative Speicherbibliothek Büron (BSSBK), jeweils S. 2.

University lehrte,¹⁶ dem österreichischen oder dem US-amerikanischen Kontext zurechnet.

Die Autor*innen der acht – bzw. ohne Naglers Beitrag sieben – Beiträge aus dem deutschsprachigen Raum stammten aus Deutschland, Österreich und der Schweiz. Darunter befinden sich sowohl renommierte Persönlichkeiten wie Heinz Kindermann, Leiter des Wiener Instituts, Hans Knudsen, Leiter des Berliner Instituts, und dessen Vertrauter Herbert A. Frenzel, Leiter der Gesellschaft für Theatergeschichte, als auch weniger bekannte Theaterwissenschaftler*innen. Zu Letzteren zählen Elisabeth Keppelmüller, Leiterin der Bibliothek des Wiener Instituts, Gisela Schwanbeck, eine Schülerin Knudsens, sowie Edmund Stadler, ehemaliger Assistent des Kölner Theaterwissenschaftlers Carl Niessen. Stadler war zu diesem Zeitpunkt Konservator der Schweizerischen Theatersammlung, Vizepräsident der SIBMAS¹⁷ und in vielfältigen Funktionen am Aufbau der IFTR beteiligt. Nicht nur war er deren Schatzmeister,¹⁸ sondern er bildete zusammen mit dem Präsidenten Ifan Kyrle Fletcher und dem Generalsekretär Giorgio Brunacci das Management-Komitee der Vereinigung, in deren Exekutiv- und Planungskomitee er entsprechend engagiert war. Für *Theatre Research* war er zudem Mitglied des Redaktions- und Begutachtungskomitees.¹⁹

¹⁶ Vgl. Strauss, Herbert A./Röder, Werner: *International Biographical Dictionary of Central European Emigrés 1933–1945. Volume II / Part 2: L–Z. The Arts, Sciences, and Literature*, München u.a. 1983, S. 842; vgl. Corssen, Stefan: *Max Herrmann und die Anfänge der Theaterwissenschaft. Mit teilweise unveröffentlichten Materialien*. Tübingen: 1998, S. 187.

¹⁷ Vgl. „Bericht über die 1. Internationale Tagung der Theaterbibliotheken und -sammlungen in Zagreb 27.9.–1.10.1954“, 1955, A-1518, Stiftung SAPA.

¹⁸ Vgl. Crédit Suisse Berne: „Korrespondenz an International Federation for Theatre Research zuhanden Giorgio Brunacci 22.2.1956“, A-1518, Stiftung SAPA.

¹⁹ Vgl. *Theatre Research* 1(1–3) (1958/59), jeweils S. 3–4.

In den Beiträgen der Zeitschrift tauchen diese Namen scheinbar beiläufig zwischen anderen auf – doch bei genauerer Betrachtung wird deutlich, dass viele von ihnen durch ihre jeweilige NS-Biografie verbunden sind. Besonders markant ist die Präsenz von Heinz Kindermann, Hans Knudsen und Herbert Frenzel, die allesamt Mitglieder der NSDAP waren.²⁰ Ihr Engagement für das nationalsozialistische Regime ging weit über eine bloße Parteizugehörigkeit oder opportunistische Karriereschritte hinaus. Unter Einbezug ihres akademischen Netzwerks überarbeiteten sie nach 1945 stillschweigend ihre Lebensläufe und Publikationsverzeichnisse, um sie an die neuen politischen Gegebenheiten anzupassen. Diese Praxis der Reinwaschung – oft beschrieben als ‚Persilschein-Kultur‘ – wurde, wie der Theaterwissenschaftler Jan Lazardzig darlegt, durch die unübersichtliche Quellenlage nach dem Zweiten Weltkrieg sowie das Ausbleiben alternativer Stimmen begünstigt: Viele potenzielle Zeug*innen waren vertrieben oder ermordet worden. Nach der sogenannten

²⁰ Für Aufarbeitungen der NS-Biografien von Heinz Kindermann, Hans Knudsen und Herbert A. Frenzel siehe u. a.: Peter, Birgit: „Theaterwissenschaft als Lebenswissenschaft. Die Begründung der Wiener Theaterwissenschaft im Dienst nationalsozialistischer Ideologieproduktion“, in: Hulfeld, Stefan/Peter, Birgit (Hg.): *Theater/Wissenschaft im 20. Jahrhundert. Beiträge zur Fachgeschichte*. Wien u.a. 2009, S. 193–212; dies.: „Transformation von NS-Wissenschaft in eine international renommierte Disziplin. Die langen Karrieren von Heinz Kindermann und Margret Dietrich“, in: *TFMJ – Journal for Theater, Film and Media Studies* 67(1–2) (2023), S. 19–62; dies.: „Antiziganismus, Antislawismus und Antisemitismus als Karrierestrategie. Über einen theaterwissenschaftlichen ‚Gründungsvater‘“, in: Rathkolb, Oliver (Hg.): *Der lange Schatten des Antisemitismus. Kritische Auseinandersetzungen mit der Geschichte der Universität Wien im 19. und 20. Jahrhundert* (= Zeitgeschichte im Kontext, Bd. 8). Göttingen 2013, S. 173–181; Peter, Birgit/Payr, Martina (Hg.): „Wissenschaft nach der Mode“? *Die Gründung des Zentralinstituts für Theaterwissenschaft an der Universität Wien 1943*. Wien 2008; Lazardzig, Jan: *Wissenschaft aus Gefolgschaft. Der „Fall Knudsen“ und die Anfänge der Theaterwissenschaft*. Berlin 2023; Englhart, Andreas: „Theaterwissenschaft“, in: Jürgen Elvert, Jürgen/Nielsen-Sikora, Jürgen (Hg.): *Kulturwissenschaften und Nationalsozialismus*. Stuttgart 2019, S. 863–898.

Entnazifizierung gelang es den Theaterwissenschaftlern, sich erneut und permanent in der Theaterwissenschaft zu etablieren.²¹

Die Präsenz zahlreicher Personen mit völkisch-nationalsozialistischem Gedankengut innerhalb der frühen deutschsprachigen Theaterwissenschaft, die ihre akademischen Positionen häufig während oder sogar durch den Nationalsozialismus erlangt hatten und diese auch nach dem Regimewechsel beinahe ungehindert fortführten, stellt ein zentrales, mittlerweile dokumentiertes Problem dar.

Mit *Theatre Research* bot die IFTR ein Forum, um theaterwissenschaftliche Forschung über nationale Grenzen hinweg sichtbar zu machen und eigene Interessen im internationalen Diskurs zu positionieren. Angesichts der aktiven Beteiligung deutschsprachiger Theaterwissenschaftler*innen drängt sich jedoch der Eindruck auf, dass einzelne von ihnen die Plattform gezielt nutzten, um sich von ihrer NS-Vergangenheit zu distanzieren – und gleichzeitig ihren Einfluss auf die Entwicklung der Disziplin zu stärken.

Unter Berücksichtigung der jeweiligen Biografien liegt die Vermutung nahe, dass über die Beiträge ideologisch geprägte Vorstellungen in den internationalen Diskurs eingespeist wurden, die NS-kontinuierliche Denkmuster eher reproduzierten als hinterfragten. Dies ist nicht in allen Fällen unmittelbar erkennbar, sondern erfordert eine tiefergehende Analyse der Themen und Ausdrucksweise, auch im Abgleich mit weiteren Publikationen der Autor*innen.

Auffällig ist zunächst, dass besagte Personen nicht nur die zweitmeisten Beiträge verfassten, sondern diese sich – mit Ausnahme der Beiträge von A. M. Nagler und Edmund Stadler – auch durch ihre thematische Ausrichtung unterschieden: Während Autor*innen

²¹ Vgl. Lazardzig: *Wissenschaft aus Gefolgschaft*, S. 20.

anderer Länder sich mehrheitlich mit einzelnen theatralen Phänomenen befassten und deskriptive Theatergeschichten schrieben, formulierten die deutschsprachigen Theaterwissenschaftler*innen methodologisch-konzeptionelle Plädoyers für die theaterwissenschaftliche Disziplin sowie einen Kanon von zentralen Personen, Theater-texten und theaterwissenschaftlichen Dissertationen aus dem deutschsprachigen Raum – und reflektierten damit explizit die Grundlagen und Geschichte der Theaterwissenschaft selbst.²²

Verborgene NS-Kontinuitäten in der internationalen Selbstdarstellung der Theaterwissenschaft

Auch wenn die umfassende Analyse der methodisch-konzeptionellen Beiträge noch aussteht, lassen sich bereits zwei Texte identifizieren, in denen ein NS-Einfluss unmittelbar greifbar wird. Besonders aufschlussreich ist in diesem Zusammenhang der Beitrag von Elisabeth Keppelmüller, der im Hinblick auf das Bestreben, ein spezifisches Bild der deutschsprachigen Theaterwissenschaft im internationalen Kontext zu etablieren, von großem Interesse ist. In ihrem Beitrag „La Recherche théâtrale en Autriche“ beschrieb sie den damaligen Ist-Zustand der österreichischen Theaterwissenschaft. Sie nannte Persönlichkeiten wie Franz Hadamovsky und Joseph Gregor

²² Texte deutschsprachiger Theaterwissenschaftler*innen im ersten Jahrgang der Zeitschrift *Theatre Research* Heft 1, März 1958: Nagler, Alois Maria: „A terminology for sixteenth-century stage forms“, S. 30–33; Schwanbeck, Gisela: „Theatre theses in the Federal German Republic“, S. 36–41. Heft 2, Juni 1958: Knudsen, Hans: „Recherche théâtrale et histoire des arts plastiques“, S. 11–13; Keppelmüller, Elisabeth: „La Recherche théâtrale en Autriche“, S. 17–20; Kindermann, Heinz: „We need Theatre History Iconographies“, S. 32–33; Stadler, Edmund: „La Suisse et la Renaissance du Théâtre en plein air“, S. 45–51. Heft 3, 1959: Stadler, Edmund: „La Suisse et la Renaissance du Théâtre en plein air“, S. 20–34; Frenzel, Herbert A.: „Recent Literature on the Theatre published in Western Germany“, S. 38–45. Im dritten Heft befindet sich auf S. 47–50 außerdem eine Rezension zu Heinz Kindermanns Buch *Theatergeschichte Europas*. Bd. 1: *Das Theater der Antike und des Mittelalters* von W. H. Bruford.

von der Theatersammlung der Österreichischen Nationalbibliothek (ÖNB), Margret Dietrich, Kindermanns erste Dissertantin am Wiener Institut und Nachfolgerin als Institutsleiterin, und Heinz Kindermann selbst. Sie knüpfte die Bedeutung der österreichischen Theaterwissenschaft an Institutionen wie das Theaterwissenschaftliche Institut, die besagte Theatersammlung der ÖNB und die Wiener Gesellschaft für Theatergeschichte, ebenso wie an Heinz Kindermanns *Europäische Theaterausstellung* – ein kulturpolitisches Großereignis der Zweiten österreichischen Republik aus dem Jahr 1955, das nicht nur der Außendarstellung Österreichs für internationale Fachkreise diente und damit der Etablierung einer spezifischen Erinnerungskultur zuträglich war, sondern das Kindermann auch den persönlichen Vorteil verschaffte, seine kulturpolitische und akademische Karriere, schon kurze Zeit nach seiner Wiedereinsetzung als Institutsleiter zu festigen.²³

An dem Beitrag fällt auf, dass Keppelmüller in diesem Kanon weder die zu beachtende NS-Vergangenheit des Instituts oder der genannten Personen thematisierte noch die Leistungen deportierter und vertriebener österreichischer Theaterwissenschaftler*innen erwähnte – etwa jene von Helene Richter, die 1942 in Theresienstadt

²³ Vgl. Deutsch-Schreiner, Evelyn: *Theater im „Wiederaufbau“: zur Kulturpolitik im österreichischen Parteien- und Verbändestaat*. Wien 2001, S. 288. Die Europäische Theaterausstellung wurde aufgrund von Heinz Kindermanns NS-Vergangenheit von der Villa Hügel in Essen nach Wien verlegt. Carl Hundhausen und das Essener Kuratorium entschieden sich 1955 gegen eine Durchführung der Ausstellung in Essen, da Hundhausen befürchtete, die Stiftung Hügel bzw. das dahinterstehende Unternehmen Krupp könnte mit Kindermanns schwerwiegender NS-Belastung in Verbindung gebracht werden. Auf diese wurde er durch einen Brief von Kindermanns Konkurrenten Carl Niessen aufmerksam gemacht. Unter Hundhausens Leitung war es zuvor gelungen, das NS-Image der Firma Krupp gezielt zu bereinigen und neu zu definieren, vgl. Zangl, Veronika: „Ich empfinde diese Massnahme persönlich als ungerecht“. Heinz Kindermanns Entlastungsstrategien 1945–1954“, in: Peter, Birgit/Payr, Martina (Hg.): *„Wissenschaft nach der Mode“?*, S. 172–206, hier: S. 201–202; vgl. „Abschrift einer Korrespondenz von Carl Niessen an die Stiftung Hügel 14.9.1954“, A-2011, Sammlung Niessen 5.3.II., Stiftung SAPA.

ermordet wurde.²⁴ Eine Problematisierung der Lücke zwischen dem Nationalsozialismus und der Nachkriegsperiode, etwa im Hinblick auf Berufsverbote oder institutionelle Kontinuitäten, unterblieb gänzlich.

Dies dürfte unter anderem damit zusammenhängen, dass Keppelmüller selbst am Wiener Institut studiert hatte und als Bibliotheksmitarbeiterin tätig war. Sie musste aufgrund der zeitlichen Korrelation zumindest teilweise unter Kindermann in Wien studiert haben. In ihrer Dissertation mit dem Titel „Die künstlerische Tätigkeit der Exl-Bühne in Innsbruck und Wien von 1902 bis 1944“²⁵, die sie 1947 während Kindermanns Berufsverbot abschloss, untersuchte sie eine Schauspielergesellschaft, die sich bereits vor Beginn der nationalsozialistischen Diktatur in Österreich propagandistisch im Sinne des Nationalsozialismus engagierte.²⁶ Eine detaillierte Analyse sowie eine abschließende Einschätzung von Keppelmüllers Perspektive in dieser Arbeit stehen noch aus. Es lässt sich jedoch vermuten, dass auch hier eine kritische Auseinandersetzung mit der NS-Vergangenheit ausblieb – analog zu einer österreichischen Mehrheitsgesellschaft, deren Selbstidentität bis in die 1980er Jahre von der weithin akzeptierten Opferdoktrin geprägt wurde.²⁷

²⁴ Vgl. Mayerhofer, Claudia: „Helene Richter – eine im fachhistorischen Diskurs bisher unberücksichtigte Theaterhistorikerin“, in: *TFMJ – Journal for Theater, Film and Media Studies* 67 (1–2) (2023), S. 91–108, hier: S. 96.

²⁵ Keppelmüller, Elisabeth: *Die künstlerische Tätigkeit der Exl-Bühne in Innsbruck und Wien von 1902 bis 1944*, 2 Bde., Universität Wien, 1947.

²⁶ Vgl. „Exl-Bühne“, Austria-Forum, <https://austria-forum.org/af/AustriaWiki/Exl-Bühne> (Zugriff am 04. Juni 2025).

²⁷ Vgl. Rathkolb, Oliver: *Fiktion ‚Opfer‘ Österreich und die langen Schatten des Nationalsozialismus und der Dollfuß-Diktatur* (= Österreich – Zweite Republik. Befund, Kritik, Perspektive, Bd. 21). Wien 2017, S. 41–42.

Edmund Stadlers zweiteiliger Beitrag „La Suisse et la Renaissance du Théâtre en plein air“²⁸ ist ein subtileres Beispiel für die Tradierung eines NS-Theaterkonzepts. Es handelt sich um eine Legitimationschrift für das schweizerische Theater, in der Stadler Freilichttheater und Fest in einen schweizerischen Traditionszusammenhang stellte und ihren Beitrag zur nationalen Identität hervorhob.²⁹ Stadlers Argumentation erinnert an jene seines Kollegen, des Schweizer Theaterwissenschaftlers Oskar Eberle. Dessen Konzept einer „Erneuerung des schweizerischen Theaters“,³⁰ wies, wie Claudius Baisch mit Bezug auf Ursula Amrein und Isabel Haffter darlegte, deutliche Parallelen zu nationalsozialistischen Festen und Inszenierungen auf.³¹ Edmund Stadler, der während des Nationalsozialismus bei Artur Kutscher studiert hatte und danach als wissenschaftlicher Assistent Carl Niessens zu dessen engster Bezugsperson wurde,³² hatte offenbar keine Berührungängste mit völkischen Ideen und führte in seinen Schriften die Argumentation Eberles fort.³³

Fazit

Der Beitrag legte erste Zugänge, indem er bislang übersehene Konstellationen im Zusammenhang mit außeruniversitären Vereinigungen sichtbar machte und auf institutionelle wie ideologische

²⁸ Stadler, Edmund, „La Suisse et la Renaissance du Théâtre en plein air“, in: *Theatre Research* 1(2) (1958), S. 45–51.

²⁹ Vgl. Amrein, Ursula: „Los von Berlin!“ *Die Literatur- und Theaterpolitik der Schweiz und das „Dritte Reich“*. Zürich 2004, S. 310–313, 327–329.

³⁰ Eberle, Oskar (Hg.): *Erneuerung des schweizerischen Theaters* (= IV. Jahrbuch der Gesellschaft für schweizerische Theaterkultur). Luzern 1934.

³¹ Vgl. hierzu den Beitrag von Claudius Baisch in diesem Heft.; vgl. auch Amrein: „Los von Berlin!“, S. 319.

³² Vgl. Probst, Nora: *Objekte, die die Welt bedeuten. Carl Niessen und der Denkraum der Theaterwissenschaft*. Berlin 2022, S. 219.

³³ Vgl. Amrein: „Los von Berlin!“, S. 310, 329.

Spannungsverhältnisse innerhalb der frühen internationalen Theaterwissenschaft aufmerksam machte.

Anhand wenig beachteter Archivmaterialien wurden neue Einblicke in die Geschichte der IFTR und die Gründung ihrer Zeitschrift *Theatre Research* gewonnen. Das Lesen ausgewählter Beiträge erlaubte erste Rückschlüsse auf die Rolle deutschsprachiger Theaterwissenschaftler*innen in der frühen Phase der Internationalisierung des Fachs. Dabei wurde deutlich, dass bestimmte personelle Netzwerke, die teils durch postnazistische Prägungen charakterisiert waren, die internationale Plattform zur Kanonisierung zentraler Personen und Theaterkonzepte nutzten.

Diese Beobachtungen markieren wichtige Ausgangspunkte für weiterführende Untersuchungen, die darauf abzielen, wirkmächtige Verflechtungen, Ausschlüsse und Deutungshoheiten im internationalen Fachdiskurs jener Zeit genauer herauszuarbeiten.

Sie werfen eine Reihe weiterführender Fragen auf: Welche theaterwissenschaftlichen Konzepte und Fragestellungen wurden tatsächlich international rezipiert – und welche blieben randständig? Welche ideologischen Unterschiede lassen sich zwischen den Beiträgen verschiedener nationaler Kontexte erkennen? Wie wirken die deutschsprachigen Aufsätze in der Gesamtschau der Beiträge? Welche Perspektiven – etwa von während des Nationalsozialismus vertriebenen oder ermordeten Forscher*innen – fehlen? Und welche Rolle spielten diese Auslassungen für das internationale Selbstverständnis des Fachs?

Diese Fragen lassen sich nur durch eine vertiefte Analyse der veröffentlichten Beiträge beantworten – nicht nur in Bezug auf die Autor*innen, sondern auch hinsichtlich Themenwahl, Argumentationsweise und disziplinärer Kontinuitäten. Offen bleibt zudem, ob

sich die hier skizzierten Tendenzen durch die Folgejahrgänge der Zeitschrift bestätigen oder relativieren.

Eine Re/Lektüre dieser Beiträge verfolge ich in meiner Dissertation: die Re/Lektüre der bereits veröffentlichten, gelesenen und rezipierten Beiträge, die aus der skizzierten fachhistorischen Perspektive so zugleich eine neue und neuerliche Lektüre ist.

Schwarzkopf

Theresa Schwarzkopf, M. A., ist Doktorandin am Institut für Theaterwissenschaft der Universität Bern im SNF- und FWF-geförderten Forschungsprojekt *History of Theatre Studies – Swiss/Austrian Networks and Contexts* (HoTS). Sie erforscht die Neuorientierung und internationale Vernetzung der Theaterwissenschaft in der Schweiz und Österreich in den 1950er Jahren im Kontext des Kalten Krieges.

Schwarzkopf, Theresa: Die Internationalisierung der deutschsprachigen Theaterwissenschaft durch *Theatre Research*: Akteur*innen und NS-Kontinuitäten, in: Adam Czirak, Theresa Eisele (Hg.): Thewis. Online-Zeitschrift der Gesellschaft für Theaterwissenschaft, Vol. 12, Ausg. 1 (2025), S. 53-70, DOI 10.21248/thewis.12.2025.149

Entfremdung als Kritik?

Zum Potenzial eines vergessenen Begriffs für ein Theater des 21. Jahrhunderts

Felix Stenger

Abstract Der Aufsatz konturiert einen affirmativen Entfremdungsbegriff als kritischen Horizont für ein Theater des 21. Jahrhunderts. Über die Rekonstruktion von Rahel Jaeggis Relektüre des Entfremdungsbegriffs fragt er nach Unterschieden zwischen den postdramatischen ‚Entfremdungsgewinnen‘ bei René Pollesch und den restlos entfremdeten Figuren Susanne Kennedys. Ziel des Beitrags ist es, einige Anhaltspunkte für ein neues ästhetisches Kritikmodell zu liefern, das sich als Entfremdungsgestaltung diskursivieren lässt.

Post: Fordismus, Dramatik

In einem Aufsatz über das Theater René Polleschs aus dem Jahr 2008 kommt Diedrich Diederichsen auf die Notwendigkeit neuer ästhetischer Formen im Angesicht einer „Ununterscheidbarkeit von Selbstverwirklichung und Selbstverwertung“¹ zu sprechen. Provokant formuliert er: „Wir alle wissen, wann wir verarscht werden (Selbstverwertung), aber keiner weiß mehr so genau, wo das Gegenteil davon zu suchen wäre (Selbstverwirklichung), schon weil keiner weiß, was ein Selbst ist.“² Diederichsen adressiert damit eine

¹ Diederichsen, „Diedrich: Maggies Agentur. Das Theater von René Pollesch“, in: Tigges, Stefan (Hg.): *Dramatische Transformationen. Zu gegenwärtigen Schreib- und Aufführungsstrategien im deutschsprachigen Theater*. Bielefeld 2008, S. 101–112, hier: S. 106.

² Ebd., S. 106.

gesellschaftliche Formation, in der an die Stelle der Fabrik mit ihrer „Normierung des Subjekts nach gesellschaftlich vorgegebenen Rollenbildern“³ das Unternehmen mit seinem „Zwang zur kreativen Selbstverwirklichung“⁴ tritt – eine Situation, die die Künste und die Möglichkeit ästhetischer Kritik zunehmend in ein Dilemma bringt: Über lange Zeiten kanonische künstlerische Verfahren und Produktionsbedingungen wie Eigenverantwortung, Flexibilität, Kreativität, Risikobereitschaft, Selbstbefragung und -auslegung sind im Postfordismus zu zentralen Regierungs- und Deregulierungstechniken gereift; ob mit ihren Mitteln noch eine kritische ästhetische Position zu entwickeln möglich ist, scheint mindestens fraglich.

Die postdramatischen Formexperimente René Polleschs stellen für Diederichsen eine Variante erneuerter ästhetischer Kritik dar, die um das innige Verwandtschaftsverhältnis von ästhetischem Innovationsdruck und den Imperativen des Spätkapitalismus wusste. Im Fortgang seiner Frage – „Was macht das Theater, wenn wir uns alle fortgesetzt und unter ökonomischem Druck selbstverwirklichen müssen?“⁵ – schreibt Diederichsen:

Kaum kann damit ein Zurück zu konventionellen Theaterformen gemeint sein, sondern ein Blick von den postdramatischen Errungenschaften auf die Rolle im Leben, die unter dem Druck steht, sich zugunsten der Performance zu entgrenzen. Das Thema des Theaters müsste sein, ein Leben, in dem man sich hinter keiner Rolle mehr verschanzen kann, von einer anderen Ordnung des (Bühnen-)Handelns aus zu beobachten.⁶

Indem Pollesch seine Figuren akademische Texte sprechen lässt, eröffnete er ihnen eine Möglichkeit, die schlechte Wahl zwischen der

³ Menke, Christoph; Rebentisch, Juliane: „Vorwort: Zum Stand ästhetischer Freiheit“, in: dies. (Hg.): *Kreation und Depression. Freiheit im gegenwärtigen Kapitalismus*. Berlin 2010, S. 7.

⁴ Ebd.

⁵ Diederichsen, „Maggies Agentur“, S. 103.

⁶ Ebd.

erzwungenen Sprache der alten, verlorenen Rolle und einer ‚natürlichen‘ Sprache des Selbst (die natürlich genauso erzwungen ist und deswegen zum Jargon regrediert) zu umgehen. Polleschs Figuren könnten durch die artifizielle Sprache akademischer Texte kurze „Entfremdungsgewinne“⁷ verbuchen – Entfremdungsgewinne, die Diederichsen dem postdisziplinären Subjekt auch an anderer Stelle anempfiehlt: als strategische „Re-Politisierung, Re-Objektivierung, Re-Reifizierung von Fähigkeiten, Skills, Wissen“⁸. Offenbar liegt für Diederichsen in der bewussten und aktiven (Selbst-)Entfremdung ein kritisches Potenzial, das trotz (oder wegen?) dem Verstummen der Entfremdungskritik in den letzten Jahrzehnten erst noch geborgen werden will.

Im Folgenden wird es mir darum gehen, Anhaltspunkte für eine Re/Lektüre des Entfremdungsbegriffs und seines kritischen Potenzials freizulegen. Dafür werde ich in einem ersten Schritt Rahel Jaegis Revision des Begriffs rekonstruieren, die ihn zwar gleichermaßen aus seinen essentialistischen und theaterfeindlichen Fallstricken löst, Entfremdung jedoch weiterhin nur als Beschreibung einer sozialen Deprivation kennt. In einem zweiten Schritt möchte ich anhand einschlägiger Tendenzen zeitgenössischen Theaters – exemplarisch widme ich mich Susanne Kennedy – fragen, ob nicht der Fluchtpunkt solcher Entfremdungskritik, ein allseitig entwickeltes Subjekt, selbst historisch geworden ist; ob der Begriff der Entfremdung nicht einen neuen kritischen Horizont eröffnen kann: Einen Horizont bruchloser Kritik, der unserer zeitgenössischen medialen Situation angemessen wäre.

⁷ Ebd., S. 107.

⁸ Diederichsen, Diederich: „Kreative Arbeit und Selbstverwirklichung“, in: Menke, Christoph; Rebentisch, Juliane (Hg.): *Kreation und Depression. Freiheit im gegenwärtigen Kapitalismus*. Berlin 2010, S. 118–128, hier: S. 128.

Entfremdung, performativ

Der Begriff der Entfremdung ist, nicht ganz zu Unrecht, aus dem wissenschaftlichen Diskurs nahezu verschwunden. Sein Erbe aus der (nicht nur, aber vor allem) marxistisch inspirierten Kulturkritik des 20. Jahrhunderts, seine essentialistischen Implikationen, nicht zuletzt seine bisweilen paternalistischen Tendenzen scheinen einer Re/Lektüre und Wiederaneignung des Begriffs im Weg zu stehen: Wovon erzählt Entfremdungskritik, wenn nicht von einer harmonischen Vorzeit? Worauf zielt Entfremdungskritik, wenn nicht auf ein allseitig entwickeltes, ganzheitliches Subjekt? Aus welcher Position urteilt Entfremdungskritik, wenn nicht aus der Perspektive einer Instanz, die es immer schon ein bisschen besser weiß – und die darum nicht müde wird zu betonen, dass etwa die Bedürfnisse, die Menschen im Kapitalismus äußern, Ausdruck ihrer Beschädigung seien?

Gleichzeitig stellt sich die historische Entfremdungskritik stets auch als ästhetische Kritik dar – und greift dabei wieder und wieder auf das Theatermodell zurück. Bei Marx ist das Ziel der Entfremdungskritik (als Ideologiekritik) etwa die Entschleierung oder Demaskierung der verkehrten Welt, die er konsequent in Theatergleichnissen fasst – am eindrucklichsten wohl im Begriff der Charaktermaske, den er aus der Theatersprache des 18. Jahrhunderts entlehnt und in der Theatertheorie und Entfremdungskritik tatsächlich in eins fallen. Lukács wiederum kontrastiert den „Aktor des gesellschaftlichen Arbeitsprozesses“⁹ mit einem „völlig passiven Zuschauer“¹⁰, der

⁹ Lukács, Georg: *Geschichte und Klassenbewusstsein. Studien über marxistische Dialektik*. Berlin 1923, S. 160.

¹⁰ Ebd., S. 92.

„einflusslos“¹¹ und „ohnmächtig“¹² sei: Eine Re/Lektüre von Geschichte und Klassenbewusstsein ließe sich ohne Probleme als Theorie des Zuschauers fassen. Derlei Beispiele ließen sich zahlreiche weitere finden, für's Erste ergibt sich aus dieser kursorischen Rekapitulation zweierlei:

- (1) Entfremdungskritik scheint immer zugleich eine ästhetische Operation zu sein – und dies nicht zufällig: Ihr Ziel, die allseitige Entwicklung menschlicher Fähigkeiten und Anlagen, ließe sich selbst als ästhetische Programmatik im Nachhall Schillers rekonstruieren.
- (2) Das Theater kommt in diesem Programm jedoch überraschend schlecht weg: Die Protagonist*innen der historischen Entfremdungskritik scheinen ausnahmslos in einer theaterfeindlichen Tradition zu stehen, die jenes mit Trug, Schein, mithin der ‚unechten‘ Welt apostrophieren, hinter der das echte Leben verschwinde.

Einen Versuch, den Entfremdungsbegriff für eine postfundamentale Sozialphilosophie neu zu vermessen und sich darin an seiner Rettung zu beteiligen, stellt Rahel Jaeggis 2005 erschienene gleichnamige Studie dar.¹³ Bemerkenswerterweise stellt sie darin jedoch gerade nicht eine neue Entfremdungsdiagnose für die Gegenwart – sondern versucht sich an einer Relektüre der normativen Implikationen des Begriffs, die ihn für eine Kritik auf Höhe der Zeit erneut fähig machen sollen.

¹¹ Ebd., S. 102.

¹² Ebd., S. 159.

¹³ Jaeggi, Rahel: *Entfremdung. Zur Aktualität eines sozialphilosophischen Problems*. Berlin 2019 (2005).

Um dies zu gewährleisten, verschiebt Jaeggi die grundlegende Fluchtlinie des Entfremdungsbegriffs: Diese zielt bei ihr nicht mehr auf die Entfremdung *von* etwas (also von substanziellen Größen wie Natur, Gattung, Mitmenschen, Potenzialen, Arbeitsprodukten), sondern auf Entfremdung *in* etwas. Entfremdet ist in dieser Perspektive nicht mehr der Mensch von seiner Arbeit (um eine der Varianten aufzugreifen), sondern die Art, wie sich jemand auf seine Arbeit bezieht, vollzieht sich auf entfremdete Weise – wofür aber nicht (oder nicht in erster Linie) dieser jemand verantwortlich zu machen ist. In ihrem *Kapitalismus*-Gespräch mit Nancy Fraser verleiht Jaeggi dieser Perspektivverschiebung Nachdruck:

Ich denke, dass die Aussichten für diese Art von Entfremdungskritik zwar gut sind, aber sie erfordern, dass man sich von substantiellen Theorien abwendet und den Blick auf das richtet, das ich formale Theorien nenne. Diese beziehen sich darauf, wie wir bestimmte Bindungen eingehen und wie wir unsere eigenen Handlungen auffassen und uns zu ihnen verhalten. Es geht nicht um das Wesen dessen, wer wir ‚wirklich sind‘ oder was wir als Menschen sein sollen, sondern um verzerrte und nicht-verzerrte Aneignungsweisen unserer eigenen Wünsche und Handlungen.¹⁴

Mit Ernst Tugendhat versucht Jaeggi, den Begriff der Entfremdung zu formalisieren, besser: zu prozessualisieren.¹⁵ Der Frage nach den verschiedenen Aneignungsweisen kommt dabei eine Schlüsselrolle zu: In deren Ge- oder Misslingen liegt für Jaeggi das entscheidende formale Kriterium für die Qualifizierung entfremdeten, besser: entfremdenden Selbst- und Weltbezugs. Angesprochen ist damit eine

weit gefasste Fähigkeit des Umgangs mit sich, der Zugänglichkeit oder des „Verfügenkönnens“ über sich und die Welt, die sich explizieren lässt als das Vermögen, sich das Leben, das man führt, das, was man will und

¹⁴ Fraser, Nancy; Jaeggi, Rahel: *Kapitalismus. Ein Gespräch über kritische Theorie*. Berlin 2020, S. 187–188, Hervorhebung F.S.

¹⁵ Vgl. Jaeggi, *Entfremdung*, S. 58–60.

tut, zu Eigen zu machen, sich mit sich und dem, was man tut, identifizieren oder anders: sich darin selbst verwirklichen zu können.¹⁶

Eine Orientierung des Entfremdungsbegriffs am Prozess der Aneignung hat dabei den epistemologischen Vorteil, dass sie inhaltlich vorerst nicht weiter bestimmen muss, wer der aneignende Mensch eigentlich ist (oder sein könnte), und auch nicht, was das jeweils Anzueignende sei. Jaeggi fragt vorerst nur, ob eine Aneignung jeweils gelingt oder nicht – erst deren Scheitern wäre der Moment, in dem eine inhaltliche Reflexion auf das was und warum dieses Scheiterns einsetzte (und seine Gründe wohl sowohl auf subjektiver wie auf objektiver Seite fände). Gleichzeitig, und hierin ist es Marx formal nicht unähnlich, fasst solch ein Konzept von Entfremdung das Verhältnis von Selbst- und Weltaneignung homolog. Auch bei Marx garantiert sich ein gelingender Selbstentwurf in erster Linie durch die gelingende Aneignung von und Identifizierung in veräußerter Tätigkeit: Auch bei ihm kommt das Subjekt nur über die Bande einer produktiven Bezugnahme auf Äußeres zu sich selbst. Marx und Jaeggi teilen damit ein Verständnis von Entfremdung als scheiternder Rückholbewegung von Selbstgemachtem (im Gegensatz zu Konzepten, die die Aneignung vorgängiger Entitäten ins Zentrum des Begriffs legen). Wie bei diesem sind auch in Jaeggis prozessuellem Verständnis von Entfremdung „Welt- und Selbstverhältnis gleichursprünglich. Die Beeinträchtigung der Selbstbeziehung, das ‚Übersich-nicht-verfügen-Können‘, muss sich also immer auch als Beeinträchtigung der Beziehung zur Welt verstehen lassen.“¹⁷ Gleichzeitig, und hierin geht sie entscheidend über Marx hinaus, denkt Jaeggi auch die beiden Pole der scheiternden Aneignung prozessual: Auch diese setzen sich in gegenseitiger Bezugnahme überhaupt erst in die Welt, wären außerhalb einer solchen gar nicht bestimmbar. Was

¹⁶ Ebd., S. 63.

¹⁷ Ebd.

Jaeggi anstrebt, ist damit gewissermaßen eine performative Wende des Entfremdungsbegriffs: Indem sie das Problem auf den prozessualen Charakter der gegenseitigen Bezugnahme verschiebt und gleichzeitig konzediert, dass außerhalb dieser Bezugnahme das Subjekt genauso wie das Objekt der Entfremdung gar nicht zu haben sind, bringen auch diese sich erst im Bezug aufeinander hervor – und sind nicht ursprünglicher als jener.¹⁸

Jaeggi exemplifiziert die Verschiebungen, die sie an der Konzeption des Entfremdungsbegriffs vornimmt, sowie die Konsequenzen, die diese Verschiebungen nach sich ziehen, mithilfe fiktiver Alltags-Szenen, die zusammen ein Feld aufspannen, innerhalb dessen sich die verschiedenen Dimensionen von Entfremdung abspielen: Das Gefühl der Machtlosigkeit, die Verselbständigung eigener Handlungen, bis sie nicht mehr als solche erkennbar sind, Selbstentfremdung als innere Entzweiung, als Gefühl der Indifferenz, als Authentizitätsverlust oder als Rollenverhalten. Der letzte Phänomenbereich ist aus theaterwissenschaftlicher Perspektive besonders interessant: Mit ihm sind all die von Theatervokabular durchtränkten Diskurse der Sozialanthropologie und der soziologischen Rollentheorie aufgerufen, die auch die Theaterwissenschaft immer wieder informieren und zur Auseinandersetzung auffordern. Ohne all diese Schnittmengen hier wirklich diskutieren zu können, bietet es sich an, Jaeggis theoretische Reformulierung des Entfremdungsbegriffs über eine kurze Rekonstruktion ihrer Thesen zum Verhältnis von Rolle und Selbst einsichtig zu machen.

¹⁸ Vgl. hierzu auch Wollenhaupt, Jonas: *Die Entfremdung des Subjekts. Zur kritischen Theorie des Subjekts nach Pierre Bourdieu und Alfred Lorenzer*. Bielefeld 2018, S. 95 sowie Henning, Christoph: *Theorien der Entfremdung zur Einführung*. Hamburg 2015, S. 195.

Jaeggi vertritt die These, dass „bestimmte Formen des Rollenverhaltens Fälle von Selbstentfremdung darstellen“¹⁹ können, jedoch ohne gleichzeitig eine nichtentfremdete Situation als „vor- oder außergesellschaftlichen Zustand“, ein „Menschsein überhaupt“ jenseits aller sozialer Rollen²⁰ zu setzen. Es geht ihr also darum, bestimmtes Rollenverhalten als Entfremdungsphänomen zu verstehen, jedoch gleichzeitig die Einsichten Plessners, Goffmans und Simmels von der „Unhintergebarkeit“ der Rolle in diese These aufzunehmen. Jaeggi sucht damit nach einem dritten Weg für ein Problem, zu dem man sich scheinbar immer nur verhalten kann, indem man entweder das Apriori der Rolle akzeptiert und diese damit außerhalb der Kritik stellt, oder aber, andersherum, die Rolle als Deprivation kritisiert, sich dadurch aber ein überholtes Authentizitätsideal einkauft. Denn dieses weist sie entschieden zurück: „Dass man im Kontext verschiedener Rollen über unterschiedliche Verhaltensrepertoires verfügt, bedeutet allerdings noch nicht, dass es irgendwo, jenseits dieser Rollen, ein ‚wahres‘, ‚substantielles‘, von Rollen nicht affiziertes Selbst gäbe“, ²¹ und bündig: „Die soziale Welt [...] kennt kein *offstage*.“²² Die Kritik der Vorstellung einer „Eigentlichkeit“ und „Ganzheit“ der Person vor ihrer Deformation durch Rollen“, ²³ die Jaeggi hier artikuliert, soll nun jedoch nicht dazu führen, das Problem einseitig zu lösen, indem mit der Unhintergebarkeit der Rolle gleichzeitig deren konkrete Erscheinungsformen allesamt für satisfaktionsfähig erklärt werden. Denn dass auch in Rollenverhalten eine Form der Entfremdung von sich selbst liegen kann – im Sinne künstlichen, standardisierten, fragmentierten, außergeleiteten Auftretens, wie Jaeggi anhand verschiedener emblematischer

¹⁹ Jaeggi, *Entfremdung*, S. 104.

²⁰ Ebd.

²¹ Ebd., S. 112.

²² Ebd., S. 113, Hervorhebung im Original.

²³ Ebd., S. 114.

Mikro-Szenen illustriert – lässt sich doch nicht ohne Weiteres ausräumen, selbst wenn Rollenverhalten per se nicht das Problem darstellt, ja die exakt selbe Rolle in anderen Szenen womöglich sogar als einzigartig oder echt wahrgenommen würde. Ihr Vorschlag besteht nun darin, die schlechte Wahl (die ja exakt derselben schlechten Wahl bei Diederichsen/Pollesch entspricht: Selbst vs. Rollenspieler) in Frage zu stellen:

Die Dichotomie zwischen Selbst und Rolle [...] ist, so meine im Weiteren zu verfolgende These, fragwürdig und muss überwunden werden. [...] Beide der skizzierten Positionen bleiben der Entgegensetzung von Selbst und Rolle und damit einer falschen Dichotomie verhaftet. Genau diese Dichotomie gilt es aufzulösen, um für die Entfremdungsproblematik eine Alternative zur Bezugnahme auf das „wahre Selbst“ hinter der Rolle zu entwickeln.²⁴

Ihre Argumentation zielt damit auf ein Entfremdungspotenzial *in* der Rolle, das nicht auf ein unberührtes Selbst zurückgreifen muss, um sich zu artikulieren: Es geht um das *wie* einer Rolle, nicht um das *ob*. Damit rückt die Art und Weise, wie verschiedene Rollen angeeignet und performt werden, in den Fokus. Denn dies kann auf äußerst verschiedene Art und Weise geschehen: Jaeggi geht von einer grundlegenden Ambivalenz der Rolle aus, die immer sowohl produktiv und in diesem Sinne „ermöglichend“, aber auch beschränkend, ergo „entfremdend“ sein kann.²⁵ In dieses Verständnis eingelassen ist damit auch die Kritik von Foucault (und anderen), historische Entfremungskritik hätte einen fatalistischen Blick auf die Instanzen gelingender Subjektivierung: Diese sind immer mit Modi der Unterwerfung und Normierung verbunden, Subjektivierung ist in diesem Sinne immer bis zu einem gewissen Grad außengeleitet und künstlich. Jaeggi nimmt diese Kritik in ihr Verständnis einer

²⁴ Ebd.

²⁵ Ebd., S. 120.

grundsätzlichen „*Doppeldeutigkeit*“²⁶ der Rolle auf, indem sie gegen die historische Entfremdungskritik argumentiert, dass die Rolle konstitutiv für die Entwicklung und Ausbildung verschiedener Subjektanteile ist:

Sie „verstellt“ nicht in erster Linie unsere individuellen Ausdrucksmöglichkeiten, sondern stellt uns in gewisser Hinsicht erst die Bedingungen zur Verfügung, uns überhaupt „als etwas“ bestimmen und ausdrücken zu können. Die Wahl und Ausgestaltung von Rollen ist es dann, die dem Individuum Gelegenheit zu individueller Selbstdarstellung und -entfaltung gibt. Die Suche nach Authentizität jenseits solcher Formen wäre also ein sinnloses Unterfangen – diejenige nach Authentizität in ihnen ein immer wieder neu sich stellendes Problem.²⁷

Man kann hier sehr schön beobachten, wie Jaeggi die Überwindung klassischer Dichotomien verfolgt: Indem sie die Idee eines Selbst ‚hinter der Rolle‘ zurückweist und die Rolle gegen solche Kritik verteidigt, ihr jedoch gleichzeitig sowohl produktives als auch destruktives Potenzial zubilligt, kommt genau die Prozessualisierung ins Spiel, die als genereller Spin ihres Entfremdungsbegriffs gelten kann: Es geht nicht darum, ob jemand eine Rolle spielt, sondern welche Rolle er gerade spielt – und wie er sie spielt. Damit lassen sich wiederum Kriterien für sowohl „befähigende“ als auch „entfremdende“ Rollenperformances entwickeln: Lässt das Skript der Rolle genügend Spielraum für Interpretationen und Modifikationen? Verfügt das Subjekt sowohl über die Möglichkeiten, als auch über die Fähigkeiten, eine gewisse Rollendistanz einzunehmen, um Interpretationen und Modifikationen vorzunehmen? Denn wenn normkonformes (nicht: nonkonformes!) Handeln immer bereits die Interpretation der zu befolgenden Norm mit einschließt – und jede Interpretation bereits eine Form der Aneignung darstellt –, dann besteht, so Jaeggi, die produktive Aneignung von Rollen gerade im Austarieren und

²⁶ Ebd., Hervorhebung im Original.

²⁷ Ebd., S. 127.

Ausloten des Möglichkeitsraums, den eine Rolle zulässt und in der Kompetenz, mit der Subjekte diesen Raum wahrnehmen und füllen.²⁸ In solch einer Dialektik der Rolle liegt die Möglichkeit deren gelingender Aneignung dann sowohl in der Engmaschigkeit des Skripts, das diese vorsieht, als auch in der Souveränität der Subjekte, mit diesem Skript und seinen Freiheiten umzugehen, begründet. Eine Entfremdung *in* der Rolle würde entsprechend das Schwinden dieser Distanz bedeuten: „Entfremdung in Rollen bedeutet dann [...] die Stillstellung, Störung oder Einebnung dieses Verhältnisses als eines solchen Spannungs- und Aneignungsverhältnisses. Selbstentfremdung ist, in dieser Begrifflichkeit ausgedrückt, der ‚Verlust der Rollendistanz‘.“²⁹

Dass bei solch einer Entfremdung in Rollen durchaus etwas auf dem Spiel steht (und nicht nur ein wenig zu künstliche Bewegungen, ein wenig zu enthusiastisches Kopfnicken usw.), wird deutlich, wenn man die Fluchtlinien des Arguments – kein eigentliches Selbst hinter der Rolle, gelingende Aneignung von Rollen als Subjektkonstitution, misslingende Aneignung als Selbstentfremdung – zusammendenkt: In dieser Perspektive droht bei einer Entfremdung in der Rolle nicht die falsche Maske, sondern der Gesichtsverlust in einem viel gründlicheren Sinn. Denn so wie die produktive Aneignung der Rolle eine Identität überhaupt erst hervorbringt (im Sinne gelingender Subjektivierung), so verhindert die entfremdende Aneignung

²⁸ Vgl. ebd., S. 128–131.

²⁹ Ebd., S. 130. Jaeggi weist deutlich darauf hin, dass in dieser Gegenüberstellung Subjekt/Rolle, die sich in der *Rollendistanz* manifestiert, eben kein ‚reines Selbst‘ durch die Hintertür wieder Einzug hält: „Aber auch wenn hier eine Distanz und ein Spielraum gegenüber der Rolle eingefordert werden, geht es wiederum nicht um die Differenz zwischen einem ‚reinen‘ Selbst und den Rollen, die es spielt. Die ‚Ich-Leistung‘ oder der ‚Persönlichkeitsanteil‘ (in diesem Aneignungsverhältnis) markieren eine Eigenständigkeit oder einen Eigensinn des Individuums gegenüber der Rolle, ohne auf einen vorgesellschaftlichen Ich-Kern oder auf Individualität jenseits ihrer Äußerungen zu verweisen.“ Ebd., S. 131.

der Rolle nicht nur einen authentischen Ausdruck, sondern tatsächlich die Ausbildung einer subjektiven Instanz, die sich überhaupt ausdrücken könnte: „Wenn wir uns in Rollen nicht nur vor anderen ausdrücken, verlieren wir in entfremdenden Rollen tatsächlich uns selbst. [...] Aus der These, dass da, unter der Rolle, gar nichts ‚ist‘, folgt: wo diese uns entfremdend beschränkt, bleibt nichts – jedenfalls kein konturiertes ‚Ich‘ – übrig.“³⁰

Post-Postdramatik oder die Möglichkeit von bruchloser Kritik

Die von Jaeggi als qualitatives Merkmal ins Spiel gebrachte Rollendistanz ist offensichtlich der Ort, an dem René Polleschs Figuren ihre Entfremdungsgewinne verbuchen konnten – doch in umgekehrter Stoßrichtung: Nicht weil sie ihr Selbst in Distanz zur vorgefundenen Rolle bringen, sondern weil sie sich von dem ständigen Druck, ein Selbst performen zu müssen, kurzzeitig in die Rolle zurückziehen. Gleichzeitig fungieren die Entfremdungsgewinne bei Pollesch bloß als Korrektiv zum Imperativ, sich ständig selbst performen zu müssen; auch sie weisen nicht über dieses Selbst hinaus, wie fragmentiert und beschädigt es auch immer sein mag: Die Distanz akademischer Texte „erlaubt auch nur einen Blick und ist wie die anderen durch Entfremdungsgewinne ermöglichten Distanzen und Pausen keine Lösung. Man kann auch diese Sprache nicht leben, aber man kann sie wenigstens sprechen.“³¹

Im zeitgenössischen Theater der letzten Jahre sind nun ästhetische Positionen herangereift, die offensichtlich in neuen Kategorien denken: Kategorien, in denen ein solches Selbst keine Rolle mehr spielt, in denen – mit Jaeggi gesprochen – für ein „klar konturiertes

³⁰ Ebd., S. 140–141.

³¹ Diederichsen, „Maggies Agentur“, S. 107.

Ich³² kein Platz mehr zu sein scheint, in denen die Dichotomie Selbst/Rolle hinfällig scheint – und mit ihr die Notwendigkeit von Distanzen und Pausen. Ich denke etwa an die maskierten und ihrer Stimme beraubten Figuren Susanne Kennedys, die restlos optimiert und aalglatt in Silicon-Valley-Dystopien herumwandeln, die sich in digitale Doppelgänger, Avatare ihrer selbst zu transformieren beginnen, die mit slicken Oberflächen statt mit fleischlichen Körpern interagieren, die ganz selbstverständlich im Zeitalter des Digitalen zuhause sind, viel selbstverständlicher, als es ‚echte‘ Menschen je sein könnten, und darin ein gewisses Begehren nach Posthumanität anmelden. Sie sind damit im besten Sinne im 21. Jahrhundert angekommen, Kennedys technischer Apparat ist Kulturpessimismus fremd – Kulturpessimismus, ohne den Entfremdungskritik historisch nie zu haben war. Gleichwohl artikuliert sich in diesen Arbeiten eben kein allseitig entfaltetes Subjekt, das die historische Entfremdungskritik noch zu realisieren suchte – im Gegenteil: Gerade die verstörend soften, scheinbar ihrer persönlichen Biographie beraubten Figuren erscheinen plötzlich begehrenswert kühl. Ihr Handeln scheint dabei restlos außengeleitet zu sein: Anders als die Figuren Polleschs, die mit eigener Stimme fremde Texte sprechen (und diese Distanz ausstellen), bewegen Kennedys Figuren bloß noch ihre Lippen zu einem vorproduzierten Voice-Over, das erkennbar nicht mehr ihnen gehört. Für diese Figuren macht die Differenz Selbst/Rolle schon keinen Sinn mehr, vielmehr scheint es eine Instanz zu geben, die jenseits dieser Figuren liegt: Eine digitale, post-subjektive Infrastruktur, der sie mimend und lip-synchend ihre Körper leihen. Hierin beteiligt sich das Theater Kennedys nicht mehr an der Suche nach den kleinen rettenden Inseln der Entfremdung im Meer der subjektiven Selbstverwirklichung, die Diederichsen dem

³² Jaeggi, *Entfremdung*, S. 141.

Theater Polleschs attestierte, sondern generalisiert die Entfremdung, indem es ihr produktives, generatives Potenzial inszeniert: In ihr und durch sie droht dann nicht mehr die Beschädigung des Subjekts, sondern dessen Auflösung und Transzendenz in vollständig künstliche Welten, in denen Avatare, Hologramme, digitale Charaktere viel selbstverständlicher zuhause sind als deren analoge Version aus Fleisch und Blut. Dieses Theater entspricht damit gleichzeitig einer neuen medialen Situation: Der vollständigen digitalen Simulation in Virtual Reality und Künstlicher Intelligenz, die reproduktiven Medien wie Film und Fernsehen den Rang als hegemoniale Kulturtechnik zunehmend streitig machen. Der mediale Index weist dabei gleichzeitig in Richtung eines neuen Kritikmodells: Während das postdramatische Theater die formalästhetischen Kategorien von Film und Fernsehen in eine Ästhetik der Montage, des Schnitts, der Unterbrechung übersetzte, die gewissermaßen als Schlupflöcher für eine widerständige Lektüre, ein widerständiges Subjekt fungieren,³³ scheint das Theater Susanne Kennedys auch in seinen referenzierten Medien nicht mehr in Kategorien des Bruchs oder der Subversion zu denken, sondern operiert synthetisch, umschließend, affirmativ, digital-simulativ – und totalisiert darin die Entfremdung.

Den Aufstieg solch digitaler Simulation beschrieb Jean Baudrillard bereits um die Jahrtausendwende: Sie sei eine Ordnung, „in der nichts und niemand, weder Wörter, noch Menschen, Körper oder deren Blicke unmittelbar kommunizieren dürfen“³⁴ – eine Ordnung, die diese Menschen gezwungen sind, in einer „totalen gegenseitigen ‚Entfremdung‘“³⁵ stets zu reproduzieren. Gleichzeitig, und hier schließt sich der Kreis zur Theaterfeindlichkeit der historischen

³³ Vgl. Schrödl, Jenny: *Vokale Intensitäten. Zur Ästhetik der Stimme im postdramatischen Theater*. Bielefeld 2012, S. 91.

³⁴ Baudrillard, Jean: *Der symbolische Tausch und der Tod*. Berlin 2024 (1976), S. 364.

³⁵ Ebd.

Entfremungskritik, beschreibt auch Baudrillard die digitale Simulation, in der die Realität inzwischen aufgegangen ist, in Nähe zum Theater – jedoch in Nähe eines Theaters, das alle räumlichen Distanzen gekappt hat und zum Environment wurde: Von ihr gehe „die gleiche räumlich-dynamische Faszination“ aus wie in jenem „totalen Theater“, das wie ein kreisförmiges, hyperbolisches, um eine zylindrische Achse kreisendes Dispositiv konzipiert wurde: Es gibt keine Bühne, keinen Abstand, keinen „Blick“ mehr: Dies ist das Ende des Spektakels, des Spektakulären, es gibt nur noch das totale, fusionierende, taktile, ästhetische (und nicht mehr ästhetische) Environment.³⁶

Überraschenderweise kommt bei Baudrillard die Entfremdung also gerade nicht mehr durch eine Trennung zustande, sondern durch deren Auflösung, das Subjekt wird nicht stillgestellt, sondern fusioniert, die ästhetische Erfahrung ist nicht konfrontativ-autoritär, sondern taktil-umarmend. Die Beschreibung Baudrillards trifft dabei kurioserweise auf Arbeiten Susanne Kennedys zu – und im selben Moment daran vorbei. Denken wir etwa an *Women in Trouble*³⁷: Die Inszenierung ist buchstäblich kreisförmig, um eine zylindrische Achse angelegt, gefangen im endlosen Loop der Drehbühne. Gleichzeitig löst sie das mediale Dispositiv der Guckkastenbühne eben nicht auf – so gibt es weiterhin eine Rampe, die einen Abstand zum Publikum wahrt, und Blicke, die diesen Abstand zu überbrücken versuchen. Die Arbeiten Susanne Kennedys lassen sich damit als Reflexion auf Virtual Reality und vergleichbare simulative Medien lesen – jene „totale[n], fusionierende[n], taktile[n], ästhetische[n] Environments“ – jedoch in der ästhetischen Formsprache des

³⁶ Ebd., S. 134.

³⁷ *Women in Trouble*, Regie: Susanne Kennedy, Premiere: 30.11.2017, Volksbühne Berlin.

Theaters selbst, denn es ist ja durchaus bemerkenswert, dass Kennedy in ihrer Suche nach einem Theater für das 21. Jahrhundert mit Mitteln arbeitet, die theaterhafter nicht sein könnten: Stimmen und Masken.

Wo Baudrillard jedoch die Unmöglichkeit zur kritischen Distanznahme im immersiven Environment beklagt – nicht zuletzt deshalb, weil das Environment keine Außenseite mehr hat – hat sich Susanne Kennedy längst von einem Subjekt verabschiedet, das solcher Art kritische Distanznahme noch nötig hätte, um sich seiner eigenen Kritikfähigkeit zu versichern. Kennedys Theater sucht bereits, in den Worten Matthias Warstats, nach Formen „für ein sich veränderndes Welt- und Menschenbild“³⁸; ein Theater, das den Menschen nicht mehr zentral stellt, das sich nicht mehr ganz selbstverständlich um ihn und sein Ausdrucksvokabular dreht; ein Theater, das sich darin tatsächlich vom Menschen entfremdet hat oder zumindest Übungen anbietet, solche Entfremdungen zuzulassen. Es verweist dabei gleichzeitig „nur noch so entfernt auf dramatische Theaterformen, dass das Attribut ‚postdramatisch‘ [...] verfehlt erscheint.“³⁹

Hierin setzt es jedoch auch die Theaterwissenschaft unter Druck: Deren zentrale Axiome sind nicht nur um den Menschen und dessen Ausdrucksvermögen gruppiert, sie transportieren auch medial weiterhin den Index des (mehr oder weniger) analogen 20. Jahrhunderts. Eine Theaterwissenschaft etwa, die das Theater in Konkurrenz zu reproduktiven und/oder simulativen Medien nach wie vor zur Feier der Unmittelbarkeit hochjazzt und Konzepte wie Ephemeraltät, Liveness oder Ko-Präsenz als distinkte Beschreibungen ihres

³⁸ Warstat, Matthias: „Was ist Theateranthropologie? Das Theater als eine Bühne des (neuen) Menschen“, in: *Paragrana* 29(1) (2020), S. 189–201, hier: S. 198.

³⁹ Ebd.

Gegenstandes kennt, zielt nicht nur zunehmend an jenem Gegenstand vorbei, sondern beteiligt sich an jenen Unmittelbarkeits- und Liveness-Mythen, die Philip Auslander bereits um die Jahrtausendwende, also zeitgleich wie Baudrillard, kritisiert hat.⁴⁰ Dagegen lässt sich am Theater Susanne Kennedys eine Tendenz beobachten, die sich ganz selbstverständlich der formal fortgeschrittensten medialen und technologischen Settings bedient, um vollständig künstliche Welten zu erschaffen, in denen sich weder Performer*innen, noch Zuschauer*innen ihres angestammten Platzes allzu sicher sein sollten – und dies doch mit und in der ästhetischen Formsprache des Theaters selbst. In anderen Worten: Die vollständige Entfremdung, die Kennedy in Szene setzt, ist der Intuition der historischen Entfremdungskritik, die Theater und Entfremdung zusammendenkt, so unähnlich nicht – mit dem entscheidenden Unterschied, dass bei Kennedy unter dieser Entfremdung niemand mehr zu leiden scheint, denn dafür bräuchte es ja tatsächlich noch leidensfähige Subjekte (und ein Theater, das dieses Leiden dramatisiert), leidensfähige Körper (und ein Theater, das diese Körper adressiert), und nicht zuletzt: ein nicht-ästhetisches, nicht-simulatives Außerhalb (und ein Theater, das sich zu diesem Außerhalb als Heterotopos verhalten kann). Alterität als Modus und Ziel ästhetischer Erfahrung heißt dagegen bei Kennedy: die allseitige Entfremdung, die sich inmitten der digitalen, technischen Vermittlungsloops zum Signum des 21. Jahrhunderts aufspreizt, nicht zu bekämpfen, sondern in Szene zu setzen. In anderen Worten: An die Stelle der Entfremdungskritik tritt die Entfremdungsgestaltung.

⁴⁰ Vgl. Auslander, Philip: *Liveness. Performance in a Mediatized Culture*. Abingdon/New York 1999.

Entfremdung als Kritik?

Felix Stenger, M.A. (promov.), wissenschaftlicher Mitarbeiter am GRK Normativität, Kritik, Wandel (FU Berlin), Forschungsschwerpunkte: Postfordistische Subjektivität, Theater und Ökonomie, Theorien des Neuen Materialismus.

Stenger, Felix: Entfremdung als Kritik? Zum Potenzial eines vergessenen Begriffs für ein Theater des 21. Jahrhunderts, in: Adam Czirak, Theresa Eisele (Hg.): Thewis. Online-Zeitschrift der Gesellschaft für Theaterwissenschaft, Vol. 12, Ausg. 1 (2025), S. 71-89, DOI 10.21248/thewis.12.2025.151

Habitus und theatrales Alltagshandeln.

Soziologisch-praxeologische Konzepte in der theaterwissenschaftlichen Re/Lektüre

Torben Schleiner

Abstract Der Beitrag diskutiert die Grenzen soziologischer Rollentheorien zur Beschreibung theatraler Alltagspraktiken und schlägt eine theaterwissenschaftliche Re/Lektüre von Pierre Bourdieus Habituskonzept vor. Dieses ermöglicht eine tiefgreifende Analyse lebensweltlicher sozial eingebetteter und körperlich fundierter Schaupraktiken jenseits intentionaler Inszenierung. Es erweist sich dabei in besonderem Maße als produktiv, diese theatralen Alltagspraktiken in Relation zu künstlerisch-theatralen Praktiken zu erfassen.

Theaterbegriffe und theatrales Alltagshandeln. Eine Problemskizze

Wer mit theaterwissenschaftlichem Interesse in der Internetsuchmaschine Google das Stichwort ‚Theaterbegriff‘ eingibt, wird – Stand Mai 2025 – von Google überraschende Seitenvorschläge erhalten: An erster Stelle wäre da die Website <https://www.buchstaben.com>, die für Kreuzworträtselfans unter der Aufgabenstellung ‚3 Buchstaben für Theaterbegriff‘ Lösungsvorschläge wie „Abo“ oder „Akt“ anbietet. Für die Aufgabenstellung ‚8 Buchstaben für Theaterbegriff‘ hält die Website gleich 25 Lösungen bereit, darunter Begriffe wie „Ensemble“, „Handlung“, „Szenerie“ und vieles weitere.

¹ „Buchstaben.com: ‚Theaterbegriff‘“, <https://www.buchstaben.com/raetsel/theaterbegriff> (Zugriff am 03. Juli 2025).

Wer nach einem konzeptionellen Theaterbegriff sucht, wird diese Website unbefriedigt verlassen und auch auf den nächsten beiden Google-Vorschlägen *wort-suchen.de*² und *kreuzwortraetsel.de*³ nicht unmittelbar fündig („Theaterbegriff mit 16 Buchstaben: Requisitenfundus“⁴).

Diese Suchergebnisse haben aus theaterwissenschaftlicher Perspektive höchstens anekdotischen Wert und sind auf die Doppeldeutigkeit des Terminus ‚Theaterbegriff‘ zurückzuführen. Und doch hat dieser Zufallsfund, wie ich meine, symptomatischen Charakter. Theaterwissenschaftlich ist die Suche nach *dem einen* zufriedenstellenden Theaterbegriff nicht so einfach. Es gibt *den* landläufigen und normativen Theaterbegriff – von Andreas Kotte pointiert erfasst als „Trias Autor/Schauspieler/Zuschauer, vereint im Kunstwerk Aufführung unter dem Dach eines Theatergebäudes“⁵ –, der so gebräuchlich und gefestigt ist, dass er einer Erläuterung oder einer mit Google auffindbaren Website kaum bedarf. Auf dieses Theaterverständnis zielen implizit auch die obigen Kreuzworträtselfragen. Dann gibt es aus theaterwissenschaftlicher Perspektive Theaterbegriffe und -verständnisse in einer Bandbreite, die Bände füllen könnte, aber je kaum etabliert genug wären, um bei Google eine Chance zu haben, unter den Suchergebnissen oben zu landen (wenn sie denn im Internet überhaupt abgebildet wären). Sie alle betrachten das landläufig-normative Theaterverständnis als *einen* Teil oder *einen* Fall von

² „Wort-suchen.de: ‚Theaterbegriff‘“, <https://www.wort-suchen.de/kreuzwortraetsel-hilfe/loesungen/Theaterbegriff/> (Zugriff am 03. Juli 2025).

³ „Wort-suchen.de. Die Seite für Wortspiele und Wortspielereien: ‚Theaterbegriff‘“, <https://www.wort-suchen.de/kreuzwortraetsel-hilfe/loesungen/Theaterbegriff/> (Zugriff am 03. Juli 2025).

⁴ „Wort-suchen.de. Die Seite für Wortspiele und Wortspielereien: ‚Theaterbegriff‘“, <https://www.wort-suchen.de/kreuzwortraetsel-hilfe/loesungen/Theaterbegriff/?page=2> (Zugriff am 03. Juli 2025).

⁵ Kotte, Andreas: „Zur Theorie der Theaterhistoriographie“, in: *Mimos, Zeitschrift der Schweizerischen Gesellschaft für Theaterkultur* 54(1) (2002), S. 5–12, hier: S. 5.

Theater, verschieben dessen Grenzen jedoch je verschieden weiter: Sie fassen in aller Regel Musiktheater, Tanztheater, Performance Art und weitere künstlerisch-theatrale Praktiken mit ein, greifen bis in Repräsentationspraktiken wie dem Halten einer Rede oder militärischen Aufmärschen hin aus, nehmen bisweilen alltägliche lebensweltliche Praktiken wie körperliche Motorik und Moderverhalten mit in den Blick oder fragen nach theatralen Ausdrucksformen im digitalen Raum⁶. Ihre Verfechter*innen sprechen dann beispielsweise von einem *weiten* oder einem *erweiterten* Theaterbegriff.

Weit ist ein solcher Theaterbegriff zweifelsohne, *erweitert* ist er lediglich je nach Perspektive. Denn der Name der Disziplin Theaterwissenschaft leitet sich über den Zwischenschritt des Begriffs Theater vom griechischen Wort ‚théa‘ ab, was so viel heißt wie ‚Schau‘ – und zwar sowohl im Wortsinne des deutschen Wortes ‚schauen‘ (ansehen) als auch mit Bedeutungsgehalt der Schau als Darbietung (Gartenschau, Völkerschau, Tagesschau). Gemäß dem Diktum Andreas Kottes, „auf die Schau bezogenes Verhalten im Alltag konstituier[e] Gesellschaft, Gesellschaft dann Theater“⁷ ist dieses lebensweltliche Schauverhalten genuiner Gegenstand der Theaterwissenschaft, ja eigentlich sogar die Basis-Betrachtungsebene, auf welche künstlerisch-theatrale Praktiken sekundär reagieren, die sie als szenische Repräsentationspraktiken aufgreifen, mit der sie spielen.⁸ Neben offensiv-

⁶ Vgl. „Theaternetzwerk.digital. Ein Netzwerk digitalaffiner Theater“, <https://theaternetzwerk.digital/> (Zugriff am 03. Juli 2025).

⁷ Kotte, „Theaterhistoriographie“, S. 8.

⁸ Ein solches Denken in Relationen von lebensweltlichen und künstlerischen theatralen Praktiken knüpft konzeptuell an das Erkenntnisinstrument Theatergefüge an, das vom Theaterwissenschaftler Rudolf Münz und seinen Schüler*innen ab den 1980er in Leipzig und später auch andernorts im Bemühen um Methoden einer nicht-positivistischen, nicht-chronologisch-linearen und nicht-biographischen und damit auch nicht-teleologischen Theatergeschichtsforschung und -schreibung entwickelt wurde. Über die Offenheit eines historisierten Theaterbegriffes legen Münz und seine Schüler*innen nahe, theatrale Praktiken in der Lebenswelt (verkürzt „Lebenstheater“) in Relation zur Ablehnung theatralen Handelns per se („Nicht-Theater“) sowie zu

theatralen Momenten – dem Halten einer Rede, dem Präsentieren einer Fertigkeit – zählen zu diesen alltäglichen Praktiken etwa objektbezogenes Sich-Kleiden und Sich-Schmücken, weiters verhaltensbezogene Praktiken wie Gestik und Mimik, Motorik und Körperhaltung ebenso wie sprachbezogene Praktiken wie Artikulation und Stimmführung.

Zum Beforschen künstlerisch-theatraler Praktiken hat die Disziplin der Theaterwissenschaft eine Bandbreite eigener Methoden und Theorien entwickelt, derer sie sich je nach Gegenstand und Fragestellung souverän bedient.⁹ Wo sie aber mit einem weiten Theaterverständnis lebensweltliche Schaupraktiken in den Blick nimmt, bewegt sie sich in einem Feld, das auch in Disziplinen wie der Sozialpsychologie, der Soziologie und der Kulturwissenschaft beforscht wird. Fokussiert die Theaterwissenschaft mit der ihr eigenen Fähigkeit zur Analyse von Schausituationen diese Prozesse und nimmt sie in ihrer spezifischen Relation zur Kunstform Theater bzw. in Relation zu repräsentationsskeptischen Positionen in den Blick, kommt es leicht zu transdisziplinären Verständigungsschwierigkeiten, operiert etwa die Soziologie ihrerseits doch oftmals mit teils

verschiedenen künstlerisch-darstellerischen („Kunsttheater“) wie artifiziell-spielerischen („Theaterkunst“, auch unter dem Terminus „Theaterspiel“) Theaterformen historisch synchron zu erfassen und in ihrem Wechselspiel zu betrachten. Vgl. Münz, Rudolf: „Theatralität und Theater. Konzeptionelle Erwägungen zum Forschungsprojekt ‚Theatergeschichte‘“, in: Amm, Gisbert (Hg.): *Rudolf Münz: Theatralität und Theater. Zur Historiographie von Theatralitätsgefügen*. Berlin 1998, S. 66–81; Hulfeld, Stefan: *Zähmung der Masken, Wahrung der Gesichter. Theater und Theatralität in Solothurn 1700–1798*. Zürich 2000, S. 394–404; Kotte, „Theaterhistoriographie“; Baumbach, Gerda: „Leipziger Beiträge und Theatergeschichtsforschung. Einführung der Reihe“, In: Kirschstein, Corinna: *Theater Wissenschaft Historiographie. Studien zu den Anfängen theaterwissenschaftlicher Forschung in Leipzig*. Leipzig 2009, S. IX–XLIV, hier: S. XXXVII–XL; Hulfeld, Stefan/Eisele, Theresa: „Theatralität als historiografische Methode“, in: *TFMJ – Journal for Theater, Film and Media Studies* 67(3–4) (2023), S. 37–63.

⁹ Vgl. Hochholdinger-Reiterer, Beate/Thurner, Christina/Wehren, Julia (Hg.): *Theater und Tanz. Handbuch für Wissenschaft und Studium*. Baden-Baden 2023, S. 8–9.

voraussetzungsreichen, der Welt *des* Theaters entlehnten Begriffsanalogien – etwa solchen wie Akt, Ensemble, Handlung.

Vor diesem Hintergrund möchte ich eine theaterwissenschaftliche Re/Lektüre und Reflexion einschlägiger soziologischer Publikationen anbieten, auf die unsere Disziplin immer wieder rekurriert bzw. rekurrieren könnte: Den Absprung nehme ich bei rollentheoretischen Theorien, denen ich einige Vorzüge soziologisch-praxeologischer Modelle entgegenstellen werde, im Speziellen Pierre Bourdieus Habituskonzept.

Soziologische Rollenkonzepte aus theaterwissenschaftlicher Perspektive

Insbesondere von der Soziologie gingen einflussreiche Impulse zur Etablierung theaterbezogener Terminologien in der Analyse sozialen Handelns aus. Im Rahmen von Sozialisationstheorien, Handlungstheorien und Gesellschaftsanalysen wurde dabei ein deskriptiver und interpretativer Zugriff entwickelt, der darauf abzielt, flüchtige und schwer fassbare Formen gesellschaftlich eingebetteten Handelns durch das Konzept des Rollenverhaltens zu strukturieren und zu deuten.

Beispielhaft ist in diesem Zusammenhang die Theorie der Rollendifferenzierung bei Georg Simmel (1858–1928)¹⁰, die in der Tradition älterer Ansätze steht – etwa jener von Wilhelm Dilthey (1833–1911), der das Verhältnis von Selbst und Welt thematisiert¹¹, oder von Ferdinand Tönnies (1855–1936), der zwischen Person und Selbst zu

¹⁰ Simmel, Georg: *Über sociale Differenzierung. Sociologische und psychologische Untersuchungen*. Leipzig 1890.

¹¹ Dilthey, Wilhelm: *Einleitung in die Geisteswissenschaften. Versuch einer Grundlegung für das Studium der Gesellschaft und der Geschichte*. Bd. 1. Leipzig 1883.

unterscheiden sucht¹². Weitere rollentheoretische Konzepte, die den Rückgriff auf Theaterterminologien nicht scheuen, finden sich bei George Herbert Mead (1863–1931) (sozialpsychologisch)¹³, Talcott Parsons (1902–1979) (strukturfunktionalistisch)¹⁴, Ralf Dahrendorf (1929–2009) (soziologisch)¹⁵ sowie in zahlreichen weiteren sozialwissenschaftlichen Theoriebildungen. Ihnen gemeinsam ist die Verwendung eines an Kunsttheater und Kunstschauspiel orientierten Vokabulars, das zur Systematisierung und Beschreibung menschlichen Handelns im sozialen Kontext herangezogen wird. Besondere Bekanntheit über die soziologische Fachwelt hinaus erlangte Erving Goffmans (1922–1982) Untersuchung *The Representation of Self in Everyday Life* von 1956/1959,¹⁶ in deutscher Übersetzung (1969) noch expliziter: *Wir alle spielen Theater. Die Selbstdarstellung im Alltag*¹⁷. Indem er Begriffe wie „Darsteller“, „Rollen“, „dramatische Gestaltung“, „Ensemble“, „Publikum“, „Regieanweisungen“ und „Inszenierungsgespräche“¹⁸ verwendet, beschreibt bzw. behauptet er eine strukturelle Analogie zwischen alltäglicher Lebenswelt und der kunstschauspielerischen Darstellung dramatischer Rollen im Kunsttheater.

¹² Tönnies, Ferdinand: *Gemeinschaft und Gesellschaft. Abhandlung des Communismus und des Socialismus als empirischer Culturformen*. Berlin 1887.

¹³ Mead, George Herbert: *Mind, Self and Society*. Chicago 1934.

¹⁴ Parsons, Talcott: *The social system*. Glencoe, Illinois 1951.

¹⁵ Dahrendorf, Ralf: *Homo sociologicus*. London 1968.

¹⁶ Goffman, Erving: *The Representation of Self in Everyday Life*. Edinburgh 1956. Diese Erstausgabe fand kaum Beachtung. Erst die US-amerikanische Zweitausgabe bescherte dem Werk seinen nachhaltigen Erfolg, Goffman, Erving: *The Representation of Self in Everyday Life*. New York 1959.

¹⁷ Goffman, Erving: *Wir alle spielen Theater. Die Selbstdarstellung im Alltag*. (Übersetzung von Peter Weber-Schäfer) München 1969.

¹⁸ Goffman: *Wir alle spielen Theater*, Inhaltsverzeichnis. Vgl. weiterführend Husel, Stefanie: „Soziale und sozialwissenschaftliche Theatermodelle“, in: Hochholdinger-Reiterer, Beate/Thurner, Christina/Wehren, Julia (Hg.): *Theater und Tanz. Handbuch für Wissenschaft und Studium*. Baden-Baden 2023, S. 225–230, hier: S. 227–229.

Diese theoretischen Ansätze erweisen sich insofern als methodisch fruchtbar, als sie die Beschreibung intentionalen Rollenhandelns im Sinne eines sogenannten *impression managements* ermöglichen.¹⁹ In Situationen sozialer Interaktion, in denen Individuen gezielt versuchen, den Eindruck, den sie bei ihrem Gegenüber hervorrufen, zu kontrollieren, zu beeinflussen oder gar strategisch zu manipulieren, zeigt sich eine strukturelle Analogie zwischen dem performativ inszenierten Selbstbild und der Darstellung dramatischer Rollen.

Vordergründig mag dies wie ein interdisziplinärer Brückenschlag erscheinen, der wechselseitig Früchte tragen kann. Bei genauerer Betrachtung aber wird aus theaterwissenschaftlicher Sicht mit dieser Analogie zugleich ein grundlegendes Problem sichtbar. Die Beschreibung sozialer Praktiken erfolgt unter Rückgriff auf eine Terminologie, die einem spezifischen, historisch konturierten Theaterverständnis entstammt: Nämlich dem bürgerlichen Theatermodell des 18. Jahrhunderts, das sich – es sei an die Kurzdefinition von Kotte erinnert – durch die Trias von Autor, Schauspieler und Zuschauer im Rahmen einer kunstvoll inszenierten Aufführung im institutionellen Theater und in dafür vorgesehenen architektonischen Räumen auszeichnet. Innerhalb der bürgerlichen Theaterkonzeption des 18. Jahrhunderts konstituiert sich die spezifische Kunstleistung des Schauspielens aus der mimetischen Repräsentation dramatisch-literarisch konzipierter Subjektpositionen: Schauspieler*innen erzeugen durch Stimme, Mimik, Gestik und Körpermotorik die Illusion als ob die dargestellten Gedanken, Affekte und Haltungen tatsächlich die ihren seien – und zwar so, dass die Differenz zwischen Darsteller*in und dargestellter Rolle im Moment der Aufführung temporär aufgehoben erscheint. Dass es sich hierbei um ein

¹⁹ Goffman, Erving: „On face-work: An analysis of ritual elements in social interaction“, in: *Psychiatry: Journal for the Study of Interpersonal Processes* 18 (1955), S. 213–231.

kontingentes und kulturell verortetes Modell handelt, das keineswegs universal übertragbar ist – es ist nicht *das* Theater –, bleibt in nahezu allen soziologischen Theatermetaphern weitgehend unbeachtet. Für soziologische Belange ist diese Konstellation freilich unbedenklich. Sobald jedoch theatrale Alltagspraxen aus theaterwissenschaftlicher Perspektive in ihrer je spezifischen Relation zu künstlerisch-theatralen Praktiken verschiedenster Façon betrachtet werden sollen, erweist sich diese Terminologie als ausgesprochen ungünstig, ja weithin unbrauchbar.

Zudem stellen sich die in diesen Rollentheorien dominanten Annahmen für lebensweltliche theatrale Praktiken – etwa die tendenzielle Fokussierung auf Rationalität, Intentionalität und primär kognitiv gesteuerte, zweckrationale Handlungsschemata – aus theaterwissenschaftlicher Perspektive als ungenügend heraus. Denn theatrale Praktiken des Alltags, insbesondere in öffentlichen Räumen, lassen sich häufig nicht ausschließlich intentional oder rational fassen, sondern sind vielfach im präreflexiven und präintentionalen Bereich verankert – mithin in Dimensionen, die sich einer rein instrumentellen Handlungslogik entziehen.²⁰ So naheliegend es also zunächst scheinen mag, aus theaterwissenschaftlicher Perspektive auf soziologische Rollenkonzepte mit theaterbezogener Terminologie zurückzugreifen, so problematisch erweist sich ein solcher Zugriff bei näherer Betrachtung.

²⁰ Vgl. Husel, „Soziale und sozialwissenschaftliche Theatermodelle“, S. 228.

Praxeologische Konzeptionen sozialen Handelns: Bourdieus Habituskonzept in der theaterwissenschaftlichen Re/Lektüre

Vor dem Hintergrund dieser Konstellation möchte ich eine theaterwissenschaftlich orientierte Re/Lektüre des Habituskonzepts von Pierre Bourdieu vorschlagen. Dabei soll es gelten, strukturelle Stärken herauszuarbeiten, die dieses Konzept – so meine These – in besonderer Weise für die Untersuchung theatraler Praktiken im Alltag prädestinieren, und diese lebensweltlichen Praktiken zugleich in Relation zu künstlerisch-theatralen Praktiken analysierbar zu machen.

Der französische Soziologe Pierre Bourdieu (1930–2002) hat über nahezu seine gesamte wissenschaftliche Laufbahn ein umfassendes, systematisch angelegtes und praxeologisch fundiertes Theoriegebäude entwickelt,²¹ dessen zentrales Element der Begriff des Habitus

²¹ Die folgenden Ausführungen fußen primär auf seinen umfangreicheren Monographien, vor allem Bourdieu, Pierre: *Entwurf einer Theorie der Praxis auf der ethnologischen Grundlage der kabyllischen Gesellschaft*. (Übersetzung von Cordula Pialoux u. Bernd Schwibs) Frankfurt a. M. 1979, insbesondere S. 139–202; ders.: *Die feinen Unterschiede. Kritik der gesellschaftlichen Urteilskraft*. (Übersetzung von Bernd Schwibs und Achim Russer) Frankfurt a. M. 1982, insbesondere S. 277–354; ders.: *Sozialer Raum und „Klassen“*. *Leçon sur la leçon. Zwei Vorlesungen*. (Übersetzung von Bernd Schwibs) Frankfurt a. M. 1983; ders.: *Sozialer Sinn. Kritik der theoretischen Vernunft*. (Übersetzung von Günter Seib) Frankfurt a. M. 1987, S. 97–146; ders./Wacquant, Loïc J. D.: *Reflexive Anthropologie*. (Übersetzung von Hella Beister) Frankfurt a. M. 1996. Da Bourdieus Konzept des Habitus in einem fortlaufenden theoretischen Prozess entwickelt wurde und an keiner Stelle seines Œuvres abschließend oder systematisch zur Gänze entfaltet wird, erscheint für eine Annäherung aber auch ein Rückgriff auf einschlägige Sekundärliteratur als sinnvoll, insbesondere Bohn, Cornelia: *Habitus und Kontext. Ein kritischer Beitrag zur Sozialtheorie Bourdieus. Mit einem Vorwort von Alois Hahn*. Opladen 1991; Janning, Frank: *Pierre Bourdieus Theorie der Praxis. Analyse und Kritik der konzeptionellen Grundlegung einer praxeologischen Soziologie*. Opladen 1991; Reckwitz, Andreas: *Die Transformation der Kulturtheorien. Zur Entwicklung eines Theorieprogramms*. Weilerswist 2000, S. 308–346; Kraus, Beate/Gebauer, Gunter: *Habitus*. Bielefeld 2002; Rehbein, Boik/Saalmann, Gernot: „Habitus‘ (habitus)“, in: Fröhlich, Gerhar/Rehbein, Boike (Hg.): *Bourdieu-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*. Heidelberg 2014, S. 110–118, Lenger, Alexander/Schneickert, Christian/Schumacher, Florian (Hg.): *Pierre Bourdieus Konzeption des Habitus. Grundlagen, Zugänge,*

bildet – verstanden als eine „Theorie des Zusammenhangs von körperlichem Verhalten, praktischem Verstehen, Handlungszielen und übersubjektiven, historisch-spezifischen Sinnmustern“²².

Während rollentheoretische Ansätze typischerweise normativ regulierte Erwartungshorizonte in spezifischen sozialen Feldern (Familie, Bildungssystem, Berufsleben, Ehrenamt usw.) fokussieren, bietet Bourdieus Konzept des Habitus ein holistisches Erklärungsmodell, das sich jenseits utilitaristischer und normativer Determinismen positioniert und insofern den eng begrenzten Rahmen sogenannten *impression managements* übersteigt. Es ermöglicht eine Analyse, die den Blick auf die übergreifende Konsistenz individueller Handlungs- und Ausdrucksformen richtet. Dabei fokussiert es jene Prozesse, durch die Subjekte Kohärenz und Einheitlichkeit ihrer Person performativ und über Schau-Vorgänge erzeugen – auch dort, wo sich diese Prozesse unterhalb der Bewusstseinsschwelle vollziehen.²³

Der Habitus bezeichnet bei Bourdieu jene tief verankerten Wahrnehmungs-, Denk- und Handlungsschemata²⁴, durch die gesellschaftliche Strukturen im Individuum sedimentiert und verinnerlicht sind. Damit adressiert der Begriff zugleich die Gewordenheit des Subjekts – seine Sozialisation, Erziehung sowie jene biographischen Erfahrungen, die sich als dispositionale Prägungen in Körper und Persönlichkeit einschreiben. Der Habitus ist demnach im wörtlichen Sinne des lateinischen ‚habitus‘ das ‚Gehabte‘: ein System dauerhafter Dispositionen, das selbst dann zu überdauern und Verhaltensweisen hervorzubringen vermag, wenn sich etwa die soziale Lage

Forschungsperspektiven. Wiesbaden 2013; Müller, Hans-Peter: *Pierre Bourdieu. Eine systematische Einführung*. Berlin 2014, S. 27–43.

²² Reckwitz, *Transformation der Kulturtheorien*, S. 311.

²³ Vgl. Lenger/Schneickert/Schumacher, *Konzeption des Habitus*, S. 22 sowie Reckwitz, *Transformation der Kulturtheorien*, S. 309.

²⁴ Vgl. etwa Bourdieu, *Sozialer Sinn*, S. 103.

seiner Träger*innen verändert hat. Diese sedimentierten Dispositionen strukturieren also zentrale Ausdrucksformen sozialen Lebens: Geschmack, geistige Haltungen, kommunikative Praktiken, körperliche Bewegungsmuster und sprachliche Artikulation. In diesen Ausdrucksformen manifestieren sich die Leistungen des Habitus, die – wie Bourdieu es formuliert – „repräsentierte soziale Welt, [...] de[n] Raum der Lebensstile“²⁵. Sie stiften, wie der Titel seiner berühmten Studie von 1979 (in deutscher Übersetzung 1982) nahelegt, *Distinktion*: eine Art sozialer Differenzierung, die sich über auf die Schau bezogene Praktiken vollzieht – Praktiken, die innerhalb der sozialen Lebenswelt und wahrgenommen von den Mitmenschen vollzogen werden.

Der Habitus bewirkt, daß die Gesamtheit der Praxisformen eines Akteurs (oder einer Gruppe von aus ähnlichen Soziallagen hervorgegangenen Akteuren) als Produkt der Anwendung identischer (oder wechselseitig austauschbarer) Schemata zugleich systematischen Charakter tragen und systematisch unterschieden sind von den konstitutiven Praxisformen eines anderen Lebensstils.²⁶

Charakteristisch für das Konzept des Habitus ist, dass dessen Träger*innen nicht lediglich im Sinne eines mechanistischen Reproduktionsmodells auf erlernte, erfahrene und verinnerlichte Praktiken zurückgreifen. Vielmehr vollziehen sie kontinuierlich Transfers in andere Praxisfelder – auch in solche, die nicht notwendig in einer direkten oder ursprünglichen Relation zum eingeschriebenen Habitus stehen, in denen sich dieser jedoch gleichwohl manifestieren kann.²⁷ In gewisser Weise erzeugt der Habitus somit fortwährend historische, kulturelle und soziallagenspezifische Metaphern im Handeln der Subjekte.

²⁵ Bourdieu, *Die feinen Unterschiede*, S. 278, Hervorhebung im Original.

²⁶ Ebd.

²⁷ Vgl. ebd., S. 281–282.

Diese „regelhaften Improvisationen“²⁸ in unterschiedlichen Lebenskontexten und Handlungsfeldern machen das Habituskonzept Bourdieus transdisziplinär anschlussfähig und methodisch fruchtbar. Dies gilt insbesondere für eine analytisch-systematische Auseinandersetzung mit historisch, kulturell und sozial konturierten Formen sozialer Praxis,²⁹ wie sie gerade auch in der Theaterwissenschaft adressiert werden. Denn der Habitus ist in hohem Maße in schauorientierten, mithin theatralen Praktiken verwurzelt und bringt erneut ostentative Praktiken hervor – auch wenn dieser Aspekt von Bourdieu selbst nur randständig thematisiert wird.³⁰

Doch damit nicht genug: Im Konzept des Habitus fallen nicht nur geistige Haltungen, Geschmackspräferenzen und ethische Dispositionen einerseits sowie daraus hervorgehende Praktiken andererseits in eins. Bezeichnenderweise ist der Habitus zudem räumlich verortet. Er hat, im wörtlichen Sinne, einen Sitz: den menschlichen Körper. In ihn schreiben sich Erfahrungen, Neigungen und gesellschaftliche Strukturierungen ein; durch ihn und an ihm werden diese schließlich sichtbar und physisch manifest. In bewusster Abkehr von jenen rollentheoretischen Modellen sozialen Handelns, die primär auf normative Ordnungen, gesetzhafte Regeln, soziale Erwartungen oder zweckrationale Kalküle abstellen – und dabei den Körper tendenziell ausblenden oder nur metaphorisch mitdenken – rückt

²⁸ Bourdieu, *Sozialer Sinn*, S. 105.

²⁹ Vgl. Lenger/Schneikert/Schumacher, *Habitus*, Inhaltsverzeichnis.

³⁰ Die Plausibilität, Habitushandeln als eine Form theatralen Handelns zu begreifen, hat Herbert Willems bereits überzeugend herausgearbeitet – insbesondere in seinem zweibändigen Sammelwerk: Willems, Herbert (Hg.): *Theatralisierung der Gesellschaft* (= Theatralisierung der Gesellschaft, Bd. 1–2). Wiesbaden 2009. Vgl. insbesondere die Einleitung, hier besonders: S. 99–107. Allerdings zeigt sich dabei eine gewisse begriffliche Disparität: Willems' Theatralitätsbegriff orientiert sich tendenziell an performativitätsbezogenen Konzeption von Theatralität, wie sie etwa Erika Fischer-Lichte im Rückgriff auf Theateranalogien in der Tradition Erving Goffmans entwickelt hat.

Bourdieu ihn als zentrale Schnittstelle zwischen Struktur und Praxis ins Zentrum seiner Überlegungen.³¹

Den Habitus fasst er dabei nicht als Resultat einer dualistischen Trennung von Physis und Psyche, sondern als „leibhaft gewordene Geschichte“³² – denn, wie er pointiert formuliert: „[w]as der Leib gelernt hat, das besitzt man nicht wie ein wiederbetrachtbares Wissen, sondern das ist man“³³. So schlägt sich

[d]er Habitus als inkorporierte Erfahrung des Subjektes mit der sozialen Welt [...] also nicht nur im Körper nieder, manifestiert sich in den Gesten, in der Körperhaltung und im Körpergebrauch, und der Körper fungiert auch nicht nur als ein Medium, in dem sich der Habitus *ausdrückt*; vielmehr *ist* der Körper als Speicher sozialer Erfahrung wesentlicher Bestandteil des Habitus.³⁴

Darüber hinaus stellt Bourdieu mit dem Begriff der ‚*Hexis*‘³⁵ einen Terminus bereit, der dezidiert auf die körperlich-motorischen Ausdrucksformen und Bewegungsmuster des Habitus abzielt – und damit auf jene spezifische Weise, wie sich Subjekte aufführen, auftreten

³¹ Krais/Gebauer, *Habitus*, S. 74.

³² Bourdieu, *Sozialer Raum*, S. 69. Die vielfach auftretende Übersetzung des französischen „corps“ mit „Leib“ statt ‚Körper‘ ist problematisch, da sie philosophische bzw. historisch-anthropologische Konnotationen mitschleift, auf die Bourdieu nicht abhebt bzw. die für seine Theorie als irrelevant gelten müssen, vgl. Krais/Gebauer, *Habitus*, S. 84.

³³ Bourdieu, *Sozialer Sinn*, S. 135.

³⁴ Krais/Gebauer, *Habitus*, S. 75, Hervorhebung im Original.

³⁵ Strenggenommen handelt es sich bei dem Begriff ‚habitus‘ um die lateinische Entsprechung des griechischen ‚hexis‘. Bourdieu unterscheidet jedoch beide Termini: „‚*Habitus*‘ steht für die ‚innere‘ generative Tiefenstruktur (*Tiefenformel*), welche nur in Interaktion mit einem Feld aktualisiert und daher nicht als solche beobachtet werden könne. Insofern ist der Habitus mit dem Genotypus der Biologie oder dem Betriebssystem eines Computers vergleichbar. Nur der ‚sprachliche Habitus‘ umfasst, nicht konsistent, auch Wahrnehmbares. ‚*Hexis*‘ bleibt bei Bourdieu dem *äußerlich* wahrnehmbaren Ensemble dauerhaft erworbener Körperhaltungen und -bewegungen vorbehalten.“ (Fröhlich, Gerhard: „Habitus und Hexis. Die Einverleibung der Praxisstrukturen bei Pierre Bourdieu“, in: Schwengel, Hermann/Höpken, Britta (Hg.): *Grenzenlose Gesellschaft?* Bd. II/2: *Ad-hoc-Gruppen, Foren*. Pfaffenweiler 1999, S. 100–102. Vgl. auch Holder, Patricia: „Hexis (héxis)“, in: Fröhlich/Boike (Hg.): *Bourdieu-Handbuch*, S. 124–127.

und ihre soziale Verortung körperlich zum Ausdruck bringen. So schreibt sich im Zuge der Formierung von Habitus³⁶

das Verhältnis zur sozialen Welt in ein dauerhaftes und allgemeines Verhältnis zum eigenen Leib fest [...] – in eine ganz bestimmte Weise, seinen Körper zu halten und zu bewegen, ihn vorzuzeigen, ihm Platz zu schaffen, kurz: ihm soziales Profil zu verleihen. Die körperliche Hexis [...] stellt eine praktische Weise der Erfahrung und Äußerung des eigenen *gesellschaftlichen Stellenwerts* dar [...].³⁷

Mit dem Körper als Sitz des Habitus und der Hexis als körpergebundener motorischer Ausdrucksform von Habitus lassen sich prinzipiell körpergebundene ostentative und theatrale Alltagspraktiken analytisch fassen – und das, wie ich meine, auch auf eine Art und Weise, die für die Theaterwissenschaft in besonderem Maße gewinnbringend sein kann.

Bourdieu's Habituskonzept in der theaterwissenschaftlichen Anwendung

Theaterwissenschaftlich anschlussfähige Aspekte lassen sich bereits aus dieser Bourdieu-Lektüre heraus erahnen, bietet Bourdieu doch ein ganzheitliches Konzept an, das die Hervorbringung von lebensweltlichen theatralen Praxisformen in Relation zu dahinterstehenden Denk- und Wahrnehmungsmustern setzt. Es vermag dabei über den Aspekt der körpergebundenen Sedimentierung umfassendere Strukturen in den Blick zu nehmen, als es eine Fokussierung auf bloßes *impression management* erlaubt. Praxisformen sind nicht nur Ausdruck unmittelbaren Willens, sondern auch flexible Reaktion

³⁶ Ich greife hier abweichend von einigen Übersetzung der Arbeiten Bourdieus anstatt des irreführenden Begriffes „Habitusformen“ als Plural von Habitus auf den lateinischen Plural „Habitus“ – gesprochen mit langem ‚u‘ (Habitus) – zurück, denn es handelt sich strenggenommen nicht um *Habitusformen*, vgl. auch Kraus/Gebauer, *Habitus*, S. 7.

³⁷ Bourdieu, *Die feinen Unterschiede*, S. 739, Hervorhebung im Original.

auf Umfeld, Geschichte und Bedingtheiten individueller und kollektiver Gegenwart. Ohne historische, kulturelle, soziale und ökonomische Kontexte sind kulturelle Äußerungsformen nicht denkbar. Theatrale Praktiken einer Gesellschaft, eines Milieus, einer Soziallage, eines Lebensstils lassen sich so überindividuell verorten und in Relation betrachten, ohne auf Determinismen reduziert zu werden. Bourdieus Habituskonzept reflektiert potenziell alle lebensweltlichen theatralen Praktiken mit und vermag sie zu erfassen, wobei es sie zugleich in Relation zu anderen Praktiken betrachtet und terminologisch abstrahierend arbeitet, ohne vorschnell in theaterbezogene Terminologie zu verfallen. So erlaubt es zugleich einen ungewohnten praxeologischen Blick auf die Frage, woher Kohärenz und Konsistenz im Auftreten in der sozialen Öffentlichkeit kommen, und ermöglicht ein Nachdenken über Konzepte wie Selbstidentität, Authentizität und die vermeintliche Abwesenheit theatralen Handelns jenseits von gezieltem *impression management*. Theaterwissenschaftlich konkreter gesprochen: Bourdieus Habituskonzept erlaubt und ermöglicht auf fruchtbare Weise die Betrachtung etwaiger Relationen von theatraler Kunstpraxis, theatralen Alltagspraktiken und dem Anspruch auf Authentizität und Natürlichkeit, der solchen Alltagspraktiken oft entgegengestellt wird – und das im Verzicht auf Theaterterminologie à la Goffman. Es erweist sich als ausgesprochen hilfreich, wo mit einem *weiten* bzw. *erweiterten* Theaterverständnis theatrale Praktiken der Alltagswelt und der Kunstwelt in ihrer wechselseitigen Relation betrachtet werden.

Aus denkbaren theaterwissenschaftlichen Anwendungsmöglichkeiten möchte ich abschließend nur eine exemplarische Auswahl skizzieren, um deren Breite zu illustrieren.

– Historisches Schultheater, egal ob jesuitischer oder protestantischer Couleur, prägte die Habitus der Kindergeneration. Hier

schrieben sich über die szenisch-körperliche Praxis Bewegungsmuster, geistige und körperliche Haltungen in die darstellenden Heranwachsenden ein. Darauf rekurriert auch das Schulfach Darstellendes Spiel noch, wo es etwa darum geht, sich auf die „sach- und situationsgerechte[en] Bewältigung des Alltags“³⁸ vorzubereiten, wie es etwa in der *Dokumentation Darstellendes Spiel im Lehrplan für Schleswig-Holstein* heißt. Wo Theaterspiel pädagogisch eingesetzt wird, da entfaltet sich sein Potenzial auch und vor allem, weil es habitusformierend wirkt.

– Die bürgerliche Indienstnahme von Kunsttheater, die zwischen Gottsched, Sonnenfels und Schiller mit Nachwirkungen bis in unsere Gegenwart auf Geschmacksbildung und Sittenverfeinerung abzielte, funktioniert gerade über Habitus: Dieses Theater adressiert zunächst einmal die Art und Weise zu denken und wahrzunehmen, um davon abgeleitet Handlungsmuster zu entwickeln. „Des sittlichen Bürgers Abendschule“³⁹ funktioniert nicht, weil die Besucher*innen von dem bürgerlichen Wertehimmel verpflichteten Theaterstücken am nächsten Tag unmittelbar anders handeln würden als am Vortag. Diese Abendschule funktioniert, weil sie in der *longue durée* ein Mindset, einen bürgerlichen Habitus zu formieren vermag, der schließlich in habitualisiertem Handeln, in distinkten theatralen Praktiken in der sozialen Lebenswelt mündet.

– In historischen und aktuellen Diskussionen darüber, mit wem in Theater und Film welche Rolle angemessen zu besetzen sei, zeichnen

³⁸ Ministerium für Bildung, Wissenschaft, Forschung und Kultur des Landes Schleswig-Holstein: „Darstellendes Spiel im Lehrplan. Grundlagen und Anregungen für Schule und Unterricht“, https://fachportal.lernnetz.de/files/Fachanforderungen%20und%20Leitf%C3%A4den/Sek.%20I_II/Lehrpl%C3%A4ne/Darstellendes%20Spiel%20Dokumentation%20zum%20Lehrplan.pdf (Zugriff am 19. Mai 2025), S. 6.

³⁹ Haider-Pregler, Hilde: *Des sittlichen Bürgers Abendschule. Bildungsanspruch und Bildungsauftrag des Berufstheaters im 18. Jahrhundert*. Wien/München 1980.

sich immer wieder widerstreitende Positionen ab, die zwar nicht primär, aber hintergründig auch mit und über kulturelle oder soziallagenspezifische Habitualisierung von Alltagspraktiken verständlich werden: Wer konnte bzw. sollte im Theater des 18. Jahrhunderts am besten oder am ehesten Bürgerliche, wer Handwerker, wer Aristokrat*innen darstellen? Wer kann im Film des 21. Jahrhunderts am glaubwürdigsten eine marginalisierte Gruppe vertreten? Können homosexuelle Schauspieler*innen plausibel heterosexuelle Liebesgeschichten spielen und vice versa? Wie nah müssen faktische Lebenspraxis und darzustellende Fiktion einander sein? Kann man hier jeweils auf Kunstschauspiel bauen, oder bedarf es – jenseits separat stehender und vollkommen legitimer identitäts- und repräsentationspolitischer Debatten – habitualisierter Praxisformen zum Zwecke höherer Glaubwürdigkeit, zum Zwecke maximaler gewünschter Authentizität? Wie lassen sich Wahrhaftigkeit (im historischen Feld die *vraisemblance*) und Glaubwürdigkeit am besten verbürgen?

Bourdieu hatte diese Anwendungsfelder wohl kaum im Blick. Mit einer theaterwissenschaftlich orientierten Re/Lektüre seines Habituskonzepts lassen sich diese und viele weitere theaterbezogene Fragestellungen und Forschungsfelder jedoch gewinnbringend erschließen, bearbeiten und verstehen.

Habitus und theatrales Alltagshandeln

Torben Schleiner, M.A., Lehrbeauftragter und Promovend am Institut für Theaterwissenschaft der Universität Leipzig, Forschungsschwerpunkte: Schnittpunkte von Theatergeschichts- und Sozialgeschichtsforschung in Bezug auf theatrale Konstituierung von Gesellschaft, Theater im Ancien Régime, theater-, tanz- und musikbezogene Exotismusforschung sowie deutschsprachige Tanzdiskurse des 18. Jahrhunderts.

Schleiner, Torben: Habitus und theatrales Alltagshandeln. Soziologisch-praxeologische Konzepte in der theaterwissenschaftlichen Re/Lektüre, in: Adam Czirak, Theresa Eisele (Hg.): Thewis. Online-Zeitschrift der Gesellschaft für Theaterwissenschaft, Vol. 12, Ausg. 1 (2025), S. 90-107, DOI 10.21248/thewis.12.2025.152

Kritik der Positionalität.

Plädoyer für eine relationale Forschungspraxis und Verortung in den Sozial- und Kulturwissenschaften

Elena Backhausen

Abstract Der Beitrag übt Kritik an der Praxis der Positionalität, die in sozial- und kulturwissenschaftlicher Forschung vermehrt auf die Deklaration von Identitätskategorien verengt wird. Anstelle statischer, identitätszentrierter Selbstverortung wird eine relationale Perspektive gefordert, in der Positionen situativ entstehen und sich im Feld relational verschieben können. An sechs Kritikpunkten zeigt der Beitrag, dass Identität performativ, kontextabhängig und prozesshaft ist und Positionalität mithin konsequenterweise als relationale Ausrichtung verstanden werden muss.

Genese meiner Kritik und individueller Forschungskontext

Der Begriff der Positionalität sowie das damit verbundene Konzept sind in kultur- und sozialwissenschaftlichen Diskursen längst etabliert und omnipräsent.¹ Als situierte, in Weltbezüge eingebundene

¹ Seit den 1980er Jahren hat die Notwendigkeit, die eigenen Einflüsse auf die Forschung zu reflektieren, in vielen Sozial- und Kulturwissenschaften eine längst überfällige Aufmerksamkeit erfahren, die als *reflexive turn* bezeichnet wird und insbesondere in der Sozialanthropologie und ihrer Hauptmethode, der Ethnografie, einen entscheidenden Perspektivwechsel veranlasste. Im Kontext von methodologischen Abhandlungen über qualitative Forschung begegnete ich häufiger sowohl dem Begriff der Positionalität als auch dem der Positionierung.

und verbundene Subjekte können Forschende – so scheint in genannten Disziplinen konsensual anerkannt – keine vermeintlich objektive Wahrheit erkennen – denn „that view of infinite vision is an illusion“². Stattdessen sind sie durch ihre konkreten Körperlichkeiten, individuellen Erfahrungen und Sozialisationsprozesse sowie epistemischen Vorannahmen stetig in „partial perspectives“³ verhaftet. Diese sollen durch den Akt der Positionalität reflektiert und kenntlich gemacht werden. Im Sinne Donna Haraways sind solche Perspektiven nicht als epistemologische Defizite zu verstehen, sondern als produktive Grundlagen für „situated and embodied knowledges“⁴: Wissen ist stets situiert.

Als sehende Theaterwissenschaftlerin – in Wahrnehmung und visuellen Methoden geschult – wurde ich im Rahmen meiner promotionsbedingten Forschung zu Sehbehindertensport zunehmend mit Fragen nach meiner eigenen Situietheit konfrontiert. Zum einen basierte meine Studie auf einem ethnografischen Zugang zum Feld sehbehinderter Menschen, wodurch mir mein eigenes Wirken im Forschungskontext stets bewusst war und ich mich kritisch mit meiner eigenen Körperlichkeit und Situietheit auseinandersetzte. Zum anderen stellte mich die Logik meines spezifischen Forschungsfeldes vor die Herausforderung, sowohl meine methodischen Zugänge als Theaterwissenschaftlerin zu hinterfragen und anzupassen als auch die epistemologischen Grundlagen einer primär visuell ausgerichteten Disziplin zu reflektieren. Die Auseinandersetzung mit der Vorrangstellung der Visualität in einer okularzentrischen Kultur sowie deren implizite Annahmen über den Zusammenhang von

² Haraway, Donna: „Situated Knowledge. The Science Question in Feminism and the Privilege of Partial Perspective“, in: *Feminist Studies* 14(3) (1988), S. 575–599, hier: S. 582.

³ Ebd., S. 583.

⁴ Ebd.

Wahrnehmung und Erkenntnis zwang mich dazu,⁵ meine eigene Sehfähigkeit nicht nur als körperliche Gegebenheit, sondern auch als erkenntnistheoretisch wirksame Position zu verstehen. Da Erkenntnis stets als verkörpert und von einem bestimmten Standpunkt aus zu begreifen ist, wendet sich Haraway gegen die Vorstellung eines „gaze from nowhere“ und markiert die „embodied nature of all vision“⁶. Gerade die Verschränkung von Visualität und Wissenschaft führt zu kritischen Fragen, die sich in Anlehnung an Haraway wie folgt formulieren lassen: „How to see? Where to see from? What limits to vision? What to see for? Whom to see with? Who gets to have more than one point of view? Who gets blinded? Who wears blinders? Who interprets the visual field?“⁷ Methodisch priorisierte ich entsprechend Interviews – und damit die Stimmen sehbehinderter Sportler*innen sowie deren phänomenologische Erfahrungen – und distanzierte mich zunächst von visuell geleiteten Methoden wie der teilnehmenden Beobachtung oder der Aufführungsanalyse sportlicher Performances.⁸

⁵ Siehe hierzu weiterführend: Jay, Martin, *Downcast Eyes: The Denigration of Vision in Twentieth-Century French Thought*. Berkeley 1994, sowie Crary, Jonathan: *Techniques of the observer: On Vision and Modernity in the Nineteenth Century*. Cambridge 1992.

⁶ Ebd., S. 581.

⁷ Ebd., S. 587.

⁸ Auch wenn sich die Kulturwissenschaftlerin Karin Harrasser eingehend mit der medialen Repräsentation des Behindertensports befasst und dabei Werbekampagnen der Paralympischen Spiele durch die Linse sozialer Theorien analysiert, stellt sie zu Beginn ihres Artikels „Superhumans-Parahumans. Disability and Hightech in Competitive Sports“ einen klaren Bezug zur visuell dominierten Inszenierung sportlicher Leistungen im Kontext des Behindertensports her: „The visual language of the Paralympic Games 2012 provides a good point of departure to examine how public perception of disability in sports and, perhaps of impairment in general, has changed in recent years.“ Solche ‚Ausgangspunkte‘ stützen sich primär auf aufführungsanalytische und visuell herstellbare Ansätze, denen ich ein Gegengewicht liefern möchte. Harrasser, Karin: „Superhumans-Parahumans: Disability and Hightech in Competitive Sports“, in: Anne Waldschmidt/Hanjo Berressem/Moritz Ingwersen (Hg.), *Culture – Theory – Disability*. Bielefeld 2017, S. 171–184, hier: S. 171.

Die Verbindung von Forschungspraxis und der Auseinandersetzung mit meiner eigenen Situiertheit ließ in mir die grundsätzliche Frage entstehen, wie die Praxis der Positionalität konkret umgesetzt werden kann. Daraus entwickelte sich die These, dass ihr mitunter eine missverständliche Grundannahme von Positionalität zugrunde liegt – nicht zuletzt bedingt durch semantische Konnotationen: Positionalität ist keine statische Fixierung der eigenen Person, sondern sollte als relationaler Aushandlungsprozess verstanden werden. Was bedeutet es, sich zu positionieren und wie kann eine gelungene Praxis dessen aussehen? Diese Frage mündete in eine vertiefende Auseinandersetzung mit dem Konzept der Positionalität. Denn in ihren etablierten Umsetzungsformen geriet diese zunehmend in Spannung zu jenen theoretischen Perspektiven, die auf Relationalität beruhen und die zugleich mein theoretisches Verständnis von Behinderung prägen. So widerspricht das relationale Modell von Behinderung,⁹ das meine Forschung theoretisch begleitet, der häufig eher solipsistisch ausgerichteten Praxis der Positionalität, die mit Ansätzen der Relationalität konfligiert.

Da die Praxis der Positionalität – insbesondere in theaterwissenschaftlichen Forschungsansätzen, die durch die stetige Auseinandersetzung mit der eigenen Wahrnehmung und Leiblichkeit geprägt sind – eine zentrale Rolle spielt, erscheint es mir notwendig, sie methodologisch aufgrund ihrer Verengung auf das ‚Eigene‘ zugunsten relationaler Perspektivierungen infrage zu stellen.

⁹ Das relationale Modell von Behinderung folgt dem Ansatz, Behinderung als eine „relationship“ zu verstehen: „it is relative to the environment. It is also situational rather than an always present essence of the person: A blind person is not disabled when speaking on the telephone, and is exceptionally able when the lights have gone out.“ Tøssebro, Jan: „Introduction to a special issue: Understanding disability“, in: *Scandinavian Journal of Disability Research* 6(1) (2004), S. 3–7, hier: S. 3.

Ziel ist es, die in der Theaterwissenschaft ohnehin präsen-
te Hinwen-
dung zum eigenen Wahrnehmen produktiv herauszufordern. Für all
jene Prozesse der Auseinandersetzung mit Wahrnehmung und Situ-
iertheit rege ich daher an, die Praxis der Positionalität sowie ihren
sich verselbstständigenden Gestus der Identitätsbekundung kritisch
zu reflektieren – und sie im Sinne einer relationalen Re-Positionie-
rung für jeden individuellen Forschungsansatz und -ausrichtungen
weiterzudenken.¹⁰

Positionalität – starting with good intentions

Positionalität markiert die Fähigkeit zur Selbstreflexivität und for-
dert implizit, die eigene Identität¹¹ offenzulegen, die oftmals der
Heidegger'schen „Geworfenheit“¹² entspricht und somit eher einer
essentialisierenden Kategorisierung der eigenen Person gleich-
kommt. In diesem Sinne müssen die eigenen Identitätskategorien
und Sozialisationsprozesse transparent gemacht werden, um die Ge-
fahr aus dem Weg zu räumen, den eigenen Bias, die eigenen Privile-
gien und Machtauswirkungen gegenüber dem zu beforschenden
Feld zu übersehen. Die Anthropologin Soyini Madison präzisiert
diese Intention in ihrem Buch *Critical Ethnography* und verweist auf
den positiven Mehrwert kritischer Selbstbetrachtung:

¹⁰ Folgende Kritik ist Teil meiner methodologischen Reflexion, wie sie in meiner Dis-
sertation *Performanzen der Un:abhängigkeit. Interdependente Praktiken im Sehbe-
hindertensport* dargelegt wurde. Die Dissertation wurde im April 2025 am Institut für
Film-, Theater-, Medien- und Kulturwissenschaft der Johannes Gutenberg-Universi-
tät Mainz eingereicht.

¹¹ Ich verwende den Begriff ‚Identität‘, da er im Diskurs um Positionalität etabliert ist.
Im Rahmen meiner Argumentation erscheint jedoch die Bezeichnung ‚Differenzka-
tegorie‘ als geeigneter, da sie semantisch verdeutlicht, dass Identität stets durch Diffe-
renzierungen – und damit nur in Bezug auf Relationalitäten – konstruiert wird,
wodurch sich wiederum das Verständnis der eigenen Identität formt.

¹² Heidegger, Martin: *Sein und Zeit*. Tübingen 1967, S. 135; 175.

A concern for positionality is a reflexive ethnography; it is a turning back on ourselves. When we turn back on ourselves, we examine our intentions, our methods, and our possible effects. We are accountable for our research paradigms, our authority, and our moral responsibility relative to representation and interpretation.¹³

In Madisons Worten deutet sich meiner Meinung nach jedoch die problematische Engführung von Positionalität und Selbstreflexivität an, die dazu führt, dass unter der notwendig kritischen Selbstbetrachtung oftmals nur die Auflistung identitätsweisender Schlagworte verstanden wird. Denn zu verzeichnen ist, dass Positionalität zunehmend als *identity claim* missverstanden und mithin auf ein Statement reduziert wird, das unterm Strich nur noch wenig mit anhaltender Selbstreflexion zu tun hat – die nämlich nicht erst im Prozess des Schreibens, sondern während der gesamten Forschungsphase essenziell ist. Zudem erscheint es naheliegend – wie bereits thematisch angesprochen –, den Begriff der Positionalität aufgrund semantischer Fehlschlüsse zu verwerfen. Denn er suggeriert irrtümliche Konnotationen der Standhaftigkeit, Starre, Inflexibilität und Festigkeit, von denen ich mich bewusst distanzieren und somit das Konzept der Positionalität bzw. der Positionierung in wissenschaftlichen Diskursen im Dienste relationalen Denkens als Modus Operandi kritisieren und überkommen möchte.

Abseits des semantischen Missverständnisses und der verkürzenden Gleichsetzung von Selbstreflexivität und Positionalität sind sechs weitere Punkte für meine Kritik an Positionalität ausschlaggebend, die ich nachfolgend synoptisch ausführe: Ihr Selbstverständlichkeitscharakter (1), die jeweilige Missachtung von kollektiver Positionalität (2), von humandifferenzierenden Gradualisierungen (3), performativen Resignifikationen von Identität (4) sowie von

¹³ Madison, Soyini: *Critical Ethnography: Method, Ethics, and Performance*. Thousand Oaks 2020, S. 6–7.

Verfestigungs- und Reproduktionstendenzen von Machtasymmetrien durch Deklarationen (5). Schlussendlich kritisiere ich den oftmals erst im Prozess der Verschriftlichung von Forschungsdaten stattfindenden Einmaligkeitscharakter der Positionierung, wodurch diese zu einem Akt der Retrospektion wird, in der sich Forschende erst nachträglich darüber Gedanken machen, wie ihre Positionierung schriftlich vermittelt werden kann (6). Vorab möchte ich betonen, dass ich die Intentionen des Positionalitätskonzepts sowie die Offenlegung eigener Situiertheit ausdrücklich befürworte – insbesondere in Forschungskontexten mit marginalisierten Gruppen halte ich diese Praxis für überfällig und notwendig. Meine Kritik zielt daher nicht auf die Grundidee selbst, sondern darauf, das Konzept herauszufordern und insbesondere seine Umsetzung im Hinblick auf eine relationale Forschungspraxis zu hinterfragen und neu auszurichten.

Selbstverständlichkeitscharakter

Die Anthropologin Jennifer Robertson konstatiert in ihrem Artikel „Reflexivity Redux“, dass Reflexivität, also „the capacity of any system of signification, including a human being – an anthropologist – to turn back upon or to mirror itself“¹⁴, im ethnografischen Arbeiten mittlerweile als selbstverständlich erachtet wird. Doch in Kontexten, in denen Prozesse des Reflektierens und Positionierens aus einer kritischen Haltung heraus zum guten Ton gehören und als selbstverständlich erscheinen, erweist sich die Ausführung nicht selten als kontraproduktiv. Eine unkritische Akzeptanz und Affirmation ebendieser Selbstverständlichkeit der Identitätsbekundung, der

¹⁴ Robertson, Jennifer: „Reflexivity Redux: A Pithy Polemic on ‚Positionality‘“, in: *Anthropological Quarterly* 75(4) (2002), S. 785–792, hier: S. 785.

Kritik der Positionalität

sich Wissenschaftler*innen in vielen Disziplinen gegenüber konsensual verhalten, verfehlt nicht selten den beabsichtigten Zweck.¹⁵ Denn was einen Selbstverständlichkeitscharakter trägt, führt nur bedingt zu einer wirklich kritischen Auseinandersetzung, sondern verkommt vielmehr zu einer Blaupause. Robertson erkennt in der ‚kritisch-motivierten‘ Positionalität der Forschenden die Gefahr, dass diese lediglich einem Selbstzweck diene und Identitätskategorien als „ready to wear products of identity politics“¹⁶ verwendet werden, die sich entweder als Sprungbrett der Forschenden oder Einfallstor für Kritik an ihnen herausstellen können. Forschende versichern sich selbst ihrer kritischen Haltungen, indem sie ihre Fähigkeit zur Reflexivität über Kundgaben ihrer Situiertheit unter Beweis zu stellen glauben.

Missachtung kollektiver Positionalität

Wenngleich die Forderungen nach einem Bewusstsein für die eigene Situiertheit, die seit Haraways Thesen aus *Situated Knowledge* längst und zurecht kanonisch geworden sind, ihre Berechtigung haben, missachten identitätszentrierte Umsetzungen, dass Situiertheit zwar durch prägende Faktoren wie Herkunft und Sozialisation bestimmt wird, Situiertheit sich aber eben auch – ähnlich wie Behinderung – relational konstruiert, sich also stets im konkreten Bezug zu anderen

¹⁵ Auch noch in den 1970er Jahren, in denen der *reflexive turn* einsetzte, wurde Reflexivität vorwiegend als Korrektiv zu einer Art des ethnografischen Schreibens bezeichnet, bei der Faktenmaterial von einem allwissenden, aber unsichtbaren Autor-Erzähler präsentiert wurde, dessen Methoden der Feldforschung und Datenerhebung nicht immer offensichtlich waren und der sich nicht mit den Auswirkungen seiner Anwesenheit auf andere befasste, geschweige denn mit den verschiedenen Auswirkungen, die andere auf ihn oder sie gehabt haben könnten. Vgl. Robertson, „Reflexivity Redux“, S. 788.

¹⁶ Ebd., S. 788.

verhält und entworfen wird. Im Zuge einer Abkehr von Vorstellungen wissenschaftlicher Objektivität, die Haraway als „the god trick“¹⁷ kritisiert, plädiert sie für die Sichtbarmachung jener Relationalitäten, aus denen die eigene Position – und damit unser epistemischer Standpunkt, der bestimmt, was, wann und wie wir etwas wahrnehmen – als situierte und „partial perspective“ hervorgeht. Diese Relationalitäten sollen explizit jenen „various forms of unlocatable, and so irresponsible, knowledge claims“¹⁸ entgegentreten, die Objektivität bislang als vermeintlich neutralen „view from above“ zu erschaffen glaubten. „Partial perspectives“ sollen durch den Gestus des Positionierens sichtbar, lesbar, wahrnehmbar gemacht und reflektiert in den Forschungsprozess eingebracht werden. Haraways Ausführungen zum situierten Wissen scheinen in referenziellen Bezugnahmen häufig auf den Begriff der Situietheit reduziert, dessen Konzept durch ähnliche Kurzschlüsse wie jenen zur Selbstreflexivität an Komplexität eingebüßt hat. So hat Haraway sich nie für eine eindimensionale Situietheit des einzelnen Subjekts ausgesprochen, sondern sich aus feministischer Perspektive einen Zusammenschluss diverser Wissenspositionen gewünscht, denn „[s]ituated knowledges are about communities, not about isolated individuals“.¹⁹ Haraway argumentiert in ihrem Denken der stetigen Bezüglichkeit „for politics and epistemologies of location, positioning, and situating, where partiality and not universality is the condition of being heard to make rational knowledge claims“.²⁰ Das Ziel situierten Wissens ist mithin niemals eine rein solipsistische Introspektion, sondern „the joining of partial views and halting voices into a collective subject position that promises a vision of the means of ongoing finite

¹⁷ Haraway „Situated Knowledge“, S. 581.

¹⁸ Ebd., S. 583.

¹⁹ Ebd., S. 590.

²⁰ Ebd., S. 589.

embodiment, of living within limits and contradictions – of views from somewhere“.²¹ In der verknüpften Auslegung dient das Sichtbarmachen und Veräußern eigener Situiertheit somit vielfach nur einer Legitimation des eigenen Forschungsvorhabens und übergeht dabei in einem weiteren Schritt humandifferenzierender Heuristik zufolge zudem die kontextgebundenen Gradualisierungen von Identitätskategorien.²²

Missachtung humandifferenzierender Gradualisierungen

Gemäß der Theorie der Humandifferenzierung²³ des Soziologen Stefan Hirschauer und ihrer Herausstellung unterschiedlicher ‚Aggregatzustände‘ von Differenzierungen – also der Annahme, dass sich Differenzierungen je nach Kontext, Zeit und situativer Relevanz ‚verfestigen‘ oder ‚verflüssigen‘ und somit auch irrelevanter werden können – müsste doch eigentlich vorrangig die kontextgebundenen Ir/Relevanzen von Differenzierungen analytisch erfasst werden: Wann und durch welche Faktoren, Zusammenkünfte und konkreten Konstellationen *mit* anderen Menschen werden eigene

²¹ Ebd., S. 590.

²² Vgl. Hirschauer, Stefan: „Humandifferenzierung. Modi und Grade sozialer Zugehörigkeit“, in: ders. (Hg.), *Un/doing Differences. Praktiken der Humandifferenzierung*. Weilerswist 2017, S. 29–54, hier: S. 51.

²³ Humandifferenzierung versteht sich als „Forschungsansatz, der Unterschiede zwischen Menschen als Prozesse der Differenzierung temporalisiert und diese aneinander relativiert“ Dizdar, Dilek et al.: „Humandifferenzierung. Disziplinäre Perspektiven und transdisziplinäre Anschlüsse“, in: dies. (Hg.), *Humandifferenzierung. Disziplinäre Perspektiven und empirische Sondierungen*. Weilerswist 2021, S. 7–31. Die Humandifferenzierung untersucht, wie Menschen sich zur Orientierung in der Welt fortlaufend aufgrund einer notwendigen Bewältigung der Informationen, die auf Menschen einwirken, unterscheiden und unterschieden werden, „indem sie Menschen kategorisieren und klassifizieren und damit gesellschaftliche Komplexität reduzieren“ (Dizdar et al. 2021, S. 21). Dabei werden diese etlichen Unterscheidungen entsprechend als kontingente und soziale Ordnungsprozesse eines *doings* verstanden und sind somit variabel, situativ, irrelevant oder relevant, da sie ‚gemacht‘ werden.

Kategorisierungen im Sinne eines *doings* herauf- oder eben auch heruntergefahren. Im Sinne der Humandifferenzierung würde es mithin um die Frage gehen, „welche Wahlverwandtschaften ausgewählte Zugehörigkeiten miteinander eingehen beziehungsweise welche Abstoßungsverhältnisse sie unterhalten“²⁴ und somit erforderlich, die eigenen Zugehörigkeiten stets situativ und neu zu verhandeln. So kann die Relevanz meiner eigenen Humankategorien nur in Bezug und durch das Ausrichten auf andere Menschen und deren Humankategorien bestimmt werden. Ist beispielsweise Geschlecht irrelevant, wenn ich über diese Zugehörigkeit mit anderen eine Wahlverwandtschaft eingehe? Und wird es gerade dann bedeutsam, wenn es in bestimmten Situationen durch Mechanismen der Abgrenzung – durch Abstoßungsverhältnisse – situativ ‚gemacht‘ und somit hervorgebracht wird? Eine Fokussierung auf relational entstehende Konstellationen zum Herausfiltern, welche meiner Differenzierungen relevant sind, kann ja aber lediglich im Feld vor Ort vorgenommen und nicht im Stillen am Schreibtisch mit überzeugter Finalität bestimmt werden. Denn der Einmaligkeitscharakter der gängigen Positionierungspraxis verwehrt sich den kontingenten Momenten vom gelegentlichen „Aufrufen und Aufflackern“ sowie „Abweisen und soziale[n] Vergessen von Zugehörigkeiten“²⁵. Schließlich bedeute die Vorstellung, eine feste „Identität zu haben“, nach Hirschauer „dauerhaft einen inneren Ausweis mit sich herumzutragen“²⁶, der durch vermeintliche Beständigkeit und Essentialisierung weniger zum Nivellieren von Kategorisierungen führen könne – was beispielsweise Machtverhältnisse situativ auch abbauen könnte –, sondern einseitig immer nur zu deren Verstetigungen führe. Denn Identitäten sind nach Hirschauer kurzum „biografische

²⁴ Hirschauer, „Humandifferenzierung“, S. 51.

²⁵ Ebd., S. 51.

²⁶ Ebd., S. 48.

Verhärtungen eines Selbstverständnisses.“²⁷ Eher festere Identitätskategorien wie Geschlecht, ethnische Herkunft, Sozialisation und Klasse, die Hirschauer aufgrund gedanklicher Selbstreduktion kritisch als „Autostereotypen“²⁸ bezeichnet und die häufig in der Bekanntgabe von Positionalitäten implizit ‚abgefragt‘ werden, verdecken zudem tendenziell ihre eigene komplizierte Geschichte. Sie seien laut Robertson nicht in der Lage, die vielfältigen und sich ständig verändernden Arten und Weisen zu berücksichtigen, in denen Forscher*innen sich selbst darstellen und mit denen sie von anderen im Feld wahrgenommen werden.²⁹ Sie übergehen die Fluidität von Repräsentation und Wahrnehmung und verfehlen dabei den gutgemeinten Anspruch, forschende Subjekte in ihren eigenen komplexen Geschichten sicht- und hörbar werden zu lassen, wenn die Situation dies ethisch verlangt. Denn indem Forschende sich *a priori* des Felds einmalig festschreiben bzw. festzuschreiben glauben, entkoppeln sie sich zugleich aus dem Prozess des Veränderbaren und von dem für mein theaterwissenschaftliches Denken und Arbeiten theoretisch stets zentralen Verständnis von Subjektivierungstechniken als Performanz.

Missachtung performativer Resignifikationen von Identität

Starr anmutende Positionalitätsbekundungen verschließen sich der performativen Dimension von Identität, die den einzelnen Identitätskategorien theoretisch paradoxerweise ja längst überzeugend zugrunde liegt. Möglichkeiten der Resignifikation eröffnen sich nicht ausschließlich durch das Handeln und Sprechen durch die Menschen

²⁷ Ebd., S. 48.

²⁸ Ebd., S. 48.

²⁹ Vgl. Robertson, „Reflexivity Redux“, S. 790.

im Feld – wie die Theorie der Performativität ja durchaus annimmt –, sondern sie liegen auch meinen eigenen Äußerungen und Verhaltensweisen entsprechend *in situ* zugrunde. In jenen Möglichkeiten der Resignifikationen des Subjekts besteht allgemein gesprochen das Potenzial zur Umdeutung und Entwicklung. Dieses sollte unangefochtenes Ziel jeder Forschung sein. Formen reflexiver und relationaler Selbstpositionierung mit einer Offenheit zur Resignifikation verstehe ich mit dem Soziologen Saša Bosančić demnach als

die mehr oder weniger eigensinnige und kreative Auseinandersetzung mit Subjektpositionen und diskursiven Selbst- und Weltdeutungsangeboten, die reflexiv oder reflexhaft erfolgen kann. Dabei wird davon ausgegangen, dass Selbst-Positionierungen stets mit Re-Signifikationen, das heißt mit Veränderungen und Abweichungen einhergehen.³⁰

Bosančić stützt seine Überlegungen auf die theoretischen Grundlagen von Judith Butlers Konzept der Performativität und markiert die Positionen des Subjekts als reflexiv. Performativität wird bei Butler am treffendsten damit beschrieben, dass sie „not as a singular or deliberate ‚act‘, but rather, as the reiterative and citational practice by which discourse produces the effects that it names“³¹ verstanden werden muss. Nach Butler bedarf es iterativer Prozesse, um Normen und Zuschreibungen in der Wiederholung aufzubrechen. Das Subjekt kann Veränderungen in der Welt sowie Resignifikation seiner Positionierung durch eine Bereitschaft stetiger Offenheit für das Ausführen von Praktiken bewirken, insofern es sich trotz oder gerade aufgrund des performativ-zitativen Akts der Identität als veränderbar begreift. Denn Butler betont, „[n]orms are not simply imprinted on us [...]. Rather, they inform the lived modes of

³⁰ Bosančić, Saša: „Selbst-Positionierung zwischen Reflexivität, Eigen-Sinn und Transformation. Die Forschungsperspektive der Interpretativen Subjektivierungsanalyse“, in: Lessenich, Stephan (Hg.), *Geschlossene Gesellschaften. Verhandlungen des 38. Kongresses der Deutschen Gesellschaft für Soziologie in Bamberg 2016. Deutsche Gesellschaft für Soziologie*. 2017, S. 1–10, hier: S. 5.

³¹ Butler, Judith: *Bodies that matter*. New York/London 1993, S. 2.

embodiment we acquire over time, and those very modes of embodiment can prove to be ways of contesting those norms, even breaking with them“³². Unter Einbeziehung von Butlers psychoanalytischen Überlegungen lässt sich sagen,

identifications belong to the imaginary; they are phantasmatic efforts of alignment. [...] Identifications are never fully and finally made; they are incessantly reconstituted. Constantly marshalled, consolidated, retrenched, contested and, on occasion, forced to give way.³³

Auch Positionalität sollte bestenfalls die Offenheit wahren, Identitäten als „never fully and finally made“³⁴ zu begreifen.

Missachtung von Verfestigungs- und Reproduktionstendenzen von Machtasymmetrien durch Deklarationen

Positionalität bzw. der Modus der Selbstreflexion befähigt dazu, die eigenen Verflechtungen in Machtverhältnisse offenzulegen und diese gleichsam zu kritisieren. „Positionality is vital because it forces us to acknowledge our own power, privilege, and biases just as we denounce the power structures that surround our subjects“³⁵, betont Madison. Fragen nach der eigenen Situiertheit sollten Madison folgend jene nach Macht und ‚Wahrheit‘ nicht vernachlässigen. Denn gerade, wenn ich mich als Wissenschaftlerin in ein wissenschaftsfernes Feld gebe, obliegt mir, Diskurse verantwortungsvoll zu beeinflussen. Im Anschluss an Michel Foucault verstehe ich ‚Wahrheit‘ als Produkt von Diskursen, das von Machtstrukturen vereinnahmt und zugleich hervorgebracht wird. Foucault markiert, „daß die

³² Butler, Judith: *Notes toward a performative theory of assembly*. Cambridge/London 2015, S. 63.

³³ Butler, *Bodies that matter*, S. 105.

³⁴ Ebd.

³⁵ Madison, *Critical Ethnography*, S. 6.

Wahrheit weder außerhalb der Macht steht noch ohne Macht ist“³⁶. Die Abhängigkeit von ‚Wahrheit‘ und Macht ist gerade in wissenschaftlichen Forschungskontexten nicht zu verleugnen,³⁷ sie ist also eher etwas, das wir kreieren und schaffen, als etwas, auf das wir durch Wahrheitssuche und Forschung stoßen. „Die Wahrheit ist von dieser Welt; in dieser wird sie aufgrund vielfältiger Zwänge produziert“³⁸ und im „Kampf um die Wahrheit“ gehe es laut Foucault nicht um die „wahren Dinge, die zu entdecken oder zu akzeptieren sind“, sondern ‚Wahrheit‘ bedeute ein „Ensemble der Regeln, nach denen das Wahre vom Falschen geschieden und [...] mit spezifischen Machtwirkungen ausgestattet wird“³⁹.

Die Hermeneutische Wissenssoziologie erkennt,⁴⁰ dass die von Handlungssubjekten im Feld „selbständigen Neuauslegungen des vorgefundenen Wissens [...] (ebenfalls als Wissen) ihrerseits wieder in das gesellschaftliche Handlungsfeld eingespeist“ werden und es somit „verändern“.⁴¹ Entsprechend haben alle Beteiligten eines Forschungsprozesses im relationalen Verständnis eine Verantwortung im Sinne einer „response-ability“⁴² gegenüber der Produktion von

³⁶ Foucault, Michel: *Dispositive der Macht. Über Sexualität, Wissen und Wahrheit*. Berlin 1978, S. 51.

³⁷ Vgl. ebd., S. 50–53.

³⁸ Ebd., S. 51.

³⁹ Ebd., S. 53.

⁴⁰ Die Hermeneutische Wissenssoziologie nach Jo Reichertz untersucht, wie Wissen in sozialen Kontexten entsteht und durch soziale Praktiken sowie Interaktionen geprägt wird. Reichertz verbindet hermeneutische Prinzipien des Verstehens mit soziologischen Aspekten und betont, dass Wissen immer in sozialen Strukturen eingebettet ist. Damit wird die klassische Hermeneutik auf die Soziologie erweitert, indem er den sozialen Kontext und die Prozesse der Wissensproduktion in den Mittelpunkt stellt. Vgl. Reichertz, Jo: „Hermeneutische Wissenssoziologie“, in: Buber, Renate/Holzmüller, Hartmut (Hg.), *Qualitative Marktforschung. Konzepte – Methoden – Analysen*. Wiesbaden 2007, S. III–125.

⁴¹ Ebd., S. 118.

⁴² Mit dem Begriff *response-ability* bezieht sich Karen Barad in Anlehnung an Haraway – beide Denker*innen ziehen in ihrem Denken nicht nur menschliche, sondern explizit auch nicht-menschliche Entitäten ein –, auf die Verantwortung, die wir

Wissen. Mit diesem Verständnis sehe ich es als meine Aufgabe, mein eigenes Forschen sowohl als Prozess einer Aufrechterhaltung bestehender Wissensdiskurse zu erkennen; zugleich jedoch durch dieses Bewusstsein auch Möglichkeiten zur Irritation bestehender Wissensdiskurse zu nutzen und entsprechend eine Unter- und Aufbrechung hegemonialer Diskurse anzustreben. Diesem Ansatz sei bspw. insofern Rechnung zu tragen, als dass Stimmen interviewter Personen unverfälscht wiedergegeben werden und bei interpretativen Auslegungen stets mitreflektiert werden muss, dass diese immer nur eine mögliche Exegese präsentieren.

Doch ebenso wie bereits in Bezug auf Identitätskategorien beschrieben, führt auch das wohlintendierte Sichtbarmachen von Privilegien nicht selten durch die diskursive Reproduktion zur deren Erhärtung. So arbeiteten bspw. Jasmine Gani und Rabea Khan die Fallstricke verschiedener Deklarationen von Privilegien – in ihrem aktuellen Artikel konkret hinsichtlich kolonialistischer Tendenzen – heraus:

Declaration of positionality and the confession of privilege as a way of revealing unequal power dynamics in knowledge production has become an increasingly encouraged reflexive practice [...]. However, we interrogate the potentially negative implications of this methodology, occurring through a reification of material, assumed, and imagined hierarchies between people, which then is advertised and (re)produced by its utterance.⁴³

gegenüber denjenigen Entitäten haben, die in unser Denken integriert werden. Daraus leitet sich unweigerlich die Forderung ab, diesen einbezogenen Entitäten eine bedingungslose Verantwortlichkeit entgegenzubringen. Barad, Karen: „Troubling Time/s and Ecologies of Nothingness. Re-turning, Remembering, and Facing the Incalculable“, in: Fritsch, Matthias (Hg.), *Eco-Deconstruction. Derrida and Environmental Philosophy*. New York 2018, S. 206–248, hier: S. 237; Haraway, Donna: *Staying with the Trouble. Making Kin in the Chthulucene*. Durham 2016, S. 35.

⁴³ Gani, Jasmine/Khan, Rabea: „Positionality Statements as a Function of Coloniality: Interrogating Reflexive Methodologies“, in: *International Studies Quarterly* 68(2) (2024), S. 1–13, hier: S. 1.

Solche Kritik lässt sich strukturell auch auf andere Bereiche marginalisierter Gruppen übertragen. Somit kann – Gani und Khan folgend – eine Bekanntmachung von Privilegien unbeabsichtigt dazu führen, – insbesondere lediglich imaginierte und in sich diskriminierende – Hierarchien zwischen Individuen zu legitimieren und zu versiegeln. Damit meine ich, dass das Benennen eines Machtverhältnisses – wie bspw. eine vermeintliche Überlegenheit in postkolonialen Kontexten – in vielen Bereichen bestehende Asymmetrien verfestigen kann, die allein durch den kontinuierlichen Verweis darauf fortbestehen und dadurch selbst diskriminierend sind. Abgesehen davon, dass es im direkten Kontakt mit Menschen mit Behinderung keines Feingefühls bedarf, zu erkennen, dass es weder hilfreich noch besonders sensibel wäre, über die eigenen körperlichen Fähigkeiten zu sprechen, wenn nicht explizit danach gefragt wird, kann auch die nachträgliche Betonung von Ungleichheiten in bestimmten Kontexten trotz guter Absichten dazu beitragen, diese weiter zu verstärken.

Mit der Foucault'schen Überzeugung, dass Wissen und Macht verwoben sind, muss Forschung zu Menschen mit Behinderung der ethischen Verantwortung folgen, Machtungleichheiten durch Generieren von Wissen während und nach der Forschungszeit nicht zu reproduzieren. Die Frage ist lediglich, ‚wie‘ dies geschehen kann und dieser Verantwortung sollte sich jede Forschung individuell stellen. Meine Absicht ist nicht, Kritik an der notwendigen Sensibilisierung für Machtungleichheiten zu üben, sondern an der Etablierung einer vermeintlich universalen Praxis, die Allgemeingültigkeit beansprucht und dabei die dynamischen Wechselwirkungen innerhalb des Felds außer Acht lässt. Vielmehr konnte ich während meiner Forschungszeit Beziehungen zu den sehbehinderten Sportler*innen aufbauen, etwa durch gemeinsame Gespräche, Abendessen oder

Autofahrten, in denen wir herausfanden, worin wir uns ähneln: Sei es im Musikgeschmack, in der Qualität unseres Schlafs der vergangenen Nacht oder in unseren Essenspräferenzen. Solche Erkundungen von Gemeinsamkeiten in Gesprächen – und selbstverständlich auch Unterschieden –, die sich jenseits des dis*ability-Spektrums befinden,⁴⁴ fördern Verbindungen und tragen dazu bei, diskursive Asymmetrien situativ abzubauen.

Im Anklang an Ansätze der hermeneutischen Wissenssoziologie und Interpretativen Subjektivierungsanalyse⁴⁵ verstehe ich sowohl mich selbst als auch die Menschen in meinem Forschungsfeld mit dem Soziologen Jo Reichertz als paritätische Handlungssubjekte eines relationalen Netzwerks, die

hineingestellt und sozialisiert in historisch und sozial entwickelte und abgesicherte Routinen und Deutungen des jeweiligen Handlungsfeldes (Muster, Typen, Ordnungen, Strukturen) – diese einerseits *vorfinden* und sich aneignen (müssen), andererseits diese immer wieder neu ausdeuten und damit auch ‚eigen-willig‘ *erfinden* (müssen).⁴⁶

⁴⁴ Hierbei geht es mir darum darauf hinzuweisen, dass die Kategorien Behinderung/Nicht-Behinderung nicht notwendigerweise kontinuierlich verhandelt werden, sondern dass sich Differenzen oder Gemeinsamkeiten auch jenseits dieser Zuschreibungslogik ausfindig machen können – wodurch die Kategorie situativ an Relevanz verlieren oder gar gänzlich in den Hintergrund treten kann.

⁴⁵ Die Interpretative Subjektivierungsanalyse ist eine Methode der Hermeneutischen Wissenssoziologie, die darauf abzielt, die Zusammenhänge zwischen Diskursen, Subjektivierungskontexten und menschlichen Selbstverhältnissen zu untersuchen. Die Hermeneutische Wissenssoziologie betrachtet soziales Wissen als dynamisch und kontextabhängig, und sie setzt hermeneutische, interpretative Verfahren ein, um die Bedeutungszusammenhänge und interpretativen Prozesse im sozialen Raum zu verstehen. Dabei möchte sie zum einen eine Sozial- und Gesellschaftstheorie entwerfen, zum anderen „das Handeln von Menschen und (Menschen in) Organisationen“ verstehen, wodurch die Hermeneutische Wissenssoziologie gleichermaßen wie notwendigerweise an dem Einzelfall der Praxis wie an dem dahinterstehenden theoretischen Typus interessiert ist und somit Praxis und Theorie vereint. Vgl. Reichertz, „Hermeneutische Wissenssoziologie“, S. III–125.

⁴⁶ Ebd., S. 117–118.

Eine solch relationale Forschungsausrichtung schafft durch das Priorisieren einer kontingenten, situativen und unvorhersehbaren Relation zwischen dem Betrachter und dem Betrachteten ein Gleichgewicht, das für Forschung richtungsweisend sein soll. Nach dieser Argumentation plädiere ich dafür, den Begriff der Positionalität zugunsten der Konzepte der Relationalität und Prozessualität zu verwerfen. In einem abschließenden Punkt soll nun das Konzept der Prozessualität auch den Prozess des isolierteren Schreibens abseits des Forschungsfelds – der nachträglich vollzogen wird – rekontextualisieren und somit die Faktoren Zeit, Dauer und Retrospektion hinsichtlich Fragen der Positionierung hervorheben.

Einmaligkeitscharakter der Positionalisierung

Im Laufe der Feldforschung können sich für Forscher*innen nicht nur eigene Identitätskategorien neu ordnen, umdeuten und in ihren Relationen verschieben – auch die eigenen Perspektiven können sich durch solche Resignifikationen über einen längeren Zeitraum hinweg verändern. Prozessualität ist daher ein zentraler Aspekt in der Kritik am Positionalitätsgestus, der meines Erachtens im retrospektiven Akt des Fest/Schreibens häufig die zeitliche Dimension von Positionalisierungen vernachlässigt und gedanklich ausblendet. Durch die impliziten Anforderungen, dass ‚Autor*innen‘ ihre Situiertheit im Schreiben sichtbar machen sollen, wird die Reflexion erst nachträglich an den Schreibtisch verortet. Wie bereits thematisiert, führt eine solche Praktik dazu, die eigentliche Auseinandersetzung eigener Situiertheit in Bezug auf das Feld zu vernachlässigen. Somit produziere eine Positionalitätsbekundung zwangsläufig folgendes Dilemma: Entweder bediene sie als zuspätkommendes Statement eines akademischen ‚Malen-nach-Zahlen‘ solipsistischer Geworfenheit

nachträglich eine Erwartung oder sie schließe als vorausseilendes Statement vorzeitig Türen für Veränderungen, wie Robertson aufzeigt:

Writing as ‚a [name the category]‘ may serve to position or locate an anthropologist within the academy’s paint-by-number landscape, but going to do fieldwork ‚as a [name the category]‘ is an a priori position that can effectively render an ethnographer impervious to intellectual, aesthetic, and emotional transformations and challenges from new encounters, acquaintances, and experiences.⁴⁷

Die eigene Positionierung muss innerhalb der Forschungszeit als aushandelbares und situatives Konstrukt in das Forschungsverhalten einbezogen werden, das nicht erst im Prozess des Schreibens als Metareflexion Einzug erhält. Die einmalige Ereignishaftigkeit einer Positionalisierung im nachträglichen Verfassen wissenschaftlicher Arbeiten ergibt wenig Sinn. Positionierungen (im Plural) müssen einer Prozesshaftigkeit unterliegen, die alle Phasen des Forschens und Schreibens kontinuierlich begleiten und Veränderungen gegenüber dabei offenbleiben. Entsprechend plädiere ich dafür, eine Positionalitätsbekundung nicht isoliert in der Einleitung oder einem vorausgehenden Kapitel zu formulieren – und somit selbst einmalig im Textdokument zu verorten –, sondern im gesamten Textverlauf kontinuierlich auf jene Momente zu verweisen, in denen Re-Positionierungen spürbar wurden und zu Irritationen, Umdeutungen oder Neuausrichtungen führten. Somit soll die zeitliche Entwicklung von Resignifikationen nachgezeichnet und ein mögliches Hadern mit der eigenen Situiertheit – durch die Tatsache, dass diese immer wieder mitgedacht werden muss – in je neuen Kontexten schriftlich eingefangen werden. Denn auch im Schreiben selbst fungiere ich mit Foucault gesprochen vielmehr als Experimentatorin, da der Prozess der Veränderung und der Resignifikation auch hier erwünscht sein

⁴⁷ Robertson, „Reflexivity Redux“, S. 790.

sollte. Mehr noch, Veränderungen sollten im besten Fall sogar Ziel gelungener Forschung sein:

Ich bin ein Experimentator und kein Theoretiker. Als Theoretiker bezeichne ich jemanden, der ein allgemeines System errichtet [...] und es in immer gleicher Weise auf unterschiedliche Bereiche anwendet. Das ist nicht mein Fall. Ich bin ein Experimentator in dem Sinne, daß ich schreibe, um mich selbst zu verändern und nicht mehr dasselbe zu denken wie zuvor.⁴⁸

(Selbst-)Positionalität erscheint als restriktiver Begriff – assoziiert mit Starrheit, Unbeweglichkeit, Unveränderbarkeit und Eindeutigkeit – und ignoriert somit zentrale Verständnisse von Relationalität und Performativität. Stattdessen sollte das Konzept und der Begriff zugunsten von Konzepten und auch Begriffen der Bewegung, Resignifikation und Relationalität ersetzt werden. Die Idee einer ständigen Re-Positionierung innerhalb von Beziehungen, die sich in und durch geteilte „un/shared spaces“⁴⁹ konfigurieren, sollte aus methodologischer Perspektive ernst genommen werden. Den Begriff der Positionalität hinter mir lassend, verwerfe ich selbstverständlich nicht den wohlintendierten Ansatz zur Gänze, sondern eher seine häufig gehandhabte Umsetzung. Mit der Überzeugung einer situationsgebundenen und für Veränderungen offenen Relationalität möchte ich nachfolgend auszugsweise Beispiele aus meiner eigenen Forschung offenlegen, in denen Re-Positionierung stattgefunden hat.

⁴⁸ Foucault, Michel: *Der Mensch ist ein Erfahrungstier*. Frankfurt a. M. 1996, S. 24.

⁴⁹ Price, Margaret: „Un/shared space: the dilemma of inclusive architecture“, in Boys, Jos (Hg.), *Disability, Space, Architecture. A Reader*. New York 2016, S. 155–172, hier: S. 161–162.

Momente von Re-Positionierungen – Beispiele aus der eigenen Forschung

Nach der theoretisch ausgerichteten Methodenreflexion und -kritik an Umsetzungen von Positionalitätsbekundungen veranschauliche ich nun exemplarisch Momente der Re-Positionierung des Selbst aus eigener Forschungszeit, indem ich durch Begegnungen mit Sportler*innen Formen relationaler Re-Positionierungen veranschauliche. Der konsequente Einbezug relationalen Denkens sowie eine praktische Umsetzung der Ansätze des relationalen Modells von Behinderung im Forschungsfeld führten dazu, dass ich im Trainingslager über die Tage hinweg im direkten Kontakt mit den sehbehinderten Sportler*innen lernte, wie ich dazu beitragen kann, Behinderung situativ zu nivellieren. Behinderungen wurden unter anderem durch mein Verhalten situativ hervorgebracht, das ich über die Zeit anpassen und ändern konnte. Somit durfte ich erfahren, wie das Verständnis des relationalen Modells in Begegnungen realisiert werden kann und wie dieses selbst in kleinen Momenten konkreter Mit- und Umweltgestaltung spürbar wird. Samuel, sehbehinderter Skiathlet, teilte mir etwa nach einigen Tagen des nötigen Vertrauensaufbaus mit, dass er sich wünsche, keine Hilfe beim Beladen des Autos mehr von mir angeboten zu bekommen, da er sich dadurch verstärkt auf seine Behinderung reduziert fühle und ja auch sonst ohne mich zurechtkommen würde. Außerdem würden ihm Hilfsangebote teilweise den Eindruck vermitteln, sein Gegenüber wäre nicht geduldig und würde ungern warten, bis Samuel ertastet hat, wo er seine Skier im Auto verstauen kann. Die direkte Aussprache seiner Wünsche ermöglichte uns gemeinsam, eine Um- und Mitwelt zu schaffen, in der er sich durch mein nun angepasstes Verhalten weniger behindert fühlte. Andere Male wurde ich gebeten, lauter zu sprechen, Sachverhalte oder von mir Gesehenes präziser zu beschreiben oder eine sehbehinderte Person bei einem gemeinsamen Spaziergang zu führen,

indem sie ihre Hand auf meine Schulter legte. Bei einem Besuch in einem Café, das drei Tageskuchen anbot, erklärte die Kellnerin auf Nachfrage nach dem Kuchenangebot, diese seien in der Auslage sichtbar. Nachdem sie über die Sehbehinderungen einiger Gäste aufgeklärt wurde, reichte sie den Kuchen zum Riechen. Ein weiterer Moment situativen Abbaus von Barrieren durch mein kontextbezogenes und angepasstes Verhalten ergab sich ebenfalls im Paraskialpin Trainingslager. Lars, ebenfalls sehbehinderter Skiathlet, bat mich, mich ihm von der linken Seite zu nähern und mich im Gespräch an seiner linken Seite zu positionieren. Lars erklärte, dass er auf dem rechten Auge blind sei und auf seinem linken eine Hemianopsie bestehe, durch die er nur auf der linken Seite des linken Auges sehen könne. Annäherungen von der rechten Seite würden ihn teilweise erschrecken und bei frontaler Konversation müsse er seinen Kopf schräg legen und hätte deswegen oft Nackenschmerzen. Meine konkrete ‚Ausrichtung‘ auf die Welt und unsere gelebte Erfahrung eines inter-embodiments belegt die Relevanz relationalen Denkens und situativer Neuausrichtung. Ich vollzog im wahrsten Sinne des Wortes eine Re-Positionierung und rückte an Lars’ linke Seite. Die Positionierung damit abzuschließen, mich als nicht-behinderte Person zu benennen, mag ein erster wichtiger Schritt der Selbstreflexion und Sensibilisierung für meine eigene Weltanschauung und Erfahrung sein – als forschungspraktische Handlung erweist sich eine solche Praxis jedoch als wenig hilfreich.

Mit dem Soziologen Theodore Schatzki übernehme ich im Zuge meines Vorschlags von Relationalität als alternatives Konzept zur Positionalität abschließend die Annahme intersubjektiver Bedeutungen, da die „organization of an integrative practice“, in den Praktiken selbst, also „out there in the practices themselves“ liegt,

„as opposed to in here ,in the minds of the actors“.⁵⁰ Hierbei ist Verständnis kein rein individuelles Phänomen, sondern es entsteht durch die Teilnahme an sozialen und kollektiven Praktiken:

A person acquires this understanding through the exposure to and participation in the practice whose actions express it. Once acquired, moreover, she perpetuates the practice by performing actions that signify the same understanding. The understanding, consequently, was and continues to be ,out there' in the expanding manifold of behaviors. It is also, of course, ,in her' in a way that the wider organization of an integrative practice cannot be. But it lodges there through her introduction into and exposure to past components of the continuing practice whose present constituent behaviors continue to express it.⁵¹

Somit verankert sich die Praxis des relationalen Modells von Behinderung, der Relationalität und des Re-Positionierens in den spezifischen Interaktionen mit anderen Menschen, in denen ich von ihnen lerne, mich relational ausrichte, dieses Wissen übernehme und weiterführe. Zusammenfassend betrachtet verstehe ich Forschung als stetigen Prozess relationaler Re-Positionierung, die zu Beginn, während und auch im abschließenden Prozess der Verschriftlichung andauert und darüber hinaus andauern muss.

⁵⁰ Schatzki, Theodore: *Social practices. A Wittgensteinian approach to human activity and the social*. Cambridge 1996, S. 105.

⁵¹ Ebd., S. 106.

Backhausen

Elena Backhausen, M.A., wissenschaftliche Mitarbeiterin am Institut für Film-, Theater-, Medien- und Kulturwissenschaft der Johannes Gutenberg-Universität Mainz (Theaterwissenschaft) sowie im Sonderforschungsbereich 1482 *Humandifferenzierung*, Performance Studies und Philosophy, Dis:ability Studies, Relationalität, kritische Methodologie, Sehbehindertensport und Un:abhängigkeit als Performanz.

Backhausen, Elena: Kritik der Positionalität – Plädoyer für eine relationale Forschungspraxis und Verortung in den Sozial- und Kulturwissenschaften, in: Adam Czirak, Theresa Eisele (Hg.): Thewis. Online-Zeitschrift der Gesellschaft für Theaterwissenschaft, Vol. 12, Ausg. 1 (2025), S. 108–132, DOI 10.21248/thewis.12.2025.155

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.

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 abzu zielen, 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 durcherzählte 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

(Re-)Valuing Performance: Wi(e)der Peggy Phelans *Unmarked*

Anna Raisich

Abstract „Performance’s only life is in the present“, schrieb Peggy Phelan 1993, Performance von ihren materiellen Überresten scheidend, um sie außerhalb der kapitalistischen Reproduktionslogik zu situieren, und eine Wertsetzung in Kraft setzend, die bis heute das theaterwissenschaftliche Denken prägt. Der Beitrag wendet die Frage nach dem Wert und der Politik von Performance bzw. Aufführung empirisch und fragt nach Praktiken des Bewertens und den Politiken, die zum Vorschein kommen, wenn man jenen materiellen Überresten folgt.

„Performance’s only life is in the present. [...] Performance’s being [...] becomes itself through disappearance.“¹ So beginnt das siebte Kapitel von *Unmarked*. Der Titel: „The ontology of performance: representation without reproduction“². Selbst wenn Sie das Buch nicht gelesen haben, werden Sie diese Sätze kennen. Zumal diese jüngst, während der Covid-19-Pandemie, in der die Theater geschlossen blieben, hierzulande angesichts der Erfahrung von Isolation und Zoom-Müdigkeit in erneuten Beschwörungen von Liveness als *dem* Wesensmerkmal von Theater widerhallten.

Das war ca. 30 Jahre nach dem Erscheinen von *Unmarked*. Etwa zu dieser Zeit wandte sich auch Phelan erneut ihrem 1993 erschienenen

¹ Phelan, Peggy: *Unmarked: The Politics of Performance*. London u.a. 1993, S. 146.

² Ebd., S. 146–166.

Buch zu. In „Notes on Hope. Revisiting *Unmarked* 30 Years Later“ verweist sie auf dessen Nachwort,³ das von einem besonders begabten PhD Studenten inspiriert gewesen sei, der, während Phelan das Buch schrieb, dabei war, an AIDS zu sterben. „Despite his terminal diagnosis“, erzählt sie, „he chose to continue to come to class. His decision to attend our seminars made my interest in the present tense, explored throughout *Unmarked*, even more urgent.“⁴ Die Beschäftigung mit dem Präsens ist für Phelan eine politische Angelegenheit und motiviert durch das Zeitgeschehen, in das ihr akademisches Tun verwickelt ist: „my argument was dedicated to students embedded in the AIDS crisis in the US in the early 1990s“.⁵ Daher der Untertitel von *Unmarked: The Politics of Performance*. Und angesichts multipler Krisen – „global climate disasters, the after(?)-effects of Covid-19, and in the United States, mass shootings, fentanyl overdoses, suicides, and other kinds of early deaths“⁶ – sei ihr Argument, das das Sein der Performance in der Erfahrung von Verlust begründet und einen Wert darin zu finden sucht, heute relevanter denn je. Dieses Argument jedoch sei erst auf das siebte Kapitel reduziert und schließlich auf ein paar einzelne Sätze zusammengestutzt worden. Auch wenn in ihren Zeilen der Frust einer Autorin angesichts dieser „slimmed-down Ozempic reading“⁷ mitschwingt, erkennt Phelan an, dass ihr Argument erst aufgrund dieser Verschlankung nicht aus dem Diskurs verschwunden ist: „the mini version of my argument helped it stay around.“⁸ Diese Version habe dazu beigetragen, das

³ Ebd., S. 167–180 („Afterword: notes on hope – for my students“).

⁴ Phelan, Peggy: „Notes on Hope. Revisiting *Unmarked* 30 Years Later“, in: *TDR* 62(2) (2024), S. 7–10, hier: S. 7.

⁵ Ebd.

⁶ Ebd.

⁷ Ebd., S. 8.

⁸ Ebd.

Forschungsfeld der Performance Studies bzw. die Performancetheorie zu konsolidieren.

Um zu bleiben, müssen Argumente nicht nur leicht sein, sie müssen auch reisen. Aber wenn sie das tun, lösen sie sich unweigerlich (mehr oder weniger) aus ihrem Zusammenhang. Das ist einerseits eine gute Sache. So können sie an anderer Stelle eingesetzt werden und dabei helfen, Theorien zu konsolidieren. Es führt aber auch dazu, dass sie den Anschein von Unwandelbarkeit bekommen und zu festen Bausteinen werden, die wir bequem aus der Tasche ziehen können, wenn wir weiter an unserem theoretischen Gebäude bauen. Die oben zitierten Sätze haben oft als solche Bausteine fungiert. Während Phe-lans Überlegungen unsere Vorstellung vom Sein der Performance prägten, verschwand ihr Zusammenhang zunehmend in den Hintergrund. Und so wurden jene Sätze allmählich zu etwas, das schlicht feststellt, was Performance ist, *überall* und *immer*, statt Antworten auf spezifische Probleme, Anliegen und auch Sorgen zu sein.

Lange Zeit waren sich sowohl die deutschsprachige Theaterwissenschaft als auch die anglophonen Theatre and Performance Studies weitestgehend darüber einig, dass, erstens, ihr Gegenstand die Aufführung und dass diese, zweitens, ephemerer Natur ist. Theater wurde als Aufführung begriffen und diese auf ihre Existenz im Hier und Jetzt in der Interaktion zwischen Bühne und Publikum beschränkt und, in der Folge, aus ihrem sozio-materiellen Produktionszusammenhang gelöst. Angesichts von Arbeits- und Gleichstellungskämpfen, massiven finanziellen Kürzungen, der Notwendigkeit nachhaltiger Produktionsweisen und weiterer Herausforderungen, mit denen das institutionalisierte Theater in Deutschland aktuell zunehmend konfrontiert ist, ist es dringend notwendig, über diesen Produktionszusammenhang zu sprechen. Jüngere Ansätze, die diesen Zusammenhang zu adressieren suchen, eint oft, dass sie

von der Aufführung als gegebenem Gegenstand ausgehen und ihr den Produktionszusammenhang lediglich als Kontext hinzufügen. Mein Vorhaben in diesem Beitrag ist es, eine alternative Vorstellung vom Sein der Aufführung zu entwickeln, die es ermöglicht, diese konsolidierte Unterscheidung zwischen eigentlichem Gegenstand und seinem Kontext und die darin implizierte Wertordnung hinter uns zu lassen, um besser mit einigen der genannten Herausforderungen umzugehen.

Anhand einer exemplarischen Re/Lektüre des ersten Kapitels von *Unmarked*⁹ werde ich zunächst die Wertordnung beschreiben, die bis heute die theaterwissenschaftliche Vorstellung von der Wirklichkeit des Theaters prägt. Hierfür ist es notwendig, den Zusammenhang von Phelans Argument zurückzubringen sowie die Anliegen, die ihre theoretische und politische Agenda prägen. Phelans Text eignet sich dabei nicht nur aufgrund seines nachhaltigen Einflusses als Ausgangspunkt für meine Neubewertung performancetheoretischer Annahmen, sondern weil sie darin explizit macht, dass ontologische Fragestellungen stets mit Fragen nach dem Wert und der Politik des untersuchten Gegenstands einhergehen. Ihre Performancetheorie, die (Re-)Produktion als symbolischen Vorgang begreift und sich mit der Repräsentation marginalisierter Subjekte befasst, beinhaltet ein Versprechen ideologischen und politischen Widerstands, das auf einer Werttheorie baut, die das Immaterielle in den Mittelpunkt stellt und Performance auf eine einzige Existenzform („[p]erformance’s only life“¹⁰) beschränkt. Dagegen möchte ich meine Agenda stellen und einen Ansatz beschreiben, der es erlaubt, das Materielle neu zu bewerten. Ich werde argumentieren, dass Theater und Performance bzw. Aufführung nicht immer und

⁹ Phelan, *Unmarked*, S. 12–45 („Broken symmetries: memory, sight, love“).

¹⁰ Ebd., S. 146.

überall gleich sind, sondern als multiple Gegenstände in lokalen, sozio-materiellen Praktiken zum Sein kommen, die es empirisch zu untersuchen gilt. Phelans Beschäftigung mit Verlust zum Ausgangspunkt nehmend, werde ich anhand einiger Beispiele aus dem Alltag eines Stadttheaters skizzieren, wie dessen Mitarbeitende bestimmen, ob eine Produktion wert ist, behalten zu werden, und welche Politiken dabei zum Vorschein kommen. Ich schließe den Beitrag mit einem Fazit, in dem ich auf Phelans Anliegen zurückkomme und festhalte, dass es eine empirische Beschäftigung mit Praktiken des Bewertens und Wertschätzens sowie ein relationales und materielles Verständnis von Repräsentation und Reproduktion braucht, um mit der gegenwärtigen Wirklichkeit des Theaters fertig zu werden.

Wieder *Unmarked*: Performance's only life

Es sind m.E. fünf ineinander verschränkte Anliegen, um die herum Phelan ihr Argument entfaltet.

1 *value*: Die Erwähnung des an AIDS sterbenden Studenten in Phelans eigener Re/Lektüre von *Unmarked* verdeutlicht, dass sie ihre Performancetheorie, die Performance mit Verschwinden gleichsetzt, angesichts des nahen Todes eines wertgeschätzten Menschen formulierte. Dass es sich um einen Versuch handelt, einen Wert im Verlust zu finden. „*Unmarked* attempts to find a *theory of value* for that which is not ,really‘ there, that which cannot be surveyed within the boundaries of the putative real.“¹¹ Es geht also zunächst um Wert. Genauer geht es darum, demjenigen einen Wert zu geben, das bislang ohne Wert, weil (vermeintlich) nicht da ist: das Abwesende, das

¹¹ Ebd., S. 1, Hervorhebung A.R.

als Abwesendes die Gegenwart informiert, sie unterbewusst heim-sucht.¹²

2 (*in*)*visibility*: Phelan beobachtet eine Gegenwart, in der es zu-
vor-
derst um Sichtbarkeit geht; Sichtbarkeit unterrepräsentierter und
marginalisierter Gruppen (auch hier kommt der an AIDS sterbende
Student in den Sinn). Das zweite Anliegen ist, den Rufen nach mehr
Sichtbarkeit etwas entgegenzusetzen. „I am attempting“, schreibt
sie, „to revalue a belief in subjectivity and identity which is *not visibly*
representable. This is not the same as calling for greater visibility of
the hitherto unseen.“¹³ Indem sie identitätspolitischen Forderungen
nach mehr kultureller Repräsentation von Unterrepräsentierten eine
Absage erteilt, interveniert sie in den kulturtheoretischen und poli-
tischen Diskurs der Zeit. Es sei laut Phelan nicht nur ein Irrtum,
mehr Sichtbarkeit mit mehr politischer Macht gleichzusetzen.
Durch diese Gleichung machten sich die Progressiven zudem der
Komplizenschaft mit den Konservativen schuldig. Denn auch diese
würden politische Macht an Sichtbarkeit knüpfen und die Grenzen
des Sichtbaren patrouillieren, weil sie beides, Sichtbarkeit und
Macht, für marginalisierte Personen zu verweigern suchten.

3 *representation*: Beide Lager, so Phelan, missverstehen das Verhältnis
zwischen Sichtbarkeit, Macht und Identität, was sie auf ein unzu-
reichendes Verständnis der Logik der Repräsentation zurückführt:
„both groups [...] mistake the relation between the real and the re-
presentational. [...] The real is read through representation, and

¹² Verschiedene Performance-Forscher*innen haben die Erfahrung und Zeitlichkeit
der Theateraufführung mit Begriffen wie *haunting* oder *ghosting* beschrieben. So be-
sessen die Performancetheorie mit der Liveness, dem unmittelbaren Hier und Jetzt von
Aufführungen war, so sehr war sie es zugleich mit dem Tod, der Vergangenheit und
Erinnerung. Vgl. z. B. Carlson, Marvin: *The Haunted Stage. The Theatre as Memory*
Machine. Ann Arbor 2003; Schneider, Rebecca: *Performing Remains. Art and War in*
Times of Theatrical Reenactment. London/New York 2011.

¹³ Phelan, *Unmarked*, S. 3, Hervorhebung A.R.

representation is read through the real.“¹⁴ In dieser Lesart werde den bislang Unterrepräsentierten eine Selbst-Identität und Einheit mit der kulturellen Darstellung attestiert, in der sie schlicht als sie selbst reproduziert und erkannt werden könnten. Der Vorgang der Repräsentation, von Phelan als Vorgang der Bezeichnung konzeptualisiert, werde dabei als einfache und unproblematische Abbildung einer Wirklichkeit vorgestellt, die mit einem Blick erfasst werden könne: „seeing as a way of knowing“¹⁵. Diese Vorstellung, so Phelans Einwand, ignoriert, dass Repräsentation in der Wieder-Holung als exakte Abbildung der Wirklichkeit notwendig scheitern muss: „The danger in staking all on representation is that one gains only representation.“¹⁶

4 *cultural reproduction*: Das vierte Anliegen betrifft diese Idee von Repräsentation als Reproduktion; die Abbildung des bislang unterrepräsentierten Anderen innerhalb einer Kultur, die Sichtbarkeit mit Macht gleichsetzt und dadurch epistemische Gewalt ausübt. „*Unmarked* concerns the relationship between the self and the other as it is represented in photographs, paintings, films, theatre, political protests, and performance art.“¹⁷ Innerhalb des kulturellen Felds, in dem Sichtbarkeit regiert, entspricht die Beziehung zwischen Selbst und anderem einer Beziehung „between the looker and the given to be seen“, zwischen Subjekt und Objekt, die, so Phelan, „is a marked one, which is to say it is *unequal*.“¹⁸

¹⁴ Ebd., S. 2.

¹⁵ Ebd., S. 5.

¹⁶ Ebd., S. 10.

¹⁷ Ebd., S. 4.

¹⁸ Ebd., S. 3, Hervorhebung A.R.

Der Vorstellung von Repräsentation als Reproduktion und ihrer Implikation von Einheit begegnet Phelan mit einer psychoanalytisch und dekonstruktivistisch informierten Skepsis.

As Lacanian psychoanalysis and Derridean deconstruction have demonstrated, the epistemological, psychic, and political binaries of Western metaphysics create distinctions and evaluations across two terms. One term of the binary is marked with value, the other is unmarked. The male is marked with value, the female is unmarked, lacking measured value and meaning. [...] Within the realm of the visible, that is both the realm of the signifier and the image, women are seen always as the Other; thus, *The Woman* cannot be seen. Yet, like a ubiquitous ghost, she continues to haunt the images we believe in [...].¹⁹

Phelans Interesse für den Wert des Abwesenden ist verbunden mit der Sorge um den kulturellen Stellenwert von Frauen. Indem Sie auf die Grenzen der „ideology of the visible“²⁰ hinweist, will sie Frauen zu einer Macht verhelfen, die nicht auf Sichtbarkeit baut, sondern darauf, sich der Reproduktion in Wort und Bild zu entziehen. Ihr Vorhaben ist es, den Wert zu behaupten, der darin liegt, der Darstellung als Frau zu entkommen. Nicht unter den gegebenen Bedingungen der Sichtbarkeit zu erscheinen, hieße, sich der Festschreibung auf einen Nicht-Wert innerhalb eines binären Differenzrahmens zu verweigern.

§ *capitalism*: Diese Weigerung, zu erscheinen, entspricht für Phelan einer Weigerung, den für Frauen vorgesehenen Platz innerhalb der kapitalistischen Wirtschafts- und Gesellschaftsordnung einzunehmen und sich an der kulturellen Reproduktionsarbeit zu beteiligen.²¹ Vor diesem Hintergrund weist sie kritische Kulturtheorieansätze zurück, die Identitäten auf eine Reihe von materiellen Faktoren zurückführen und so eine Geschlechterdifferenz als ‚wirklich gegeben‘

¹⁹ Ebd., S. 5; 6, Hervorhebung im Original.

²⁰ Ebd., S. 7.

²¹ Vgl. ebd., S. II.

legitimieren. Die entscheidende Frage für sie lautet nicht, was die materiellen Bedingungen sind, die Geschlechtsidentitäten hervorbringen. Ihre Frage lautet: „what would it take to value the immaterial within a culture structured around the equation ‚material equals value?‘“²²

Phelans Anliegen ist es daher – und hier schließt sich der Kreis zur Frage nach dem Wert –, über den Verlust bzw. das Abwesende im Kern von Identitäten theoretisch Rechenschaft abzulegen. D.h., sich demjenigen zu widmen, das verworfen werden muss, um ‚Ich‘ zu werden. Um Lacan sträflich zu verkürzen: Das Selbst erkennt sich im Bild des anderen. Einer sein ist keine Andere sein. Jede Identitätserfahrung gründet in einer Differenzbeziehung und sich zu identifizieren, bedeutet zugleich, diese Differenz im Streben nach Einheit zu negieren.

Unable to bear (sexual) difference, the psychic Subject transforms this difference into the Same, and converts the Other into the familiar grammar of the linguistic, visual, and physical body of the Same. This process of conversion is what Freud called fetishization. Lacan calls it the function of metaphor.²³

Sich der Reproduktion im Bild zu entziehen, heißt also, in doppelter Hinsicht Widerstand zu üben: sich, erstens, nicht auf das Bild festschreiben zu lassen, das sich der *male, Western gaze* von einer in Bezug auf (u.a.) *sex* und *gender* markierten Anderen macht, und dadurch, zweitens, der Fetischisierung zu entkommen und Raum für dasjenige zu bieten, das sich nicht präsentieren kann. Dies ist in Phelans an Lacan angelehnter Terminologie das Reale: „*The Woman*, [...] she [who] continues to haunt the images we believe in“²⁴.

²² Ebd., S. 5.

²³ Ebd., S. 5–6.

²⁴ Ebd., S. 6.

Das Argument bis hierher lautet also in etwa so: Repräsentation als kulturelle Reproduktion unter kapitalistischen Bedingungen und im Regime der Sichtbarkeit zielt auf reibungslosen Austausch von Bildern und Zeichen und letztlich fetischisierten Waren, der den Fluss von Kapital und die Hegemonie des Patriarchats garantiert, ohne anzuerkennen, was in der Substitution, die Teil eines jeden Repräsentationsvorgangs ist, notwendigerweise verlorenggeht. Dieser Verlust aber bzw. die Erfahrung seiner Nachwirkungen ist, was es, so Phelan mit Lacan, bedeutet, ‚Ich‘ zu sein.

Das ist die „ontology of subjectivity proposed here“, die im einleitenden Zitat eingeschoben und gemäß der Stellung des letzten Kapitels im Buch vorausgesetzt ist. Ich habe diesen Einschub eingangs weggelassen, da er in der Mini-Version von Phelans Argument meist verlorenggeht. Hier noch einmal der (gekürzte) Anfang des siebten Kapitels: „Performance’s only life is in the present. [...] Performance’s being, *like the ontology of subjectivity proposed here*, becomes itself through disappearance.“²⁵

Performance affirmiert laut Phelan den Verlust und dadurch das Reale, das im Bereich des Sichtbaren nicht dargestellt werden kann. Sie tut dies, indem sie den Körper einsetzt, allerdings nicht metaphorisch, sondern metonymisch.²⁶ Statt zu bleiben und für ein anderes einzustehen, taucht der performende Körper auf, um zu verschwinden, so im zeitlichen Ablauf der verkörperten Aktion die Unmöglichkeit der Wieder-Holung vorführend und sich der Reproduktion entziehend. In der Performance werden zwei Gegenstände als immer schon verloren performt, der Körper und die Performance selbst. Hier noch einmal Phelan:

²⁵ Ebd., S. 146, Hervorhebung A.R.

²⁶ Vgl. ebd., S. 152.

Performance implicates the real through the presence of living bodies. [...] Without a copy, live performance plunges into visibility – in a maniacally charged present – and disappears into memory, into the realm of the unconscious where it eludes regulation and control. Performance resists the balanced circulations of finance. *It saves nothing; it only spends.*²⁷

Performance schafft nichts Materielles, kein reproduzierbares Artefakt, aber sie schafft nicht nichts. Ihre produktive Kapazität und generative Kraft, der Wert, den sie hervorbringt, und der Überschuss, den sie erzeugt, gründen gerade im Verlust. In diesem Sinne ist sie „in a strict ontological sense [...] nonreproductive“²⁸. Performance bringt den Wert des Immateriellen hervor und transzendiert damit die Herrschaftsordnung, in der „the female is unmarked, lacking measured value and meaning“²⁹. Verlust als existentielle Kondition der menschlichen Psyche bildet dabei die Grundlage für Phelans kapitalismuskritische Werttheorie und widerständige Politik von Performance. Diese Politik unterwandert identitätspolitische Repräsentationsansprüche, die Phelan der politischen Fetischisierung und damit der Reproduktion von Herrschaftsverhältnissen bezichtigt. Politischen Widerstand zu leisten, bedeutet hier, der Reproduktion als Eins/Einheit (*Same/One*) zu widerstehen. Und damit der dem „I/eye“³⁰ innewohnenden Tendenz, Differenz auszulöschen und zugleich im Körper, der zum sichtbaren Zeichen wird, festzuschreiben. Performance mit Verlust gleichzusetzen, ist, knapp gesagt, eine Strategie, essentialistischen und deterministischen Identitätskonzeptionen etwas entgegenzusetzen.³¹

Phelans „ontology of performance“ steht im Zusammenhang mit einer „ontology of subjectivity“. Angesichts identitätspolitischer

²⁷ Ebd., S. 148, Hervorhebung A.R.

²⁸ Ebd.

²⁹ Ebd., S. 5.

³⁰ Ebd.

³¹ Ironischerweise hat Phelans anti-essentialistisches Argument einen Essentialismus hervorgebracht, wie die Liveness-Debatte vorführt.

Kämpfe in den USA der 1990er Jahre sucht sie ein Gemeinsames zu etablieren, ohne falsche Versprechen von Einheit und Kohärenz. Da ihr das Materielle im Spätkapitalismus verdächtig geworden ist, will sie das Immaterielle aufwerten. Also wendet sie sich der Psyche zu und schreibt über den Verlust, der uns eint und trennt.³² Ich stimme mit Phelan darin überein, dass es unmöglich ist, vom Sein der Aufführung zu sprechen, ohne politische Fragen und Fragen nach Wert zu adressieren. Ich teile mit ihr auch die Skepsis gegenüber Repräsentation als primärem politischen Ziel. Nur ist mein Problem mit Repräsentation nicht, dass „[t]he danger in staking all on representation is that one gains only re-presentation“³³, d.h. eine nicht-exakte Reproduktion und nicht das eigentliche Ding (*the real thing*). Für mich besteht die Gefahr, alles auf Repräsentation zu setzen, vielmehr darin, dass man sich nur mit einer Beziehung beschäftigt: derjenigen „between the looker and the given to be seen“³⁴. Und dass die Wirklichkeit der Aufführung – ihr Wert, ihre Politik, ihre Ökonomie – aus dieser binären Beziehung heraus begründet wird. Diese

³² Diese Wendung beinhaltet eine Verschiebung von Repräsentation als politischer Kategorie, bei der es um die Bildung eines artikulationsfähigen politischen Subjekts mit konkreten Interessen und Forderungen geht, zu Repräsentation als psychoanalytischer bzw. erkenntnistheoretischer Kategorie, bei der es um die Bildung eines Selbstbewusstseins bzw. die Voraussetzungen für Selbsterkenntnis geht. Ob diese Wendung hilfreich ist, ist zweifelhaft. Genauso, ob die Wendung zum Immateriellen mit einer Aufwertung von vorwiegend von Frauen, oft Frauen of Color, geleisteter Reproduktionsarbeit einhergeht. Ich habe hier nicht den Platz, um meine Zweifel näher auszuführen. 30 Jahre nach *Unmarked*, da sich die Situation in jeder Hinsicht verschärft hat, erlaube ich mir aber *en passant* diesen *hot take*: nein. Tatsächlich ließe sich argumentieren, dass Phelans Wertschätzung des Immateriellen mit einer De-Realisierung der materiellen Konsequenzen einhergeht, die Frauen (viele von ihnen – dass die Kategorie Frau nicht homogen ist, ist hier ebenfalls ausgelassen) aufgrund ihrer Stellung in der Gesellschaft erleiden. Phelan gestikuliert in Richtung Reproduktionsarbeit, um sie dann aus ihrem Argument auszuklammern. Ihre Version von Anti-Essentialismus geht auf Kosten der sozio-ökonomischen und materiellen Wirklichkeit derjenigen, deren reproduktiver Wert in einer kapitalistischen Ordnung auf dem Spiel steht.

³³ Phelan, *Unmarked*, S. 10.

³⁴ Ebd., S. 3.

Wirklichkeit dreht sich um Körper, die sich aufführen, und um die Wahrnehmung dieser Körper durch Zuschauende.

Phelan ist für mich, wie eingangs erwähnt, deshalb interessant, weil sie explizit macht, dass es bei ontologischen Fragen auch um Wert und Politik geht. Dass jene Beziehung zwischen Zuschauendem und Angeblicktem durch Ungleichheit geprägt ist – etwas, das in phänomenologischen Aufführungsanalysen oft genug unter den Tisch gefallen ist, weshalb es mittlerweile verschiedene Versuche gibt, diesen blinden Fleck zu beheben. Wir tun dies zum Beispiel, indem wir problematisieren, wie bestimmte Körper (*some bodies*) nicht auf dem Theater erscheinen oder wie andere Körper (*other bodies*) auf eine Weise zum Erscheinen gebracht werden, die sie als defizitär (*lacking value*) erscheinen lässt.³⁵ Das ist die eine Seite des Dualismus („the given to be seen“). Auf der anderen befassen wir uns mit unserem eigenen Blickpunkt; damit, wie sich unser Wissen von der Aufführung und von den darin erscheinenden Körpern unterscheiden, und versuchen, die Perspektiven auf die Aufführung zu diversifizieren, indem wir die Blickpunkte (*the lookers*) vervielfältigen.³⁶ Dabei

³⁵ Z.B. fragt Mirjam Kreuser in ihrer an Sara Ahmed (Ahmed, Sara: *Queer phenomenology. Orientations, objects, others*. Durham/London 2006) geschulten Auseinandersetzung mit der phänomenologischen Aufführungsanalyse nach der Sichtbarkeit crip-queerer Körper auf der Theaterbühne, siehe: Kreuser, Mirjam: *Crip-queere Körper. Eine kritische Phänomenologie des Theaters*. Bielefeld 2023.

³⁶ So stellen Doris Kolesch und Theresa Schütz bspw. für immersive Theaterformen fest: „Da sich die Aufführung in die verschiedenen Einzel-Aufführungen entlang der verschiedenen Weisen der Zuschauer*innen-Involvierung auffächert, liegt es nahe, zunächst Aufführungserfahrungen anderer Zuschauer*innen mit in die eigenen Überlegungen und Analysen einzubeziehen, den eigenen Standpunkt der Betrachtung zu diversifizieren und Erfahrungspluralitäten zu berücksichtigen.“ (Kolesch, Doris/Schütz, Theresa: „Polyperspektivische Aufführungs- und Inszenierungsanalyse am Beispiel von SIGNAs *Söhne & Söhne*“, in: Wihstutz, Benjamin/Hoesch, Benjamin (Hg.): *Neue Methoden der Theaterwissenschaft*. Bielefeld 2020, S. 25–46, hier: S. 40.) Dieses Einbeziehen könne mithilfe sozialwissenschaftlicher qualitativer Interviewverfahren geschehen, die Zugang zu unterschiedlichen subjektiven Erfahrungen gewährleisten sollen, um so die Einheit des fragmentierten Gegenstands, der in „Einzel-Aufführungen“ zersplittert ist, als Erfahrungspatchwork wiederherzustellen. Mögen die

herrscht im Wesentlichen Einigkeit darüber, dass die größeren Umstände, der (oft nicht näher bestimmte) Kontext, das Hier und Jetzt der Aufführung bedingen. Wenn wir diese zu fassen suchen, sprechen wir, ähnlich wie Phelan, oft von kultureller (Sinn(Re-))Produktion, wobei wir ‚Produktion‘ letztlich in Begriffen des Wissens und der Repräsentation denken: Es ist am Ende *symbolische* Produktion, die uns interessiert. Und weil wir uns mit (vornehmlich) schauenden Subjekten befassen und ihr Verhältnis zur Welt als ein zeichenhaft verfasstes denken, können wir ‚Repräsentation‘ als Adapter nutzen, der es erlaubt, in Kulturanalysen nahtlos zwischen der Herstellung von Dingen (Warenfluss) und der Herstellung von Bedeutungen (Zeichenfluss) hin und her zu wechseln. Denn die Dinge selbst (*the real things*), sind erkenntnistheoretisch unverfügbar gemacht worden; was zählt ist, wie sie uns erscheinen. Alles ist also kulturelle Produktion, die mit einer symbolischen Gewalt und Reproduktion von (sozialen) Unterschieden einhergeht, weshalb es notwendig wird, zu theoretisieren, wie sich dieser Reproduktion entkommen lässt. Die zahlreichen theaterwissenschaftlichen Erzählungen vom kritischen, utopischen, transformativen oder transgressiven Potential von Theater(aufführungen) zeugen davon. Dabei wird der Wert des Theaters implizit in der Frage verhandelt, inwieweit es die bestehende soziale

Perspektiven also vervielfältigt werden, die Einheit des Gegenstands bleibt davon letztlich unberührt. Weiter unten möchte ich eine alternative qualitativ-empirische Herangehensweise vorstellen. An dieser Stelle sei noch der Band von Azadeh Sharifi und Lisa Skwirblies erwähnt, die sich im Hinblick auf die theaterwissenschaftliche Auseinandersetzung mit *race* als Kategorie in Aufführungen mit Verweis auf Tracy C. Davis für eine Verbindung von *standpoint theory* und *critical race theory* aussprechen. Siehe: Sharifi, Azadeh/Skwirblies, Lisa: „Ist die deutsche Theaterwissenschaft kolonial? Ein Plädoyer für eine epistemologisch gerechtere Theaterwissenschaft“, in: dies. (Hg.): *Theaterwissenschaft postkolonial/dekolonial. Eine kritische Bestandsaufnahme*. Bielefeld 2022, S. 27–59, vgl. S. 44. Die Frage danach, wie eigene Erfahrungen die Teilnahme an sozialen Situationen wie auch ästhetischen Ereignissen und damit die eigenen Erkenntnismöglichkeiten prägen, wird meist unter dem Begriff der Positionalität verhandelt. Siehe dazu den kritischen Beitrag von Elena Backhausen in dieser Ausgabe.

(d.h. symbolische Wissens-)Ordnung zu überschreiten vermag oder eben nicht.

Hier ist also die Schwierigkeit, die ich mit Phelans Werttheorie habe: dass immer schon klar ist, worin der Wert von Performance zu suchen ist. D.i. in der Art und Weise, wie sie die Wirklichkeit repräsentiert. Das macht nicht so sehr Liveness als Repräsentation zur einzigen Wirklichkeit des Theaters.³⁷ Dabei setzt Phelan mit ihrer Performancetheorie selbst eine Wertsetzung in Kraft: Repräsentationsstrategien, die ungleiche Verhältnisse reproduzieren sind schlecht; Unterlaufen der ungleichen Verhältnisse durch nicht-reproduktive Repräsentationsstrategien ist gut. Damit ist nicht nur eine Alternative zu identitätspolitischen Bewegungen und ihren Repräsentationsstrategien unter kapitalistischen Bedingungen beschrieben, sondern implizit vorgeschrieben. Repräsentation ohne Reproduktion ist die richtige politische Agenda für die Entrechteten. Auch wenn Phelan diese präskriptive Rolle zurückweist,³⁸ setzt sie, indem sie den Wert von Performance theoretisiert, selbst eine Reihe von Werten in Kraft. Und indem sie von einer Differenz zwischen dem, was wirklich ist („*The Woman*“³⁹), und dem, was nur wieder(ge)holt wird, ausgeht, um den Eigenwert von Frauen jenseits der binären Geschlechterdifferenz zu behaupten, setzt Phelan eine Differenz zwischen dem eigentlichen Ding (der Performance) und ihren materiellen Überresten und technologischen Vermittlungen in Kraft. Sie schafft, mit

³⁷ Und im Übrigen auch der Gesellschaft, die sich in performativen Akten reproduziert, was den Weg dafür ebnet, Theater und Gesellschaft ineinander fallen zu lassen.

³⁸ „I am not suggesting that continued invisibility is the ‚proper‘ political agenda for the disenfranchised, but rather that the binary between the power of visibility and the impotency of invisibility is falsifying. There is real power in remaining unmarked; and there are serious limitations to visual representation as a political goal.“ Phelan, *Unmarked*, S. 6.

³⁹ Ebd.

anderen Worten, durch Abgrenzung den Gegenstand, den sie beschreibt.

Indem ich darauf aufmerksam mache, will ich nicht sagen, dass das falsch ist. Im Gegenteil. Worum es mir mit meinem Situierungsversuch geht, ist, auf diesen normativen und, wichtiger noch, performativen Aspekt von theoretischer Arbeit hinzuweisen. Theorie beschreibt ihren Gegenstand nicht nur, sie verhilft einer Version dieses Gegenstands zum Sein. Oder um einen Begriff vorwegzunehmen, auf den ich in einem Augenblick eingehen werde: Sie *enactet* eine Version dieses Gegenstands. In Phelans Version von Performance, die in der Mini-Version dazu beigetragen hat, was wir aus Theater machen, stehen Identitäten auf dem Spiel. Mein Einwand ist, dass es im Theater *auch* um anderes geht als um die richtige Repräsentation von Identitäten. An dieser Stelle komme ich zurück zu meinem Anliegen: dem Theater als sozio-materiellen Produktionszusammenhang.

Um eine Vorstellung von der Wirklichkeit des Theaters als Produktionsstätte zu bekommen, reicht es nicht, es als kulturelle „Re/produktionsmaschine“⁴⁰ zu begreifen und das Argument, dass es durch seinen spezifischen Einsatz von Körpern die Grenzen der symbolischen Ordnung performativ zu überschreiten vermag, in immer neuen Variationen zu wiederholen. Es gibt mehr Weisen, sich auf das Theater zu beziehen und damit in Beziehung zu stehen, als durch Betrachtung performender Körper, und es gibt entsprechend mehr Weisen, sich mit der Politik des Theaters und seinem Wert – seinen Werten und Wertsetzungen – auseinander zu setzen. Tatsächlich sind täglich eine ganze Menge Leute genau damit beschäftigt.

⁴⁰ Vgl. Kreuder, Friedemann/Koban, Ellen/Voss, Hanna (Hg.): *Re/produktionsmaschine Kunst. Kategorisierungen des Körpers in den Darstellenden Künsten*. Bielefeld 2017.

Wider *Unmarked*: Performance's many lives (and deaths)

Ich habe einleitend die Erinnerung an die Covid-19-Pandemie evoziert, in der Gesellschaften weltweit vor massive Herausforderungen gestellt und zahllose Menschen mit Verlusten konfrontiert waren. Und eine Zeit, in der sich Theater weltweit in ihrer Existenz bedroht sahen. Angesichts politischer Auseinandersetzungen um die Systemrelevanz verschiedener Einrichtungen, wurde es nötig, den Wert von Theater aufs Neue zu bestimmen. Nachdem die Frage nach der politischen Wirkung des Theaters einige Jahre lang als Frage danach, wie Theater politisch ist, diskutiert wurde,⁴¹ häuften sich in den letzten ca. zehn Jahren, nicht zuletzt angesichts der sogenannten ‚Flüchtlingskrise‘, Fragen nach der Repräsentation und Konstruktion des Anderen, nach Ein- und Ausschlüssen auf und hinter der Bühne, danach, wer auftreten und wer für wen sprechen kann und darf.⁴² Mit dem Ausbruch der Pandemie dann wurde der gesellschaftliche Stellenwert von Theater auf eine andere Weise zum Thema, in einem Moment, da ihm die materielle Existenzgrundlage abhandenzukommen drohte. Die Frage nun war nicht so sehr, wie es richtig, d.h. ethisch vertretbar oder politisch wirksam repräsentieren, sondern ob es überhaupt stattfinden könne.⁴³

⁴¹ Lehmann, Hans-Thies: „Wie politisch ist postdramatisches Theater?“, in: *Das Politische Schreiben. Essays zu Theatertexten*. Berlin 2012, S. 17–27.

⁴² Vgl. bspw. Bloch, Nathalie/Heimböckel, Dieter/Tropper, Elisabeth (Hg.): *Vorstellung Europa. Interdisziplinäre Perspektiven auf Europa im Theater der Gegenwart*. Berlin 2017; Liepsch, Elisa/Warner, Julian/Pees, Matthias (Hg.): *Allianzen. Kritische Praxis an weißen Institutionen*. Bielefeld 2018.

⁴³ Wobei das Überhaupt eng mit dem Für wen assoziiert war. Darauf verweisen die Autor*innen der Einleitung zu einem Band, dessen Beiträge die Auswirkungen der Pandemie auf die Darstellenden Künste zu fassen suchen. Vgl. Wihstutz, Benjamin/Vecchiato, Daniele/Kreuser, Mirjam (Hg.): *#CoronaTheater. Wandel der performativen Künste in der Pandemie*. Berlin 2022.

Mittlerweile haben die Bühnen wieder den ordentlichen Betrieb aufgenommen, doch nichts ist wieder in Ordnung. Vielerorts hat man es mit massiven Konsolidierungsmaßnahmen bei gleichzeitiger Überproduktion zu tun.⁴⁴ Neben Fragen nach der Repräsentation marginalisierter Gruppen auf den Theaterbühnen und in den Betrieben, die – daran soll kein Zweifel aufkommen – weiterhin von hoher Relevanz sind, wird es zugleich immer dringlicher, über den Umgang mit Ressourcen zu sprechen.⁴⁵ Die Frage nach dem Wert und der Politik, oder vielmehr nach den Werten und Politiken des Theaters kann nicht unabhängig davon beantwortet werden, wie (aus Mangel an einem besseren Begriff) Produktionsmittel verteilt sind. Phelans Argument genügt mir an dieser Stelle nicht mehr, da es das Materielle unter Generalverdacht stellt und zugunsten des Immateriellen ausklammert. Um die gegenwärtigen Krisen zu adressieren, denen die Institution Theater schon seit einer Weile entgegensteht, ist es m.E. notwendig, seine Existenz nicht von seinen materiellen Erscheinungsformen zu trennen.

Ähnlich wie Phelan, habe auch ich eine politische und theoretische Agenda. Nur ist meine etwas bescheidener. Ich bringe kein Versprechen politischen und ideologischen Widerstands gegen den Kapitalismus. Ich interessiere mich auch weniger für exzeptionelle künstlerische Arbeiten oder kulturelle Momente. Ich interessiere mich für alltägliche Angelegenheiten. Für die oft langweilige und mühsame Arbeit, Theater am Laufen zu halten. Denn auch in dieser Arbeit steckt, was Theater ist. Alltägliche Fälle sind dabei deshalb instruktiv, weil sie nicht vordergründig politisch brisant sind oder ihnen

⁴⁴ Zum Phänomen der Überproduktion vgl. Schmidt, Thomas: *Theater, Krise und Reform. Eine Kritik des deutschen Theatersystems*. Wiesbaden 2017 (Kapitel 2.2 „Produktions- und Überproduktionskrisen“).

⁴⁵ Unter Ressourcen verstehe ich hier technologische, Material- und Energieressourcen, aber auch Arbeits- wie auch Zeit- und Raumkapazitäten.

schon aufgrund der Ausnahmestellung bestimmte Wertansprüche anhaften; gerade dadurch lassen sich eigene Vorurteile (im Sinne disziplinärer Standardeinstellungen) überwinden und überraschende Entdeckungen machen.

Neben diesem methodologischen Aspekt spricht noch etwas für die Hinwendung zum Alltäglichen. Wenn volle Spielpläne und ambitionierte Produktionen Mitarbeitende krank machen; wenn leere Zuschauerräume und schlechte Kritiken finanzielle Kürzungen nach sich ziehen, die Theater bedrohen, die nicht nur ästhetische Erfahrungs- und soziale Verhandlungsräume sind, sondern auch Arbeitgeber und noch vieles mehr – dann ist es m.E. auch wichtig zu fragen, welchen Wert Theater für diejenigen hat, in deren Händen sein Wert auch, und das teils buchstäblich, liegt: die Schreiner*innen und Lkw-Fahrer*innen, Bühnenmaschinist*innen und Tonmeister*innen u.v.a. Theater bedeutet Menschen etwas. Und dieses Etwas ist sehr unterschiedlich. Um das in den Blick zu bekommen, ist es notwendig, nicht nur über die Beziehung von Schauenden zum Angeschauten nachzudenken. Es gibt verschiedenste Weisen, mit Theater in Beziehung zu stehen, was auch bedeutet, es auf verschiedenste Weise wertzuschätzen.

Im Theater geht es aber nicht nur um Bedeutung. Es wird nicht nur Sinn erzeugt, es werden auch Rohstoffe verbraucht und Dinge hergestellt. Es wird gehobelt und es fallen Späne, es wird Kunstblut vergossen und weggeputzt. Einer Aufführung beizuwohnen, heißt nicht nur, das Gesehene zu prozessieren, es heißt auch, buchstäblich an Energieflüssen und Materialkreisläufen teilzuhaben. Theater zu machen, ist immer auch ein materielles Unterfangen.⁴⁶ Vor 30

⁴⁶ Dies wird angesichts der ökologischen Krisen, die unsere Gegenwart formen, immer vordergründiger. Maximilian Haas und Sandra Umathum haben dies in ihrer Studie zur Rolle der Freien Darstellenden Künste in Deutschland im Umgang mit dem, was

Jahren lautete Phelans Frage, was es in einer materialistischen Kultur bräuchte, um das Immaterielle wertzuschätzen.⁴⁷ Ich frage mich heute, was es braucht, um das Materielle aufzuwerten in einer disziplinären Kultur, die vorwiegend mit symbolischer (Re-)Produktion beschäftigt ist. Phelans Überschrift zum siebten Kapitel von *Unmarked* variierend, lautet meine Gegenthese entsprechend, dass „representation with reproduction“ womöglich doch keine so schlechte Sache ist. Um diese These zu untermauern, nehme ich Anleihen bei der (post-)ANT und den STS und schlage folgendes vor: eine *Verschiebung von Repräsentation (und Wissen) zu Praxis* als Rahmen, um die Wirklichkeit der Aufführung und des Theaters zu begreifen.⁴⁸

sie den „ökologischen Komplex“ nennen, artikuliert und Lösungsstrategien aufgezeigt. Vgl. Haas, Maximilian/Umthum, Sandra: „Performing Climate Action(s). Ethik, Probleme und Ansätze nachhaltiger Produktionsweisen und ihrer Förderung in den Freien Darstellenden Künsten“, in: Schneider, Wolfgang/Fonds Darstellende Künste e.V. (Hg.): *Transformation der Theaterlandschaft. Zur Fördersituation der Freien Darstellenden Künste in Deutschland*. Bielefeld 2022, S. 313–371, hier: S. 313. Auch Stadt- und Staatstheater sind mit ähnlichen Problemen konfrontiert. Die Unterschiede liegen maßgeblich in den Produktions- und Finanzierungsstrukturen, weshalb die empirische Erforschung dieser für die Entwicklung von wirksamen Lösungsansätzen unabdingbar ist.

⁴⁷ „[W]hat would it take to value the immaterial within a culture structured around the equation ‚material equals value?‘“ Phelan, *Unmarked*, S. 5.

⁴⁸ Aus den Sozial- und Kulturwissenschaften kommend, ist Praxis längst auch zum wichtigen Leitbegriff theater- und tanzwissenschaftlicher Forschung avanciert. Es würde den Rahmen dieses Beitrags sprengen, praxeologische Ansätze in der Theater- und Tanzwissenschaft zu diskutieren. Deshalb sei zumindest einführend verwiesen auf Hardt, Yvonne: „Praxeologie“, in: Hochholdinger-Reiterer, Beate/Thurn, Christina/Wehren, Julia (Hg.): *Theater und Tanz. Handbuch für Wissenschaft und Studium*. Baden-Baden 2023, S. 231–236. Während sich die von Hardt diskutierten Forschungsbeiträge der „Erfassung körperlicher Vollzugswirklichkeiten in ihrer Verschränkung mit Diskursen und symbolischen Formationen“ (Ebd., S. 231) widmen und damit dem im vorigen Abschnitt beschriebenen Denken verhaftet bleiben, zeichnet sich der von mir verfolgte praxeografische Ansatz durch eine konsequent empirische Herangehensweise aus, die, wie unten ausgeführt, über epistemologische Fragestellungen hinausgeht. Vgl. dazu Ulf Otto: „Mehr als eins, weniger als vieles. Zeitgenössisches Theater und die Multiplizität der Aufführung“, in: Schrödl, Jenny/Schütz, Theresa (Hg.): *Stimme – Kritik – Emotion. Festschrift für Doris Kolesch*. Berlin 2025, S. 339–362.

Im Februar 2023 habe ich meine gewohnte Position im Zuschauer*innenraum verlassen und bin als teilnehmende Beobachterin in einen Stadttheaterbetrieb eingestiegen. Über ein Jahr lang habe ich Mitarbeitende aus der Technischen Direktion sowie dem künstlerischen und technischen Produktionsbüro in ihrem Arbeitsalltag begleitet. Ich war in Sitzungen und Besprechungen, auf Bauproben, in Modell- und Werkstattabgaben, saß dabei, wenn Emails geschrieben, Personalgespräche geführt, Monatspläne disponiert und technische Zeichnungen angefertigt wurden, bin mit auf Gastspiel und ins Außenlager gefahren. Überall ist mir die Aufführung begegnet. Nur war sie überall Teil unterschiedlicher Praktiken, die prägen, was die Aufführung ist.

Die Lektion, die ich dabei gelernt habe, ist, dass, wenn man die Zuschauer*innenposition verlässt, an die Stelle der einen Beziehung zwischen dem Schauenden und dem Angeschauten eine Vielzahl von Beziehungen zwischen Menschen, Dingen, Zeichen und Technologien tritt. Das Bild, das ich von der Wirklichkeit der Aufführung zu zeichnen versuche, ist relational. Um die Aufführung als Teil ihres sozio-materiellen Produktionszusammenhangs zu beschreiben, ist es nötig, vor die von Phelan und anderen gemachte Unterscheidung zwischen dem eigentlichen Ereignis und seinen Vermittlungen oder

Mit dem Interesse für Praxis geht oft ein Interesse für das Materielle einher. Dessen Rolle im Theater zu thematisieren, ist für mich nicht Teil eines philosophischen Projekts, bei dem es darum geht, dafür zu argumentieren, dass Materie handelt oder lebendig ist. Ich habe nicht vor, Dinge zu ermächtigen oder für eine Subjekt-unabhängige Wirkmacht von Materie einzutreten. Denn es besteht die Gefahr, innerhalb der bisherigen performancetheoretischen Grenzen zu bleiben und Dinge schlicht so zu behandeln, wie wir bislang Körper behandelt haben (als „the given to be seen“ und mythischen Ort des Widerstands). Ich operiere deshalb nicht unter dem Label der Neuen Materialismen, auch wenn ich mit diesen viele Anliegen teile. Zur Relevanz von Neuen Materialismen in der Theaterwissenschaft und den Performance Studies vgl. Ruhsam, Martina: „Neue Materialismen“, in: Hochholdinger-Reiterer, Beate/Thurn, Christina/Wehren, Julia (Hg.): *Handbuch Theater und Tanz*, S. 333–338; Schneider, Rebecca: „New Materialisms and Performance Studies“, in: *TDR* 59 (2015), S. 7–17.

Überresten bzw. seinem institutionellen Kontext zu treten. Deshalb untersuche ich, wie Theater und Aufführung als Phänomene über verschiedene Stätten hinweg in zusammenhängenden heterogenen Praktiken entstehen (und vergehen) und welche Formen sie dabei annehmen.

Inspiziert ist meine Forschung von der Arbeit der Philosophin, Anthropologin und STS-Forscherin Annemarie Mol. Wirklichkeit, argumentiert sie in *The body multiple: ontology in medical practice*, ist nicht einfach; Wirklichkeit „is being done“⁴⁹. Mols Forschungsgegenstand hier ist Arteriosklerose, eine Gefäßerkrankung, die ihr als Einstiegspunkt in eine Untersuchung der „way[s] medicine enacts the objects of its concern and treatment“⁵⁰ dient. „[E]nacts“ nicht „knows“⁵¹. Dementsprechend handelt Mols Buch nicht von unterschiedlichen Sichtweisen und Erfahrungen von Patient*innen oder Ärzt*innen auf einen bzw. mit einem Gegenstand (Arteriosklerose), sondern von Praktiken: „practices in which some entity is being sliced, colored, probed, talked about, measured, counted, cut out, countered by walking, or prevented. Which entity? A slightly different one each time.“⁵² Denn – das ist die Konsequenz dieses „move [...] away from epistemology [...] [and its; A.R.] [...] concern[s] with reference“ –

[a]ttending to enactment rather than knowledge has an important effect: what we think of as a single object may appear to be more than one. [...] Since enactments come in the plural the crucial question to ask about them is how they are coordinated. In practice the body and its diseases are

⁴⁹ Mol, Annemarie: *The body multiple: ontology in medical practice*. Durham 2002, S. 32, Hervorhebung im Original.

⁵⁰ Ebd., S. vii, Hervorhebung im Original.

⁵¹ Ebd., Hervorhebung im Original.

⁵² Ebd.

more than one, but this does not mean that they are fragmented into being many.⁵³

Die Verschiebung von Fragen nach der (Möglichkeit der) richtigen Repräsentation der einen Wirklichkeit hin zur Beschreibung des praktischen Enactments multipler Wirklichkeiten ermöglicht es Mol, vom Sein der Dinge zu sprechen und dabei das Materielle in den Verfügungsbereich aller Beteiligten zu rücken, ohne es zu essentialisieren. Arteriosklerose existiert nicht für sich allein, irgendwo entrückt und unverfügbar. Sie existiert in Praktiken, an denen allerlei beteiligt ist. Arteriosklerose zu repräsentieren, sie sichtbar zu machen und nachzuweisen, dass sie ‚wirklich da‘ ist, ist somit ebenfalls eine situierte, durch und durch praktische Angelegenheit. Im Behandlungszimmer z. B. wird sie durch Betasten von Beinen, durch Erzählen und Zuhören und mithilfe von Ultraschallgeräten als etwas enacted, was die Patient*innen ‚haben‘: als eine Wirklichkeit, die ihrem Abbild (dem Doppler-Sonogramm) vorausgeht.

Was bedeutet das nun für die Wirklichkeit des Gegenstands, an dem es der Theaterwissenschaft lange Zeit primär gelegen war, der Aufführung? Wenn das, was ein Gegenstand ist, in lokalen Praktiken steckt, bedeutet es zunächst, dass die Ontologie der Performance nicht ein für alle Mal bestimmt werden kann. Dass Aufführung hier anders *ist* als dort. Es bedeutet, dass auch ihre Wirklichkeit situiert ist, nicht nur die der performenden und schauenden Körper. Und dass sie nicht aufhört, Aufführung zu sein, wenn die Performer*innen- und Zuschauer*innenkörper nach Hause gegangen sind und sich andere Körper um ihren Abtransport kümmern. Zweitens bedeutet die Verschiebung von Wissen und Repräsentation zu Enactment, dass das Sein der Aufführung nicht nur von der einen Beziehung zwischen einem schauenden Subjekt und einem angeschauten

⁵³ Ebd., S. vii–viii.

Objekt abhängt, sondern von einer Vielzahl von Beziehungen zwischen Praktiken, darunter verschiedene Repräsentationsverfahren. Welche Konsequenzen hat das für den Wert und die Politik der Aufführung? Wenn es unterschiedliche Praktiken gibt, in denen Aufführung „is *being done*“⁵⁴, gibt es, drittens, auch unterschiedliche Werte und Politiken, die mit diesen Praktiken verbunden sind. Das macht die Sache kompliziert. Wo also anfangen, um die komplexe Sachlage⁵⁵ zu entfalten?

Nehmen wir bspw. Phelans Beobachtung, dass Performance „saves nothing; it only spends.“⁵⁶ Im T1 – so nenne ich das Stadttheater, an dem ich geforscht habe – ist das eine problematische Wertsetzung. Anders als Performancetheoretiker*innen, die für ihre (legitimen) Zwecke annehmen können, dass von der Aufführung nichts bleibt, müssen die Mitarbeitenden, denen ich durch den Alltag gefolgt bin, mit den materiellen Überresten von Aufführungen umgehen. Dabei kommen Fragen auf wie: Wo lagern? Was behalten? Was wegschmeißen? Die negative Ökonomie, die Phelan zum Wesen der Performance und zu ihrem widerständigen Kern macht, ist im Stadttheater, das am laufenden Band Aufführungen produziert⁵⁷, unter ökonomischen und nachhaltigen Gesichtspunkten problematisch. Beides – Wirtschaftlichkeit und Nachhaltigkeit – sind Werte, die neben anderen in der Stadttheaterpraxis auf dem Spiel stehen und zusammen mit dem Wert des Hauses, aber auch mit dem Wert von Arbeit verhandelt werden. Ich möchte anhand von einigen Episoden ansatzweise verdeutlichen, wie und auf welche Weise das getan wird. Dabei greife ich das eine oder andere von Phelans Motiven auf. Wir

⁵⁴ Ebd., S. 32.

⁵⁵ „[T]his complex state of affairs“. Ebd., S. viii.

⁵⁶ Phelan, *Unmarked*, S. 148.

⁵⁷ Wobei seine Produkte meist unter anderen Namen laufen.

folgen F., dem Technischen Direktor, an einem gewöhnlichen Freitag.

Totenscheine: Was ist wert, behalten zu werden?

Per Mail ließ F. mich wissen, dass es ein Tag fast ohne Termine werden würde. Ein Treffen mit dem Leiter der IT-Abteilung, bei dem es um Nachhaltigkeit gehen wird, ein Besuch in der Dramaturgie-Sitzung und ein Trip ins Lager stehen auf dem Plan. Los geht es aber in seinem Büro, wo F. zunächst noch Schreibtischarbeit erledigt. U.a. beinhaltet das, zwei sogenannte Dekorationsfreigabescheine, die ich unter dem im Ti geläufigeren Namen ‚Totenschein‘ kenne, zu unterzeichnen und an die betreffenden Gewerke zu verschicken. Auf dem Monitor, den F. mit seinem Bildschirm verbunden hat, kann ich vom Sofa aus mitlesen, während er die Mail tippt: „...zwei Produktionen aus dem Bereich ‚Karteileiche‘...“, lässt er die Kolleg*innen wissen. „Ich hoffe, es hilft beim Freiräumen von dringend benötigten Flächen.“ – Später begegnen wir dem Leiter der Requisite, der sich in der Tat über die Nachricht freut: Er habe da zwei „Müllberge“ rumliegen, die er jetzt endlich loswerden könne. Im Lager hingegen kommt keine Freude auf; dem Transportteam nützen die Produktionen nichts. – „Liebe Grüße“, PDFs anhängen und absenden. Als das erledigt ist, bewegt F. die Dateien sowie die entsprechenden Produktionsordner in den Archiv-Ordner auf seinem Computer. Ein Fenster ploppt auf, das ihn über 17 Stunden verbleibende Kopierzeit informiert. F. stöhnt. „Das ist genau das“, erklärt er mir, „wofür nie Zeit ist. Aufräumen. Entscheiden, was bleibt, was nicht. Am Ende will man es doch behalten, weil es irgendwann heißt ‚Wie haben wir es damals gemacht?‘ Aber das dauert ewig und drei Tage.“

Diese kleine Episode verrät bereits, woran es im Ti (neben Geld) notorisch mangelt, nämlich Platz und Zeit: Platz, um die vorhandenen und die nachrückenden Produktionen unterzubringen, und Zeit, um sich damit auseinanderzusetzen, was wert ist, behalten zu werden. Es mangelt aber auch an Zeit, um Kriterien aufzustellen, anhand derer sich das beurteilen ließe. Denn die Sache ist alles andere als trivial. Nicht nur, weil nicht eindeutig ist, wie sich entscheiden ließe, „was bleibt, was nicht“, sondern auch wo sich diese Entscheidung abspielt. Während Spielpläne von „der Kunst“, wie sie hier im

Ti sagen, genauer im Wesentlichen in der Dramaturgie-Abteilung gemacht werden, wird der logistische Aufwand, der damit verbunden ist, das Ti am Laufen zu halten, anderswo geleistet.

Im Künstlerischen Produktionsbüro z. B. sorgt die Chefdisponentin gemeinsam mit ihren Kolleg*innen dafür, dass alle Menschen und Dinge zur richtigen Zeit am richtigen Ort sind, damit die abendliche Vorstellung, die am ehesten der Entität entspricht, die Theaterwissenschaftler*innen Aufführung nennen, stattfinden kann. „Performance’s [...] life [...] in the present“⁵⁸ ist von einem immensen Kommunikations- und Koordinationsaufwand abhängig. Dabei geht es im Kern darum, minutiös Zeiten in der Zukunft einzuteilen und Pläne (Tagespläne, Wochenpläne, Monatspläne) zu generieren, die es ermöglichen, die Aufführung zu versammeln und zusammenzusetzen. Theasoft, eine Dispositionssoftware, die auf einer zentralen Datenbank beruht, hilft dabei, den Überblick zu behalten und die verteilten Orte, Menschen und Dinge dem Auge und der Hand der Disponentin per Mausklick verfügbar zu machen. Damit das gelingt, muss die Datenbank stets gepflegt und aktualisiert werden, was v.a. bedeutet, die Einträge zu vereinheitlichen. Das Beispiel lehrt, dass (bestimmte Formen von) Kontrolle und Vereinheitlichung im Ti nicht nur unausweichlich und daher schlecht, sondern im positiven Sinne unabdingbar sind, um die Aufführung erscheinen zu lassen.

Disponieren hat aber nicht nur mit Verfügung vom Schreibtisch aus zu tun, es erfolgt rekursiv in enger Absprache mit den Beteiligten und – hier kommen die materiellen Überreste ins Spiel – abhängig vom Material. Wie es die Chefdisponentin nach einer der Technikplanbesprechungen mir gegenüber einmal formulierte: Bei Neuproduktionen ist die Planung besonders schwierig, weil man „die Stücke

⁵⁸ Phelan, *Unmarked*, S. 146.

noch nicht in der Hand gehabt hat“, d.h. man wisse noch nicht, wie lange die Aufbauzeiten sind, und müsse trotzdem Zeiten veranschlagen. Wie eine Produktion in der Hand liegt, ist mit ausschlaggebend dafür, wie sie in den Spielplan passt. Eine große, sperrige Produktion, die lange Aufbauzeiten und viel Personal bedeutet, kann schwieriger disponiert werden und wird folglich seltener gespielt. Wird sie wenig gespielt, nimmt sie Lagerfläche weg, die Geld kostet, und erschwert das Disponieren, weil die anderen Produktionen um sie herum geplant werden müssen. Das betrifft diejenigen, die mit den Produktionen zu tun haben, auf unterschiedliche Weise. Nehmen wir die Reaktionen des Requisite-Abteilungsleiters und des Leiters des Transportteams: Ob es gut ist, die Produktionen aus dem Repertoire zu nehmen und die Dekorationen und Requisiten „freizugeben“, was in den meisten Fällen bedeutet, sie wegzuschmeißen, ist fall- und ortsabhängig. Im Außenlager nützt der ‚Tod‘ der beiden Produktionen nicht viel, weil sie wenig Platz wegnahmen und gut verstaubar waren; im hausinternen Requisitelager ist man „zwei Müllberge“ los. Was bedeutet das für den Wert einer Produktion? Eine Produktion ist gut, wenn sie gut in der Hand liegt. Man könnte auch sagen, wenn sie gut zur Praxis derjenigen passt, in deren Händen sie liegt.

Manchmal ist Wert im Verlust – wenn angesammelte Requisiten bspw. nur noch Müllberge sind. Nichts aufzubewahren („sav[ing] nothing“⁵⁹) ist aber keine gute Idee. Denken wir zurück an F.s digitalen Archiv-Ordner, in dem er alles aufhebt, „weil es irgendwann heißt ‚Wie haben wir es damals gemacht?‘“ Was sich in den Produktionsordnern neben den Totenscheinen befindet, sind u.a. Konstruktionszeichnungen. Diese werden von den Technischen Produktionsleiter*innen (TPL) in enger Absprache mit den Bühnenbildner*innen und Gewerken angefertigt. Mithilfe von

⁵⁹ Ebd., S. 148.

Konstruktionszeichnungen werden aus Ideen, verschiedensten Dingen und Materialien und unter Mitwirkung zahlreicher Akteure Bühnenbilder. Künstlerische Vorstellungen müssen materialisiert werden und das Zeichnen ist ein Repräsentationsvorgang, der dies ermöglicht. Dabei gibt es immer unterschiedliche praktische Lösungen, zwischen denen der*die TPL entscheiden muss. Um abzuwägen, welche Lösung die richtige ist, sind ästhetische Fragen ebenso ausschlaggebend wie die Frage nach Materialkosten, Überlegungen im Hinblick auf Nachhaltigkeit und – oft mit an erster Stelle – Fragen danach, welche Lösung sich optimal in den Betrieb einfügt. Um all diese Eventualitäten zu berücksichtigen und die richtige Lösung, d.h. immer die beste Lösung für den Repertoirebetrieb zu finden, kann es helfen nachzugucken, wie man es schon einmal in einem anderen Fall gelöst hat. Etwas aufzubewahren hilft somit einerseits, Zeit zu sparen, von der man wenig hat. Gleichzeitig schreibt sich so der Betrieb⁶⁰ in die künftige Aufführung ein. Dabei wird die Konstruktionszeichnung zu etwas, das das ‚echte‘ Bühnenbild, das am Ende des Vorgangs entstanden sein wird, repräsentiert, wie auch die diesem vorausgehende Wirklichkeit des Repertoirebetriebs, indem es Auskunft darüber gibt, „[w]ie [...] wir es damals gemacht [haben]“.

Um Konstruktionszeichnungen aufzubewahren, braucht es, anders als um Bühnenbilder aufzubewahren, keinen Lagerraum, sondern Speicherplatz. Dieser ist im T₁ in größerer Fülle vorhanden und kostet nicht so viel Geld. Also verschiebt F. die beiden Produktionsordner in den Archiv-Ordner, weil er nicht „ewig und drei Tage Zeit“ hat, um zu entscheiden, was behalten werden sollte und was nicht. Die Entscheidung, was wert ist, aufbewahrt zu werden, wird an einen anderen Ort verlagert, wo die Sache mehr pressiert. Dieser Ort ist das

⁶⁰ Der Betrieb nicht i. S. der Organisation, die sich aus einem Organigramm ablesen ließe, sondern i. S. der lokalen Praxis („Wie haben wir es damals *gemacht*?“).

Außenlager, wo wir am Nachmittag gemeinsam mit dem Leiter der Bühnentechnik sowie dem Transportteamleiter M. und zwei von seinen Mitarbeitern hinfahren. Auf ca. 3.000m² lagern hier neben aktuellen Repertoireproduktionen u.a. Bauprobendekorationen, sozusagen Prototypen der Bühnenbilder, die M. eines Tages nach Erhalt des Totenscheins entsorgen wird. Die Bauprobendekorationen sind M. seit längerem ein Dorn im Auge.

„Wir machen fast jede Woche eine Bauprobe!“ Diese fänden zudem so früh statt, dass man das Zeug umso länger im Lager stehen habe. F. räumt ein, dass es hier einen, wie er es ausdrückt, „Interessenkonflikt“ gibt. Auf Neuproduktionsseite wolle man die Bauproben idealerweise schon sechs Monate vor der Technischen Einrichtung (TE) stattfinden lassen, um ausreichend früh alle nötigen Informationen zu haben, damit die Werkstätten ihre Arbeit verrichten können. „Den Prozess aufgleisen“, nennt F. das. Für M. und seine Kollegen stellen diese langgezogenen Produktionsprozesse ein Problem dar, weil die Bauprobendekorationen im Lager dringend benötigten Platz wegnehmen. Früher sei es anders gewesen, erzählt M. auf der Rückfahrt ins Tl. Da habe man zu Beginn der Spielzeit lauter Wiederaufnahmen gehabt. Seit dieser Intendanz, stimmt F. ihm zu, habe man lauter Neuproduktionen. Man befinde sich ja ständig in den Endproben und wenn man in den Endproben sei, könne man keine Wiederaufnahmen machen. In Kombination mit den frühen Bauproben, die wiederum notwendig sind, um die Neuproduktionen koordiniert zu bewältigen, sprengte das die Lagerkapazitäten.

Wie der Auszug verrät, gibt es das Tl als Repertoirebetrieb in (mindestens) zwei Versionen: Neuproduktion einerseits und Spielbetrieb andererseits. Das Tl zerfällt aber nicht in zwei Teile und eine Produktion existiert, ähnlich wie Arteriosklerose im von Mol untersuchten Krankenhaus, als multipler Gegenstand in Abhängigkeit davon, wie diese Versionen ko-existieren und praktisch koordiniert werden. Ein großer Teil von F.s Arbeit besteht auch darin, Neuproduktion und Spielbetrieb so aufeinander abzustimmen, dass es nicht zu Kollisionen kommt. Zurzeit gestaltet sich diese Arbeit ausgesprochen schwierig. Wie M. moniert und F. eingesteht, habe man kaum

Wiederaufnahmen, weil man sich ständig in Endproben befinde. Woher kommt der Druck, stets Neues zu produzieren?

Während man im T1 nach der Antwort auf diese Frage sucht, muss man bei der Suche nach den Ursachen der Überproduktion zugleich mit den Konsequenzen umgehen. Für F. bedeutet das, an dem Freitag, an dem wir ihm folgen, in der Dramaturgie-Sitzung, in der heute auch die Chefdisponentin und der Künstlerische Direktor zugegen sind, Überzeugungsarbeit zu leisten. Denn es ist keineswegs klar, was genau mit ‚Überproduktion‘ bezeichnet ist. Ein Blick auf die Website oder in den Monatsleporello zeigt nur eine Reihe von Veranstaltungstiteln, die geordnet aufeinanderfolgen, und gibt, anders als das überquellende Lager, keinen Grund zur Sorge. F.s Überzeugungsarbeit, bei der es darum geht, „die Kunst“ zum Handeln zu bewegen, ist daher verbunden mit einer Darstellungsleistung: Er muss zeigen, wie Überproduktion aussieht. Denn bislang stoßen die Rufe der Mitarbeitenden aus den Gewerken bei denjenigen, die darüber entscheiden, was auf die Spielpläne kommt, überwiegend auf taube Ohren. Meist hieße es: „Wieso, am Ende ging es doch.“ Und meist geht es am Ende auch. Nur: zu welchem Preis? Die Abteilungsleiter*innen klagen über Burnout und krankheitsbedingte Ausfälle. Nun ist F. also hier und mobilisiert, auch zum Schutz seiner Mitarbeitenden, Pläne und Tabellen, um das vielerorts vorhandene Gefühl, dass es einfach zu viel ist, zu objektivieren. D.h., es in Zahlen zu übersetzen, die ‚für sich sprechen‘ und die objektive Wirklichkeit des Repertoirebetriebs darstellen können. Hierfür hat F. Kästchenpläne gezeichnet und in einer PowerPoint-Präsentation unter dem Titel „Technische Produktionsleitung für Neuproduktionen“ zusammengefasst.

Zurzeit, berichtet F., befinde man sich in der Planung der nächsten Spielzeit und die Kapazitäten in der technischen Produktionsbetreuung seien schon seit Anfang dieser Spielzeit erschöpft. Seiner Berechnung nach bräuchte man, um die vorgesehene Arbeitslast zu stemmen und alle angesetzten Produktionen zu bewältigen, 131% der vorhandenen personellen Ressourcen, was fast einer Vollzeitstelle mehr entspricht als aktuell vorhanden. Die Frage, die nun im Raum steht: eine Stelle mehr oder Produktionen „rausschmeißen“? „Jetzt könnte man das Problem natürlich lösen, indem man eine Stelle mehr schafft...“, sagt F. am Ende seiner Präsentation. Lachende Zustimmung von der Dramaturgie, „Ja gerne, super!“ „...aber da sagt die Geschäftsführung ‚Nö‘“, beendet er seinen Satz.

Zeit ist bekanntlich Geld, und in Phelans Version von Performance, die zum Ort des Widerstands gegen den Kapitalismus wird, ist Zeit etwas, das ausgegeben werden kann. Performance ist, wenn man so will, Zeit- und damit Geldverschwendung im affirmativen Sinne.⁶¹ Zugleich ist Zeit etwas, das einfach da ist, ohne dass es gezählt werden müsste. Performance ist in der Zeit, sie ist, um ins phänomenologische Vokabular abzuweichen, Vollzug und nicht Ding und daher nicht fixierbar, nicht verfügbar, nicht kontrollierbar. Phelans primäres Anliegen ist eine anti-essentialistische Version des Selbst, das, in die Kultur eintretend, gemäß eines binären Modells vergeschlechtlicht und mit entsprechenden Wertzuschreibungen versehen wird. Ihr Einwand gegen Sichtbarkeit richtet sich auch gegen die angenommene Überzeitlichkeit dieses Modells. Zeit ist ein zentrales Element ihres Derrida'schen Arguments, dass das Scheitern in jeden Repräsentationsvorgang eingebaut ist. Zeit wird einerseits zur ontologischen Bedingung, um universalistische (Ent-)Wertungen zu kritisieren, und damit zur Grundlage für einen Ausweg. Gleichzeitig mobilisiert Phelan jene andere Version von Zeit als zählbares Gut, um antikapitalistische Kritik zu üben: Performance als nicht-reproduktive Kunstform hinterlässt nichts, das kapitalistisch ausgebeutet werden könnte; sie ist exzessiv, maßlos, totale Verausgabung

⁶¹ „Performance resists the balanced circulations of finance. It saves nothing; it only spends.“ Phelan, *Unmarked*, S. 148.

und totaler Verbrauch. All dies macht sie für Phelan zur politisch erstrebenswerten Repräsentationsstrategie und zur guten Art, Kunst zu machen. – Es gibt hier also eine positive Verknüpfung zwischen Kunst und Verschwendung, und zwar im Rahmen einer Widerstandserzählung. Wie ist es in der obigen Situation mit dieser Verknüpfung bestellt?

Für F., der nicht mit Identität und Differenz befasst ist, sondern damit, Aufgaben erledigt zu kriegen und die Dinge unter den gegebenen Umständen bestmöglich zu machen, ist Zeit etwas, das in begrenzter Menge zur Verfügung steht und das strategisch eingesetzt werden muss, weil es sonst zu ‚Triage‘-Situationen kommt. Wenn F. es schafft, Zeit gut, d.h. nicht so sehr effizient als vielmehr angemessen einzuteilen, haben seine Mitarbeitenden mehr Zeit, um andere Aufgaben bestmöglich zu erledigen, und mehr Zeit, die sie außerhalb des Theaters verbringen können. In F.s Darstellung von Überproduktion am Ti werden Stunden, Menschen und Kunstwerke aufeinander abgebildet. Es geht aber weniger darum, Äquivalenz zwischen Tauschobjekten herzustellen, als darum, heterogene Entitäten miteinander ins Verhältnis zu bringen, sie ineinander übersetzbar zu machen. Damit eine Produktion, die zu einem bestimmten Zeitpunkt Premiere hat, entstehen kann, müssen so und so viele Arbeitsstunden von so und so vielen Menschen geleistet werden. Titel, die für noch nicht vorhandene Entitäten eintreten, müssen in personelle Ressourcen übersetzt werden, die wiederum in Wochenarbeitsstunden übersetzt werden, um zu garantieren, dass es zum vorgesehenen Termin ein Etwas gibt, für das der Titel entsteht. Eine Produktion ist somit auch das Ergebnis gelungener Ressourcenallokation oder guten Wirtschaftens.

Steht F. im Dienste eines oppressiven kapitalistischen Apparats, der Menschenkörper verfügbar macht, indem er ihre Arbeitskraft quantifiziert? Möglich. Ist Arbeitszeiterfassung eine Art von Regulation und Kontrolle? Sicherlich. Ist letzteres notwendig schlecht? Nicht dort, wo sie dazu dient, Mitarbeitende vor Überbelastung zu schützen und die Produktion von Kunstwerken sicherzustellen. Bildet F.s Darstellung exakt die Arbeitswirklichkeit seiner Mitarbeiter*innen ab? Nein. Das muss sie auch nicht. Sie steht zum einen nicht für sich allein, sondern ist Teil der Situation, in der sie zum Einsatz kommt. Zum anderen muss sie nur gut genug sein, um die anwesenden Dramaturg*innen von seiner Darstellung der Wirklichkeit am T1, für die man Umschreibungen wie „Überproduktion“ oder schlicht „zu viel“ gefunden hat, zu überzeugen. Gelingt es F., die Zahlen für sich sprechen zu lassen? Nicht ganz.

Die Chefdramaturgin scheint mit F.s Darstellung nicht einverstanden zu sein. In Summe habe man in der nächsten Spielzeit doch weniger Produktionen als in der laufenden. Das mag sein, erwidert F., sie dürfe aber nicht vergessen, dass das in der Darstellung alles „schöngerechnete Durchschnittswerte“ seien. Nimmt man das Beispiel der großen Produktion, die gerade auf der Nebenspielstätte probt, so sitzt der zuständige TPL schon seit April (wir haben November) fast exklusiv daran. Das entspricht ungefähr zwanzig Wochen. Und es gebe in der laufenden Spielzeit mehrere solche Projekte. Deshalb sei F. alarmiert. Oft koste das „Formatieren“ im Prozess wahnsinnig viel Zeit. Man stuft die Produktion zunächst als klein ein und dann entpuppe sie sich als Fass ohne Boden. Die Chefdisponentin stimmt zu, dass man sich keinen Gefallen damit tue, Produktionen kleinzureden und nicht „richtig einzuplanen“. Es brauche eine ehrliche Einschätzung des Aufwands. Zumal die Werkstätten, so F., in dieser Darstellung, die die TPL als Nadelöhr im Produktionsprozess fokussiert, noch ausgeklammert seien. Jetzt schaltet sich auch der Künstlerische Direktor ein. Es geht um die Bespielung der Nebenspielstätte. Bei der Anzahl der dort vorgesehenen Produktionen käme man nicht auf genug Vorstellungen, von Repertoireaufbau ganz zu schweigen. Meist seien es nur zehn Vorstellungen und drunter; 15 wären gut. „Wir haben so viele Sachen, dass wir sie nicht mehr gespielt bekommen. Wir produzieren Sachen, die wir nicht zeigen können. Das ist frustrierender als es nicht zu machen.“ Stilles Nicken von der Dramaturgin neben mir. Auch Regieteam würden immer wieder fragen, warum ihre Stücke nicht

gespielt werden, fügt sie hinzu. Das dämpfe die Lust, hier am Haus zu produzieren. Und nachhaltig sei das alles ja überhaupt schon gar nicht. „Wir kannibalisieren uns am Ende selbst“, bringt die Chefdisponentin es gnadenlos auf den Punkt.

Die Chefdramaturgin ist weiterhin verblüfft. „Warum passiert das bei nur vier Produktionen in der [Name der Nebenspielstätte]?“ Das Problem sei, erläutert der Künstlerische Direktor, dass es keine Repertoirespielstätte sei. Da müsse man schon eine Woche für Auf- und Abbau einplanen. Auch dieses Argument genügt offenbar nicht, um die Chefdramaturgin für die Sache zu gewinnen. Sie könne das allmählich nicht mehr vor den Künstler*innen vertreten. „Wir sind schon lange auf dem Weniger-Trip.“ Welche Angebote könne sie den Teams da noch machen? In der kleinen Spielstätte fühlten sich die Regieteams schon stiefmütterlich behandelt. Wenn es jetzt noch weniger werden soll, könne sie die Versprechen, die sie den Künstler*innen gegenüber gemacht hat, nicht mehr einhalten. „Dann ist es für mich auch nicht mehr attraktiv, zu planen.“ Das sei ja alles ein Prozess, wirft der Künstlerische Direktor beschwichtigend ein, und man müsse jetzt nicht auf einmal allen Absagen erteilen. Gerade sei es so, dass man zu viele Produktionen habe, die man nicht anständig zeigen könne, weil man zu viel neu produziert. Also müsse man sich von Produktionen trennen, um neue zeigen zu können. Man müsste, so der Künstlerische Direktor, nicht nur denken ‚Wie produzieren wir es?‘, sondern auch ‚Wie kriegen wir es gespielt?‘ Das hieße, die Spielzeitplanung „ganzheitlicher“ zu denken. Dafür müsse man Gastspielanfragen mitbedenken, schließlich ginge es ja auch um die „Platzierung des Hauses“. Es gebe, wirft die Chefdisponentin ein, keinerlei Puffer, sodass man sich Gastspiele gerade gar nicht wirklich leisten könne. Er habe schon, so F., „Angst vor Anfragen zu [Name der großen Produktion]“. „Hier beißt sich die Katze in den Schwanz“, stellt der Künstlerische Direktor fest. Es gebe fast jede Woche Gastspielanfragen, weil man „tolle Produktionen“ habe, aber man könne sie nicht annehmen.

Dieser längere Auszug verrät, dass die Auseinandersetzungen um Überproduktion und Ressourcen mit einem anderen Wert des Ti interferieren: der Freiheit der Kunst. Die Erzählung von den rigiden Stadttheaterstrukturen, die keinen Raum für Experimente lassen, ist Teil der Gründungserzählung der Freien Szene. Mittlerweile sind die dort entstandenen Ästhetiken und Formen Teil der etablierten Vorstellung von gutem Theater und nicht wenige Künstler*innen kommen ans Stadttheater, um dort zu produzieren. Am Ti werden ihre Arbeiten oft auf der Nebenspielstätte gezeigt, die aufgrund der

räumlichen Situation geeignet für sogenannte ‚experimentelle Formate‘ ist, die über die klassische Guckkastenbühnen-Raumordnung hinausgehen. Zu experimentieren heißt, nicht zu wissen, was am Ende entstanden sein wird. Wie lässt sich das mit der praktischen Notwendigkeit vereinbaren, angemessen zu „formatieren“?

Es gibt gute Argumente dafür, dass man, um gute Kunst zu machen, auch mal verschwenderisch sein und scheitern dürfen müsse. Die Fragen, die man sich am Ti dabei aber auch immer stellen muss, lauten: auf wessen Kosten und zu welchem Preis? Ist Verschwendung immer und ausnahmslos gut? Nein. Aufwändig hergestellte Produktionen, die nicht für den Repertoirebetrieb passend gemacht werden können, sind schon nach einigen Vorstellungen abgespielt. Zum Frust der Geschäftsführung, die für den Gesamtfinanzhaushalt zuständig ist, und der Intendanz, die kulturpolitische Akteure vom Förderwert ihres Hauses überzeugen muss, aber auch zum Frust der künstlerischen Teams, deren Arbeiten nicht gezeigt werden, und der Chefdisponentin, die die Spielstätte in der Auf- und Abbauwoche nicht anderweitig bespielen kann, zum Frust M.s, der die Produktionen zwischen den kurzen En-suite-Serien im Lager rumliegen hat und F.s, der ständig aufwändig produzierte Dekorationen in die Tonne wandern sieht. Aber was ist, wenn die Produktion richtig „toll[...]“ war? Was ist mit der künstlerischen Validierung? Die hängt u.a. auch davon ab, ob man irgendwohin fahren und die Produktion dort zeigen kann. Das kann man sich aktuell nicht leisten, was Auswirkungen auf die „Platzierung des Hauses“ hat. Die Katze beißt sich in den Schwanz.

Um die Katze aus dieser unangenehmen Lage zu befreien, hilft es nicht, lauter einmalige Ereignisse zu schaffen. Ein Blick in die Spielpläne vieler Häuser offenbart neben den herkömmlichen Produktionen, worunter auch die berühmtesten experimentellen Formate

fallen, eine wachsende Zahl an ‚sonstigen Veranstaltungen‘ (Lesungen, Symposien, Konzerte, usw.).⁶² Dies mag eine Reaktion auf die kulturpolitische Anforderung an (nicht nur) Stadttheater sein, gesellschaftlich relevant zu bleiben, indem aktuelle Themen und Diskurse adressiert und neue Zielgruppen jenseits des angestammten und aussterbenden Abonnementpublikums angesprochen werden. So wichtig es ist, dass Theater auf der Höhe seiner Zeit bleibt und inklusiver wird: Angesichts der oben beschriebenen Lage, in der kaum Ressourcen da sind, um den Normalbetrieb aufrecht zu erhalten, geschweige denn sich einer institutionellen Umstrukturierung zu widmen, scheint mir diese Anforderung, die auch eine Selbstanforderung ist, so zielführend, wie der Katze zu sagen, sie müsse nur härter zubeißen, um sich aus ihrer Misere zu ziehen.

Dabei ist die beschriebene Situation nicht einfach selbstverschuldet. Um eine Hypothese zu wagen: Der Kapitalismus, den Phelan im Sinn hatte, scheint mir noch die gute alte Kulturindustrie gewesen zu sein, die von vereinheitlichender Massenproduktion lebte, vor der Phelan die Kunst retten wollte, weshalb ebendiese Kunst nicht reproduzierbar sein durfte. Um nicht zur Ware zu werden, musste das Kunstwerk aufhören, Werk zu sein, und Ereignis werden, das verschwindet. In Zeiten des Plattformkapitalismus, in dem Content Creators ihre singulären Profile zu Markte tragen, ist die stete Neuproduktion von nicht-reproduzierbaren Ereignissen im Ringen um jedes Augenpaar, das nicht auf einen Bildschirm glotzt, für eine alte Fabrik wie das Stadttheater, das mit mehr umgehen muss als mit einem iPhone,

⁶² Siehe z. B. die Fallstudie von Bianca Michaels, die nach dem Zusammenhang von Neu-Formatierung und institutioneller Krise fragt: Michaels, Bianca: „Theatre Crisis, Local Farce, or Institutional Change? The Controversy Surrounding the Munich Kammerspiele 2018 from an Institutional Logics Perspective“, in: Balme, Christopher/Fisher, Tony (Hg.): *Theatre Institutions in Crisis. European Perspectives*. London/New York 2021, S. 206–221.

einem Mikrofon und einer Ringleuchte, und das noch auf Lager und nicht nur auf Server und Cloudspeicher angewiesen ist, der Weg in den Tod: In dem gut gemeinten Versuch, einen Raum für diversere Positionen und Themen zu bieten, erliegt das Ti womöglich dem Druck, nunmehr Content und nicht Kunstwerke – nicht einmal mehr warenförmige! – schaffen zu müssen, und kannibalisiert sich dabei selbst. All dies, um aufmerksamkeitsökonomisch, d.h. letztlich finanziell satisfaktionsfähig zu sein. Diese zerstörende Bewegung auf die Inklusionsbemühungen und das politische Engagement vieler Häuser zu schieben, die einfach nur zurück zu Schiller müssten, um wieder gutes Theater zu machen und zu prosperieren, wie es gleichzeitig im Feuilleton geschieht, ist nicht nur zynisch, sondern auch kurzsichtig, weil es auf eine statische und letztlich enthistorisierte Vorstellung von Geschichte baut. Das Wieder-Holen eines vergangenen Zustands, ist, da stimme ich Phelan zu, zum Scheitern verurteilt. Restauration ist zum einen immer eine Neuordnung der Verhältnisse und hat zum anderen noch niemanden gerettet.⁶³

⁶³ Z.B. beklagt Christine Dössel in der *Süddeutschen Zeitung*, dass die Intendantin der Münchner Kammerspiele, Barbara Mundel, „mit ihrem Ansatz von Diversität, Inklusion und *Artivismus* einen Kurs woker politischer Theaterkorrektheit [fahre; A.R.], der kaum ankommt“, und proklamiert, dass sich das „legendäre[] Theater“ in der Krise befinde, weil „es dort zu wenig Kunst gibt.“ Vgl. Dössel, Christine: „Da geh ich nicht mehr hin“, <https://www.sueddeutsche.de/kultur/muenchner-kammerspiele-krise-barbara-mundel-1.5782500?reduced=true> vom 8. April 2023 (Zugriff am 13. August 2025). Ein politisches Theater, das sich den Anliegen marginalisierter Subjekte widmet, ist, so Dössels zwar implizite, aber eindeutige Grenzziehung, keine Kunst. Um die darin steckende universalistische Prämisse auszusprechen: Um Kunst zu sein, müsse das Theater unmarkiert bleiben. Diese Haltung ist exemplarisch für den historischen Moment, in dem wir uns aktuell politisch und kulturell befinden, und verdeutlicht, wie Kommentator*innen, die relative Machtpositionen (bspw. in bundesweit gelesenen Publikationsorganen) bekleiden, die Krise des Theaters, die sie nur zu beschreiben vorgeben, selbst (mit)herbeiführen. Dabei spielen sie unter dem Vorwand, ehrwürdige Institutionen und erhabene Werte wahren zu wollen, unverhohlen reaktionären und konservativen Kräften in die Hände, die 30 Jahre nach *Unmarked* die Gegenwart regieren.

Dies ist, wie gesagt, zunächst nichts weiter als eine Hypothese. Das Material genügt nicht, um den Kapitalismus in seiner aktuellen Gestalt als letzte Ursache für Überproduktion dingfest zu machen. Mehr noch, die obige Passage verdeutlicht, wie schwierig es ist, effektive Kapitalismuskritik zu üben, weil der Kapitalismus eben nie als er selbst auftritt. Was in dem Material beobachtbar wird, sind eine Reihe von Symptomen und ein Effekt: ein Haus, das strauchelt, ein Haushalt, der aus dem Gleichgewicht geraten ist. Um dieses Gleichgewicht wiederherzustellen, müssen Kunst und Betrieb an einem Strang ziehen. Für die Chefdramaturgin und einige Künstler*innen ist der „Weniger-Trip“ keine „attraktiv[e]“ Aussicht. Dabei ist die Ahnung, wie sich die Situation akut zum Besseren wenden ließe, bereits da. Was es statt der vielen Neuproduktionen bräuchte, ist, wie der Künstlerische Direktor es ausdrückt, ein „ganzheitlicher[es]“ Denken der Spielzeitplanung. Herstellung und Spielbetrieb, das Zeug und die Inhalte, müssen praktisch zusammengeführt werden. D.h., den Betrieb nicht zur untergeordneten Basis, lästigen Notwendigkeit oder gar zum repressiven Rahmen für die Kunst zu erklären, sondern beides gleichberechtigt nebeneinander zu stellen.

Mit Blick auf die Verknüpfung zwischen Kunst und Verschwendung ist in Anbetracht all dessen eine alternative Erzählung womöglich, dass der Repertoirebetrieb kein Auslaufmodell ist, das der ästhetischen Innovation im Weg steht, indem es die Kunst nach seinen Maßgaben „formatiert“ und ihre Freiheit, zu verschwenden und zu scheitern, einschränkt. Sondern dass die Tendenz der Kunst, verschwenderisch zu sein, angesichts der gegenwärtigen kulturellen und wirtschaftlichen Lage Wirkungen zeitigt, die potenziell zu ihrer eigenen Abschaffung führen. In Anbetracht der einschneidenden Konsolidierungsmaßnahmen, von denen ich weiter oben gesprochen habe, könnte man mir vorwerfen, dass ich hier das Opfer

beschuldige oder zumindest am eigenen Ast säge, und ich sehe die Gefahr, auch wenn das keineswegs meine Absicht ist. Ich möchte nur zu bedenken geben, dass es nötig sein könnte, das Narrativ zu ändern, und die Frage nach der Freiheit der Kunst, um die Formulierung des Künstlerischen Direktors zu wiederholen, „ganzheitlicher“ zu denken. Das aber bedeutet Repräsentation mit Reproduktion, wobei Reproduktion nicht Abbild, Einheit und Tauschwert heißt (schlecht), sondern – schlicht und äußerst wichtig – Selbsterhaltung unter schlechten Bedingungen (gut).⁶⁴

Am Ende dieser Sitzung ist man den konkreten Ursachen für die Überproduktion immer noch nicht auf die Spur gekommen. Ist der Kapitalismus schuld? Man kann nicht behaupten, dass er nicht schuld ist. Wie oben deutlich geworden ist, habe ich beim Lesen meiner Protokolle nicht selten das Gefühl, dass der neue Geist des Kapitalismus das Ti heimsucht.⁶⁵ Aber der Kapitalismus sitzt nicht mit im Besprechungszimmer und ihn zu beschuldigen hilft F. und Co. nicht, das Ti aus der Zwickmühle zu manövrieren. Für den Moment ist klar: Man muss sich von Produktionen trennen, um den Betrieb zu erhalten. – Auch wenn es noch einiges dazu zu sagen gebe, wie entschieden wird, welche Produktionen ‚sterben‘ müssen, unterbreche ich hier meine Erzählung und versuche, aus all dem ein kurzes Fazit zu ziehen.

⁶⁴ Selbsterhaltung ja, aber nicht um jeden Preis, wie oben mit dem Verweis auf das Wohl der Mitarbeitenden angedeutet. Die Sache ist, dass die Kosten, die mehr als Geld umfassen, eben auch lokal bemessen und bewertet werden müssen, um dann zur Grundlage für konkrete politische Forderungen zu werden, die auch Forderungen nach der Repräsentation marginalisierter Subjekte auf den Theaterbühnen und in den Betrieben beinhalten, die nicht von der materiellen Existenz ebendieser zu trennen sind.

⁶⁵ Boltanski, Luc/Chiapello, Ève: *Der neue Geist des Kapitalismus*. Konstanz 2006. Es ist die traurige Ironie der Geschichte, dass die Kunst diesem neuen Geist zum Aufstieg verhalf, der nun in ihre Häuser einfällt.

Was tun?: Representation with reproduction

Phelan theoretisiert das Sein der Performance im Hinblick auf ihren Wert und ihre Politik. Sie tut dies in einem historischen Moment, da identitätspolitische Bestrebungen auf rechten Backlash treffen und Fragen nach Identität und Differenz den kulturwissenschaftlichen Diskurs prägen. Ihr primäres Anliegen ist die Repräsentation eines geschlechtlich markierten Anderen innerhalb einer okularzentrischen, patriarchalen und kapitalistischen Kultur, die auf symbolische Reproduktion zielt. Performance ist für Phelan aufgrund ihrer spezifischen Existenz in der Zeit, die Verlust einer ursprünglichen Einheit als Kondition des Ich erfahrbar macht, eine nicht-reproduktive Repräsentationsform, die den Wert des Immateriellen hervorbringt und daher ein Versprechen politischen Widerstands birgt. – Was machen wir heute damit?

Was ich zuallererst zu zeigen gehofft habe, ist folgendes: Davon zu sprechen, was Aufführung ist, heißt, mit ihrem Wert umzugehen. Dasselbe gilt für Theater. Und es gilt für Technische Direktoren, Bühnentechniker und Chefdisponentinnen genauso wie für Performancetheoretikerinnen. Dieser Wert lässt sich nicht ein für alle Mal bestimmen. Nicht durch nachträglich gefällte Werturteile (Theaterkritiken), Demokratieversprechen (Kulturpolitik) oder Widerstandserzählungen (Performancetheorie). Zu fragen, was Theater und die Aufführung wert sind, heißt zu fragen: für wen? wo? wann? Was es m.E. daher braucht, ist keine Werttheorie, sondern eine kritische Reflexion der eigenen theoretischen Wertsetzungen und vergleichende empirische Untersuchungen von Praktiken des Bewertens und Wertschätzens.

Die Frage nach dem Wert in Begriffen der Repräsentation im Sinne der (Möglichkeit der) Darstellung einer gegebenen Wirklichkeit zu stellen, wie Phelan es tut, rückt die Wirklichkeit in unerreichbare Ferne, um der Gefahr der Essentialisierung zu entkommen. Dies hat den Effekt, dass die Wirklichkeit der Aufführung von ihrem materiellen Wert entkoppelt wird, um ihr politisches Potential zu begründen. Mit einigen empirischen Beispielen habe ich deutlich zu machen versucht, dass, wenn wir Phelan darin folgen, wir einen großen Teil der Wirklichkeit des Theaters und der Aufführung, die in alltäglichen Praktiken zum Sein kommen, nicht zu fassen kriegen. Ich habe für eine Verschiebung von Repräsentation zu Praxis plädiert, die es ermöglicht, nicht immer nur danach zu fragen, wie sich der einen gegebenen Wertordnung entkommen lässt, sondern die mannigfaltigen Abhängigkeiten zu denken, die Aufführung und Theater als relationale und materielle Phänomene ausmachen. So wichtig es ist, Identität und Differenz zu theoretisieren und sich gegen die Behauptung einer falschen Einheit, die gewaltvolle Konsequenzen zeitigt, zu wehren: In der Praxis kommt zum einen nicht alles als Entweder-Oder daher; meist sind die Dinge komplizierter. Zum anderen lässt sich dem Kapitalismus nicht entkommen, indem man sich ins Immaterielle flüchtet. Man muss sich die Hände schmutzig machen, um die Dinge besser zu machen. Die politische Widerständigkeit der Kunst gegen einen alles vereinnahmenden Kapitalismus kann nicht darin bestehen, sie von dem Joch der Reproduktionsarbeit zu befreien, da diese Befreiung, wie oben ahnbar geworden sein sollte, zu ihrer Abschaffung führen kann.

Eine Verschiebung von Repräsentation zu Praxis heißt auch, den Wert der Aufführung und des Theaters in die Hände derjenigen zu legen, die alltäglich damit umgehen. Dieser Umgang beinhaltet sperrige Holzkonstruktionen genauso wie allerlei Repräsentationen (wie Pläne und Konstruktionszeichnungen), die Teil von situierten Praktiken sind. Ob sie gut oder richtig sind, ist weniger danach zu beurteilen, ob sie eine Wirklichkeit exakt abbilden und damit dem wertenden Blick verfügbar machen oder nicht, sondern danach, wie und ob sie funktionieren. Sie müssen den Job erledigt kriegen, und zwar gut genug. Ob sie das tun, hängt von der Situation ihrer Verwendung ab. Gut genug ist in Anbetracht dessen, dass Aufführung und Theater in multiplen Versionen daherkommen, die koordiniert werden müssen, oft besser als richtig, weil es nicht den einen Standard gibt, nach dem sich entscheiden ließe, wie die Dinge überall und immer sein sollten. Die Bewertungskriterien ändern sich, je nachdem, womit man es zu tun hat: mit einer Vorstellung, die disponiert, einem Bühnenbild, das konstruiert oder einer Dekoration, die auf- und abgebaut oder entsorgt werden muss, mit einem Repertoirebetrieb, für den Produktionen formatiert werden müssen, einem Spielbetrieb, in dem Produktionen gezeigt werden, oder einem Haus, das einen Ruf zu verlieren hat.

Die Wirklichkeit des Theaters und der Aufführung ist multipel und es koexistieren darin verschiedene Werte, die zuweilen auch kollidieren. Was ein ständiges Abwägen und Bewerten notwendig macht, um zu entscheiden, welche Vorgehensweise angesichts der Umstände die bessere ist. Die politische Frage dabei lautet weniger *How to represent?* als *What to do next?* Auf diese Frage gibt es keine einfache oder allgemeine Antwort. Was es m.E. also braucht, um mit der Gegenwart des Theaters umzugehen, ist eine Performancetheorie, die bereit ist, einige ihrer althergebrachten Bausteine zu entsorgen und

den Holzlatten ins Lager zu folgen. Denn die Lösung – nicht aller, aber eines signifikanten Teils – der Probleme, mit denen Theater in der von Krisen gezeichneten Gegenwart umgehen müssen, besteht nicht nur darin, richtige Wege zu finden, diese komplexe und fragmentierte Wirklichkeit zu repräsentieren, sondern auch darin, Gebäude und Verträge zu reparieren und Produktionsweisen zu finden, die einen sorgsameren Umgang mit Ressourcen und miteinander erlauben.

Raisich

Anna Raisich, M.A., wissenschaftliche Mitarbeiterin, Institut für Theaterwissenschaft der Ludwig-Maximilians-Universität München, Forschungsschwerpunkte: Ordnungs- und Organisationspraktiken am Stadttheater, ethnografische Arbeitsweisen in der Theaterwissenschaft, Theater als Gegenstand sozialwissenschaftlicher Forschung, pragmatische Kunstsoziologie und (post-)ANT.

Raisich, Anna: (Re-)Valuing Performance: Wi(e)der Peggy Phelans Unmarked, in: Adam Czirak, Theresa Eisele (Hg.): Thewis. Online-Zeitschrift der Gesellschaft für Theaterwissenschaft, Jg. 2025 / Vol. 12 / Ausg. 1, S. 155-198, DOI 10.21248/thewis.12.2025.160

Theater (nicht) verstehen

Thore Walch

Abstract Hans-Thies Lehmanns Nachdenken über Theater kreist immer wieder um das Nicht-Verstehen. Er interessiert sich besonders für solche Aspekte von Aufführungen, die sich dem Verstehen entziehen und die sich mit semiotischen Theorien des Theaters nicht einfangen lassen. Dieser Beitrag unternimmt eine Re/Lektüre zweier Texte Lehmanns, seiner einschlägigen Studie *Postdramatisches Theater* (1999) und des früheren Textes „Über die Wünschbarkeit einer Kunst des Nichtverstehens“ (1994). Ich frage danach, welches Verständnis von (Nicht-)Verstehen darin gezeichnet wird, und schlage abschließend eine Erweiterung im Sinne von Donna Haraways ‚situiertem Wissen‘ vor.

Einleitende Verärgerung

Ende des Jahres 2024 geht die Nachricht über geplante Kürzungen im Berliner Haushalt wie ein Schock durch die Kulturszene der Hauptstadt und sorgt für Fassungslosigkeit. Knapp 12 Prozent des Gesamtetats für Kultur sollen wegfallen – und zwar unverzüglich, schon ab 2025.¹ Zwar betreffen die Kürzungen nicht die Kunstszenen im Besonderen, sondern den gesamten Haushalt – dennoch lässt es sich der Regierende Bürgermeister, Kai Wegner, nicht nehmen, in diesem Zusammenhang ein paar altbekannte Ressentiments zum Besten zu geben: die Theater- und Opernhäuser müssten „wegkommen von der Mentalität: Wir brauchen mehr Geld vom Staat“; sie

¹ Vgl. Philipp, Elena: „Ohne Sinn und Sachverstand“, <https://nachtkritik.de/recherche-debatte/kommentar-zur-streichliste-der-berliner-regierungskoalition> vom 22. November 2024 (Zugriff am 26. Mai 2025).

sollten zukünftig „mehr auf Wirtschaftlichkeit und Eigenverantwortung achten“. Und er stellt in Frage, warum die Supermarktkäuferin, die „wahrscheinlich eher selten“ in die Staatsoper gehe, deren Kartenpreise durch Steuern mitfinanziere.²

In dieser Situation also lese ich wieder einmal Hans-Thies Lehmanns Kolumnentext mit dem paradigmatischen Titel „Über die Wünschbarkeit einer Kunst des Nichtverstehens“. Was ich fast vergessen hatte: Lehmann eröffnet ihn mit „den unseligen Debatten über Kulturhaushalte“.³ Beinahe hoffnungslos utopisch kommt mir in der aktuellen Situation jedoch Lehmanns Einwand vor, es solle bei Kulturförderung doch nicht darum gehen, „daß viele Menschen Theater *konsumieren* können“, sondern vielmehr darum, „daß einige (wenige) die Möglichkeit erhalten, nichtkommerzielles Theater zu *machen* – oder komplexen Film oder schwierige Musik oder unverkäufliche Bilder.“⁴ Nur, wenn man Theater/Kunst als Konsum denke, könne man auf die Idee kommen, Kulturförderung an Akzeptanz und Verständlichkeit zu binden, so Lehmann – für ihn ein Graus. Was Lehmann zum eigentlichen Thema seines Textes bringt, dem Verstehen – oder besser: dem Nicht-Verstehen – im Gegenwartstheater. So komme ich über ähnliche Umwege wie Lehmann nun auch zum Thema dieses Textes: einer Re/Lektüre des Nicht-Verstehens in Lehmanns Konzeption des Postdramatischen Theaters.

² Wegners Aussagen sind zitiert nach Rutz, Rainer: „Kai Wegner gibt Mentalitätstipps“, <https://taz.de/Kulturkuerzungen-in-Berlin/!6053865/> vom 1. Dezember 2024 (Zugriff am 26. Mai 2025).

³ Lehmann, Hans-Thies: „Über die Wünschbarkeit einer Kunst des Nichtverstehens“, in: *Merkur* 48(542) (1994), S. 426–431, hier: S. 426.

⁴ Ebd., Hervorhebung im Original.

Refus des Verstehens

In der Tat kreist Lehmanns Nachdenken über Theater immer wieder um den Aspekt des Nicht-Verstehens. Einerseits sei Theater schon seit der griechischen Antike „ein Ort der *Schulung der Wahrnehmung des Nichtverstehens*“⁵, wie er in derselben Kolumne schreibt. Andererseits macht er den „Refus des Verstehens“, das „Blockieren von Sinnverstehen“ als zentrales Merkmal zeitgenössischen Theaterschaffens aus⁶ – ein Argument, das später im *Postdramatischen Theater* zentral wird. Dort geht es Lehmann darum, „gleichzeitig Beschreibungs- und Diskursformen für das zu entwickeln, was, grob geredet, an den Signifikanten Nicht-Sinn bleibt.“⁷ Als übergreifendes Merkmal dessen, was er postdramatisches Theater nennt, macht er den *Entzug der Synthesis* aus: Die verschiedenen Theaterzeichen bilden keine geschlossene Struktur mehr.⁸ An die Stelle einer „vereinigenden und schließenden Perzeption“ trete somit „eine offene und zersplitterte“⁹. In dieser Entwicklung sieht Lehmann nicht etwa einen ästhetischen Spleen, sondern er versteht sie als Gegenwartsdiagnose. Anknüpfend an Peter Szondis Diagnose einer ‚Krise des Dramas‘ sieht er im postdramatischen Theater eine Reaktion auf die Unfähigkeit des dramatischen Theaters, auf die veränderten Bedingungen der Gegenwart, besonders die zunehmende Rolle der Neuen Medien seit den 1970er Jahren, ausreichend zu reagieren.¹⁰ In der Hinwendung zum Nicht-Verstehen und zum Nicht-Sinn im

⁵ Ebd., S. 43f, Hervorhebung im Original.

⁶ Ebd., S. 428.

⁷ Lehmann, Hans-Thies: *Postdramatisches Theater*. Frankfurt a. M. 1999, S. 140.

⁸ Unter ‚Theaterzeichen‘ versteht Lehmann dabei „virtuell alle Elemente des Theaters“, also nicht Zeichen im engeren semiotischen Sinn als Verbindung aus Signifikant und Signifikat, sondern auch solche Elemente, die sich dieser Form von Signifikation verschließen. Vgl. Lehmann, *Postdramatisches Theater*, S. 139.

⁹ Ebd., S. 140.

¹⁰ Vgl. ebd., S. 22–23 und S. 41–44. Vgl. außerdem Szondi, Peter: *Theorie des modernen Dramas*. Frankfurt a. M. 1963.

postdramatischen Theater sieht Lehmann eine *These* begründet, nämlich „die These, daß eine authentische Weise, in der Theater vom Leben zeugen könnte, nicht durch die Setzung einer kohärenz-bildenden artistischen Makrostruktur (wie sie das Drama ist) entsteht.“¹¹ – Refus des Verstehens als Ausdruck der Unmöglichkeit, die Gegenwart (noch) zu verstehen, könnte man diese Argumentation zusammenfassen.

An dieser Stelle wäre bereits auf Parallelen zwischen der Gegenwartsdiagnose des *Postdramatischen Theaters* und ‚postmodernen‘ Gegenwartsbeschreibungen hinzuweisen. So lässt Lehmanns Absage an ‚große Formen‘ etwa an das ‚Ende der großen Erzählungen‘ Lyotards denken.¹² Lehmann bezieht sich zwar an mehreren Stellen auf Lyotard, u.a. auch auf *Das postmoderne Wissen*, jedoch nie explizit auf dieses Argument. Auf das Verhältnis von postdramatisch und postmodern werde ich weiter unten noch einmal zurückkommen.

Wie die Theaterzeichen im postdramatischen Theater angeordnet werden, wenn sie nicht mehr an der ‚Makrostruktur‘ des dramatischen Textes ausgerichtet sind, zeigt Lehmann im weiteren Verlauf seines Buches auf. Hier seien nur einige Merkmale hervorgehoben. Inszenierungen des postdramatischen Theaters folgen nicht mehr einer „etablierten Hierarchie“ der Theaternittel, „an deren Spitze Sprache, Sprechweise und Gestik stehen“, sondern ordnen die Theaterzeichen *parataktisch*: „alle Mittel sind gleichgewichtig eingesetzt; Spiel, Dinge, Sprache weisen parallel in verschiedene Bedeutungsrichtungen“.¹³ Nicht nur verliert der geschriebene Theatertext also seine Funktion, die Inszenierung zu organisieren und zu

¹¹ Lehmann, *Postdramatisches Theater*, S. 140–141, Hervorhebung im Original.

¹² „Die große Erzählung hat ihre Glaubwürdigkeit verloren“, schreibt Jean-François Lyotard in *Das postmoderne Wissen. Ein Bericht*. Wien 1986, S. 112.

¹³ Lehmann, *Postdramatisches Theater*, S. 147–148.

ordnen, auch der gesprochene Text – auf welcher Grundlage auch immer – ist nicht mehr das privilegierte Zeichensystem, das vorrangig den Sinn der Aufführung transportiert und dem sich die anderen verwendeten Zeichen unterordnen. Die *Simultaneität* der Zeichen kann (absichtlich) zu einer Überforderung der Wahrnehmung führen, oder aber als „Askese“, als „geringe Dichte der Zeichen“ realisiert werden – beides sind Strategien „angesichts des Zeichenbombardements im Alltag“.¹⁴ Nach der „Entthronung“ der Sprachzeichen¹⁵ rücken Körperlichkeit und Materialität ins Rampenlicht – jedoch nicht mehr (oder jedenfalls nicht mehr primär) in ihrer Funktion als Zeichen im semiotischen Sinne, d.h. als Bedeutungsträger. Die Körper der Schauspieler*innen werden in ihrer „*autosuffizienten Körperlichkeit*“¹⁶ ausgestellt, ebenso die nicht-menschlichen Elemente des Theaters. Diesen Zug des postdramatischen Theaters, mit Körpern und Gegenständen auf der Bühne nichts mehr *darstellen* zu wollen, sondern diese vielmehr *auszustellen*, bezeichnet Lehmann als *konkretes Theater*, womit er sich an die Begriffe ‚konkrete Malerei‘ und ‚konkrete Kunst‘ von Theo van Doesburg und Wassily Kandinsky anlehnt. Statt ‚ab-straktes Theater‘ negativ über die fehlende Gegenständlichkeit zu definieren, soll mit dem Begriff ‚konkretes Theater‘ das Anliegen ausgedrückt werden,

Theater als eine Kunst im Raum, in der Zeit, mit menschlichen Körpern und überhaupt allen Mitteln, die es als Gesamtkunstwerk einschließt, für sich selbst zu exponieren, so wie in der Malerei Farbe, Fläche, taktile Struktur, Materialität zu autonomen Objekten ästhetischer Erfahrung werden konnten.¹⁷

Das Theater hole damit Entwicklungen nach, die andere Künste bereits durchgemacht hätten. Resultat: das Zeichen teile keine

¹⁴ Ebd., S. 153.

¹⁵ Ebd., S. 161.

¹⁶ Ebd., S. 163.

¹⁷ Ebd., S. 167.

Bedeutung mehr mit, sondern „nurmehr sich, genauer: seine Präsenz [...]. Die Wahrnehmung findet sich auf *Strukturwahrnehmung* zurückgeworfen.“¹⁸ Statt Bedeutung – *Wahrnehmbarkeit*, statt Repräsentation – *Ereignis*, statt Verstehen – *Erfahren*.¹⁹

Modern, postmodern, postdramatisch?

Sowohl im *Postdramatischen Theater* wie auch im darin beschriebenen Phänomen zeigt sich eine gewisse Gleichzeitigkeit von Moderne und Postmoderne. Weder die Theaterpraxis noch Lehmanns Nachdenken darüber lassen sich eindeutig der einen oder anderen Richtung zuordnen.

Einerseits sieht Lehmann das postdramatische Theater als Fortsetzung der historischen Avantgarden und er rekurriert mit einem Begriff wie ‚konkretes Theater‘, wie erwähnt, selbst auf Termini der (künstlerischen) Moderne, um das zeitgenössische Theater zu beschreiben.²⁰ In dieser Fortsetzung der Avantgarden ließe sich postdramatisches Theater eher als ein Aufschließen des Theaters an Entwicklungen der modernen Kunst auffassen denn als postmoderne Weiterentwicklung. Zu den eher im Feld der künstlerische Moderne als der Postmoderne zu verortenden Bezugspunkten Lehmanns gehört auch Adornos *Ästhetische Theorie*, auf deren ‚Rätselcharakter der Kunst‘ Lehmann in seiner Kolumne zu sprechen kommt, wenn

¹⁸ Ebd., S. 168, Hervorhebung im Original.

¹⁹ Letzteres führt Lehmann in seinem früheren Text näher aus: „Verstehen wird partiell, widerspricht und unterbricht sich, setzt aus und wieder ein, flackert – und wird so Erfahrung.“ Lehmann, „Über die Wünschbarkeit“, S. 429.

²⁰ Im Begriff der ‚konkreten Kunst‘ kommt m.E. jene „Tendenz zur Selbstbezüglichkeit oder Selbstreferentialität“ zum Ausdruck, die Cornelia Klinger als Teil der ästhetischen Ideologie der Moderne beschreibt. Vgl. Klinger: „Modern, Moderne, Modernismus“, in: Barck, Karlheinz et al. (Hg.): *Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in 7 Bänden* (= Bd. 4). Stuttgart/Weimar 2010, S. 121–167, hier: S. 151.

es um das Nicht-Verstehen von Kunst geht.²¹ Aus Adornos Diktum, dass „[a]lle Kunstwerke, und Kunst insgesamt, [...] Rätsel“²² seien, zieht Lehmann den Schluss, dass „der Refus der Künste gegenüber dem erfassenden Begriff Tatsache“ bleibe.²³

Andererseits fällt auf, dass Lehmann sich maßgeblich auch eines postmodernen Vokabulars bedient und implizit wie explizit an postmoderne und poststrukturalistische Theorie anknüpft – obgleich er das Postdramatische ausdrücklich nicht mit dem Postmodernen identifiziert.²⁴ Der Fokus auf Enthierarchisierung und Offenheit des Kunstwerks für unterschiedliche Interpretationen des Publikums deckt sich mit Merkmalen, die an postmodernen ästhetischen Formen typischerweise hervorgehoben werden.²⁵ Lehmann spricht, wenn es darum geht, dass das Drama nicht länger der organisierende Kern der Inszenierung ist, mit einem Derrida'schen Terminus von der „Auflösung der logozentrischen Hierarchie“.²⁶ Die Ähnlichkeit mit Lyotards ‚Ende der großen Erzählungen‘ wurde schon erwähnt. Im Abschnitt über Körperlichkeit bezieht er sich auf Julia Kristevas Theorie des ‚Semiotischen‘, um die Tendenz des postdramatischen Theaters zu benennen, Materialität jenseits ihrer

²¹ Vgl. Lehmann, „Über die Wünschbarkeit“, S. 426.

²² Adorno, Theodor W. *Ästhetische Theorie*. In: Adorno, Gretel/Tiedemann, Rolf (Hg.): *Gesammelte Schriften* (= Bd. 7). Frankfurt a. M. 1970, S. 182.

²³ Lehmann, „Über die Wünschbarkeit“, S. 426.

²⁴ Vgl. Lehmann, *Postdramatisches Theater*, S. 27–28.

²⁵ Vgl. Riese, Utz: „Postmoderne/postmodern“, in: Barck, Karlheinz et al. (Hg.): *Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in 7 Bänden* (= Bd. 5). Stuttgart und Weimar 2010, S. 1–39. Vgl. außerdem Miriam Drewes: „Wesentlichen Bezugsrahmen für Praxis und Theorie des postdramatischen Theaters gleichermaßen bildet [...] die poststrukturalistisch orientierte Diskurs- und Subjektkritik sowie die Kritik an Ursprungs- und Identitätsvorstellungen der Moderne.“ Drewes, Miriam: „Theater jenseits des Dramas: Postdramatisches Theater“, in: Marx, Peter W. (Hg.): *Handbuch Drama. Theorie, Analyse, Geschichte*. Stuttgart/Weimar 2012, S. 72–84, hier: S. 73.

²⁶ Lehmann, *Postdramatisches Theater*, S. 159.

Bedeutungsfunktion in Erscheinung treten zu lassen.²⁷ Für Lehmann spielt jedoch nicht nur Kristevas ‚Semiotisches‘ eine Rolle, sondern auch die (damit nicht zu verwechselnde, da einen ganz anderen Semiotikbegriff verfolgende) Theatersemiotik eine Rolle, von der er sich, wie im nächsten Abschnitt zu zeigen sein wird, abgrenzt.

Vom Verstehen zur Erfahrung

Welche Merkmale kennzeichnen nun also ‚Verstehen‘ bzw. ‚Nicht-Verstehen‘ bei Lehmann? Verstehen begreift Lehmann in erster Linie als ein Verstehen von Zeichen, also als Erfassen der den Signifikanten zugeordneten Signifikate. Damit folgt er einem semiotischen Theatermodell, wie es in der 1970er und 80er Jahren in der Theaterwissenschaft entwickelt wurde.²⁸ Von diesem Modell grenzt er sich zugleich entschieden ab, wenn er sich solchen Momenten des Theaters zuwendet, die sich einer semiotischen Analyse entziehen.²⁹ Denn das Verstehen gerate ins Stocken, wenn die Signifikanten sich in ihrer Präsenz und Materialität bemerkbar machen, sich quasi ‚vor‘

²⁷ Vgl. ebd., S. 163. Den Begriff des „Semiotischen“ verwendet Kristeva nicht im Sinne der strukturalistischen Semiotik, sondern bezeichnet damit eine Artikulation von Trieben, die aber noch keine Bedeutung annimmt und damit nicht semantisch kodierbar ist, vgl. Kristeva, Julia: *Die Revolution der poetischen Sprache*. Frankfurt a. M. 1978, S. 53.

²⁸ Für die deutschsprachige Theaterwissenschaft wurde dabei vor allem Erika Fischer-Lichte dreibändige *Semiotik des Theaters* maßgeblich.

²⁹ Die Materialität eines Körpers oder Gegenstands wurde in der *Semiotik des Theaters* noch gänzlich aus der theaterwissenschaftlichen Analyse ausgeschlossen: „[I]hr materielles Sein ist für das Theater weder in seiner Einmaligkeit noch in seiner spezifischen Funktionalität von Interesse, sondern allein in seiner Fähigkeit, sich als Zeichen von Zeichen verwenden zu lassen: nicht das Sein als solches, sondern die mit ihm als einem Zeichen zu erzeugenden Bedeutungen sind entscheidend.“ Fischer-Lichte, Erika: *Semiotik des Theaters*. Bd 1: *Das System der theatralischen Zeichen*. 4. Auflage, Tübingen 1998, S. 195–196. Die Hinwendung zum Nicht-Verstehen, zum Nicht-Zeichenhaften ist, wie Lehmann wiederholt betont, nicht nur eine theoretische, sondern auch eine des Theaters selbst.

die Signifikate schieben. Gingen frühere Theorien des Theaters davon aus, dass die Materialität der Signifikanten notwendigerweise völlig hinter die Signifikate zurücktreten müsse,³⁰ sieht Lehmann dieses Verhältnis im postdramatischen Theater nun umgekehrt. Materialität wird also als das aufgefasst, was sich nicht verstehen lässt, was dem Verstehen entgegensteht: stumme Materie,³¹ die außerhalb der symbolischen Ordnung der Bedeutungen steht. Die Körper haben, wo sie als solche und nicht als Theaterzeichen in Erscheinung treten, keine Bedeutung, sondern können die Bedeutung und das Verstehen nur stören, so wie bei Kristeva die poetische Sprache (die in der Sprache manifesten Triebe, die Kristeva psychoanalytisch gedacht letztlich an den Körper der Mutter bindet) die symbolische Ordnung fortwährend stört. Judith Butler hat diese Konzeption Kristevas scharf kritisiert, einerseits als ineffektiv, weil sie nicht zu einer dauerhaften Praxis der Subversion werden könne, andererseits, weil sie den Körper der Mutter als vordiskursiv betrachte.³² Darin schreibe sich letztlich jener Dualismus von Natur/Kultur, Körper/Geist fort, dessen Dekonstruktion Butlers Anliegen ist – ein Dualismus, der sich tendenziell auch in Lehmanns Entgegensetzung wiederfinden lässt.

Darüber hinaus entfaltet Lehmann in „Über die Wünschbarkeit“ einen Begriff vom Verstehen, wonach dieses Verstehen immer einen

³⁰ Vgl. bspw. folgende Aussage von Wolfgang Iser: „Um die Bestimmtheit einer irrealen Figur zu erzeugen, muß sich der Schauspieler irrealisieren, wodurch die Wirklichkeit seines Körpers zum Analogon depotenziert wird, damit durch dieses hindurch einer irrealen Gestalt die Möglichkeit für ihr reales Erscheinen gewonnen werden kann.“ Iser, „Akte des Fingieren oder Was ist das Fiktive im fiktionalen Text?“, zitiert nach Roselt, Jens: *Phänomenologie des Theaters*. München 2008, S. 213.

³¹ Lehmann spricht von der „Konfrontation mit der im übertragenen Sinne ‚stummen‘ und dichten Gegenwart der Körper, Materien und Formen.“ *Postdramatisches Theater*, S. 168.

³² Vgl. Butler, Judith: *Das Unbehagen der Geschlechter*. Frankfurt a. M. 1991, besonders Kap. 3.1, „Die Körperpolitik von Julia Kristeva“.

Anspruch auf Abgeschlossenheit impliziert: „Die Idee von Verstehen impliziert einen Standpunkt, auf den hin, von dem her ein Feld sich organisiert, das ungeachtet seiner empirischen Unvollständigkeit dem Prinzip nach total ist.“³³ Der ‚Standpunkt‘ ist bei Lehmann eher negativ konnotiert, er betont daran das Statische im Vergleich zum Dynamischen der Erfahrung: „*Erfahren* oder *Verstehen*: die Spannung kommt in den Worten zum Ausdruck.“³⁴ Diese Auffassung des Standpunkts unterscheidet sich deutlich von der der Standpunkttheorie, die am Standpunkt gerade nicht den umfassenden, sondern den notwendigerweise beschränkten, partiellen Blick betont – und gerade diesen als Voraussetzung für Verstehen und Erkenntnis formuliert.³⁵ Lehmann dagegen schreibt, wo der „umfassende Blick“, der vom Standpunkt ausgeht, nicht möglich ist, müsse Verstehen zwangsläufig Erfahrung werden.³⁶

25 Jahre später – immer noch Unverständnis?

Es mag vielleicht diese Perspektivverschiebung des postdramatischen Theaters sein, die ihm im folgenden Vierteljahrhundert nach Lehmanns Text(en) den Vorwurf der Selbstbezüglichkeit eingebracht hat: Das Theater reflektiere nur noch seine eigene Ästhetik, sodass auch die Zuschauer*innen im Theater nur noch über das Theater nachdenken könnten – eben über die Erfahrung, die sie im Laufe der Aufführung gemacht haben. „Auf die ewige Frage ‚Was hat das Theaterstück gemacht?‘ würde die Antwort lauten: ‚Das Theaterstück hat gemacht, dass ich anders über Theaterstücke nachdenke‘“,

³³ Lehmann, „Über die Wünschbarkeit“, S. 429.

³⁴ Ebd., Hervorhebung im Original.

³⁵ Vgl. den kürzlich erschienenen, von Katharina Hoppe und Frieder Vogelmann herausgegebenen Reader *Feministische Epistemologien*. Berlin 2024.

³⁶ Lehmann, „Über die Wünschbarkeit“, S. 429.

fasst der Kritiker Michael Wolf diesen Prozess der Selbstreflexion zusammen³⁷ – und zwar anlässlich der She-She-Pop-Inszenierung *Kanon*, in der die Mitglieder von She She Pop zusammen mit eingeladenen Gästen ihren persönlichen Kanon postdramatischer Seherfahrung reflektieren und auf der Bühne reenacten (oder dies versuchen – das Scheitern daran ist zentrales Thema der Inszenierung).³⁸ Postdramatisches Theater sei „Meta-Theater für Eingeweihte, für Nerds.“³⁹ Es entbehrt jedoch nicht einer gewissen Ironie, dass Wolf dies ausgerechnet am Beispiel einer Aufführung von She She Pop ausführt – ein Kollektiv, das einerseits klar in der ‚Tradition‘ des postdramatischen Theaters steht, sich andererseits in Aufführungen immer wieder Themen angenommen hat, die dezidiert *nicht* selbstbezüglich um das Theater kreisen; beispielsweise unterschiedliche Sozialisierungen in Ost- und Westdeutschland (*Schubladen*, 2012), Sexualerziehung (*50 Grades of Shame*, 2016) oder Privateigentum (*Oratorium*, 2018).

Dennoch hat die Frage Berechtigung, ob dem aktuellen Gegenwartstheater mit dem *Postdramatischen Theater* allein noch beizukommen ist. Zunehmend lässt sich meines Erachtens beobachten, wie sich Theatermacher*innen postdramatischer Theatermittel bedienen, sich aber nicht darin erschöpfen, Erfahrung an die Stelle von Verstehen treten zu lassen und mit ausgestellter Materialität Bedeutungsprozesse zu stören. Sie lassen sich aber genau so wenig allein im Rückgriff auf semiotische Modelle der Aufführungsanalyse

³⁷ Wolf, Michael: „Zuschauer ist kein Ausbildungsberuf“, <https://www.nachtkritik.de/kolumnen-michael-wolf/kolumne-als-ob-michael-wolf-2> vom 3. Dezember 2019 (Zugriff am 27. Mai 2025).

³⁸ *Kanon*, Performance: She She Pop (Sebastian Bark, Johanna Freiburg, Fanni Halm-burger, Lisa Lucassen, Mieke Matzke, Ilia Papatheodorou, Berit Stumpf und Gastperformance in wechselnder Besetzung), Premiere: 22. November 2019, HAU, Berlin. Anlass für die Inszenierung bot das 20-jährige Jubiläum des *Postdramatischen Theaters*.

³⁹ Wolf, „Zuschauer ist kein Ausbildungsberuf“.

begreifen. Ich möchte dies an einem konkreten Beispiel verdeutlichen. In Florentina Holzingers *TANZ* gibt es eine Szene, in der einige Tänzerinnen je einen Metallring in ihre Haare eingeflochten haben, an dem jeweils ein Seil befestigt ist, das über einen Flaschenzug läuft und dessen anderes Ende sie in den Händen halten. Über dieses Seil ziehen sie sich, nur an ihren eigenen Haaren hängend, in die Spitzenposition des Balletts.⁴⁰ Dieser Moment macht die Körperdisziplinierung und körperliche Zumutung des klassischen Balletts anschaulich, die von der Anmut der Ballerina normalerweise verdeckt wird. Die Szene allein als Zeichen dafür zu lesen, würde ihr jedoch nicht gerecht, ist sie für ihre Bedeutung doch auf fundamentale Weise auf die Körperlichkeit der Tänzerinnen angewiesen.⁴¹ Es handelt sich also um eine Szene, in der die Körperlichkeit das Verstehen nicht so sehr stört als vielmehr erst ermöglicht, und die darin über die im *Postdramatischen Theater* beschriebenen Verfahren hinausgeht.

Die angesprochene Standpunkttheorie, und vor allem Donna Haraways Theorie des ‚situierten Wissens‘, könnte eine Richtung sein, in die Lehmanns Überlegungen zum Verstehen weitergedacht werden könnten – nicht so sehr in Bezug auf eine Situierung oder Positionierung der Künstlerin Holzinger denn als Möglichkeit, eine partielle, fragmentierte und verkörperte Wahrnehmung gerade als Bedingung von Wissen zu denken. Haraway schreibt ihren einflussreichen Text im Kontext feministischer Debatten über Objektivität und Wissenschaft. Sie wendet sich gegen ein Verständnis von

⁴⁰ *TANZ. Eine sylphidische Träumerei in Stunts*. Regie: Florentina Holzinger. Premiere: Tanzquartier Wien, 3. Oktober 2019. Die gesamte Inszenierung stellt eine Auseinandersetzung mit dem romantischen Ballett und besonders dem Spitzentanz dar.

⁴¹ Vgl. dazu auch meinen Aufsatz „Wenn Performativität zum Zeichen wird. Zur Transformation der Performance Art in Florentina Holzingers *TANZ*“, in: *Cahier d'études germaniques* 88 (2025), S. 369–380.

Objektivität als „a view from above, from nowhere, from simplicity“.⁴² Ein solcher entkörperter Blick von Nirgendwo sei nicht mehr als ein ‚Gottes-Trick‘ („god trick“).⁴³ Objektivität sei stattdessen als stets verkörpertes und situiertes Wissen zu denken, das gerade durch seine Lokalisierung Rechenschaft ablegen kann, um sich gegen „unlocatable, and so irresponsible, knowledge claims“ zu wehren.⁴⁴ Die eigene Perspektive ist zwangsweise eine partielle, doch dies steht dem Verstehen nicht entgegen, sondern ist Bedingung für „the possibility of webs of connections called solidarity in politics and shared conversations in epistemology.“⁴⁵ Brüche und Widersprüche in der Wahrnehmung stehen dem nicht entgegen, sondern unterstützen es eher noch:

The split and contradictory self is the one who can interrogate positionings and be accountable, the one who can construct and join rational conversations and fantastic imaginings that change history. Splitting, not being, is the privileged image for feminist epistemologies of scientific knowledge.⁴⁶

Haraways Überlegungen könnten ein Modell liefern, wie sich eine zersplitterte Perspektive und eine Absage an geschlossene Strukturen anders denken lassen denn als ein Nicht-Verstehen, wie sich auch das Verhältnis von Materialität und Bedeutung anders denken lässt als eines der Störung. In diesem Sinne ließe sich auch *TANZ* betrachten: hier kommt es, wie im postdramatischen Theater, nicht zu einer Synthese der einzelnen Szenen zu einem geschlossenen Ganzen, zu disparat sind dafür die Anspielungen, Verweise und Darstellungsformen, die von klassischem Ballett über Sideshow bis zu Pornografie

⁴² Haraway, Donna J.: „Situated Knowledges: The Science Question in Feminism and the Privilege of Partial Perspective“, dies., *Simians, Cyborgs, and Women. The Reinvention of Women*. New York 1991, S. 183–201, hier: S. 183.

⁴³ Ebd.

⁴⁴ Ebd., S. 191.

⁴⁵ Ebd.

⁴⁶ Ebd., S. 193.

reichen. Doch stärker als in den Beispielen, die Lehmann als paradigmatische für das postdramatische Theater benennt, lassen sich durch den gemeinsamen Kontext des Balletts Verbindungslinien zwischen den Elementen ziehen, die solche „webs of connections“ ergeben, wie Haraway sie benennt. Verstehen hieße dann nicht, sich von einem Punkt aus eine Übersicht über die gesamte Aufführung zu verschaffen, sondern den einzelnen, partiellen Verbindungen nachzugehen.

Eine solche Perspektive mit Haraway muss nicht heißen, Theater als ‚Ort des Nicht-Verstehens‘ wieder aufzugeben. Aber wenn Lehmann 1994 feststellte, dass im Theater „Verstehen, ein wenig, nötig ist, um beim Nicht-Verstehen anzulangen“, ⁴⁷ so lassen sich viele heutige Inszenierungen besser dahingehend beschreiben, dass sie über das Nicht-Verstehen – über den Einsatz postdramatischer Theatermittel – wieder daran interessiert sind, bei einer anderen Form von Verstehen anzukommen.

Bleibt abschließend nur noch zu wünschen, dass auch die Politik ein Verständnis für Theater und die Notwendigkeit seiner Förderung aufbringen könnte.

⁴⁷ Lehmann, „Über die Wünschbarkeit“, S. 429.

Theater (nicht) verstehen

Thore Walch, M.A., ist wissenschaftlicher Mitarbeiter am Institut für Theaterwissenschaft der Freien Universität Berlin. In seinem Promotionsprojekt untersucht er postdramatische und performative Theatermittel in essayistischen Theaterformen der Gegenwart.

Walch, Thore: Theater (nicht) verstehen, in: Adam Czirak, Theresa Eisele (Hg.): Thewis. Online-Zeitschrift der Gesellschaft für Theaterwissenschaft, Vol. 12, Ausg. 1 (2025), S. 199–213, DOI 10.21248/thewis.12.2025.161

Re/Lektüre von Theater als Dispositiv zur Herausarbeitung einer gegenkolonialen Analyse vom Begriff des Subjekts

Felipe dos Santos Boquimpani

Abstract Der Beitrag verbindet Michel Foucaults Dispositivbegriff mit kolonialen Machtverhältnissen und analysiert Theater als Ort der Subjektivierung zwischen Ästhetik und Politik. Durch einen Vergleich abendländischer, afro-diasporischer und amerindianischer Konzeptionen von Körper und Subjekt soll ein gegenkolonialer Zugriff auf Dispositive herausarbeitet werden. Brasilianische Theaterarbeiten zeigen dabei Flucht als kritische Gegenpraxis der Verkörperung.

Einleitung

In Anbetracht dessen, dass das zeitgenössische transnationale Theater¹ in Zirkulationsnetzwerke eingeschrieben ist, die von der

¹ Der Forschungsbereich „Transnational“ präzisiert einen wichtigen Unterschied zur gängigen Verwendung des Begriffs „International“: Während dieser primär auf rechtlich und wirtschaftlich geregelte Beziehungen zwischen souveränen Nationalstaaten verweist, rückt das Transnationale jene kulturellen, ästhetischen und politischen Prozesse in den Fokus, die unter solcher Ebene der Politik und über nationale Grenzen hindurch operieren, jedoch weiterhin mit den politischen Situationen der modernen Nationen in Verbindung bleiben. Während Transkulturalität dabei implizit bleibt, behält das Transnationale die post-koloniale/globale Gegenwart im Fokus, ohne die es ein Dekolonisierungsprogramm (in Europa) nicht gäbe, sowie die historische Rolle des Theaters und ihre Historiographie bei der Bildung der jeweiligen Vorstellungen von Nation, inklusive übergeordneten Konzepte wie des Abendlandes und des Westens in Ausgrenzung zu deren ehemaligen Kolonien. Das post-koloniale transnationale Theater bezieht sich hier also auf zeitgenössische Theaterproduktionen, die von

Kolonialgeschichte und ihren Rekonfigurationen geprägt sind, bildet es einen Bereich, in dem sowohl das Fortbestehen als auch die Herausforderung einer solchen Welt untersucht werden können. Dabei geht es um das Überdauern von Produktionen eines expansiven hegemonialen Systems, das seinen Ursprung in bestimmten Umwälzungen um 1500 n. Chr. hat: globalisierender rassifizierender Kolonialismus, Reformation und Gegenreformation, Kapitalismus. Dies wird umso deutlicher, wenn wir bedenken, dass die europäischen szenischen Künste seit dem 16. Jahrhundert eine grundlegende Funktion bei der Begründung einer doppelten zivilisatorischen und kolonialen Ordnung gespielt haben: durch die Produktion von Evidenzen von Andersartigkeit (wie in der *Entrée Royale* de Rouen von 1550² und den späteren Völkerschauen), durch eine Pädagogik der Bekehrung als Gegenstück zu ihrer gewaltsamen Vollstreckung in der Gegenreformation insbesondere bei den Jesuiten³ und durch die ästhetische Verbreitung eines *sensus communis*,⁴ der auf die Figuration des weißen Bürgers als normativem Träger der Menschlichkeit zielte, indem er sie gegen die im kolonialen Austausch emergierenden neuen Wahrnehmungs- und Existenzformen absicherte, und so zur Bildung der modernen nationalen Gesellschaften beigetragen hat. In diesem Sinne ist die Formation vom modernen Subjekt und

nationalen Kulturinstituten sowie staatlich unterstützte Festivals und Theaterhäusern seitens der dekadenten Metropole und/oder der völkerrechtlich als unabhängig anerkannten ehemaligen Kolonien gefördert werden, deren künstlerischen Funktionen in den Bereichen Dramaturgie, Regie, Schauspiel, Bühnentechnik usw. sowie deren Proben- und Aufführungsorte in der Regel asymmetrisch auf diese verschiedenen geopolitischen Positionen verteilt sind.

² Carvalho, Sérgio de: „A teatralidade fora de lugar. A cena Tupinambá no triunfo de Rouen“, in: *Revista Sala Preta* 17 (2017), S. 192–235.

³ Carvalho, Sérgio de: „Teatro e sociedade no Brasil colônia. A cena jesuítica do Auto de São Lourenço“, in: *Revista Sala Preta* 15 (2015), S. 6–53.

⁴ Sonderegger, Ruth/Kleesattel, Ines: „Aesthetics and Politics“, in: Yuriko Saito et al. (Hg.): *Introduction to Philosophy. Aesthetic Theory and Practice*. O.O. 2021, online unter: <https://open.umn.edu/opentextbooks/textbooks/1126> (Zugriff am 30. August 2025), S. 108–124, hier: S. 110.

Körper eng mit der Kolonialgeschichte und deren Negation zu verstehen.

Gewiss ist das Konzept des Subjekts als philosophische und politische Idee Gegenstand intensiver und tiefgreifender Debatten, die sich in langen Diskursen und über Begriffsbildungen entfalten, die sowohl untereinander unübersetzbar als auch auf unterschiedliche Praktiken bezogen sind, darunter auch die der szenischen Künste. Immerhin lässt sich die Kritik am modernen Subjekt vielleicht anhand dreier Tendenzen grob beschreiben, von denen keine falsch ist, die mir aber alleinig unzureichend erscheinen. Die erste bezieht sich auf eine sozioökonomische und geopolitische Enthüllung des modernen Subjekts qua den weißen männlichen westlichen Bürger, wodurch die Vertretung seiner Ideologie durch anders markierte Körper gelegentlich verschleiert wird. Die zweite richtet sich auf die Entsubstantialisierung jener autonomen Einheit zwischen Körper und Subjekt, die nicht einmal theoretisch erreicht wurde. Dies dient gelegentlich dazu, Zynismus gegenüber der ersten Kritikrichtung zu legitimieren. Die dritte radikalisiert die vorherigen insofern, als sie die Kategorien des Menschlichen über den anthropozentrischen Hylemorphismus hinaus erweitert, wobei sie Gefahr läuft, den konventionellen Bereich des Politischen in jeglicher Semiotik aufzulösen. Hier gilt es, die Relevanz jeden dieser Ansätze miteinander zu verbinden. Daher ist Michel Foucaults Feststellung interessant, der zufolge das Subjekt durch die kontingenten Machtverhältnisse entsteht, die eben diese subjektiv funktionalen Unterscheidungen hervorbringen. Doch dabei stellt sich die Frage, ob Foucaults Begriff von Subjekt selbst nicht innerhalb einer abendländischen Philosophie bleibt, die sich eben durch asymmetrische Machtverhältnisse zu Denktraditionen der kolonisierten Gesellschaften – die ab 1492 n.Chr. und über die dritte Phase der Unabhängigkeitserklärungen

und der vom Westen unterstützten Militärdiktaturen in den 1960ern und 1970ern hinaus subalternisiert werden würden – von diesen unterscheiden wissen will. Wie lässt sich seine Machtanalyse auf die koloniale Verstrickung des (post)modernen Subjekts und gegen sein Werk selbst anwenden? Mit, gegen und über Foucault hinweg.

In dem Bewusstsein, dass die Diskussionen um die Begriffsdefinition des Subjekts unmöglich erschöpft werden können, versuche ich hier einige für die Theaterwissenschaft relevante Punkte zu erörtern, die für das Fach im Hinblick auf eine Politik ontologischer Begrifflichkeiten rund um die koloniale Frage relevant sind. Wird Ontologie als diskursive, geopolitische, praktische und infra-strukturelle Formation gefasst, so lässt sich der Rekurs auf den von Michel Foucault eingeführten Begriff des Dispositivs mit einem strategischen Ziel begründen. Denn gerade eine Rückführung grundlegender Begriffe des abendländischen politischen Denkens auf die Regionalität ihrer Entstehungsgeschichte ermöglicht es, seine koloniale Disziplinierung im Bereich des Ontologischen als Produktion bestimmter Netzwerke, nämlich in Form der Beziehung zwischen „Körper“ und „Subjekt“ auf Kosten anderer, z.B. afro-diasporischer und amerindianischer Begrifflichkeiten und Relationen offenzulegen und zu kritisieren. Das provozierende Argument, das ich hier entwerfen möchte, lautet daher, dass die moderne Säkularisierung des abendländischen Verhältnisses von Subjekt und Körper kein vollständiger Bruch war, sondern dass selbst in der verschiedentlichen Kritik des modernen Subjekts ältere politisch-theologische Figurationen fortwirken. Es mag aus dieser Perspektive daher nicht überraschen, wenn die Einwirkungssphäre des Dispositivs mit dem Problem der Repräsentation immerhin verbunden erscheint: gewiss nicht im Sinne einer geschlossenen Korrespondenz der Zeichen und weniger im Sinne einer Episteme der Analogien, sondern vor allem in Bezug auf das

Problem einer produktiven Beziehung zwischen Präsenz und Abwesenheit, die in der modernen Konstitution von ‚Körper‘ verankert ist – Körper gleicht Individuum und Gemeinwesen.

Diese grenzenlose, wenn nicht unmögliche Aufgabe der kritischen, transkulturellen Begriffsübersetzung soll nicht durch einen Vergleich epistemischer Ordnungen gelöst werden, die asymmetrisch in den (post)kolonialen Machtgefälle involviert sind – also nicht durch den Vergleich der abendländischen Konzepte von Körper und Subjekt mit deren möglichen afro-diaporischen und amerindianischen Äquivalenten. Stattdessen ist eine von den Letzteren her gedachte analytische Deformierung der Beziehungen zwischen Körper und Subjekt, Präsenz und Abwesenheit anzustreben. Es geht also um die Beziehung zwischen Beziehungen. Auf diese Weise versucht der vorliegende Artikel zumindest einige Grundlagen für einen transnationalen Vergleich zu schaffen, indem er Elemente der Kolonialgeschichte, der politischen Philosophie, der Kulturanthropologie und der Ästhetik miteinander verbindet und so zur Debatte über die Relevanz oder Unzulänglichkeit der europäischen Formulierung des Dispositiv-Begriffs bei der Analyse einer langen kolonialen Dauer im Bereich der szenischen Künste beiträgt, die zwischen Brasilien und West-, Nord- und Südeuropa produziert werden.

Theorie des Dispositivs

In seinem 1976 erschienenen Buch *Der Wille zum Wissen* – dem ersten Band von *Sexualität und Wahrheit* – legt Michel Foucault die Grundlagen für eine Machtanalyse dar, die sich von der juridischendiskursiven Repräsentation verabschieden soll, welche sich durch die abendländischen absolutistischen Monarchien herauskristallisiert

hat.⁵ Der allzu negativen Wirksamkeit des Rechts, der alles, was die Macht des romanisch zu verstehenden Souveräns bedroht, untersagen, zensieren, unterdrücken, ja ausradieren soll, stellt Foucault die positive Wirksamkeit einer neuen, subtileren und gerade darin gewaltsameren Machtformation der liberalen Bourgeoisie als normierende Klasse entgegen: Eine, die durch Techniken arbeitet und auf die Produktion von Diskursen, Praxen, Wissen, Institutionen und bestimmten Formen von Sozietät gerichtet ist. Ohne den Herrscher und seine Repräsentation wird dieser paradigmatisch neuen Art der Leitung und Steuerung von Bevölkerungen eine nicht mehr rein diskursive, sondern materiell und funktional erweiterte Positivität durch ein verstreutes Netzwerk verliehen, das Foucault mit dem Begriff des Dispositivs zusammenfasst. Eine Definition dieses *terminus technicus* liefert er kurze Zeit später in einem Gespräch: Das Dispositiv ist ein heterogenes Ensemble von diskursiven, materiellen und praktischen Elementen – wie Institutionen, Gebäuden, wissenschaftlichen Aussagen, moralischen Lehrsätzen und doch auch Gesetzen –, die auswechselbaren Positionen und Funktionen als überdeterminierte Antwort auf einen historischen Notstand nach Kontrolle und Unterwerfung zusammenspielen.⁶ Hier ist die instabile historische Bedingtheit der Formation von Dispositiven und seine Produktion hervorzuheben. So entstanden etwa im 18. Jahrhundert bestimmte Dispositive der Familie, der Allianz und der Sexualität als Antwort auf das Problem des europäischen Bevölkerungswachstums.⁷ Deren gemeinsamer Nenner, deren Schnittmenge liegt

⁵ Vgl. Foucault, Michel: *Der Wille zum Wissen*. Frankfurt am Main, 1983, S. 84.

⁶ Vgl. Foucault, Michel: „Ein Spiel um die Psychoanalyse“, in: ders.: *Dispositive der Macht: Über Sexualität, Wissen und Wahrheit*. Berlin, 1978, S. 118–175, hier: S. 119–121.

⁷ Foucault, *Der Wille zum Wissen*, S. 31; 100; 105.

letztlich in der anthropologischen Frage nach der Normierung des lebendigen Körpers.

Doch obwohl Foucault in *Der Wille zum Wissen* von einer Bio-Macht schreibt, „die das Leben verwaltet und bewirtschaftet“, ⁸ ist dort vom Subjekt noch wenig die Rede. Tatsächlich schreibt Foucault noch 1982 von einer Machtform, die „Individuen in Subjekte“ verwandelt und begreift dabei das Subjekt eher im Sinne seiner Subjektion, seiner Unterwerfung. Für ihn habe das Wort Subjekt zwei Bedeutungen:

Es bezeichnet das Subjekt, das der Herrschaft eines anderen unterworfen ist und in seiner Abhängigkeit steht; und es bezeichnet das Subjekt, das durch Bewusstsein und Selbsterkenntnis an seine eigene Identität gebunden ist. In beiden Fällen suggeriert das Wort eine Form von Macht, die unterjocht und unterwirft. ⁹

Damit wird das Subjekt nicht mehr als transzendente Bedingung der Möglichkeit jeder Erfahrung gedacht, sondern als historisch bedingtes Produkt von Machtverhältnissen, die sich jedoch immer noch auf dasselbe subjektivistische, monistische und anthropomorphe Substrat des Individuums bezieht. Bezüglich der epistemischen Kontinuität und der inhärenten Ambivalenz dieses Subjektbegriffs – als Form sowohl der Unterwerfung (Subjektion) als auch der Hervorbringung (Subjektivierung) – markiert die aus heutiger Leseperspektive kaum zu übersehende Zentralität des Subjekts in der Dispositiv-Theorie einen konsequenten, womöglich lebensbejahenden Nachtrag. So behauptet Gilles Deleuze, Foucault habe erst am Ende seiner Forschung die Subjektivierungslinie am Dispositiv als seine

⁸ Ebd., S. 132.

⁹ Foucault, Michel: „Subjekt und Macht“, in: Defert, Daniel /Ewald, François (Hg.): *Michel Foucault. Schriften in vier Bänden* (Bd. IV). Frankfurt a.M. 2005, S. 269–294, hier: S. 275.

Fluchtlinie entdeckt.¹⁰ Es handelt sich also um eine Verschiebung der Betonung. Das Subjekt wird als ontologisiertes Produkt von Machtverhältnissen affirmiert, insofern es Leben nicht nur reguliert, sondern in gewisser Weise auch sichtbar, formulierbar, gestaltbar und vor allem transformierbar macht. Wenn bei Foucault die Überdeterminiertheit im Dispositiv eine kontingente Instabilität impliziert, so würde es nach Deleuze heißen, das Subjekt ist als Produkt eines historischen Dispositivs der existentielle Effekt schlechthin, der erst durch die Aktualität eines sich verändernden Dispositivs als die Vektorisierung der Machtverhältnisse zustande kommt. Mit dem Begriff der Fluchtlinie wird die Existenz des Subjekts also kurz gesagt nicht von einem stabilen Netzwerk, sondern deutlicher von seiner Machtverschiebung abhängig gemacht. Aus der Perspektive der normierenden Klasse – auf deren Machtverhältnisse sich die ersteren Konzeptionen des Dispositivs stützen – erscheinen im historischen Hintergrund der abgesetzte Herrscher und im gegenwärtigen Horizont die kolonial Verdamnten als wiederkehrende Gespenster.

Mit dem Fokus auf Disziplinierung, Normierung und Kontrolle anstatt auf Gesetz und Verbot hat Foucault also ein vermeintlich klares strategisches Ziel verfolgt. Weil die Repräsentation der Macht im politischen Denken und in der politischen Analyse immer noch im Bann der Monarchie verblieben sei, müsse „die Macht ohne den König“¹¹ gedacht werden. In dieser Umkehrung – also der analytischen Abwendung von repressiver Gewalt im Diskurs des Ursprungs bürgerlich-liberaler Gouvernamentalität – wird gleichzeitig die Abwesenheit einer vereinheitlichenden Figur eingeschrieben, die später die Konsequenzen eines Mythos nach sich ziehen wird. Das scheint

¹⁰ Vgl. Deleuze, Gilles: „Was ist ein Dispositiv?“, in: Ewald, François/Waldenfels, Bernhard (Hg.): *Spiele der Wahrheit. Michel Foucaults Denken*. Frankfurt a.M. 1991, S. 153–162, hier: S. 153.

¹¹ Ebd., S. 92.

folgerichtig, denn – wie Foucault selbst schreibt – „nur unter der Bedingung, daß sie einen wichtigen Teil ihrer selbst verschleiert, ist die Macht erträglich.“¹² In diesem Kontext bleibt aber implizit, wie die Frage der Repräsentation der Kolonisierten – ihre Erscheinung in der dekadenten Metropole, die reale Vertretung ihrer Interessen, ihre Souveränität – im Hintergrund und Horizont bürgerlich-liberalen Interessen durch das post-imperiale Wissen vermieden wird. Uns ist hier aber vor allem wichtig, wie sich die kolonisierten Gesellschaften der Übertragung des absolutistischen Phantasmas der bürgerlichen-liberalen Metropole entziehen. Mit dem Dispositiv-Begriff, gegen das liberale Dispositiv.

Theaterwissenschaftliche Anwendung

Im Kontext der Theorie des Dispositivs von Foucault, Deleuze aber auch Giorgio Agamben¹³ schlägt der deutsche Tanz- und Theaterwissenschaftler Gerald Siegmund in dem programmatischen Aufsatz „Der Einsatz des Spiels. Theater als Dispositiv der Wahrnehmung“ vor, Theater

in all seinen Dimensionen der institutionellen Verankerung und ihren Arbeitsweisen, der Produktions- wie der Rezeptionsverhältnisse, der gesellschaftlichen Diskurse und ihrer materiell-technischen Praktiken zu analysieren. Es heißt vor allem auch Theater als Resultat und Antwort eines gesellschaftlichen Problems zu begreifen. Das Konzept des Dispositivs erlaubt es, gesellschaftliche Produktion von Subjekten und künstlerische Produktion von Subjekten im Theater aufeinander bezogen zu denken, wobei dem ästhetischen Dispositiv eine andere, zusätzliche

¹² Ebd., S. 87.

¹³ Obwohl Agamben auf eine mögliche politische-theologische Genealogie vom Begriff des Dispositivs aufmerksam macht, besteht sein Beitrag für Siegmund hauptsächlich darin, die Umkehrung von Subjektivierungsprozessen hin zur einer Gouvernamentalität der Dessubjektivierung bei post-industriellen Kontrollgesellschaften. Siehe Giorgio Agamben: *Was ist ein Dispositiv?*. Zürich/Berlin 2008.

Funktion zukommen muss, will es nicht identisch werden mit den gesellschaftlichen Konstellationen, die es aufgreift und wiederholt.¹⁴

Nun möge im sogenannten zeitgenössischen Theater der Eindruck vorherrschen, dass nicht nur die Epoche der Repräsentation des souveränen Subjekts hinter uns liegt, sondern dass der *performative turn* die ästhetischen und politischen Formen der bürgerlichen Gesellschaft überwunden hat. Entgegen der Diagnose einer solchen bereits vollzogenen Überwindung argumentiert Gerald Sigmund, dass das Dispositiv des bürgerlichen Theaters „allen neuen Theaterformen und Formaten zum Trotz – in seiner grundlegenden Problematik nach wie vor die Grundlage zeitgenössischen Theaters bildet“.¹⁵ Dabei findet Subjektivierung – so Sigmund – im Austausch von Blicken und in der gegenseitigen Beobachtung statt.¹⁶ Damit ist der Doppelcharakter des modernen Subjekts theatral zu begründen. Zum einen entstehe durch Selbstdarstellung ein souveränes Subjekt, das den Anspruch auf Unverletzlichkeit und Selbstverfügung hebt, welches als absolutistisches Erbe ausgelegt werden kann. Zum anderen aber wohne diesem Subjekt das Begehren des Anderen inne, der es wahrnimmt. Was Sigmund hier Sorge bereitet, ist die zunehmende Mediation sozialer Beziehungen durch digitale Medien, die nicht nur Subjekte auf Phantasmen und Datensätze reduziere, sondern auch eine totalitäre Gefahr hinter dem verborgenen Anderen beschwöre. Für Sigmund ist das, was als Zunahme an Repräsentativität der Subjekte erscheint,¹⁷ in Wirklichkeit zu oft die Besetzung eines Dispositivs der Performance, das auf Selbstoptimierung und die

¹⁴ Sigmund, Gerald: „Der Einsatz des Spiels. Theater als Dispositiv der Wahrnehmung“, in: Baumbach, Gerda et al. (Hg.): *Momentaufnahme Theaterwissenschaft. Leipziger Vorlesungen*. Berlin, S. 187–198, hier: S. 189.

¹⁵ Ebd., S. 188.

¹⁶ Ebd., S. 190.

¹⁷ Vgl. Döcker, Georg/Katsouraki, Eve/Sigmund, Gerald: „Power and Powerlessness in Performance. An Introduction in Three Parts“, in: *Performance Philosophy* 7 (2022), S. 1–31, hier: S. 24.

Gewährleistung eines „reibungslosen Ablauf[s] von Leben, Arbeit und Konsum“¹⁸ abzielt. Dagegen plädiert Siegmund für ein Theater als Dispositiv, dessen ästhetische Produktion diese neue gesellschaftliche Ordnung aufgreift, wiederholt und auch kritisiert, indem es mit ihren Mediationsformaten spielt. Weil die Bühnenexistenz so uneigentlich ist, vermag die performative Wiedergabe der Wirklichkeit ein kritisches Bewusstsein durch Spaltungen zu produzieren. Als Beispiel hierfür führt Siegmund die Arbeiten von She She Pop, Frank Castorf und René Pollesch an. In diesen werden die Verbindungen zwischen unterschiedlichen Medien sowie zwischen menschlichem Handeln und Wissen unaufhörlich durch Lücken und Leerstellen gerissen.¹⁹ Damit führt Siegmund den Begriff der Abwesenheit als Fluchtlinie des Dispositivs in seine theaterwissenschaftliche Theorie ein.

Es wäre nun im Hinblick auf gegenhegemoniale Theatermanifestationen angebracht, andere Beiträge zur theaterwissenschaftlichen Dispositiv-Analyse heranzuziehen, die auf europäische Theaterphänomene aufmerksam machen, die einem bürgerlichen Disziplinierungstheater der Vernunft und der Empathie, der Sprache und des Bildes entgehen. Wohlgemerkt bietet Siegmunds Auseinandersetzung mit der Kontinuität vormoderner Ordnungen sowohl einen Zugang zu einem noch unerforschten Ansatz der dekolonialen Kritik europäischer Zirkulation, und zwar in Hinblick auf die Genealogie des Körpers, als auch eine geopolitische Begrenzung, deren Folgen es zu reflektieren gilt.

Der erste Aspekt betrifft die historiografische Perspektive, mit der Siegmund die langen Kontinuitäten in der Konstruktion des abendländischen (tanzenden) Körpers aufzeigt und anhand eines Begriffs

¹⁸ Siegmund, „Der Einsatz des Spiels“, S. 193.

¹⁹ Ebd., S. 195.

von Abwesenheit zur kritischen Diskussion stellt. Gemeint ist in seiner Habilitationsschrift eine Insistenz auf kulturgeschichtlichen Themen, die „gerade den radikal zeitgenössischen Tanz als Auseinandersetzung mit dem christlichen Körperbild kenntlich machen.“²⁰ Damit argumentiert Siegmund eindeutig politisch-theologisch: „Die modernen säkularisierten Industriegesellschaften leugneten zwar ihre Wurzeln im christlichen Weltbild, doch fällt auch nach der Ausdifferenzierung der gesellschaftlichen Sphären das Religiöse wie feiner Staub auf die Institutionen einer Gesellschaft.“²¹ Das Gesetz des beseelten Körpers, des erhobenen Kopfes auf einem aufrechten Körper, die Zurückhaltung der Lust des tanzenden Körpers – all dies sind Elemente eines christlichen Disziplinierungsprozesses, eines umfassenden Dispositivs, das das anthropomorphe Bild, mit dem das abendländische Subjekt verbunden bleiben muss, hervorbringt und so einen Körper formt. Entscheidend für die performative Ästhetik ist also ein strategischer Perspektivwechsel weg von einer Metaphysik der substanziellen Präsenz hin zu einer die Präsenz performativ konstituierenden Abwesenheit des Körpers qua einer Spur.²² Es wäre vielleicht notwendig, die Strategie der Kritik hinsichtlich der christologischen Substantialität des Körpers neu zu bewerten – denken wir nur an den Aufsatz „Concerning the notion of person in theology“ von Kardinal Joseph Ratzinger, in dem der damals zukünftige Papst selbst feststellt, dass die Person keine Substanz ist, sondern „pure relativity of being, turned toward the other“²³. Immerhin ist die Art und Weise, wie Siegmund das trinitarische Schema der Lacanschen Psychoanalyse mobilisiert, erklärtermaßen

²⁰ Siegmund, Gerald: *Abwesenheit. Eine performative Ästhetik des Tanzes* (= Tanz-Scripte, Bd. 3). Bielefeld 2006, S. 10.

²¹ Ebd. S. 153.

²² Ebd., S. 58; 60; 62.

²³ Ratzinger, Joseph: „Concerning the notion of person in theology“, in: *Communio* 17 (1990), S. 439–454, hier: S. 444.

nicht auf die (symbolische) Funktion des Vaters ausgerichtet, sondern eher auf die Rolle der Imagination, die die Verschiebung bestehender Ordnungen kritisch verstärken soll. Mit der Ausbreitung abendländischer Ordnungssysteme durch die Kolonisierung soll diese Erkenntnis auch die post-kolonialen Gesellschaften betreffen, gleichwohl die Wurzeln dieser geokulturellen Terrains eine andere Genealogie und imaginäre Radikalität benötigen.

Der zweite Aspekt verweist hingegen auf eine systematische Begrenzung seines Ansatzes. Denn Siegmunds Analysen verbleiben letztlich innerhalb einer einseitig geschlossenen fiktionalen Ordnung „unserer abendländischen Kultur“²⁴. Dies scheint Konsequenzen für den zeitlichen Horizont der Herausbildung einer solchen Identifikation und Ansprache zu haben. Betrachten wir beispielsweise, wie Siegmund das Paradigma der bürgerlichen Beobachtung und Gegen-Beobachtung als konstitutiv für das moderne Subjekt einführt.²⁵ Dabei interessiert mich weniger die theatrale Gewichtung des optischen Aspekts einer solchen Regulierung als vielmehr die geopolitische Positionierung des Anderen. Denn in Bezug auf Jean-Jacques Rousseaus vertragstheoretischen Gegensatz zwischen Natur und Kultur, der bekanntlich in seiner Beobachtung der ‚Wilden‘ Amerikas entwickelt wurde, bleibt implizit, dass die europäische Moderne in den Bereich des Sinnstiftenden und Wandelbaren eingeschrieben ist, während das, was nicht an der Form der Interdependenz zwischen Individuen teilhat, zwischen dem Substanziellen und dem Unveränderlichen beiseitegeschoben wird. Dabei bleiben ‚die wilden Dispositive‘ und ihre epistemischen Institutionen, die jenseits einer Unterscheidung von Natur und Kultur mit der Person, dem Körper und dem Subjekt vergleichbar sind, völlig unbeachtet. In diesem Sinne besteht mein

²⁴ Siegmund, *Abwesenheit*, S. 151.

²⁵ Siegmund, „Der Einsatz des Spiels“, S. 190.

bescheidener Beitrag darin, die Wunden dieser „unserer Kultur“²⁶ noch weiter offenzuhalten, indem ich die Frage nach den spurigen amerindianischen und afro-diasporischen ontologischen Begriffen einbringe – Begriffe, die sich aufgrund der Unmöglichkeit einer Äquivalenz nur in einem äquivoken, sprich einem notwendig missverständlichen Verhältnis zu den abendländischen Begriffen von Körper und Subjekt stehen können.

Bevor wir nun mit der Frage der Kolonialisierung im transnationalen Theater fortfahren, möchte ich einige Punkte ergänzen und näher ausführen, die sich darauf beziehen, wie sich die westlichen Machtnetzwerke über die Kolonie ausbreiten.

Geschwiegene Kontinuitäten

Während wir in den europäischen Philosophen des Dispositivs die Suche nach Strategien zur Überwindung der raffinierten pyramidenförmigen Machtverteilungen abendländischer Unterwerfungsmodi erkennen können, bin ich skeptisch, ob ihre systematische Ignoranz gegenüber der kolonialen Verflechtung der von ihnen beschriebenen Gesellschaften mit ihren amerikanischen und afrikanischen Kolonien – insbesondere im Hinblick auf die ideologische Formung (vom Begriff) des Subjekts – stillschweigend überspielt werden darf. Die geschichtliche Ausblendung der kolonialen Beziehungen in der diskursiven Formation vom Abendland zeigt sich beispielsweise in Foucaults Entstehungsbeschreibung des Dispositivs am Fehlen einer Fluchtlinie vom oben erwähnten Problem der europäischen Überbevölkerung, d.h. der Verteilung der Ressourcen, durch die Migration von Ausgegrenzten und Arbeitslosen in die ehemaligen Kolonien,

²⁶ Siegmund, *Abwesenheit*, S. 471.

wo sie die Arbeitskraft der Versklavten größtenteils ersetzen sollten. Wenn das Dispositiv seine Fluchtlinie als überdeterminierte Produktion von Subjekten vektorisiert, dann interessiert mich die Untersuchung jener Konstellation, in der die Vermehrung von Subjekten insbesondere durch europäische ästhetische Praktiken – sowohl theoretisch als auch künstlerisch – als Schleier für die Reduktion von Körpern durch die Sklaverei und die Hervorbringung von Subalternen im Zuge eines repräsentativen Liberalismus möglich geworden ist. Gerade in der Frage des Subjekts wird deutlich, dass eine genauere Unterscheidung der Begriffe der Repräsentation erforderlich ist, um die ideologischen Vorgänge der europäischen Theorie aufzudecken.

Bekanntlich hat Gayatri Chakravorty Spivak gezeigt, wie eine schematische Gegenüberstellung von Begehren und Interesse bzw. wie eine partielle Kritik der Repräsentation bei Foucault und Deleuze ermöglichen, dieselben Behauptungen sowohl auf die Unterdrückten als auch auf die westlichen Intellektuellen zu beziehen.²⁷ Da jedes Subjekt eine Vielfältigkeit ist, sei es nicht möglich, es zu repräsentieren. Dabei verwechseln die Philosophen verschiedene Bedeutungsfelder des Terminus ‚Repräsentation‘: zum einen das semiotische, künstlerische oder philosophische Problem der Darstellung einer Idee; zum anderen die Bedeutung als (Stell-)Vertretung und Fürsprache im Kontext etwa des Privatrechts; und schließlich die Figur der Repräsentation einer Kollektivität, wie das Bedürfnis nach übergeordneter Identifikation etwa als öffentlich-rechtliches Zusammenspiel beider vorherigen Verständnisse auftritt. Das überraschende Ergebnis einer solchen Verschmelzung bei dem Gespräch zwischen Foucault und Deleuze, in dem geo-politische Verhältnisse unterschlagen werden, ist die Wiedereinschreibung des

²⁷ Spivak, Gayatri C.: *Can the subaltern speak? Postkolonialität und subalterne Artikulation* (= Es kommt darauf an, Bd. 6). Wien 2011, S. 28.

transparenten Subjekts auf beiden Seiten des Machtverhältnisses, als wären (post-koloniale) Subalterne gleich (post-imperiale) Subjekte und bereits in das zu kritisierende Repräsentationsregime eingeschrieben.²⁸ Mit dieser „exclusionary inclusion“,²⁹ die für das vormoderne politisch-theologische Dispositiv der Person charakteristisch ist, versperren die ‚Post-Modernisten‘ den Weg wichtiger ideologischer, politisch-ökonomischer aber auch onto-epistemischer Analysen zu nicht nur kolonialen Unterwerfungen.

Was die Repräsentation des Souveräns angeht, die genau die zurückgewiesene Grundlage für die Entwicklung der Analytik des Dispositivs durch Foucault war, so hat Giuseppe Duso gezeigt, dass in der problematischen und dennoch einflussreichen politischen Theologie von Carl Schmitt die Repräsentation des Gemeinwesens weder als symbolische Repräsentation einer Nation, noch als (privatrechtliche) Vertretung vom Willen der Untertanen, und vor allem nicht ohne eine konstitutive Abwesenheit zu denken ist. „Es ist stets eine unsichtbare, nicht präsente Wirklichkeit, die sich in der Repräsentation zeigt und diese möglich und zugleich notwendig macht, damit überhaupt von der unsichtbaren Realität gesprochen werden kann.“³⁰ Es ist genau die Anwesenheit des Abwesenden, das es ohne Repräsentation nicht gibt, was erst die Einheit der sonst nur als Multitude zu verstehenden Gesamtheit der politischen Akteure formiert. Dabei ist der Souverän zwar kein autonomes Subjekt, sondern – auf eine konstitutive Weise – von der Multitude abhängig, aber trotzdem und gerade dadurch auch derjenige, der über den Ablauf der

²⁸ Ferreira da Silva, Denise: *Homo Modernus. Para uma ideia global de raça*. São Paulo 2022, S. 121, Anm. 117.

²⁹ Esposito, Roberto: *Two. The machine of political theology and the place of thought*. New York 2015, S. 13.

³⁰ Duso, Giuseppe: *Die moderne politische Repräsentation. Entstehung und Krise des Begriffs*. Berlin 2011, S. 32.

politischen Szene entscheiden kann. Nun besagt dies allein noch nichts über die Möglichkeit der Einnahme dieser Subjektposition durch ein Individuum, da hierfür noch die institutionellen Bedingungen einer Gesellschaft zu einem bestimmten Zeitpunkt präzisiert werden müssen. Wichtig ist hier jedoch die Frage, inwieweit eine Ästhetik der Abwesenheit der Ordnung einer abendländisch vereinheitlichenden Subjektproduktion entkommt, oder ob sie dieses Subjekt qua dynamische Position im politisch-theologischen Dispositiv nicht vielmehr durch eine anamorphotische Verzerrung verschleiert, die sich jeder Person der verstreuten Gemeinschaft als differenzielle Vektorisierung vorstellt. Um diese Frage im Sinne einer Flucht zu beantworten, ist es notwendig, die Beziehung zwischen der Sphäre des Imaginären und unserer geo-politischen wie kulturellen Positionalität besser zu verstehen.

Aufgrund der epistemischen Gewalt gegenüber kolonialen Welten in der Konstruktion des Westens fällt laut Ruth Sonderegger in Foucaults Archäologie der Humanwissenschaften eine bemerkenswerte Auslassung auf: die ungewöhnliche Entstehung der Ästhetik als neue philosophische Disziplin im 18. Jahrhundert. Aus Sondereggers Perspektive ist das historische Ziel dieser eigentümlich europäischen Rezeptionsästhetik nicht als die Erkenntnisbegründung durch bestimmte Kunstwerke zu verstehen, sondern als die Disziplinierung der Affekte angesichts der neuen Farben, Texturen, Geschmäcker und Bewegungen, die sich durch das Kolonialhandeln vermehren. Ästhetik war demnach ein philosophisches Projekt, das in rassistischen Trennungen des Sinnlichen und einer kapitalistischen Lebensweise verwurzelt war, von der die sich formierende Bourgeoisie stark profitierte. So spricht Iris Därmann von einem strukturellen Wandel der Öffentlichkeit in den europäischen Metropolen, mit dem die bürgerlichen Salons, Teestuben und Kaffeehäuser

zu Orten des Konsums süchtig machender Genussmittel geworden sind – allesamt hergestellt auf kolonialen Plantagen von versklavten Afrikaner*innen.³¹ Zur ästhetischen Erziehung könnten wir noch Menschenzoos, Weltausstellungen und Kunstwerke hinzufügen, die alle zur westlichen Wissensproduktion beigetragen haben. In diesem Zusammenhang führt Därmann aus:

Die Erfindung des Körpers fand statt im Dispositiv der Sklaverei. [...] Es war Teil des Kalküls der Sklavenhändler, der Kapitäne und Besatzungsmitglieder, der Schiffseigner, Aktionäre und Sklavenhalter, versklavte Menschen auf bloße *pieces* bzw. *hands* herabzuwürdigen und ihre Körper zu Kommodifizierungs- und Ausbeutungszwecken maximal dienstbar zu machen.³²

Hier versteht Därmann den Begriff des Dispositivs dahingehend, dass der Körper der Versklavten *produziert wird* als Analogon, als abwesendes Gegenstück zu dem ästhetisch verfeinerten und disziplinierten, lebendigen Körper, den eine Foucault'sche Analyse der westlichen Gouvernementalität befreien will. Entlang der Linien, die die Metropole mit den Kolonien verbinden, wird also deutlich, dass jene ‚positive‘ Art der Verwaltung bestimmter Bevölkerungen auf der Aktualität einer suppressiven Herrschaftsform beruhte, in der Eigentum an Körpern und Land nicht nur durch rassistische Gesetze und Verwaltungsmaßnahmen, sondern vor allem durch physische Gewalt bis hin zu Todesurteilen durchgesetzt wird – und dass diese Kraftlinie, trotz der liberalen Verschiebung hin zur (rein) rechtlichen Verfügung über den eigenen Körper, weiterhin wirksam bleibt. So lässt sich von einem (post)kolonialen Dispositiv der Affektion sprechen, das in zwei miteinander verflochtenen Produktionslinien operiert, indem es differenzierte Modi der Affektion hervorbringt: Einerseits reguliert es das affektiv rezipierende Subjekt ästhetisch

³¹Vgl. Därmann, Iris: *Widerstände. Gewaltenteilung in ‚statu nascendi‘*. Berlin 2021, S. 23.

³²Ebd., Hervorhebung im Original.

und erlaubt ein Spiel mit der Imagination bis hin zur Kritik einer scheinbar einheitlichen körperlichen Existenz; andererseits werden rassifizierte Körper als (gewaltsam) affizierbare verfügbar gemacht und in ein globales Regime sinnlicher und epistemischer Ausbeutung eingebunden.

Kulturanthropologische Beiträge von kolonialen Anderen des Abendlandes

Wenn wir nun etwas Abstand von der philosophischen Anthropologie nehmen, können wir in einer gewissen ethnografisch basierten Kulturanthropologie der letzten 80 Jahre eine Reihe von Dispositiven beobachten, die auf die Unterscheidung zwischen Natur und Kultur sowie auf die konzeptuelle Nähe zwischen Gemeinwesen, menschlicher Form und Subjektfunktion verzichten. Einer solchen humanistischen Annahme widersprechen die amerindianischen Gesellschaften exemplarisch, die Pierre Clastres ihrem vermeintlichen Unwissen über die Positivität der Machtkonzentration vermeidend als „Gesellschaft *gegen* den Staat“³³ bezeichnete. Beweis dafür hat der Anthropologe Eduardo Viveiros de Castro schon 1986 geliefert. Er hat gezeigt, dass im Gesang eines Araweté-Kriegers der Mörder „durch ein komplexes deiktisches und anaphorisches Spiel vom Standpunkt seines toten Feindes über sich selbst spricht“, ³⁴ sich durch dessen Augen sieht und seine Singularität mit der Stimme des Anderen artikuliert. Anders als in der Einschließung von Feind und Selbst im politisch-theologischen „Dispositiv der Person“³⁵ zeigt dieses

³³ Clastres, Pierre: *Staatsfeinde: Studien zur politischen Anthropologie*. Göttingen 2024, S. 145–167, Hervorhebung F.d.S.B.

³⁴ Viveiros de Castro, Eduardo: *Kannibalische Metaphysiken*. Leipzig, 2019, S. 174.

³⁵ Esposito, *Two*, S. 3–5.

Wechselspiel der Perspektiven, dass Subjektivierung dort nicht durch Verinnerlichung und Abwesenheit, sondern durch Externalisierung erfolgt. In einem anderen spontanen und improvisierten Heilgesang vollzieht sich ebenfalls ein Wechsel der Aussagepositionen – diesmal zwischen einem Toten, den Gottheiten Maï und dem Schamanen selbst –, artikuliert durch ein und denselben physischen Körper des Ritualführers. Da wird auch deutlich, dass das, was Siegmund als Bruch einer wirklichkeitsgetreuen Kohärenz zwischen den Medien von Film, Theaterszene und Körper ansah, hier wenig zwischen Medien im physikalisch-technologischen Sinne erfolgt, sondern vielmehr in der metaphysischen und positionellen Differenzierung der durch einen Performer evozierten sozio-kosmischen Akteure, deren ontologischer Status als göttlicher oder tierischer Feind entscheidend ist. Die funktionalen Positionen, die durch das Zusammenspiel von Elementen im amerindianischen Schamanismus und in der Anthropophagie entstehen, implizieren nicht die onto-epistemologischen Kategorien von Substanz und Transzendenz, sondern vielmehr eine ständige Vervielfältigung des Virtuellen und den Austausch von Perspektiven. Radikaler noch als die Funktion der Abwesenheit, die dem Subjekt heterogen bleibt und es damit an den Tod bindet – wessen, allerdings? –, tritt für die Subjektivität gegen den Staat das Problem einer wesentlichen Internalisierung gar nicht auf. Sie umfasst überhaupt nichts, denn beim ‚wildem‘ Subjekt gibt es keine Innerlichkeit.³⁶ Als Funktion ist es immer schon äußerlich, ohne das reflexive Problem der Repräsentation je zu durchlaufen. Auch eine uneigentliche Identität gibt es hier nicht. Das ‚wilde‘

³⁶ Vgl. Siegmund, *Abwesenheit*, S. 300: „Das Subjekt wird zu einem solchen durch die Internalisierung von Objektbindungen. Inkorporation, im Kontrast hierzu, ist eine *gescheiterte* Introjektion. Gescheitert in dem Sinne, dass das verinnerlichte Objekt wegen seiner traumatischen Natur von diesem Inneren ausgeschlossen wird. Es errichtet ein Außen im Innen, ein innerliches Heterogenes.“ [Hervorhebung im Original].

Subjekt entsteht nur dann, wenn es zu einem phänomenologisch anderem, ohne Selbst wird.

Diesen Zusammenhang bringt der Anthropologe Pedro de Niemeyer Cesarino auf den Punkt, wenn er soziokosmische Erzählgesänge und Beschreibungen schamanischer Ritualerfahrung aus der Marubo-Sprache ins Portugiesische übersetzt. Das Problem, von dem Cesarino ausgeht, ist die Feststellung, die in anthropologischen Laien- sowie Fachdiskursen oft wiederholt wird: Die Indigenen, die ihre Vorfahren verkörpern, repräsentieren diese nicht – sie sind es. Die Formulierung einer solchen ontologischen Kopula, die eine Beziehung starker Identifikation, eine Verschmelzung oder eine Überlappung aussagt, ist allerdings für indo-europäische Sprachen und ihre Nominativ-Akkusativ-Konstruktionen charakteristisch und der Ergativ-Absolutiv-Logik der Marubo-Sprache fremd.³⁷ Um das ontologische Denken der Marubo präziser wiederzugeben, verdichtet Cesarino – in Rückgriff auf die Beschreibung einer Verwandlungserfahrung des Schamanen João Pajé – aus dem Substantiv ‚Schlange‘ und der Partizipform des Verbs ‚werden‘ einen Neologismus, der sich auf Deutsch mit etwa *verschlangt* oder *schlangifiziert* übersetzen lässt.³⁸ Diese sprachliche Operation soll die ontologische Wirksamkeit der Schlange sowohl als immanentes Andere als auch als metaphysische Instanz erschließen. Des Weiteren bemerkt Cesarino, dass in der Marubo-Metaphysik der Gerüst-Körper von João Pajé ein üblicher menschlicher bleibt, während sich sein Doppelgänger verschlangt worden ist. Dies geschieht durch eine Akkumulation von Prozessen wie 1) Verwandtschaft mit Schlangen, 2) Austausch von Substanzen und 3) ästhetische Veränderung der Haut des

³⁷ Vgl. Cesarino, Pedro de Niemeyer: „Virtualidade e equivocidade do ser nos xamanismos ameríndios“, in: *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros* 69 (2018), S. 267–288, hier: S. 273.

³⁸ Vgl. ebd., S. 277.

Gerüstkörpers durch Sucuri-Muster. Am wichtigsten „nimmt dieser Doppelgänger nicht das Aussehen der Schlange an, verschmilzt oder fügt sich dem Tier hinzu, sondern erwirbt die körperlichen Eigenschaften dieser ungewöhnlichen boidischen Humanoiden“³⁹. Der Körper des Doppelgängers sieht nicht wie eine Schlange aus, aber er bewegt sich im Körper des Schamanen wie eine. Das bedeutet, dass die in dieser Szene dargestellte Körperproduktion – als Verbindung zwischen Schlange und Schamanen – eine Vervielfältigung von Virtualen zu verstehen ist, von einzigartigen, nicht-anthropomorphen Doubles, die eine Person ausmachen.

Damit könnten wir die Überzeugung neu bewerten, dass es bei der erzwungenen Christianisierung der indigenen Bevölkerung ausschließlich um die Bekehrung von Seelen ging. Denken wir nur an die Antwort, die der Missionar Maurice Lenhardt von einem Kanaken namens Boessou aus Melanesien erhielt, als er fragte, ob es nicht die Kategorie des Geistes gewesen sei, die in ihr Denken eingeführt worden sei: „Auf keinen Fall! Ihr habt uns den Geist nicht gebracht. Wir wussten bereits von der Existenz des Geistes. Wir handelten nach dem Geist. Was ihr uns gebracht habt, war der Körper!“⁴⁰ Wäre es kontrafaktisch zu sagen, dass es Bouessou und seinem Volk vor der Christianisierung dem Körper fehlte? Das Problem bestünde in diesem Fall darin, zu bestimmen, welchen Körper sie hatten. An diesem Punkt kommt das Dispositiv ins Spiel, das nicht nur Praktiken normalisiert, sondern den Körper als praktische Kategorie erschafft. Denn für die Kanaken bedeutete Existieren, ohne Körper zu handeln.

³⁹ Ebd., S. 279.

⁴⁰ Bouessou zit. n. Stolze Lima, Tânia: „O que é um corpo?“, in: *Religião e Sociedade* 22 (2002), S. 2, Übersetzung aus dem Portugiesischen von F.d.S.B..

Genau in Analogie zu diesem Fall erkannte der Sozialanthropologe Roger Bastide, dass die Nagô-Metaphysik erst durch den historischen Kontakt mit der christlichen Scholastik begann, das Problem der Individuation durch die Lösung von Form und Materie zu erarbeiten, dabei jedoch ihren eigenen Traditionen verbunden blieb.⁴¹ Im Anschluss daran versuchte Muniz Sodré – Kommunikationswissenschaftler und *Obá de Xangô*⁴² der afro-brasilianischen liturgischen Gemeinschaft *Axé Opô Afonjá* – eine transkulturelle Philosophie zu entwickeln, der zufolge das Immaterielle im Nagô-Denken ähnlich wie jener Punkt in Kants Philosophie funktioniert, der außerhalb der Erfahrung liegt, aber dennoch die Bedingung der Möglichkeit jeder Erkenntnis ist. Allerdings wird das Transzendente im Nagô nicht als logisches oder sprachliches Subjekt dargestellt, weil die grundlegende Semiotik des Nagô eine körperliche ist.⁴³ Das ‚Unkörperliche‘ (*incorporal*) und seine Wirkung als der Körper in Trance, werden gleichzeitig als Bruch in der Geschichte und, wenn man so will, als körperliche Verwirklichung eines Benjamin’schen Ursprungs imaginiert und produziert. In diesem Sinne ist Trance die körperliche Bewegung historischer Situationen, die wir noch leben müssen.⁴⁴

⁴¹ Vgl. Sodré, Muniz: *Pensar Nagô*. Petrópolis 2017, S. 25.

⁴² Obá de Xangô ist ein 1936 von der Hohepriesterin Mãe Aninha eingeführten Ehr- und Amtstitel, der dem Haus bzw. Hof des Orisha Xangôs zugeordnet ist. Die zwölf Obás fungieren etwa als Minister, denen das zivile Schicksal des Tempels übergeben wurde.

⁴³ Vgl. ebd., S. 119–131.

⁴⁴ Vgl. Peixoto de Azevedo, José Fernando: „Fugografias. Carta a Lepecki“, in: *Conceição* 12 (2023), S. 1–19, hier: S. 10.

Szenen der Flucht

Abschließend möchte ich ansatzweise die Analyse eines theatralen Diptychons vorstellen, die unter brasilianischen Bedingungen als unterschiedliche Hybridisierungen der bisher erwähnten Episteme und Dispositive produziert und präsentiert wurden.

In *Ensaio sobre o Terror* (*Essay über den Terror*, 2023) der Companhia Arminda unter der Regie und Dramaturgie – oder wie es in seinen Programmheften oft heißt: dem szenischen Dispositiv – von José Fernando Peixoto de Azevedo⁴⁵ befindet sich der Theaterraum in einem Saal eines ehemaligen Geschäftsgebäudes und nimmt durch die Sitzanordnung funktional die Form einer rechteckigen Halb-Arena an. Drei Seiten sind für die Zuschauer*innen reserviert, die auf diese Weise nicht nur das szenische Geschehen, sondern sich auch gegenseitig beobachten können. In der Mitte sitzt der Schauspieler Rodrigo Scarpelli an einem Kneipenplastiktisch und begleitet auf der Gitarre den Pianisten, der ein vermeintlich naives und sanftes Lied des Pioniers der Bossa Nova, einer bürgerlichen verblassten Form des Samba, spielt und singt: *O Seu Olhar* (*Dein Blick*). Im Hintergrund besteht die vierte Seite aus einer Fensterwand mit drei LED-Bildschirmen, die *live* die Aufnahmen des Kameramanns übertragen, während sich dahinter vom zweiten Stock aus der Blick auf die nächtliche Stadt São Paulo öffnet. Es wird hier bereits deutlich, dass wir es mit einer räumlichen Verteilung zu tun haben, die nicht einmal die Notwendigkeit einer Fragmentierung einer zentralen Perspektive erfordert, wie sie von der konventionellen Theaterarchitektur vorgegeben wird, sondern dass bereits die infrastrukturelle Beschaffenheit dieses Theaters, die gezielt im szenischen Dispositiv

⁴⁵ *Ensaio sobre o Terror*, Regie: José Fernando Peixoto de Azevedo, Premiere: 28. Juli 2023, Teatro Aliança Francesa, São Paulo.

eingesetzt wird, alle Blicke aufeinander treffen lässt, ja sogar die Stadt auf die Zuschauer blicken lässt und die Entnaturalisierung eines verklärten bürgerlichen Blicks ankündigt.

Gleich zu Beginn spricht Scarpelli in einem offensichtlich literarischen Ton, aber mit einem bemerkenswerten Realismus über die Situation eines sehr armen Mannes, der so weiß war, dass er Cândido Neves (Weißfried Schnee) hieß, verheiratet mit einer Frau, die gleichermaßen so weiß war, dass sie Clara Neves (Hellinde Schnee) hieß. Dann entblößt sich der Schauspieler und erklärt anhand der visuellen Evidenz seinen Status als Weißer. Aber nackt beruhigt er das Publikum, dass es sich nicht um eine programmatische Partizipation handeln wird, da seine Anwesenheit auf der Bühne seine Arbeit ist, während das Publikum seine Freizeit genießt. So entwickelt das Stück von Anfang an den Diskurs einer kritischen Theorie, die Rassifizierungen als Klassenfunktionen begreift und sie gleichzeitig in die Produktionsbedingungen des Theaters sowie diese in die Produktionsbedingungen der Gesellschaft einbezieht. Der Pakt des Sehens und Hörens, der das theatrale Zusammentreffen ausmacht, wird als Element einer historischen Bedingung und durch die Mobilisierung der Geschichte in der Möglichkeit der Flucht aus einer ausdauernden Realität des rassistischen Terrors herangezogen. Denn die Geschichte wurde in Joaquim Maria Machado de Assis' Erzählung *Vater gegen Mutter* aus dem Jahr 1906 aufgenommen, in der ein freier, aber sehr armer Cândido Neves, um seinem Neugeborenen etwas Essen zu geben, eine entflohene Versklavte fängt und lyncht. Diese erleidet auf der Straße eine Fehlgeburt, während Passant*innen dieser Situation zuschauen, diese auf eine „natürliche“⁴⁶ Weise

⁴⁶ Das Wort „natürlich“ wird von Machado de Assis selbst im ironischen Sinne einer naturalisierten bzw. normalisierten Haltung verwendet: „*Quem passava ou estava à porta de uma loja, compreendia o que era e naturalmente não acudia.*“ Machado de Assis: *Pai Contra Mãe*. A Biblioteca Virtual do Estudante Brasileiro: São Paulo, S. 10,

auch nachvollziehen und der Person doch nicht helfen. Wenn der erzählende Schauspieler in dem theatralen Essay die entflohene Versklavte vom Fenster des Theaterraums aus erblickt und ihr keuchend die Treppe hinterherrennt, verfolgt ihn die Handkamera und liefert dem Publikum ein live projiziertes Bild. Auf der realen Straße ist fast niemand zu sehen. Das Publikum beobachtet, wie der Schauspieler kämpft und einen gespenstischen Körper einfängt. Die Überlagerung des Erzählten mit den heutigen Straßen von São Paulo – wo die Militärpolizei immer noch die rassistisch diskriminierten Armen verfolgt – erzeugt einen Effekt der Ungewissheit, ob das 19. Jahrhundert historisch gesehen je vergangen ist. Dabei hat die Abwesenheit eines Körpers, der die fliehende Schwangere darstellt, zwei strategische Konsequenzen: Erstens erschwert es die Identifikation des Publikums mit der Opferrolle, indem es ihr Verschwinden zugrunde legt. Zweitens lenkt es eine operative Identifikation des Publikums mit dem weißen männlichen Erzähler, richtet die Ursache der gewalttätigen Handlung auf ihn und hebt die Unterdrückungsgeschichte seiner ökonomisch schwachen aber immerhin privilegierten Lebensbedingungen hervor. Doch wenn er blutüberströmt in den Theaterraum zurückkehrt, taucht die Frage auf, ob das Publikum dann nicht dafür verantwortlich gemacht wird, zuzuschauen, die Situation als eine historische zu identifizieren und dennoch in seiner Freizeit sitzen zu bleiben. In der Delay zwischen Literatur, Kamera und theatraler Ko-Präsenz ist die Andeutung einer Fluchtlinie des Dispositivs daher weniger als ein Ruf nach rezeptiver Empathie mit dem abwesend geopfertem Körper zu verstehen – wie dies in anderen emotionalisierten Inszenierungen desselben Stoffes der Fall ist –, sondern als Ruf nach einer Handlung des Publikums, nämlich zur außentheatralischen Welt zurückzukehren, sich in die

verfügbar unter <http://www.dominionpublico.gov.br/download/texto/bv000245.pdf> (Zugriff 26. August 2025).

Richtung einer reparativen Gesellschaft ohne Gemeinwesen zu begeben und die aktive Mitleidenschaft für rassifzierten und geschlechtlichen Lebensbedingungen ins Bewusstsein zu holen. Denn Brasilien – das ‚Land der Zukunft‘, das als Name einer Kolonialware in ebendieser Zeitlichkeit verhaftet bleibt – ist, wie Peixoto de Azevedo sagt, nichts anderes als jene Fehlgeburt.⁴⁷

Damit aber ist das Problem der Darstellung weiblicher rassifizierter Körper noch nicht ausreichend adressiert. Dafür setzt sich der zweite Teil des *Essay über den Terror*, der 2025 unter dem Titel *Elisa em Fuga* (*Elisa auf der Flucht*) uraufgeführt wurde,⁴⁸ intensiv mit der Delay zwischen den Medien auseinander. Das Stück beginnt mit einer Aussage der Schauspielerin Thainá Muniz: „Die Handlung ist draußen.“ – eine Aussage, die im Kontrast zu dem szenischen Dispositiv steht, das ständig die bestimmte Sichtbarkeit und Lesbarkeit des intersektionalen Subalternen erzwingt, aufnimmt und wiedergibt. Eine Kamera fängt jede ihrer Gesten auf einem LED-Panel mit dreifacher, gespenstiger Delay ein, ihre Stimme wird geloopt, die Lichter folgen ihr, die Zuschauenden beobachten sie. In einer personalen Überlagerung trägt sie zugleich drei Figuren namens Elisa in sich: der präsente, sprechende Körper, geboren 1996; ihre prostituierte Tante, die während der Diktatur 1974 von der Polizei mit einer linken Studentin verwechselt wurde und infolgedessen körperliche Gewalt erlitten hat; und auch noch eine Figur aus einer anderen Erzählung von Machado de Assis, und zwar die Tochter eines befreiten Versklavten, die 1854 von ihrem Vater ermordet wurde, um ihre Heirat mit dem Sohn des Farmbesitzers zu verhindern, der später qua Figuration des brasilianischen hegemonialen Subjekts Anwalt,

⁴⁷ Vgl. Peixoto de Azevedo, „Fugografias“, S. 9.

⁴⁸ *Elisa em Fuga. Segundo Ensaio Sobre o Terror*, Regie: José Fernando Peixoto de Azevedo, Premiere: 03. April 2025, Ágora Teatro, São Paulo.

Landbesitzer und Soldat werden sollte. Wie kann Elisa die gegenwärtige Situation von Rassifizierung und Frauenfeindlichkeit durchbrechen, die eine Fortsetzung der Vergangenheit ist? Die vor den Zuschauenden aus der Vergangenheit wie auch aus der Gegenwart spielende Elisa wird durch das theatrale Dispositiv herausgefordert, sich dieser Maschine der Geschichte zu entziehen, die die Singularität der sich kreuzenden Geschichten ihres historischen Körpers auf eine kollektivierende Repräsentation im Blick und Diskurs reduzieren will. Als ob ‚die schwarze Frau‘ gleichzeitig die Opferrolle und die heroische Haltung eines Kampfes gegen ebendiesen Zustand notwendig repräsentieren müsste – eine Attrappe zwischen Bild und Text, die sie aber erst mit Tod und Martyrium zum Emblem einer kolonialen und patriarchalischen Nation machen würde. In der langen Dauer einer sich wiederholenden Geschichte konfrontiert Elisa die Kamera bzw. das Publikum und fragt: „Wie lange dauert es, *live* zu sterben?“

Jeder Weg aus diesem Dispositiv heraus wird, obwohl notwendig, ungewiss und unsicher sein. Zumindest einer davon besteht genau darin, die Flucht als eine Produktion kritischer Körperlichkeit zu imaginieren. Deshalb ist Elis theatrales Schwanken zwischen den verschiedenen Phasen der linearen Geschichte auch eine Gelegenheit, die in einer bewussten Fuge innerhalb des theatralen Dispositivs erprobt wird. Die SchauspielerIn verkörpert unter anderem Fotos des Drogendealers Zé Pequeno aus dem Film *City of God* als Kind, des Anti-Diktatur-Abgeordneten und Guerillakämpfers Carlos Marighella, des protestierenden Sambakomponist Cartola, der schwarzen Feministinnen Beatriz Nascimento, Lélia González, Sueli Carneiro und auch Denise Ferreira da Silva mit einer Waffe in der Hand. Aber die Frage ist nicht nur, welche Figuren wir verkörpern können, sollten oder müssen, indem wir eine Reihe inspirierender

Persönlichkeiten ansammeln, an die sich manche als ihre Vorfahren erinnern würden – was Fragen der Anzestralität in Bezug auf das Gemeinschaftsgefühl aufwirft. Flucht ist keine Aufzeichnung, keine Verinnerlichung. So wie die Flucht des Dispositivs ist Elisa eine Trance. Zum Ende verkündet sie: „Ich bin eine Schauspielerin, und vielleicht können Sie akzeptieren, dass meine Arbeit darin besteht, eine gewisse Distanz zwischen dem Körper, der flieht, und dem Körper, der dem fliehenden Körper einen Körper gibt, zu skizzieren.“ Eine Aussage, in der sich die Arbeit der Schauspielerin im Wechselspiel zwischen sozialer Person (Thainá) und theatralen Rollen (die vielen Elisass und die Distanzen zwischen ihnen) interpretieren lässt. Doch hier kann der abwesende, zu entwerfende Körper der Distanzen auch als Repräsentation des Gemeinwesens des Quilombo verstanden werden, jene Idee einer widerständigen Zusammenkunft, die sich quer durch die Macht der weißen, patriarchalischen Metropole zieht.⁴⁹ Dabei erscheint das Theater zugleich als konkreter wie imaginärer Raum, dessen Imaginäres jedoch nicht auf die Vielfalt körperlicher Manifestationen zielt, wie sie dekoloniale Publizität hervorbringen will, sondern – im Gegenteil – auf die Figur Elisa, die in kritisch-negativen Verkörperungen flüchtige Gestalt findet. Somit lässt sich sagen, dass der theaterphilosophische Anspruch der Companhia Arminda, dem flüchtenden Körper einen inkorporalen Körper zu geben, darin besteht, eine Bühne sozialer und historischer Kreuzungen zu arrangieren, die durch Imagination die Gegenwart unmöglich macht und das Ereignis jener Geburt heraufbeschwört. Dadurch wird eine heterogene und externalisierende Körperlichkeit produziert, welche in ihrer subjektiven Form den zu eröffnenden Kreuzungen der Stadt im Trancezustand des Sozialen gleicht.

⁴⁹ Vgl. Peixoto de Azevedo, „Fugografias“, S. 3.

Resümee

Zusammenfassend hat sich dieser Aufsatz mit dem Dispositiv befasst und sich dabei auf die daraus resultierende Produktion von Subjekten konzentriert, indem er die geokulturelle Verortung dieses Subjektkonzepts in der Foucault'schen Theorie des Dispositivs hervorhob und ansatzweise diesen abendländischen Strang mit amerindianischen und afro-diasporischen Konzeptualisierungen kontrastierte. Angesichts der möglichen Kompatibilitäten, Hybridisierungen, Unübersetzbarkeiten und Irreduzibilitäten in der kolonialgeschichtlichen Begegnung zwischen diesen Diskursen und Praktiken ontologischer Natur stellt sich für die Theaterwissenschaft die Frage, wie eine Analyse der anthropologischen Produktionsbedingungen entwickelt werden kann, die es erlaubt, die normativen Strategien der Vereinheitlichung, Zentralisierung und Verinnerlichung des Menschlichen aufzudecken und von ihnen abzuweichen. In diesem Sinne haben wir gesehen, dass es für Deleuze in jedem Dispositiv eine „Subjektivierungslinie“ gibt, während in dem von Siegmund auf der Grundlage der Foucault'schen Theorie und der kritischen Ausarbeitung der Zentralperspektive formulierten theatralischen Dispositiv das Subjekt eine imaginäre „Position“ ist, die vom Individuum verinnerlicht werden muss – eine historische Kategorie, deren Gegebenheit jedoch verallgemeinernd vorausgesetzt wird. In Peixoto de Azevedos theatralischem Dispositiv hingegen, das von Ferreira da Silva und vom Quilombismo des afro-diasporischen Terreiro inspiriert ist, muss das Subjekt vielmehr in der Äußerlichkeit der heterogenen Kreuzung historischer Linien verstanden werden, die sich in einer Trancephase aktualisiert. Auf diese Weise konvergieren beide Modelle von Dispositiv in Bezug auf die Kriterien für die Zusammenstellung heterogener diskursiver und nicht-diskursiver Elemente, die eine Gesellschaft zu einem bestimmten historischen Zeitpunkt

regieren, sowie die Transformation dieser historischen Kontingenzen, in der sich das, was hervorgebracht wird, nicht jener onto-epistemologischen abendländischen modernen Formation unterwirft. Sie divergieren jedoch in der Radikalität der Kritik insofern, als sie sich in der topologischen Beschreibung und der Richtung des produzierten ‚Subjekts‘ gegenüberstehen: als phantasmatische Verinnerlichung einerseits und als Externalisierung des Denkens-Handelns andererseits. Während in der Kritik der christologischen Perspektive das Subjekt der ästhetischen Rezeption weiterhin in Bezug auf einen Fokuspunkt geformt wird, der die auf der Bühne dargestellte Welt innerhalb einer monistischen Institution des Körpers singulär neu zusammensetzt, gibt es eine grundlegende ontologische Divergenz in einer afro-diasporischen und post-marxistischen Ausrichtung, die Körperlichkeit – und die Person selbst – immer als eine materielle und ideologische Zusammensetzung einsetzt, ohne die Architektur oder das Moment der Einheit zu durchlaufen. Diese Behauptung geht über eine kulturanthropologische Beobachtung hinaus und rechtfertigt ihre Aufnahme in die Diskussion des Dispositivs insofern, als die historische Umgehung einer solchen ontologischen Einheit etwas über die Bedingungen der Möglichkeit einer Einbeziehung in eine Repräsentation, politisch-theologisch gesprochen, in einen kollektiven politischen Körper aussagt. Dies zeigt, dass eine dekoloniale Analyse des Dispositivs eine kritische Untersuchung der anthropologischen begrifflichen Grundlage, in der sich die Theorie niederschlägt, beinhalten muss. Welche politischen Formen ließen sich dann aus dem praktischen Verständnis der antikapitalistischen afro-diasporischen Körperlichkeit in Bezug auf das Unkörperliche und die Trance des Sozialen extrapolieren, wenn nicht gerade die Unmöglichkeit ihrer Institutionalisierung? Zu dieser Frage wird die Analyse eines amerindianischen szenischen Entwurfs auf der Grundlage der obigen Beobachtungen ihren verdienten leistenden Beitrag

erbringen. Dies würde den transnationalen Ansatz in Richtung einer Untersuchung von Transmodernen jenseits des Prozesses der abendländischen Säkularisierung verschieben.

dos Santos Boquimpani

Felipe dos Santos Boquimpani (M.A.) ist Doktorand und wissenschaftlicher Mitarbeiter an der Emmy-Noether-DFG-Nachwuchsgruppe *Dramaturgies in the Afterlife of Violence* (Projektnummer 508024718) der Ruhr-Universität Bochum. Er forscht zu Repräsentation, künstlerischen Prozessen, gegenkolonialen Strategien, Ethnoanthropologie und sozialem Gedächtnis; sein Promotionsprojekt heißt *Equivocations of Decolonial Theater*.

dos Santos Boquimpani, Felipe: Re/Lektüre von Theater als Dispositiv zur Herausarbeitung einer gegenkolonialen Analyse zum Begriff des Subjekts, in: Adam Czirak, Theresa Eisele (Hg.): Thewis. Online-Zeitschrift der Gesellschaft für Theaterwissenschaft, Vol. 12, Ausg. 1 (2025), S. 214-246, DOI 10.21248/thewis.12.2025.163

„Erlangische Divertissements und Raritaeten“.

Ein Theaterzettelbestand revisited

Anna Maria Beck

Abstract Ausgehend von der Sichtung eines Theaterzettelbestands der Universitätsbibliothek Erlangen aus den 1770/80ern, der sich durch die Heterogenität der angekündigten Praktiken auszeichnet, nimmt der Beitrag eine Re/Lektüre bestehender Forschungsliteratur sowie exemplarischer theater- und literaturwissenschaftlicher Arbeiten zu Theaterzetteln vor. Er plädiert auf Grundlage eines weiten Theaterbegriffs für eine Verschiebung der Blickrichtung auf die Vielfalt der Zettel, die komplexere Erzählungen über das Nebeneinander von theatralen Praktiken im ausgehenden 18. Jahrhundert ermöglicht.

Ausgangspunkt Sammlungsbestand

Seiltanz, mechanische Künste, Vorstellungen von Schauspieltruppen, Schattenspiel, elektrische Experimente, fremde Tiere, Feuerwerke – all das und weitere Sehenswürdigkeiten kündigen die Zettel in den Mappen mit der Aufschrift „Erlangische Divertissements und Raritaeten“ aus der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts an, die ich im Juni 2024 zum ersten Mal im Handschriftenlesesaal der Universitätsbibliothek Erlangen (UB Erlangen) in den Händen halte. So oder so ähnlich beginne ich meist, wenn ich über das Material meines Promotionsprojektes¹ spreche, und in der Regel ist durch diese

¹ Als Unterprojekt zu den Erlanger Theaterzettelbeständen ist meine Promotion Teil des DFG-Projekts „Theater und Archiv: Theatralität in Erlangen im

Bandbreite an Praktiken eine gewisse Aufmerksamkeit bei den Zuhörenden geweckt. In der überschaubaren Forschungsliteratur jedoch, die sich bisher mit eben diesem konkreten Sammlungsbestand auseinandergesetzt hat, taucht die vermutlich oft als schillernd wahrgenommene Vielfalt theatraler Praktiken gar nicht oder nur als Randbemerkung auf. Dieser Diskrepanz zwischen Bestand und Literatur möchte ich im Folgenden nachgehen, indem ich beide einer Re/Lektüre unterziehe. Zum einen als eine Wi(e)der-Sichtung des genannten Bestands: *wieder*, weil vor mir bereits Forschende an ihm gearbeitet und ihn mit ihrem spezifischen Interesse gesichtet haben; *wider*, weil es mir um einen Blick auf das Material unter anderen methodischen Grundannahmen geht, die vor allem die Heterogenität der angekündigten Praktiken berücksichtigen und mit einem weiten Theaterbegriff operieren. Damit eng verknüpft ist zum anderen die Re/Lektüre der älteren Literatur zum Bestand im Sinne einer kritischen Überprüfung und Historisierung ihrer Prämissen, an die sich eine Befragung exemplarischer theater- und literaturwissenschaftlicher Forschungen zu Theaterzetteln anschließt.

Der Bestand an Zetteln der UB Erlangen, auf den ich mich hier fokussiere, umfasst insgesamt 302 Exemplare aus den Jahren 1778 bis 1787. In der Katalogsystematik gehören sie zur Sammlung der „Theaterzettel des Erlanger Theaters aus den Jahren 1779–1849“². Wann, warum und durch wen diese Sammlung in dieser Form angelegt oder an die UB Erlangen übergeben wurde, ist bislang unklar, ebenso wie die Autor*innenschaft zahlreicher nachträglich handschriftlich

Wechselverhältnis zwischen Hof, Stadt und Universität“ am Institut für Theater- und Medienwissenschaft der Universität Erlangen-Nürnberg.

² Vgl. UB Erlangen, H00/2 HIST (617 aa10)-1 für die Jahre 1779 bis 1786 sowie H00/2 HIST (617 aa10)-2 für die Jahre 1787 bis 1849. Was zunächst nach einer gewissen Vollständigkeit klingt, weist allerdings größere zeitliche Lücken bzw. Ballungen auf. Der Bestand setzt nach 1787 aus und besteht mit der Ausnahme von vereinzelten Exemplaren zu Beginn des 19. Jahrhunderts im Weiteren hauptsächlich aus Zetteln der 1840er Jahre.

notierter Jahreszahlen auf den Zetteln. Zur Provenienz lässt sich lediglich festhalten, dass die Sammlung im Oktober 1914 mit dem Vermerk „aus älterem Bestand“ inventarisiert wurde, sich also bereits zuvor in der UB Erlangen befand.

Interessant für meinen Zugriff ist vor allem die Zusammensetzung aus Zetteln von verschiedenen Schauspieltruppen und denjenigen, die andere theatrale Praktiken bewerben. Ein exemplarischer Blick in das Jahr 1784 kann einen Eindruck vermitteln: In den Frühlings- und Sommermonaten gastierten die Schauspielgesellschaften von Johann Appelt, Ludwig Schmidt und Friedrich Heinrich Bulla im hochfürstlichen Opernhaus³, wo sie ein recht typisches Repertoire heute kanonisierter literarischer Vorlagen wie auch gänzlich unbekannter Stoffe zur Aufführung brachten. Verteilt über das Jahr zeigte darüber hinaus ein „mechanischer Künstler und Maler“ auf seiner Durchreise seine „sehr künstlichen und selbst eigen erfundene[n] mechanischen Werke“⁴, eine Art Schattenspiel. Die Gebrüder Colpi präsentierten mit ihrer Familie an mehreren Tagen Menschenpyramiden und Balance-Akte sowie Pantomimen wie etwa *Der von dem Tod wieder lebendig gewordene Harlequin* im Redoutensaal.⁵ Auf der Reitbahn waren Charles Mason und seine Gesellschaft mit „sehenswürdigen Stücken im Reiten und andere[n] Geschicklichkeiten“⁶ zu sehen. Ebenso konnte das Erlanger Publikum in verschiedenen Gasthäusern ausgestopfte Tiere, beispielsweise „ein groß Crocodill

³ Erlangen gehörte zum Markgrafentum Brandenburg-Bayreuth, war seit Anfang des 18. Jahrhunderts Nebenresidenz und im Zuge dessen seit 1719 in Besitz eines in direkter Nähe zum Schloss errichteten Gebäudeensembles bestehend aus Opernhaus und Redoutensaal, der als Festsaal beispielsweise für Maskenbälle diente. Beide Gebäude werden heute noch als Theater- bzw. Veranstaltungsorte genutzt.

⁴ UB Erlangen, H00/2 HIST (617 aa10)-1,119.

⁵ Vgl. UB Erlangen, H00/2 HIST (617 aa10)-1,110 bis H00/2 HIST (617 aa10)-1,114.

⁶ UB Erlangen, H00/2 HIST (617 aa10)-1,117.

aus Aegypten“⁷, ein Wachsfigurenkabinett mit lebensgroßen historischen und biblischen Figuren sowie nationalen Stereotypen⁸ wie auch „eine Familie kleiner Lappländer“⁹ besuchen, die, so erfährt man, bereits von der französischen Königsfamilie bewundert worden sei. Von den insgesamt 302 Zetteln stammen ungefähr drei Viertel von Schauspieltruppen. Dabei ist allerdings anzumerken, dass dieses Verhältnis der Zettelzahl sich nicht auf die Anzahl tatsächlich stattgefundener Ereignisse oder Aufführungstage übertragen lässt: Zum einen kann nicht von einer Vollständigkeit der Zettel ausgegangen werden. Zum anderen werben die Schauspieltruppen üblicherweise für jede Vorstellung einzeln mit jeweils einem neuen Zettel. Viele der Zettel hingegen, die nicht von Schauspieltruppen stammen, kündigen Aufführungen bzw. die Anwesenheit der Sehenswürdigkeit in Erlangen gleich für mehrere Tage oder einen unbestimmten Zeitraum an, sodass hier von mehreren Aufführungsereignissen ausgegangen werden kann, ohne dass diese jeweils mit separaten Zetteln nachweisbar sind.

An dieser Stelle möchte ich jedoch nicht das Studium einzelner Exemplare vertiefen, sondern den Blick auf die Sortierung innerhalb der Mappen richten. Aufbewahrt ist der Bestand in Kartons mit der Aufschrift „Theaterzettel“. Öffnet man diese, findet man Mappen vor, die nicht viel jünger als die Zettel selbst scheinen und die Beschriftung „Erlangische Divertissements und Raritaeten“ und Jahreszahlen tragen. Doch es gibt, so auch in der Mappe für das Jahr 1784, eine weitere Sortierung unterhalb der begriffsneutralen Jahresebene: Die Zettel sind innerhalb der alten Mappen durch einfach gefaltete Papierbögen in zwei Gruppen eingeteilt. So befinden sich alle

⁷ UB Erlangen, H00/2 HIST (617 aa10)-1,120.

⁸ Vgl. UB Erlangen, H00/2 HIST (617 aa10)-1,122.

⁹ UB Erlangen, H00/2 HIST (617 aa10)-1,115.

Zettel der Schauspieltruppen im Bogen mit der Aufschrift „Theaterzettel 1784“, alle weiteren Zettel im Bogen, der bezeichnenderweise lediglich mit „1784“ beschrieben ist – ein passender Oberbegriff wurde wohl nicht gefunden. Aufgrund der unterschiedlichen Papierqualitäten ist davon auszugehen, dass diese Kategorisierung zu einem späteren Zeitpunkt vorgenommen wurde. Vielleicht durch eine*n der Forschenden, die mit dem Bestand gearbeitet haben? Vielleicht bei der Inventarisierung Anfang des 20. Jahrhunderts? Vielleicht war eine solche Sortierung der Zettel auch von Sammlungsbeginn angelegt und wurde nur bei einer nachträglichen Sichtung mittels der Papierbögen wiederholt?

So oder so evoziert die Sortierung in Theaterzettel und Zettel ohne Oberbegriff die Frage danach, was denn genau als Theaterzettel zu bezeichnen ist und ob es sich bei den Zetteln, die nicht von Schauspieltruppen stammen, denn nun überhaupt um Theaterzettel handelt, wie die übergeordneten Kartons und die Bezeichnung im Katalog vorgeben. Um die Differenz entsprechend der Trennung durch die Papierbögen zu markieren, könnte man von Theaterzetteln auf der einen und Schaustellerzetteln auf der anderen Seite sprechen, was üblichen Bezeichnungen in der Forschung oder Schlagworten in Bibliothekskatalogen entspricht. Differenzvermeidend, aber eher unspezifisch könnte schlicht von Ankündigungs- oder Anschlagzetteln die Rede sein. Fruchtbarer perspektivieren lässt sich das Nachdenken über die Bezeichnung der Zettel jedoch mit dem Begriff der Schau, der *théa* – auf Produktionsebene als Praktiken des Zeigens oder Zurschaustellens, auf Rezeptionsebene als Praktiken des Schauens.¹⁰

¹⁰ Vgl. zu entsprechenden theaterhistoriografischen Theorieansätzen, auch bezogen auf Theatralitätsbegriffe, Kotte, Andreas: „Zur Theorie der Theaterhistoriographie“, in: *Mimos, Zeitschrift der Schweizerischen Gesellschaft für Theaterkultur* 54(1) (2002),

Von der Schau und damit von einem weiten Theaterverständnis ausgehend, das sich von historisch-spezifischen Theaterbegriffen löst, sind auch die Praktiken der Kunststreiter, der Balance-Künstler oder die Ausstellung der ‚lappländischen Familie‘ als theatral zu verstehen – Praktiken, die in den Mappen der UB Erlangen durch die Papierbögen sauberlich von denjenigen der Schauspieltruppen getrennt werden. Der Weg über die Schau erweist sich so als Möglichkeit, diese Trennung zu hinterfragen, die in der bisherigen Forschungsliteratur kommentarlos hingenommen oder bekräftigt wurde. Gleichzeitig dient die Schau als Kriterium für einen differenzierten Blick auf den Zettelbestand: So bewirbt im Jahr 1784 ein Herr Romain mit einem Zettel den Verkauf von speziellen Dochten und Lampen, ohne dass aber explizit zu einer Vorführung geladen wird.¹¹ Ebenso ist in der Mappe desselben Jahres ein Zettel eines Silhouettenmalers vertreten, dessen Technik zwar an das bereits erwähnte Schattenspiel erinnert, der seine Künste allerdings zur Herstellung von Bildnissen für Schmuckstücke wie Amulette und dergleichen anbietet.¹² Bei beiden Beispielen ist die Bezeichnung als theatral irreführend, da das Element der Schau fehlt oder zumindest aus den Zetteln für uns heute nicht mehr ersichtlich wird. Dass die beiden Zettel zusammen mit theatralen Praktiken in einer Mappe gesammelt wurden, könnte als Indiz für mögliche Schaelemente verstanden werden, bleibt aufgrund der Quellenlage aber Spekulation. Ein Grund für ihren Platz in der Sammlung könnten auch die optischen und sprachlichen Ähnlichkeiten zu den Zetteln mit Schaelementen sein. Diese Ähnlichkeiten auf der Ebene der Gestaltung verweisen auf den geteilten

S. 5–12 sowie weiterführend für den folgenden Absatz Stefan Hulfelds Anmerkungen zur Zusammenstellung seines Materialteils zur Solothurner Theatergeschichte in Hulfeld, Stefan: *Zähmung der Masken, Wahrung der Gesichter. Theater und Theatralität in Solothurn 1700–1798*. Zürich 2000, S. 379–381; 394–401.

¹¹ Vgl. UB Erlangen, H00/2 HIST (617 aa10)–1,109.

¹² Vgl. UB Erlangen, H00/2 HIST (617 aa10)–1,118.

Horizont von Werbe- und Ankündigungspraktiken der fahrenden Gewerbe, denen Schauspieltruppen, Kunstreiter und Lampenhändler gleichermaßen zuzuordnen sind – eine weitere mögliche Perspektive auf den Bestand, die ich hier aber nicht ausführen werde.

Betonen möchte ich vor allem, dass es sowohl ausgehend von der konkreten Zusammensetzung der Erlanger Sammlung als auch aufgrund methodischer Rahmungen sinnvoll erscheint, die Zettel und ihre Praktiken als Gefüge zu denken und sie miteinander ins Verhältnis zu setzen¹³ statt sie (begrifflich und/oder mit Papierbögen) voneinander zu isolieren. Analog zu einem weiten Theaterbegriff, der von der Schau ausgeht, wäre ein in der Regel eng gefasstes Verständnis von Theaterzetteln ausweitbar auf die Vielfalt von Zetteln theatraler Praktiken. Eine durch normierende Theaterbegriffe eingezogene Trennung kann so sichtbar und zugleich umgangen werden. Die Sichtung des heterogenen Erlanger Bestands gibt so den Anstoß zu einer Reflexion über Theater(zettel)begriffe sowie Logiken des Archivierens und Sammelns – und im Hinblick auf die bestehende Forschungsliteratur auch zu einer Revision des bisherigen historiografischen Umgangs mit dem Nebeneinander verschiedener theatraler Praktiken, was im Folgenden im Fokus stehen wird.

¹³ Ich beziehe mich hier auf den methodischen Ansatz des Theatergefüges nach Rudolf Münz, mit dem besonders auch Verhältnisse und Beziehungen untersucht werden können. Vgl. Münz, Rudolf: „Theatralität und Theater. Konzeptionelle Erwägungen zum Forschungsprojekt ‚Theatergeschichte‘“, in: ders. (Amm, Gisbert (Hg.)), *Theatralität und Theater. Zur Historiographie von Theatralitätsgefügen*. Berlin 1998, S. 66–81. Vgl. dazu zuletzt auch Hulfeld, Stefan/Eisele, Theresa: „Theatralität als historiografische Methode“, in: *TFMJ – Journal for Theater, Film and Media Studies* 67(3–4) (2023), S. 37–63.

„Kunst drama“ und „Kuddelmuddel der Unterhaltungen“ – Re/Lektüre älterer Forschungsliteratur

In den 1920ern und erneut in den 1960ern haben sich zwei theater-interessierte Lokalhistoriker sowie ein Theaterwissenschaftler im Rahmen seiner Dissertation dem Zettelbestand gewidmet, ihn und weiteres Archivmaterial erschlossen und damit erste historiografische Grundlagenforschung zu Theater in Erlangen veröffentlicht.¹⁴ Neuere Aufsätze arbeiten teilweise mit diesen Grundlagen und nutzen das Quellenmaterial, nehmen aber größere zeitliche Perspektivierungen auf die Erlanger Theatergeschichte vor und gehen nicht auf methodische Fragen oder die Heterogenität der Zettel ein.¹⁵ Nur am Rande erwähnt beispielsweise Silvia Buhr in ihrer Kommentierung von Erlanger Theaterwerbung der letzten 300 Jahre, dass im Bestand aus dem 18. Jahrhundert auch „Schausteller, Seiltänzer und Akrobaten“¹⁶ auftauchen. Beschrieben und abgedruckt wird in diesem Kontext ein besonders aufwändig illustrierter Zettel einer Seiltanz-Vorstellung im Hochfürstlichen Opernhaus.¹⁷ Ersichtlich werden im Vergleich zur ausführlicheren Erläuterung der Zettel der Schauspieltruppen dadurch aber weder die vielen anderen

¹⁴ Vgl. Deuerlein, Ernst: „Zur Geschichte des Erlanger Theaters. 1721 – 21. Februar – 1921“, in: *Erlanger Heimatblätter*, 4(6) (1921), S. 26, 4(7), S. 33–34; Göhring, Ludwig: „Zauberkünstler in Erlangen vor 150 Jahren“, in: *Erlanger Heimatblätter* 8(47) (1925), S. 193–194, 8(48), S. 198–199, 8(50), S. 206–207, 8(52), S. 214; Göhring, Ludwig: „Erlanger Theatervorstellungen im letzten Drittel des 18. Jahrhunderts“, in: *Erlanger Heimatblätter* 12(35) (1929), S. 139–140, 12(36), S. 141–143, 12(37), S. 146–148, 12(38), S. 151–152; Ertel, Arno: „Erlanger Theaterleben in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts. Zur Entwicklung des fränkischen Theaterwesens im 18. Jahrhundert“, in: *Jahrbuch für fränkische Landesforschung* 25 (1965), S. 89–113. Ertels Aufsatz entspricht dem Erlangen betreffenden Teil seiner an der Universität Wien eingereichten Dissertation von 1962.

¹⁵ Vgl. Hentschel, Anja: „Von Mauern und Mauerweilern. Skizzen zur Erlanger Theatergeschichte“, in: Bormann, Hans-Friedrich et al. (Hg.), *Theater in Erlangen. Orte – Geschichte(n) – Perspektiven*. Bielefeld 2020, S. 73–90; Buhr, Silvia: „300 Jahre Theaterwerbung in Erlangen – eine kommentierte Zeitreise“, in: ebd., S. 91–120.

¹⁶ Buhr 2020, S. 99.

¹⁷ Vgl. ebd., S. 99; 106 (Abb. 4).

Schauereignisse, noch dass diese an verschiedenen Orten abseits des Opernhauses stattfanden.

Im Fokus der älteren Grundlagenarbeiten stehen ebenfalls die Zettel der Schauspieltruppen, verbunden mit Fragen nach der Geschichte des Opernhauses oder dem Versuch einer Rekonstruktion des Erlanger Spielplans. Beurteilt und verglichen werden dabei auch die künstlerischen Leistungen der Prinzipale. Exemplarisch hierfür steht der in den *Erlanger Heimatblättern* veröffentliche Lehrer und Journalist Ludwig Göhring, der von 1921 bis 1931 das Stadtarchiv sowie die Volksbücherei in Erlangen leitete.¹⁸ Sein Interesse an den Theaterzetteln scheint vor allem ein heimatkundliches zu sein, einen konkreten Anlass wie etwa ein Jubiläum des Theatergebäudes oder eine Festschrift für die Texte gibt es nicht. Eventuell könnte die Übergabe eines Konvoluts älterer Theaterzettel an das Stadtarchiv im Jahr 1925¹⁹ ein Auslöser für seine Beschäftigung gewesen sein.

In seinem Text „Erlanger Theatervorstellungen im letzten Drittel des 18. Jahrhunderts“ von 1929 listet Göhring die in Erlangen spielenden Gesellschaften anhand der Zettel auf und bewertet die Qualität ihrer Spielpläne. Über die Neuhaus'sche Gesellschaft, die 1780 in Erlangen Vorstellungen gab, schreibt er beispielsweise lobend: „Neuhaus war ein bekannt guter Schauspieler [...] und auch sein Spielplan unterschied sich sehr vorteilhaft von dem der früher in Erlangen gastierenden, namentlich der süddeutschen und

¹⁸ Vgl. Jakob, Andreas: „Göhring, Ludwig“, https://stadtarchiv-erlangen.iserver-online2.de/objekt_start.fau?prj=Erlangen&dm=Erlanger%20Stadtlexikon&ref=4032 (Zugriff am 06. Mai 2025).

¹⁹ Neben der Sammlung der UB Erlangen sind auch im Stadtarchiv Erlangen Bestände von Theaterzetteln vorhanden, die aber nicht die Heterogenität der bisher besprochenen Sammlung aufweisen. Es handelt sich hierbei zum einen um den genannten Bestand von älteren Zetteln aus den 1740/50er Jahren, zum anderen um Theaterzettel ab 1838, als das Theatergebäude in den Besitz der Stadt überging.

österreichischen Truppen.“²⁰ Göhring bezieht sich hier unter anderem positiv auf die Theaterzettel zu Lessings *Minna von Barnhelm* und *Emilia Galotti*, Shakespeares *Hamlet* und Goethes *Clavigo*. Von der darauffolgenden Böhm'schen Gesellschaft hält er dagegen weniger: „Gegenüber dem Spielplan der Neuhauf'schen Gesellschaft war somit der ihre ganz minderwertig. Von Lessing und Goethe wußte Böhm nichts.“²¹ Insgesamt resümiert er:

Das Augenfällige an den Darbietungen des letzten Drittels des 18. Jahrhunderts ist der Wandel zum Bessern. Die 60er Jahre litten noch unter den Nachwehen der vorhergegangenen Hanswurst-Stücke, der (extemporierten) Stegreif-Lustspiele und Possen, der italienischen Lazzi und zotigen Spässe. Dann aber verschwand das allmählich und das Kunstdrama beherrschte die Bühne, d.h. das Schauspiel, das der Schauspieler Wort für Wort lernen mußte.²²

Deutlich zeigt sich in dieser Fortschrittserzählung über das Erlanger Theaterleben der Geist der Reformtheaterhistoriografie, der die Abwertung von Praktiken jenseits eines bürgerlich-aufgeklärten Theaterideals eingeschrieben ist. Reformtheaterhistoriografie, im frühen 18. Jahrhundert entstanden, ist nach Stefan Hulfeld

allgemein als Darstellungsform zu verstehen, die ausgehend von einer Idealvorstellung eines reformierten Spielbetriebs ausgewählte Theaterformen innerhalb einer Fortschrittsgeschichte positioniert. Dabei wird eine Spannung zwischen produktiven und hindernden Elementen auf dem Weg zu diesem Idealzustand etabliert.²³

Bei Göhring vermischt sich der idealisierte Rückblick auf das „Kunstdrama“²⁴ der Aufklärung mit einer Verklärung des

²⁰ Göhring, „Erlanger Theatervorstellungen im letzten Drittel des 18. Jahrhunderts“, S. 143.

²¹ Ebd.

²² Ebd., S. 151.

²³ Hulfeld, Stefan: „Theaterhistoriografie“, in: Hochholdinger-Reiterer, Beate/Thurner, Christina/Wehren Julia (Hg.), *Theater und Tanz. Handbuch für Wissenschaft und Studium*. Baden-Baden 2023, S. 353.

²⁴ Göhring, „Erlanger Theatervorstellungen im letzten Drittel des 18. Jahrhunderts“, S. 151.

damaligen Schauspielerberufs, in der sich eine Diagnose seiner eigenen Zeit und vielleicht auch eine seiner Schreibabsichten erkennen lassen:

Mochte es bei den einen auch nur die Ungebundenheit des Lebens gewesen sein, bei den Besten war es die unauslöschliche Liebe zum Beruf, die sie bei der einmal erwähnten Fahne ausharren und sie alle Unbill um der Kunst willen ertragen ließ. So ist es glaubhaft, daß die Begeisterung für den Schauspielerberuf nie wieder so hoch war wie in den Tagen der Aufklärung und daß in schmuckloser Umgebung Wirkungen erzielt wurden, die auf dem stattlichen Theater von heute nicht überboten, ja kaum erreicht werden.²⁵

In seiner Erzählung über den „Wandel zum Bessern“ finden nur die Theaterzettel der Schauspieltruppen ihren Platz, die anderen Zettel mit ihren vielfältigen theatralen Praktiken fallen nicht unter Göhrings Begriff von Theater. Aussagekräftig ist in diesem Kontext auch ein anderer Abschnitt in seinem Text, in dem er die Transkription einer zu den Theaterzetteln oft hinzugezogenen Archivquelle abdruckt. Es handelt sich dabei um die sogenannte Rudel'sche Chronik, die von Justizrat Friedrich Christian Rudel in den 1790ern verfasst wurde und in deren Kapitel „In Christian-Erlang waren Schauspiele und Sehenswürdigkeiten“ ebensolche chronologisch für die Jahre 1761 bis 1798 aufgelistet werden.²⁶ Dabei gibt es Überschneidungen mit dem Zettelbestand der UB Erlangen, allerdings keine Deckungsgleichheit. Im Unterschied zu dem in Theaterzettel und andere Zettel gruppierten Bestand sind die Ereignisse bei Rudel entsprechend der Logik einer Chronik nach zeitlicher Reihenfolge sortiert. Die verschiedenen Praktiken werden dadurch nicht kategorisiert, sondern vermischen sich im Gegenteil sogar. Auf diese Weise steht im exemplarischen Jahr 1784 die Schauspielgesellschaft von

²⁵ Göhring, „Erlanger Theatervorstellungen im letzten Drittel des 18. Jahrhunderts“, S. 152.

²⁶ Vgl. Stadtarchiv Erlangen, 24.B.3., S. 746–758.

Appelt zwischen dem Silhouettenmaler und den Wachsfiguren, und auf die Schmidt'sche Gesellschaft folgen ein Konzert und ausgestopfte Tiere. In Göhrings Abdruck von Rudel allerdings sind alle Einträge kommentarlos weggelassen, die sich nicht auf Schauspieltruppen beziehen: Die „Erlanger Theatervorstellungen im letzten Drittel des 18. Jahrhunderts“ bestehen bei ihm 1784 aus den Vorstellungen von Appelt, Schmidt und Bulla. Das ist im Kontext eines engen Theaterbegriffs und der reformtheaterhistoriografischen Tradition wenig verwunderlich, allerdings durchaus irreführend, würde man sich in der Forschung auf den Abdruck verlassen und ihn als vollständig rezipieren. Erneut wird hier die Notwendigkeit eines eigenen Aufsuchens und Widersichtens des Quellenmaterials deutlich.

Einigen Zetteln jenseits derer der Schauspieltruppen widmete sich Göhring als bisher einziger einige Jahre zuvor zumindest in einer kleinen Auswahl in einem anderen Aufsatz für die *Erlanger Heimatblätter*:

Indem ich mir eine Besprechung der Konzerte, Schauspiele und Opern für später vorbehalte, greife ich für diesmal aus dem Kuddelmuddel der Unterhaltungen und Sehenswürdigkeiten, womit unsere Vorfahren gespeist wurden, aus den Darbietungen der Taschenspieler, Zauberkünstler, Kunstreiter und Seiltänzer, der mechanischen Kunstwerke, der Riesen und Zwerge, der Zahnkünstler, der Experimental-Vorträge, der Tier schauen und Naturseltenheiten und was sonst noch gezeigt und angestaunt wurde, die Gruppe der Zauberkünstler und Genossen heraus.²⁷

Göhrings Text „Zauberkünstler in Erlangen vor 150 Jahren“ besteht dann hauptsächlich aus Auszügen aus verschiedenen Zetteln und deren Kommentierung. Dabei beschreibt er die angekündigten Praktiken mit amüsiertem und zynischem Unterton und assoziiert sie mit Begriffen wie „marktschreierisch“ oder „Gaukelei“²⁸ –

²⁷ Göhring, „Zauberkünstler in Erlangen vor 150 Jahren“, S. 193.

²⁸ Ebd., S. 199.

Bewertungen, mit denen auch die von ihm in seinem anderen Aufsatz genannten „Hanswurst-Stücke“²⁹ im Theaterreform-Diskurs abwertend bezeichnet wurden.³⁰ Bei Göhring jedenfalls hat eine Einbettung der Zauberkünstler in ihren historischen Kontext keinen Platz, es geht mehr um ein Ausstellen von Kuriositäten. Rhetorisch geschieht damit eine Herabsetzung der Praktiken und indirekt eine Erhebung der „Konzerte, Schauspiele und Opern“³¹, die er von den vielen anderen Sehenswürdigkeiten abtrennt: Dem zweifelhaften Ruf, der den fahrenden Schauspieltruppen in Göhrings Zeit vielleicht noch anhaften mag, setzt er so andere Praktiken entgegen, die er in der Rangordnung weiter unten platziert und diskreditiert. Unter seine mit dem „Kunstdrama“³² idealisierte Vorstellung von Theater fallen die Zauberkünstler und das restliche „Kuddelmuddel der Unterhaltungen“³³ nicht.

Kuriosa oder Vielfalt? – eine Frage der Blickrichtung

Was bei Göhring sichtbar wurde, zeigt sich beispielsweise auch in Johann-Richard Hänsels Dissertation von 1962, die als einzige Monografie zur Geschichte des Theaterzettels heute meist als Beleg für ein existierendes Forschungsdesiderat genannt wird. Mit ihr lässt sich das Weiterwirken reformtheaterhistoriografischer Prämissen in Form eines Fortschrittdenkens auch in späterer

²⁹ Göhring, „Erlanger Theatervorstellungen im letzten Drittel des 18. Jahrhunderts“, S. 151.

³⁰ Vgl. zur jahrhundertelangen Abwertung von Schauspielenden und ihren Praktiken weiterführend Baumbach, Gerda: *Schauspieler. Historische Anthropologie des Akteurs*. Bd. 2: *Historien*. Leipzig 2018, S. 21–60.

³¹ Göhring, „Zauberkünstler in Erlangen vor 150 Jahren“, S. 193.

³² Göhring, „Erlanger Theatervorstellungen im letzten Drittel des 18. Jahrhunderts“, S. 151.

³³ Göhring, „Zauberkünstler in Erlangen vor 150 Jahren“, S. 193.

theaterwissenschaftlicher Forschungsarbeit verfolgen: So geht es Hänsel in seiner Arbeit unter anderem darum, „festzustellen, in welchem Ausmaß die betreffenden Theaterzettel – und damit auch das Theater oder die Schauspieltruppe – an der Spitze der allgemeinen Entwicklung stehen, oder ob sie hinter ihr zurückbleiben.“³⁴ Die in den darauffolgenden Jahrzehnten publizierten Anthologien von Theaterzetteln konzentrieren sich dagegen mehr auf eine Kommentierung einzelner Zettel, etwa durch die Hervorhebung von Ur-aufführungen oder besonderen Ereignissen. In der 1980 veröffentlichten Sammlung von Ruth Eder, die exemplarisch für diese Art von Zusammenstellung steht und in der eine Auswahl von Zetteln von 1520 bis 1915 abgedruckt ist, finden sich dabei neben einer Vielzahl an Theaterzetteln von Schauspieltruppen vereinzelt auch Zettel, die andere Schauereignisse ankündigen.³⁵ Gemeinsam ist den vier abgedruckten Exemplaren, dass sie Abbildungen enthalten und somit gestalterisch besonders auffallen. Wenn der Klappentext darüber hinaus die Leser*innen darauf vorbereitet, dass ihnen „[d]ie Namen großer dramatischer Dichter, Mimen, Prinzipale und Regisseure [...] auf diesem Gang durch die Theatergeschichte im deutschsprachigen Raum [begegnen] ebenso wie Skandale und Kuriosa“³⁶, wird klar, wo die vier Zettel – sie kündigen Seiltanz, Kunstreiter und in zwei Fällen die Personalunion aus Comödiant und Wanderarzt³⁷ an – einzuordnen sind. Aus einem solchen Gefälle zwischen großer Kunst und Kuriosa spricht die „latente Resistenz der

³⁴ Hänsel, Johann-Richard: *Die Geschichte des Theaterzettels und seine Wirkung in der Öffentlichkeit*. Dissertationsschrift, Freie Universität Berlin, Berlin 1962, S. 8.

³⁵ Vgl. Eder, Ruth: *Theaterzettel*. Dortmund 1980.

³⁶ Ebd., Klappentext.

³⁷ Vgl. zur Verbindung von Theater und Heilkunst weiterführend Baumbach, Gerda (Hg.): *Theaterkunst & Heilkunst. Studien zu Theater und Anthropologie*. Unter Mitarbeit von Martina Häde. Köln u.a. 2002.

Reformtheaterhistoriographie“³⁸, die sich darin zeigt, dass bestimmte Denkmuster und Verständnisse von Theater unhinterfragt reproduziert werden. Andere theatrale Praktiken stellen so weiterhin das Sonderbare und vom Ideal Abweichende dar. Hulfeld attestierte dem bürgerlichen Theaterbegriff in diesem Zusammenhang die „Unfähigkeit, Phänomene zu beleuchten, die auf anderen anthropologischen oder ästhetischen Fundamenten stehen“³⁹.

Jüngere theater- und literaturwissenschaftliche Auseinandersetzungen mit Theaterzetteln formulieren neue Interessen, so etwa den Zusammenhang von Theaterzetteln und Öffentlichkeit⁴⁰ oder Fragen der Erfassung und Digitalisierung von Beständen⁴¹. Dabei bleibt der Blick allerdings weiterhin vorrangig auf die Zettel von Schauspieltruppen oder institutionalisierten Theaterhäusern gerichtet. Zetteln anderer theatraler Praktiken dagegen wird in der Forschung selten Beachtung geschenkt. Diese eher enge Perspektive auf Theaterzettel mag zum einen an Sammlungsbeständen und Archivierungslogiken liegen, also an dem, was im Archiv oder der Bibliothek unter dem Stichwort Theater(zettel) zu finden ist bzw. überhaupt gesammelt wurde. Zum anderen gibt aber auch das oben bereits problematisierte Verständnis vom Theaterzettel als im Laufe des 18. Jahrhunderts zunehmend standardisierte Textsorte den Rahmen vor, welches Material überhaupt in Betracht gezogen werden kann. Denn

³⁸ Hulfeld, Stefan: *Theatergeschichtsschreibung als kulturelle Praxis. Wie Wissen über Theater entsteht*. Zürich 2007, S. 227.

³⁹ Ebd.

⁴⁰ Vgl. Balme, Christopher B.: „Playbills and the Theatrical Public Sphere“, in: Canning, Charlotte M./Postlewait, Thomas (Hg.), *Representing the Past. Essays in Performance Historiography*. Iowa City 2010, S. 37–62. Hier findet etwa auch die oben angerissene funktionale sowie optische und sprachliche Nähe zu anderen frühneuzeitlichen Werbe- und Kommunikationsmedien wie Flugblättern oder offiziellen Aushängen Erwähnung. Vgl. ebd., S. 48–49.

⁴¹ Vgl. Pernerstorfer, Matthias J. (Hg.): *Theater – Zettel – Sammlungen. Erschließung, Digitalisierung, Forschung*. Wien 2012; Pernerstorfer, Matthias J. (Hg.): *Theater – Zettel – Sammlungen 2. Bestände, Erschließung, Forschung*. Wien 2015.

was ein Theaterzettel ist, so scheint es, liegt auf der Hand und muss nicht hinterfragt werden:

Auch wer sich nur durch kleine Mengen an Theaterzetteln durcharbeitet, wird das Medium an seiner äußeren Gestaltung stets mühelos wiedererkennen – in einer zeitüberdauernden Konstanz, die ihresgleichen sucht; denn das in seiner triadischen Struktur seit dem 17. Jahrhundert entwickelte Grundmuster bleibt unverändert [...].⁴²

Die Zettel der populären anderen Praktiken neben diese feste Form des Theaterzettels zu stellen, wird versäumt und nur vereinzelt als Möglichkeit benannt, eine konkrete Umsetzung bleibt offen.⁴³ So beschreibt beispielsweise Gertrude Cepl-Kaufmann, dass „es auffallend [ist], dass auch [...] theateranaloge Präsentationen mit Theaterzetteln agierten, etwa Freilichttheater, der Zirkus oder das Panoptikum“⁴⁴, und schlägt den „Vergleich von Theaterzetteln konventioneller Theater mit anderen theatralen Erscheinungsformen, einschließlich der Vereins- und Privattheater“⁴⁵ vor. In die Bezeichnung „theateranalog“ ist allerdings auch eine gewisse Sichtweise auf die anderen Praktiken eingeschrieben, die von einem engen normativen Theaterverständnis ausgeht und damit – ob gewollt oder nicht – eine Rangordnung zwischen die Praktiken einzieht. Mit einem methodischen Zugriff über einen weiten Theaterbegriff ist es dagegen möglich, eine Verschiebung der Blickrichtung zu erreichen: auf die

⁴² Korte, Hermann: „Theaterzettel. Eine (noch kaum) wiederentdeckte Quelle der Theatergeschichte“, in: ders./Jakob, Hans-Joachim/Dewenter, Bastian (Hg.), *Medien der Theatergeschichte des 18. und 19. Jahrhunderts*. Heidelberg 2015, S. 98.

⁴³ Eine Ausnahme bildet die Studie von David Krych, der die Ankündigungszettel des Wiener Hetzamphitheaters ausführlich in den Blick nimmt und die dortigen vielfältigen Praktiken in das Wiener Theatergefüge einbettet, vgl. Krych, David: *Das Wiener Hetzamphitheater (1755–1796). Ein Theater im Hinterhof der moralischen Anstalt*. Wien 2024.

⁴⁴ Cepl-Kaufmann, Gertrude: „Theaterzettel – Über die Entdeckung einer minimalistischen Archivalie“, in: Pernerstorfer, Matthias J. (Hg.), *Theater – Zettel – Sammlungen. Erschließung, Digitalisierung, Forschung*. Wien 2012, S. 49–62, hier: S. 56.

⁴⁵ Ebd., S. 59.

Vielfalt der Zettel und ihrer Praktiken. Als Anregung für meine weitere Auseinandersetzung mit den Erlanger Beständen im Rahmen meiner Promotion folge ich so der Einschätzung von Birgit Peter, die in der „manchmal unterschätzte[n] Archivalie“ Theaterzettel das Potential sieht, dass

[i]nsbesondere an den Rand gedrängte Theaterformen und bislang wenig berücksichtigte Aspekte in der Theaterhistoriografie [...] sichtbar gemacht und benannt werden [können] und damit als Grundlagenforschung in die theater- wie kulturwissenschaftlichen Diskurse integriert werden.⁴⁶

Ausblick

Der Erlanger Zettelbestand erweist sich durch seine heterogene Zusammensetzung als geeigneter Ausgangspunkt für eine Beforschung des Nebeneinanders verschiedener theatraler Praktiken, die teilweise an denselben Orten stattfanden, sehr wahrscheinlich auch Publikum teilten, dieselbe Öffentlichkeit mit ihren Zetteln adressierten und um Aufmerksamkeit und Schaulust der Bevölkerung warben. In seinem Umfang ist er im Vergleich zu den vielen tausenden Zetteln in anderen Städten und Archiven handhabbar, dabei besonders und exemplarisch gleichermaßen: *Besonders* durch die stadtspezifischen Erlanger Kontexte und eben die Heterogenität der Sammlung; *exemplarisch*, weil Johann Appelt, die Gebrüder Colpi, Charles Mason und all die anderen ihre Künste und Sehenswürdigkeiten

⁴⁶ Peter, Birgit: „Theaterzettel und Historiografie – Forschungsperspektiven aus der universitären Lehre“, in: Pernerstorfer, Matthias J. (Hg.), *Theater – Zettel – Sammlungen. Erschließung, Digitalisierung, Forschung*. Wien 2012, S. 67. Hieran anschließen lässt sich auch Peters Feststellung, dass populäre Formen wie Zirkus oder Artistik in der theaterwissenschaftlichen Forschung bisher unterreflektiert geblieben sind. Vgl. dazu Peter, Birgit: „Populäre Formen“, in: Hochholdinger-Reiterer, Beate/Thurner, Christina/Wehren Julia (Hg.), *Theater und Tanz. Handbuch für Wissenschaft und Studium*. Baden-Baden 2023, S. 395.

genauso in anderen Städten zum Besten gaben, sodass mit der Erlanger Sammlung auch größere Fragestellungen beleuchtet und theaterhistoriografische Prämissen befragt werden können.

Mit einem weiten Theaterbegriff, der von der Schau ausgeht, und einem Denken in Gefügen und Verhältnissen können zum einen bisher zur Seite sortierte Aspekte des Sammlungsbestands wieder sichtbar werden. Exemplarische Konstellationen von Zetteln und Praktiken sowie Erlanger Orten und Institutionen können so in den theaterwissenschaftlichen Blick geraten, wie etwa die für die Stadt wichtige Bergkirchweih als Anlass für unterschiedliche theatrale Praktiken. Zum anderen können die Prozesse des Sortierens und Übergehens selbst kritisch befragt und historisiert werden. Möglich ist so, in Anbetracht der älteren Forschungsliteratur zum Erlanger Bestand wie auch der theater- und literaturwissenschaftlichen Zugriffe auf Theaterzettel, ein Perspektivwechsel weg von einer weiterhin zu dekonstruierenden Fortschrittsgeschichte *des* Theaters (und seiner Zettel) im 18. Jahrhundert – eine Fortschrittsgeschichte, die sich in einer latenten oder expliziten Abwertung von Praktiken äußert und einen normativen bürgerlich-aufgeklärten Begriff von Theater tradiert – hin zu komplexeren Erzählungen über das Nebeneinander von theatralen Praktiken im ausgehenden 18. Jahrhundert in Erlangen (und anderswo).

„Erlangische Divertissements und Raritaeten“

Anna Maria Beck, M.A., ist wissenschaftliche Mitarbeiterin im DFG-Projekt *Theater und Archiv* am Institut für Theater- und Medienwissenschaft der FAU Erlangen-Nürnberg. Sie promoviert zu Erlanger Theaterzetteln aus dem 18. und 19. Jahrhundert. Weitere Interessen sind die Verbindung von Theatergeschichtsforschung mit Körper- und Medizingeschichte sowie theaterbezogene historische Anthropologie.

Beck, Anna Maria: „Erlangische Divertissements und Raritaeten“ – ein Theaterzettelbestand *revisited*, in: Adam Czirak, Theresa Eisele (Hg.): Thewis. Online-Zeitschrift der Gesellschaft für Theaterwissenschaft, Vol. 12, Ausg. 1 (2025), S. 247-265, DOI 10.21248/thewis.12.2025.164

Szenische Atmosphären.

Naturästhetische Elemente im futuristischen Theater

Alexander Kamber

Abstract Der Aufsatz untersucht Atmosphärenkonzepte im futuristischen Theater des frühen 20. Jahrhunderts. Entgegen der gängigen Vorstellung des Futurismus als technikverherrlichend zeigt die Analyse, wie das Theater zwischen Naturästhetik und Biopolitik, leiblicher Erfahrung und technischer Kontrolle oszillierte. Atmosphären wurden dabei als interaktive Medien und künstlich erzeugte Klimata konzipiert – als technische Umwelten, in denen die Grenze zwischen Natürlichem und Künstlichem neu verhandelt wurde.

Einleitung: Futurismus und Naturästhetik?

Eine „Abkehr von oder ein Verdrängen der Natur“¹ – so charakterisiert der Philosoph Gernot Böhme die historischen Avantgarden „über die dadaistischen, futuristischen und surrealistischen Manifeste bis zur Concept Art“². Diese Deutung, die dem verbreiteten Bild des italienischen Futurismus als technikverherrlichende und naturfeindliche Kunstströmung entspricht, greift jedoch zu kurz: Abseits der oft betonten Faszination für das Mechanische zeigen die tanz- und theatertheoretischen Schriften des Futurismus zahlreiche vitalistische und naturästhetische Ansätze – dies in klarer Abgrenzung zum naturalistischen Theater. Historisch lässt sich dies insbesondere

¹ Böhme, Gernot: *Für eine ökologische Naturästhetik*. Frankfurt a.M. 1999, S. 20.

² Ebd.

an Enrico Prampolinis Theatermanifest *l'atmosfera scenica futurista* (1924) sowie an Anton Giulio Bragaglias Text zum *clima scenico* (1927) nachzeichnen. Böhmes in den 1990er Jahren entwickelte Ästhetik der Atmosphäre dient dabei als analytisches Werkzeug, um mit Böhmes eigenem Konzept gegen seine Deutung des Futurismus zu argumentieren und naturästhetische Elemente freizulegen. Zugleich eröffnet sie die Möglichkeit die Vorstellung des ‚Natürlichen‘ im Kontext futuristischer Epistemologie und Biopolitik kritisch zu befragen.

Während die jüngere Forschung die Beziehung zwischen Futurismus und Spiritismus verstärkt untersucht hat,³ steht eine dezidiert *ökologische* Lesart noch weitgehend aus. Der Literaturwissenschaftler Enrico Cesaretti fragt: „It seems that we could hardly be further away from an ecological horizon. But is this really the case?“⁴ Mit seinem Konzept eines ‚Eco-Futurism‘ untersucht er in Marinettis Werk die Wechselbeziehungen zwischen lebendigen Körpern und ihrer Verflechtung mit der „more-than-human world“⁵. Dies eröffnet „a new perspective, from which to (re)consider Futurism’s representation of nature, its thinking of the body, and it’s still unresolved relationship with the eloquence of matter.“⁶ Während Cesaretti

³ Vgl. Chessa, Luciano: *Luigi Russolo, Futurist: Noise, Visual Arts, and the Occult*. Berkeley 2012, vgl. Cigliana, Simona: *Futurismo esoterico: contributi per una storia dell'irrazionalismo italiano tra Otto e Novecento*. Neapel 2002, vgl. Henderson, Linda Dalrympe: „Vibratory Modernism: Boccioni, Kupka and the Ether of Space“, in: Clarke, Bruce/dies. (Hg.): *From Energy to Information*. Stanford, Calif., 2002, S. 126–150. Hinsichtlich des futuristischen Theaters betont Ferdinando Taviani die Einflüsse esoterischen Denkens aus Theosophie und Anthroposophie, vgl. Taviani, Ferdinando: *Uomini di scena, uomini di libro: Introduzione alle letterature teatrali italiana del Novecento*. Bologna 1995, S. 50.

⁴ Cesaretti, Enrico: „Eco-Futurism? Nature, Matter, and Body in Filippo Tommaso Marinetti“, in: Iovino, Serenella/Cesaretti, Enrico/Past, Elena (Hg.): *Italy and the Environmental Humanities: Landscapes, Natures, Ecologies*. Charlottesville 2018, S. 215

⁵ Ebd., S. 222.

⁶ Ebd.

„environmentalist concerns“⁷ ausklammert, zeigt Guido Andrea Pautasso, wie der Futurismus der 1930er Jahre unter dem Einfluss der Lebensreform einen eigenen, faschistisch-nationalistischen Naturismus entwickelte, der vegetarische Ernährung, Landwirtschaft und Esoterik umfasste und sich dabei von anderen Ansätzen der Lebensreform abgrenzte, etwa indem er die Maschine als kosmische Notwendigkeit begriff.⁸ Der Designtheoretiker Sanford Kwinter beschreibt den Futurismus als dynamisches System, das Natur und Technik nicht trennt, sondern als einflussreiche Kräfte innerhalb eines Gesamtprozesses denkt.⁹ Geprägt von Henri Bergson und biologischen Theorien des frühen 20. Jahrhunderts, habe der Futurismus eine Synthese von „the biosphere and the mechanosphere within a single dynamical system“¹⁰ angestrebt.

Zwischen Raum und Leib. Atmosphäre als phänomenologisches Begriffswerkzeug

In der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts erweiterte sich der Begriff der Atmosphäre von seinem ursprünglich meteorologischen Kontext zu einem philosophischen Konzept und fand schließlich auch Eingang in die Theaterwissenschaft: Im *Metzler Lexikon Theatertheorie* wird Atmosphäre – mit Verweis auf Gernot Böhme – definiert

⁷ Ebd.

⁸ Pautasso schreibt: „Das eigentliche Verdienst von Marinetti und Ginna liegt in der futuristisch-naturistischen Neubewertung der Maschine, die nicht mehr als ‚Feind des Menschen par excellence‘, sondern als ‚kosmische Notwendigkeit‘ verstanden wird.“ [Übersetzung A.K.] Original: „il vero capolavoro di Marinetti e Ginna è rappresentato dalla riconsiderazione in chiave naturista futurista della Macchina vista come ‚necessità cosmica‘ e non come nemico dell’uomo per eccellenza.“ Pautasso, Guido Andrea: *Naturismo futurista: ritorniamo alle terra! L’anima verde di Marinetti e dei futuristi*, Macerata 2023, S. 28

⁹ Vgl. Kwinter, Sanford: „Landscapes of Change: Boccioni’s ‚Stati d’animo‘ as a General Theory of Models“, in: *Assemblage* 19 (1992), S. 50–65.

¹⁰ Ebd., S. 53.

als „in seiner ästhetischen Bedeutung auf die leiblich-affektive Wirkung einer Umgebung in ihrer jeweiligen Wahrnehmungssituation.“¹¹ Sie entstehe im Zusammenfließen „der spezifischen Umgebung einerseits und der subjektiven Empfindung des Wahrnehmenden andererseits“¹² und wurde mitunter als Schlüsselbegriff theatraler Wirkungsästhetik genutzt: „Theatrale A[tmosphäre]n existieren nur im Moment ihrer Erspürung durch das Publikum.“¹³ Mit Erika Fischer-Lichte gesprochen, erlebte diese Idee der körperlich-psychischen Transformation qua ästhetischer Erfahrung im Theater um 1900 ein Comeback¹⁴ – im Gegensatz zu Einfühlungsmodellen sowie im Rahmen einer „physiologische[n] Reformulierung der Wirkungsästhetik“¹⁵. In diesem Kontext sind auch die Atmosphären des futuristischen Theaters zu betrachten.

Die erste systematische Ausarbeitung eines philosophischen Atmosphärenbegriffs stammt von Hermann Schmitz (*Der Gefühlsraum*, 1969).¹⁶ Er definiert Atmosphären als räumlich ergossene Gefühle, die uns körperlich ergreifen, und betont die „Leiblichkeit des Raumes“¹⁷. Gernot Böhme greift diesen Ansatz auf und beschreibt Atmosphären als „gestimmte Räume oder umgekehrt als räumlich ausgedehnte Stimmungen.“¹⁸ Anders als Schmitz betrachtet er sie sowohl als individuelles als auch kollektives Phänomen – und betont

¹¹ Schouten, Sabine: „Atmosphäre“, in: Fischer-Lichte, Erika/Kolesch, Doris/Warstat, Matthias (Hg.): *Metzler Lexikon Theatertheorie*. Stuttgart/Weimar 2014, S. 13.

¹² Ebd.

¹³ Ebd., S. 14.

¹⁴ Vgl. Fischer-Lichte, Erika: „Ästhetische Erfahrung“, in: ebd., S. 98–105.

¹⁵ Ebd., S. 102.

¹⁶ Vgl. Wang, Zhuofei: *Atmosphären-Ästhetik: Die Verflochtenheit von Natur, Kunst und Kultur* (= Welten der Philosophie 23). Baden-Baden 2024, S. 11.

¹⁷ Schmitz, Hermann: *Der unerschöpfliche Gegenstand: Grundzüge der Philosophie*. Bonn 1990, S. 278.

¹⁸ Böhme, Gernot: „Atmosphäre: Über die Wirklichkeit von Bildern“, in: Pompe, Anja (Hg.): *Bild und Latenz*. Paderborn 2019, S. 163.

ihre gezielte Herstellbarkeit.¹⁹ Mit Blick auf die künstlerische Erzeugung von Atmosphären beschreibt Böhme das Bühnenbild als „Paradigma einer Ästhetik der Atmosphären“²⁰, das über die Bühne hinaus auf den gesamten Raum wirkt. Die „Herstellbarkeit von Atmosphären“ versteht er als öko-ästhetisches „Umweltproblem“²¹ und greift – ähnlich wie der Futurist Bragaglia 1927 – auf den meteorologischen Begriff des ‚Klimas‘ zurück: „In der Kunst des Bühnenbildes spricht man von einem Klima, das man auf der Bühne inszeniert“²².

Da in der Atmosphäre objektive Raumeigenschaften und subjektive Empfindungen untrennbar zusammenfließen, haben sie trotz individueller Wahrnehmung einen intersubjektiv teilbaren Charakter. Dieser „veränderten Dingontologie“ zufolge strahlt die Form eines Dings „in die Umgebung hinein“ und erfüllt den Raum mit „Spannungen und Bewegungssuggestionen.“²³ Gegen das seit Newton vorherrschende Konzept des Containerraums, das laut Martina Löw unser Raumverständnis bis heute prägt,²⁴ setzt die neuere Raumsoziologie ein relationales Modell, das die Produktion von Raum betont: Statt Bewegungen *im* Raum zu betrachten, werden Räume selbst als dynamisch und sich stets verändernd verstanden: „Raum‘ will als in Bewegung seiend verstanden werden und als dezidiert in Bewegung versetzt werdend, inklusive aller potenziellen, materiellen wie metaphysischen, sozialen etc. Ausprägungen.“²⁵

¹⁹ Böhme betont die Herstellbarkeit von Atmosphären in expliziter Abgrenzung zu Schmitz, dem er einen „Widerstand gegen den Gedanken, dass man Atmosphären auch *machen* könne“ attestiert. Ebd., S. 164, Hervorhebung im Original.

²⁰ Böhme, Gernot: *Atmosphäre: Essays zur neuen Ästhetik*. Berlin 2013 (1995), S. 101.

²¹ Ebd., S. 14.

²² Ebd., S. 101.

²³ Ebd., S. 33.

²⁴ Vgl. Löw, Martina: *Raumsoziologie*. Frankfurt a. M. 2001, S. 27.

²⁵ Mehnert, Carolin: *Kompromisslose Räume: Zu Rassismus, Identität und Nation*. Bielefeld 2021, S. 40.

Die Dynamisierung der Atmosphäre. Vom skulpturalen Umraum zum energetischen Kraftfeld

Die Kunsthistorikerin Maria Elena Versari zeigt, wie die Atmosphäre als ästhetisches Konzept über die Bildhauerei in den italienischen Futurismus gelangte.²⁶ Der Bildhauer Medardo Rosso verstand Atmosphäre als dasjenige, was die Skulptur umgibt,²⁷ das durch Aufhebung der Grenzen zwischen Figur und Raum das Kunstwerk in Szene setzt. Für Rosso, der mit seiner Ansicht, „dass *nichts* im Raum stofflich ist“²⁸, den Raum als Wahrnehmungsphänomen betrachtete, waren die optischen und zeitlichen Dimensionen der Wahrnehmung zentral: Skulpturen gehören „to a whole from which they cannot be detached, they belong to an environment, and the artist must take this into consideration.“²⁹ In Abkehr von der klassischen Steinskulptur arbeitete er mit formbaren Materialien wie Bronze, Wachs und Gips. Er inszenierte seine Werke in speziell entworfenen Vitrinen, sogenannten „gabbie“ (Käfige)³⁰, die nicht der Abtrennung, sondern der Integration der Umgebung dienten: So „fasst Rosso folgerichtig den Raum nicht mehr als neutralen Behälter auf[...], sondern bezieht ihn als Umgebungsraum in die plastische Gestaltung mit ein.“³¹

Nach einem Atelierbesuch bei Rosso um 1912³² entwickelte Boccioni eine Reinterpretation des Atmosphärenbegriffs, nachdem bereits der

²⁶ Vgl. Versari, Maria Elena: „The Modern Way: Rosso, Soffici, Boccioni“, in: *Italian Modern Art* 6 (2021), S. 1–20.

²⁷ Bei Rosso heißt es „l’atmosphère qui entoure la figure“. Medardo Rosso zitiert in: Edmond Claris: *De l’Impressionnisme en Sculpture*, Paris 1902, S. 52.

²⁸ Medardo Rosso zitiert in: Eipeldauer, Heike: „Alarmingly alive – Medardo Rosso vergegenwärtigen“, in: dies. (Hg.): *Medardo Rosso: die Erfindung der modernen Skulptur*. Köln 2024, S. 15, Hervorhebung im Original.

²⁹ Medardo Rosso zitiert in: Versari, „The Modern Way“, S. 4.

³⁰ Vgl. Eipeldauer, „Alarmingly alive – Medardo Rosso vergegenwärtigen“, S. 29.

³¹ Ebd., S. 16.

³² Rossos Atmosphärenkonzept beeinflusste bereits das futuristische Malereimanifest von 1910. Vgl. Versari, „The Modern Way“, S. 4, Anmerkung 10.

Kunstkritiker Ardengo Soffici Rossos wahrnehmungstheoretische Position in Richtung einer vitalistischen Ästhetik verschoben und ihr die spiritistisch gefärbte „idea of vibrating matter“³³ zugrunde gelegt hatte. In Anlehnung an Henri Bergson entwickelte Boccioni ein Raumverständnis, das Zwischenräume nicht als Leere, sondern als wahrnehmbare Materiekontinuitäten unterschiedlicher Intensität verstand.³⁴ Er definierte futuristische Kunst als plastische Gestaltung der Atmosphäre, wobei Räume zwischen Objekten als geladene Krafräume ins Zentrum rücken:

Eine Statue im hergebrachten Sinn zeichnet sich deutlich vor dem atmosphärischen Hintergrund der Umwelt, vor dem sie aufgestellt ist, ab. Die futuristische Malerei hat diese Auffassung [...] überwunden. *Reissen wir die Figur auf, und schliessen wir die Umwelt in sie hinein.* Wir proklamieren, daß die Umwelt als eine Welt für sich und mit eigenen Gesetzen am bildnerischen Komplex teilhaben muß [...] daß allein durch die Umwelt-Skulptur eine Erneuerung möglich ist, weil in ihr sich die Skulptur entwickelt und fortsetzt und dadurch die *Atmosphäre*, von der die Dinge umgeben sind, *modelliert* werden kann.³⁵

Die Forschung ist über Boccionis Referenztheorien uneins: Während Henderson den physikalischen Äther als zentral erachtet,³⁶ stellt Versari fest, dass dieser Begriff bei Boccioni nicht explizit vorkommt,³⁷ und identifiziert stattdessen neben Bergsons Lebensphilosophie drei zentrale Einflüsse: die Kunsttheorien des Divisionismus, die Materie

³³ Ebd., S. 4.

³⁴ Vgl. Versari, Maria Elena: „Introduction“, in: Boccioni, Umberto/Versari, Maria Elena (Hg.): *Futurist Painting Sculpture: Plastic Dynamism*. Los Angeles 2016, S. 22.

³⁵ Boccioni, Umberto: „Die futuristische Bildhauerkunst“ (1912), in: Apollonio, Umbro (Hg.): *Der Futurismus: Manifeste und Dokumente einer künstlerischen Revolution 1909–1918*. Köln 1972, S. 70–73, hier: S. 70, Hervorhebung im Original.

³⁶ Vgl. Henderson, „Vibratory Modernism“, S. 128.

³⁷ Vgl. Versari, Maria Elena: „Umberto Boccioni and Science: A Reassessment“, in: Berhaus, Günther/Pietropaolo, Domenico/Sica, Beatrice (Hg.): *International Yearbook of Futurism Studies*. Bd. 8. Berlin/Boston 2018, S. 258.

als Kraftphänomen verstand,³⁸ Michael Faradays und James Clerk Maxwells physikalische Theorien, die Boccioni in seinen 'linee-forza' (Kraftlinien) adaptierte,³⁹ sowie Charles Richets und Camille Flammarions populärwissenschaftliche Arbeiten. Boccioni wurde mit Flammarions Forschung durch seinen Schwager Guido Valeriano Callegari bekannt,⁴⁰ der Texte von Flammarion übersetzte als auch in einem eigenen Buch dessen Konzeption von Materie als Energieform darlegte:

Analysis shows us that matter is a form of energy, and it should consist – like light, like heat, like electricity – of some kind of movement; movement of the primitive substance, the unique, the core of diverse vibrations. [...] *The universe is dynamism.*⁴¹

Mit dem Manifest *Pittura scultura futuriste (Dinamismo plastico, 1914)* und der Formel „Umwelt + Gegenstand“⁴² zielte Boccioni darauf, sowohl die Eigenbewegung eines Objekts als auch seine relative Bewegung zur Umgebung im Kunstwerk darzustellen. Insbesondere gegenüber dem als zu statisch kritisierten Kubismus postulierte er eine permanente Formveränderung: „Wir fordern die Jugend auf, die in der traditionellen Linie eingeschlossene Figur völlig zu vergessen [...] Uns Futuristen ist es gelungen, die Urform zu schaffen, die Form der Formen, die Kontinuität.“⁴³ Diese Konzeption verweist auf die naturästhetische Dimension des Futurismus: Die geforderte Formveränderung orientiert sich weniger an technischer Präzision als an organischer Metamorphose. Die Auflösung der Objektgrenzen

³⁸ Im Anschluss an den Kunstkritiker Domenico Tumiati, der sich eingehend mit den Kunsttheorien des Divisionismus beschäftigte, betrachtete auch Boccioni „the representation of ‚matter as a phenomenon of force““. Ebd., S. 253.

³⁹ Vgl. Ebd., S. 255.

⁴⁰ Vgl. Ebd., S. 262.

⁴¹ Guido Valeriano Callegari zitiert in: ebd., S. 263, Hervorhebung im Original.

⁴² Boccioni, Umberto: „Bildnerischer Dynamismus“ (1913), in Apollonio, Umbro (Hg.): *Der Futurismus: Manifeste und Dokumente einer künstlerischen Revolution 1909–1918*. Köln 1972, S. 115–118, hier: S. 115, Hervorhebung im Original.

⁴³ Ebd., S. 118.

eröffnet die Möglichkeit atmosphärischer Durchdringung und antizipiert ein Raumverständnis, das Böhme später in seiner Theorie bestimmter Räume systematisch entfaltet.

Es ist anzunehmen, dass Boccioni sowohl mit wissenschaftlichen als auch mit okkulten Diskursen vertraut war.⁴⁴ Mehrfach wurde auf Einflüsse des französischen Spiritismus hingewiesen,⁴⁵ dabei auch auf Flammarions und Albert de Rochas' Hypnose-Experimente zu vermeintlich leuchtenden Ausströmungen des menschlichen Körpers.⁴⁶ So beschreibt Boccioni einen *Vibrationsraum* zwischen Körper und Unsichtbarem: „ein Vibrationsraum zwischen dem physischen Körper und dem Unsichtbaren, der die Art seiner Wirkung festlegt und die künstlerische Empfindung bestimmen wird“ [Übersetzung A.K.].⁴⁷ Ausgehend von der Atmosphäre, die Körper und Umgebung verzahnt, behauptet Boccioni die Porosität menschlicher Körpergrenzen:

Um eine Figur zu malen, ist es nicht nötig, sie *nachzubilden*; ihre Atmosphäre muß wiedergegeben werden. [...] Wer kann noch an die Undurchsichtigkeit der Körper glauben, wenn uns unsere verschärfte und vervielfältigte Sensibilität die dunklen Offenbarungen mediumistischer Phänomene erahnen läßt? [...] Unsere Körper dringen in die Sofas, auf denen wir sitzen, ein, und die Sofas dringen in uns ein [...] Unsere neue

⁴⁴ Vgl. Schiaffini, Ilaria: *Umberto Boccioni: stati d'animo: teorie e pittura* (= Biblioteca d'arte contemporanea 4). Cinisello Balsamo, Milano 2002, S. 89.

⁴⁵ Vgl. ebd., S. 88–89; Vgl. Chessa, *Luigi Russolo, Futurist*; Vgl. Henderson, „Vibratory Modernism“.

⁴⁶ Im Rahmen meines SNF-Dissertationsprojekts „Ökologien des Körpers“ (erscheint voraussichtlich 2026) untersuche ich u.a. Hypnosetänze im Kontext des Magnetismus, fokussiert auf Experimente von Albert de Rochas und Camille Flammarion mit Lina de Ferkel sowie deren Fortsetzung durch Albert von Schrenck-Notzing und Magdeleine Guipet.

⁴⁷ „uno spazio di vibrazioni tra il corpo fisico e l'invisibile che determina la natura della sua azione e che detterà la sensazione artistica.“ Umberto Boccioni zitiert in: Schiaffini: *Umberto Boccioni*, S. 88.

Szenische Atmosphären

Anschauung von den Dingen sieht den Menschen nicht mehr als Mittelpunkt des universellen Lebens.⁴⁸

Während Rosso einer impressionistischen Wahrnehmungsästhetik verhaftet blieb, die mediengeschichtlich einer fotografischen Logik des optimalen Standpunkts folgt,⁴⁹ dynamisierte Boccioni das Atmosphärenkonzept durch mobile Perspektiven und einen performativen Ansatz des Raums als energetisches Kontinuum. Mit der Entgrenzung des Körpers verlor der Mensch bei Boccioni seine Sonderstellung und wurde Teil eines dynamischen Kraftfeldes. In einem Vortrag 1911 erklärte Boccioni die Malerei für obsolet⁵⁰ und entwarf stattdessen die Vision eines synästhetischen Gesamtkunstwerks aus „whirling musical compositions of enormous colored gases“⁵¹ – eine Idee, die Prampolini daraufhin in seiner *Scenografia Futurista* (1915) für das Theater aufgriff.⁵²

Die Atmosphäre als Metapher der technisierten Bühne. Prampolinis metaphysisches Theater

In den frühen Theaterschriften des futuristischen Malers Enrico Prampolini aus den 1910er bis 1920er Jahren spielte das Konzept der Atmosphäre eine zentrale Rolle.⁵³ Wie Giovanni Lista festhält,

⁴⁸ Boccioni, Umberto/Carrà, Carlo/Russolo, Luigi/Balla, Giacomo/Severini, Gino: „Die futuristische Malerei – Technisches Manifest“ (1910), in: Apollonio (Hg.), *Der Futurismus*, S. 40–42.

⁴⁹ Die Fotografie spielte eine wichtige Rolle in Rossos künstlerischer Praxis: „In seinen beiden letzten Jahrzehnten verlagerte Rosso sich schließlich vollends von der Modellierung auf die plastische wie auch fotografische Reproduktion“. Eipeldauer, „Alarmingly alive – Medardo Rosso vergegenwärtigen“, S. 15.

⁵⁰ Vgl. Chessa, *Luigi Russolo, Futurist*, S. 28.

⁵¹ Umberto Boccioni zitiert in: ebd.

⁵² Vgl. Lista, Giovanni: *La scène futuriste*. Paris 1989 (Collection Arts du spectacle), S. 301.

⁵³ Prampolinis spätere Theaterschriften ab den späten 1920er Jahren sowie seine Arbeit zur futuristischen Pantomime in Paris werden in diesem Aufsatz ausgeklammert. Für

integrierte Prampolini verschiedene Einflüsse⁵⁴ – von Loïe Fuller über Edward Gordon Craig bis zu Boccioni – und eröffnete damit dem Futurismus mit einer eigenständigen futuristischen Bühnenpoetik ein neues Aktionsfeld.⁵⁵ In seinem Manifest *Scenografia Futurista* (1915) forderte er eine radikale Theaterreform: Die Bühne sollte neue Empfindungen erzeugen und durch ein emotionales Bild eine Atmosphäre schaffen, die das innere Ambiente⁵⁶ des theatralen Werkes vermittelt. Obwohl ohne direkten Bezug auf Boccioni,⁵⁷ entwickelte Prampolini in seinem Manifest *L'atmosfera scenica futurista* (1924) eine ähnlich vitalistisch-spiritistische Atmosphärenkonzeption als Schlüsselbegriff des Theaters:

Die Grundprinzipien, die die futuristische Bühnenatmosphäre beleben, sind das Wesen des Spiritualismus, der Ästhetik und der futuristischen Kunst selbst, das heißt: der *Dynamismus*, die *Simultaneität* und die *Einheit* der Wirkung zwischen Mensch und Umwelt. [Übersetzung A.K.]⁵⁸

In seinen Theatermanifesten von 1915 und 1924 kritisierte Prampolini die herkömmliche Guckkastenbühne und ihre Trennung von

einen Überblick über das gesamte Theaterschaffen Prampolinis, vgl. Berlangieri, Maria Grazia: *Enrico Prampolini scenografo e teorico di teatro: dalla teoresi futurista al manierismo accademico*. Rom 2019.

⁵⁴ Giovanni Lista zufolge orientierte sich Prampolinis Konzept einer leuchtenden Szene an Loïe Fullers Serpentinentänzen, die Lichtstrahlen und Farben als eigenständige theatrale Ausdrucksmittel einsetzten. Vgl. Lista: *La scène futuriste*, S. 301.

⁵⁵ Vgl. ebd.

⁵⁶ Der italienische Begriff „ambiente“ wird im Deutschen meist entweder mit „Umwelt“ oder „Ambiente“ übersetzt. Hier im Original bei Prampolini: „l'ambiente interiore dell'opera“. Prampolini, Enrico: „Scenografia Futurista“, in: *La Balza* 3 (1915), S. 18.

⁵⁷ Maria Grazia Berlangieri hat bereits darauf hingewiesen, dass Prampolini Boccioni in seinem Manifest von 1915 nicht erwähnt. Vgl. Berlangieri, *Enrico Prampolini scenografo e teorico di teatro*, S. 39.

⁵⁸ „I principi fondamentali che animano l'atmosfera scenica futurista, sono l'essenza stessa dello spiritualismo, dell'esteticae dell'arte futurista, cioè: il *dinamismo*, la *simultaneità* e l'*uinità* [sic!] d'azione tra uomo e ambiente.“ Prampolini, Enrico: „L'atmosfera scenica futurista“ (1924), in: Caruso, Luciano (Hg.): *Manifesti, proclami, interventi e documenti teorici del Futurismo: 1909–1944*. Florenz 1980, S. 164, Hervorhebung im Original.

dynamischem Menschen und statischer Umwelt. Mit Bezug auf Wagner strebte er stattdessen eine anti-naturalistische und abstrakte Einheit als synthetische Verbindung von Mensch und Umwelt [ambiente] an.⁵⁹ Dabei grenzte sich Prampolini von anderen Theaterreformatoren ab und bezeichnete Reformversuche von Appia über Reinhardt bis Craig als unzureichend: „Die Bühnenreformer fehlen heute.“ [Übersetzung A.K.]⁶⁰

Ausgehend von seinem frühen Manifest *Cromofonia: Il colore dei suoni* (1913) zur synästhetischen Verbindung von Musik und Farbe⁶¹ sowie der Zusammenarbeit mit Achille Ricciardi, dessen *Teatro del colore* er als Vorläufer seiner Vision anerkannte,⁶² entwickelte Prampolini die Atmosphäre zur leuchtenden Bühnenatmosphäre – zur „atmosfera scenica luminosa“⁶³. Seine Vision einer elektromechanischen Architektur mit chromatischen Lichteffekten sollte die von der Malerei befreite Bühne – die Prampolini als plastischen Organismus beschreibt⁶⁴ – durch Lichttechnik beleben:

Die Bühne wird nicht mehr ein farbiger Hintergrund sein, sondern eine farblose elektromechanische Architektur, kraftvoll belebt durch chromatische Ausstrahlungen von Lichtquellen, erzeugt von elektrischen Scheinwerfern mit vielfarbigen Gläsern, die entsprechend der Psyche angeordnet und koordiniert sind, welche die jeweilige Bühnenhandlung erfordert. [Übersetzung A.K.]⁶⁵

⁵⁹ Vgl. Prampolini, „L’atmosfera scenica futurista“, S. 164.

⁶⁰ „I reformatori della scena oggi mancano“. Prampolini, „Scenografia futurista“, S. 18.

⁶¹ Vgl. Lista, *La scène futuriste*, S. 297f.

⁶² Vgl. Berlangieri, *Enrico Prampolini scenografo e teorico di teatro*, S. 48.

⁶³ Prampolini, „L’atmosfera scenica futurista“, S. 164.

⁶⁴ Bei Prampolini heißt es: „realità plastica vivente, come organismo costruttivo“. Prampolini, „L’atmosfera scenica futurista“, S. 164.

⁶⁵ „La scena non sarà più uno sfondo colorato, ma un’architettura elettromeccanica incolore, virificata potentemente da emanazioni cromatiche di fonte luminosa, generata da riflettori elettrici dai vetri multicolori disposti, coordinati analogicamente alla psiche che ogni azione scenica richiede.“ Prampolini, „Scenografia futurista“, S. 19, Hervorhebung im Original.

Wie Boccioni verfolgte Prampolini eine vitalistisch-spiritistische Lesart der Atmosphäre als dynamisches Materiefeld. Dem „empirismo“⁶⁶ des zeitgenössischen Theaters setzte er eine magisch-irreale Bühnenkonzeption entgegen: Er charakterisierte das Theater als mystischen Ritus⁶⁷ und den Bühnenraum als Ort einer spirituellen Ausstrahlung, die die gesamte Umgebung durchdringt⁶⁸ und ging so weit, eine neue, vom Theater ausgehende Zukunftsreligion zu beschwören.⁶⁹ Dennoch verortet Maria Grazia Berlangieri Prampolinis Werk in der zweiten Phase des Futurismus, die sich nach der Maschinenverherrlichung der 1910er Jahre durch eine Hinwendung zu wissenschaftlicher Methodik auszeichnete.⁷⁰ Prampolini entwickelte eine quasi-wissenschaftliche, distanzierte Herangehensweise.⁷¹ Sein Bestreben, die Bühne als mehrdimensionalen Raum zu entwerfen, der als vierdimensionale Bühnenumgebung⁷² auf die Raumzeit-Dimension verweist, zeigt sich exemplarisch im Entwurf zum *Teatro Magnetico* (Abb. 1). Auch Fischer-Lichte sieht in Prampolinis Theater eine Übereinstimmung „mit den neuesten Erkenntnissen der Physik [...], wie sie in Einsteins Relativitätstheorie formuliert sind.“⁷³

⁶⁶ Prampolini, „L’atmosfera scenica futurista“, S. 164.

⁶⁷ Das Theater sei ein „rito mistico del dinamismo spirituale“. Ebd., S. 165

⁶⁸ Prampolini beschrieb den Bühnenraum als metaphysischen ‚Heiligenschein‘ der Umgebung: „aureola metafisica dell’ambiente“ ebd., Hervorhebung im Original.

⁶⁹ Im Theater entfalte sich „la nuova religione dell’avenire“. Ebd.

⁷⁰ Vgl. Berlangieri, *Enrico Prampolini scenografo e teorico di teatro*, S. 25.

⁷¹ Berlangieri schreibt Prampolini eine Art Luftoptik zu – „una sorta di ottica aerea“. Ebd., S. 26–27.

⁷² Bei Prampolini ist vom „spazioscenico polidimensionale“ sowie vom „ambiente scenico quadrimensionale“ die Rede. Prampolini, „L’atmosfera scenica futurista“, S. 164–165.

⁷³ Fischer-Lichte, Erika: „Die Entdeckung des Zuschauers. Paradigmenwechsel auf dem Theater des 20. Jahrhunderts“, in: *Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik* 21(81) 1991, S. 27.

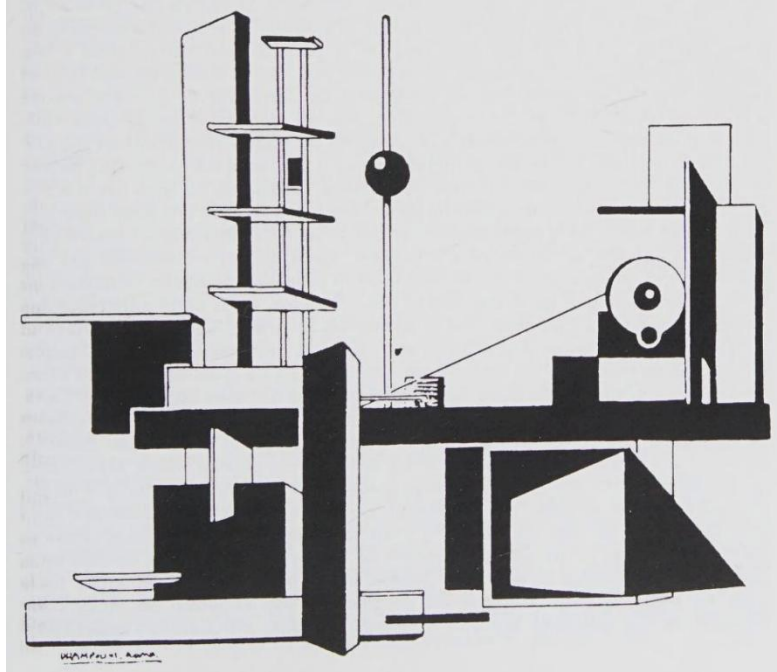


Abb. 1: Enrico Prampolinis Bühnenskizze zum „Teatro magnetico“ (1925).
Aus: Giovanni Lista: La scène futuriste, 1989, S.299.

Prampolini beschrieb das Theater als wissenschaftliches und zugleich spirituelles kosmisches Mysterium.⁷⁴ und strebte eine objektive Szenographie an, die auf menschliche Darsteller*innen verzichtete: „Die polydimensionale futuristische Raumbühne kam zum Beispiel völlig ohne den Schauspieler aus. Er wurde in seinen Funktionen durch den Raum selbst ersetzt.“⁷⁵ Der Mensch erschien ihm als Störfaktor im metaphysischen Ganzen der technisierten Bühne⁷⁶ –

⁷⁴ Prampolini beschrieb das Theater als „rivelazione magica di un mistero spirituale e scientifico.“ Prampolini, „L’atmosfera scenica futurista“, S. 165.

⁷⁵ Fischer-Lichte: „Die Entdeckung des Zuschauers“, S. 26–27.

⁷⁶ „Mentre la *concezione scenica* di una produzione teatrale rappresenta un *assoluto* nella trasposizione scenica, l’attore rappresenta sempre il lato *relativo*. Infatti l’*incognita*

eine Kritik, die an Craigs Konzept der Über-Marionette (1908) anschließt.⁷⁷ Statt der Darsteller*innen rückte Prampolini das Publikum in den Fokus, dessen Wahrnehmung gezielt gelenkt werden sollte – ein zentrales Motiv des futuristischen Theaters der 1910er und 1920er Jahre. Die Atmosphäre wurde dabei zur Raummetapher eines kontrollierbaren Gesamtgefüges: obwohl er die Bühne als lebendiges System entwarf, zielte seine Vogelperspektive auf totale Kontrolle des Bühnengeschehens und der Publikumswahrnehmung. Dieser Steuerungsanspruch, der die Eliminierung der menschlichen Darsteller*innen forderte, machte aus der vitalistisch gedachten Atmosphäre das Instrument einer streng regulierten Bühnenerfahrung eines hochtechnifizierten, geschlossenen Systems.

Manipulation der Wahrnehmung. Das Theater als Labor der ‚Sensibilità‘

Prampolini erklärte das Theater zu einem Ort aggressiver Dynamik, der durch beschleunigte visuelle und akustische Reize die Wahrnehmung des Publikums direkt attackiere. In seinem Manifest *Scenografia futurista*, erschienen 1915 während des Ersten Weltkriegs, spiegeln sich zeitgleich eingesetzte Kriegstechniken wider: Er schlug vor, fluoreszierende Salze und Gase auf der Bühne einzusetzen, die durch elektrische Impulse und Farbtechnik zum Leuchten gebracht werden.⁷⁸ Prampolinis Manifest erschien im Mai 1915, nur einen Monat nach dem ersten militärischen Giftgasangriff deutscher Truppen; ein Ereignis, das Peter Sloterdijk als „Atmo-Terrorismus“ beschreibt, da es die Umwelt selbst zur Waffe gemacht und „nicht mehr

dell'attore é quella che deforma e determina il significato della produzione teatrale“ Prampolini, „L'atmosfera scenica futurista“, S. 165, Hervorhebung im Original.

⁷⁷ Vgl. Lista, *La scène futuriste*, S. 302.

⁷⁸ Prampolini beschreibt diese als „prodotte da corrente elettrica + gas colorati“. Prampolini, „Scenografia futurista“, S. 21.

auf den Körper eines Feindes, sondern auf dessen Umwelt“⁷⁹ gezielt habe. In Parallele zur Kriegsführung forderte Prampolini nicht-menschliche „Gas-Schauspieler“ – bewegliche Licht- und Gasformationen: „wahre *Schauspieler*-Gase eines unbekannten Theaters werden die lebenden Schauspieler ersetzen müssen.“ [Übers. AK]⁸⁰

Nach Kritik an der Gefährlichkeit der Gase schlug Prampolini als Schutzmaßnahme Glasglocken vor.⁸¹ Das Ziel seiner Bühnentechnik sei es, das Publikum gleichermaßen mit Freude und Schrecken zu erfüllen.⁸² Prampolini konzipierte das Theater als Labor zur Schulung einer futuristischen *Sensibilità*, seine Aufführungen sollten als direkt auf die Wahrnehmung wirken.⁸³ Wie Serge Milan zeigt, fassten die Futuristen den romantischen Begriff der *Sensibilità* neu, um mechanische Moderne und Kunst in einem weitreichenden ideologischen Projekt zu vereinen: „*Sensibilità* was at the heart of one of Futurism’s main ideological objectives: the constant elaboration of a New Man, one who would be fully adapted to a new world transformed by science and technology.“⁸⁴

Von Music-Hall, Zirkus und Varieté inspiriert, zielte das futuristische Theater darauf ab, die Trennung zwischen Bühne und Publikum aufzuheben und statt Repräsentation direkte Aktion zu setzen.⁸⁵

⁷⁹ Sloterdijk, Peter: *Luftbeben. An den Quellen des Terrors*, Frankfurt a.M. 2002, S. 12.

⁸⁰ „veri attori-gas di un teatro incognito dovranno sostituire gli attori viventi.“ Prampolini, „Scenografia futurista“, S. 21, Hervorhebung im Original.

⁸¹ Vgl. Berlangieri, *Enrico Prampolini scenografo e teorico di teatro*, S. 44.

⁸² „Questi gas esilaranti, tonanti, [...] riempiranno di giocondità o di spavento il pubblico.“ „Diese heiteren, donnernden Gase [...] werden das Publikum mit Fröhlichkeit oder Schrecken erfüllen.“ [Übersetzung A.K.] Prampolini, „Scenografia futurista“, S. 21.

⁸³ Vgl. ebd., S. 19.

⁸⁴ Milan, Serge: „The ‚Futurist Sensibility‘: An Anti-philosophy for the Age of Technology“, in: Berghaus, Günter (Hg.): *Futurism and the Technological Imagination* (= Avant-Garde Critical Studies, Bd. 24). Amsterdam/New York/Rodopi 2001, S. 63, Hervorhebung im Original.

⁸⁵ Vgl. Taviani, *Uomini di cena, uomini di libro*, S. 45; 49.

Statt psychologischem Theater setzten die Futuristen auf eine physisch-metaphysische Bühne.⁸⁶ Das Theater bestehe in einem Spiel mit der Erregbarkeit des Publikums durch unmittelbare Einwirkung auf Geist, Nerven und Körper: „die Aufführung als *Wirkung* direkt auf den Geist, die Nerven, das Körperliche der Zuschauer, nicht als *Darstellung einer Handlung*.“ [Übersetzung A.K.]⁸⁷ Unter Rückgriff auf technik- und medizinhistorische Diskurse um 1900 charakterisiert Matthias Warstat das futuristische Theater als „Netzwerk“ bzw. „Nervennetz“, das Körper, Raum und Technologie kurzschließt, um das Nervensystem von Darsteller*innen und Zuschauer*innen zu stimulieren:

Der Futurismus [...] denkt von vornherein nicht in bipolaren Kategorien von Produktion und Rezeption. An die Stelle singulärer, interagierender Individuen, die man erst vereinigen müsste, tritt ein Netzwerk, das Mensch und Umgebung, Körper und Raum vollständig integriert. Eine Unterscheidung von innen und außen kannte dieser Diskurs schon deshalb nicht, weil auch der den Körper umgebende (Theater-)Raum analog zum Nervennetz als ein System energetisch aufgeladener Bahnen oder Strahlen konzipiert wurde.⁸⁸

Warstat zufolge setzte das futuristische Theater auf die offensive Überstimulation der Nerven, die er als „Elektroschocktherapie“⁸⁹ beschreibt: Er erkennt darin eine politische Dimension: Das Theater mobilisierte das Publikum, blieb jedoch diffus und ohne klare Zielsetzung – eine ziellose Aggressivität, die es in den 1920er Jahren anfällig für faschistische Vereinnahmung machte.⁹⁰

⁸⁶ Vgl. ebd., S. 49.

⁸⁷ „lo spettacolo come *azione* diretta sulla mente, sui nervi, sul fisico degli spettatori, non come *la rappresentazione di un'azione*.“ Ebd., S. 46, Hervorhebung im Original.

⁸⁸ Warstat, Matthias: *Krise und Heilung: Wirkungsästhetiken des Theaters*. Paderborn 2011, S. 87.

⁸⁹ Ebd., S. 85.

⁹⁰ „Was die Futuristen dagegen kaum beschäftigte, war die Frage, wohin die massive Aufrüttelung der Zeitgenossen letztendlich führen sollte. Seltsam funktionslos rotierten die grandios entworfenen Stimulationsmaschinen.“ Ebd., S. 87.

Nach einer politisch ambivalenten Frühphase, die auch kommunistische und anarchistische Positionen einschloss, rückte der Futurismus zunehmend in die Nähe des Faschismus. Exemplarisch lässt sich dies an einem Brief zeigen, den Antonio Gramsci 1922 an Leo Trotzki schrieb: Gramsci sah im Futurismus zunächst ein kritisches Potenzial,⁹¹ stellte dann jedoch fest, dass die anfängliche Verbindung zur Arbeiterschaft schwand und viele junge Intellektuelle reaktionär geworden waren.⁹² Der Futurismus wurde zur institutionalisierten Avantgarde des Faschismus, was sich auch im Theater zeigte: Künstler wie Prampolini, Bragaglia und Depero suchten Anschluss an die faschistische Kulturpolitik.

Die Frage der Naturästhetik führt unweigerlich zum Begriff des Natürlichen als biopolitischem Feld. Wie Matthias Dreyer in seiner *Kritik des Vitalen* betont, muss der moderne Lebensbegriff als Feld biopolitischen Wissens verstanden werden⁹³, um eine unkritische Erzählung eines vermeintlich „unschuldigen“ Lebens zu vermeiden. Monica Cioli hat auf einen Aufsatz zur faschistischen Doktrin in der *Enciclopedia Italiana* (1932) verwiesen,⁹⁴ verfasst von Giovanni

⁹¹ Entgegen der in der Forschung dominierenden Lesart von Gramscis frühem Futurismus-Interesse als reine Begeisterung für dessen experimentellen Charakter zeigt Nicole Gounalis anhand Gramscis ironischen Kommentare in „I futuristi“ (1913) eine bereits früh ambivalente Position: Seine Kritik richtete sich sowohl gegen die moralische Empörung der Futurismus-Gegner als auch gegen die provokative Rhetorik der Bewegung. Vgl. Gounalis, Nicole: „Antonio Gramsci on Italian Futurism: Politics and the Path to Modernism“, in: *Italian Studies* 73(4) (2018), S. 367.

⁹² „I giovani intellettuali sono diventati quasi tutti reazionari. Gli operai, che nel futurismo vedevano gli elementi di una lotta contro la vecchia cultura accademica italiana immobile e lontana dalle masse popolari, adesso devono lottare con le armi in pugno per la propria libertà e poco s’interessano delle vecchie polemiche.“ Antonio Gramsci zitiert in: Taviani, *Uomini di scena, uomini di libro*, S. 48.

⁹³ Vgl. Dreyer, Matthias: „Kritik des Vitalen: Zu den epistemologischen Bedingungen von Liveness“, in: Cairo, Milena et al. (Hg.): *Episteme des Theaters*. Bielefeld 2016, S. 81.

⁹⁴ Vgl. Cioli, Monica: „The European avant-gardes and Italian fascism. The Kandinsky-Marinetti correspondence in July 1932“, <https://www.europa.clio-online.de/essay/id/fdae-1698> von 2017 (Zugriff am 22. August 2025), S. 5.

Gentile und unterzeichnet von Mussolini, der den spirituellen Charakter des faschistischen Lebenskonzepts betont:

The idea [of life] is therefore a spiritual one, and arises from the general reaction of the present century against the flaccid materialist positivism of the XIX century. [...] The Fascist conception of life is a religious one, in which man is viewed in his permanent relation to a higher law, endowed with an objective will transcending the individual and raising him to conscious membership of a spiritual society.⁹⁵

Der italienische Faschismus definierte in Abgrenzung zum Materialismus des 19. Jahrhunderts das Leben als transzendente Kraft – eine Idee, die er mit dem Futurismus teilte und die Mussolini zu einer spirituellen Gesellschaftsordnung ausbaute, die den futuristischen Vorstellungen metaphysischer Vernetzung nahestand.

Während sich der Futurismus zunehmend dem Faschismus zuwandte, verfolgten die Architekten und zeitweiligen Futuristen Vinicio Paladini und Ivo Pannaggi, die in den 1920er Jahren mit Bragaglia am *Teatro degli Indipendenti* in Rom arbeiteten,⁹⁶ einen anderen Weg: Geprägt von der sowjetischen Avantgarde – Paladini durch seine explizit proletarische Kunstkonzeption,⁹⁷ Pannaggi durch seine Ausstellung im sowjetischen Pavillon der Biennale 1926⁹⁸ – entwickelten sie in ihrem *Manifesto dell'arte meccanica futurista* (1922) und dem Stück *Ballo meccanico futurista* (Abb. 2) eine neue Position. Inspiriert vom sowjetischen Theater zelebrierten Tänzer*innen, die hinter geometrischen Kostüm- und Bühnenelementen verschwanden, „a powerful fantasy of human brotherhood and collectivity embedded in the energies liberated in factory work.“⁹⁹ In ihrem Manifest priesen sie die Verschmelzung von Mensch und

⁹⁵ Mussolini, Benito: *The Doctrine of Fascism*, Florenz 1938 (1932), S. 11–12.

⁹⁶ Vgl. Berghaus, Günter: *Italian Futurist Theatre, 1909–1944*. Oxford 1998, S. 417–420.

⁹⁷ Vgl. ebd., S. 417–419.

⁹⁸ Vgl. ebd., S. 420.

⁹⁹ Pizzi, Katia: *Italian Futurism and the Machine*. Manchester 2019, S. 145.

Maschine zur Stärkung des Proletariats¹⁰⁰ durch eine technologische Atmosphäre: „Wir fühlen mechanisch und fühlen uns aus Stahl konstruiert, auch wir sind Maschinen, auch wir mechanisiert von der Atmosphäre.“ [Übersetzung A.K.]¹⁰¹ Wie Günther Berghaus betont, erschien das Manifest 1922 in *Lacerba* und 1923 in *Noi* – dort in einer von Prampolini stark überarbeiteten Version¹⁰², die den politischen Gehalt reduzierte und die Maschine von einem Symbol proletarischen Aufstands in eine ästhetisch-metaphysische Kraft umdeutete: „Instead of a functionalist aesthetics, Prampolini emphasized the surreal and magical forces of the machine“¹⁰³. Prampolini Kritik an der technischen Strenge außeritalienischer Maschinenkunst markiert einen grundlegenden ästhetischen und politischen Konflikt im Futurismus: Während Paladini und Pannaggi eine sowjetisch inspirierte Ästhetik der Arbeiterbefreiung verfolgten, lud Prampolini die Maschine spirituell-metaphysisch auf.

¹⁰⁰ Vgl. Berghaus: *Italian Futurist Theatre, 1909–1944*, S. 417–419.

¹⁰¹ „Sentiamo meccanicamente e ci sentiamo costruiti in acciaio, anche noi macchine, anche noi meccanizzati dall’atmosfera.“ Paladini, Vinicio/Pannaggi, Ivo: „Manifesto dell’arte meccanica futurista“, in: *Lacerba* 1922, S. 7.

¹⁰² Vgl. Berghaus: *Italian Futurist Theatre, 1909–1944*, S. 422.

¹⁰³ Ebd., S. 423.

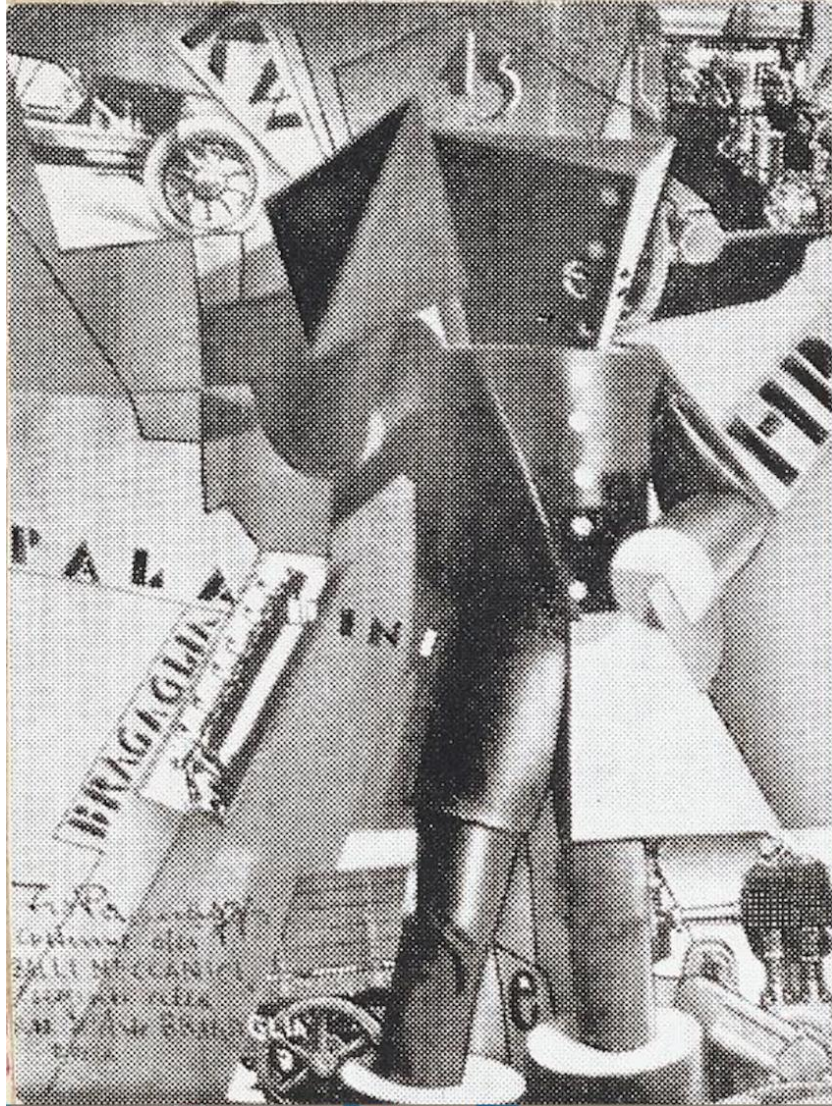


Abb. 2: Von Ivo Pannagi entworfenes Kostüm für den „ballo meccanico futurista“, (ca. 1922). © Archiv Anton Giulio Bragaglia, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Rom.

Technik und Körperlichkeit. Atmosphärische Bühnenkonzepte bei Bragaglia, Tairow und Herrmann

Das Konzept der Atmosphäre verdeutlicht exemplarisch die internationale Vernetzung der italienischen Theateravantgarde während der nationalistisch geprägten 1920er Jahre. Während Futuristen wie Prampolini ein nationales Theater propagierten, öffnete Anton Giulio Bragaglia sein römisches *Teatro degli Indipendenti* (Abb. 3) für internationale Strömungen, insbesondere zu russischen Regisseuren wie Meyerhold Mejerchol'd und Evreinov.¹⁰⁴ Bragalias Bezug auf die deutsche Übersetzung auf Alexander Tairows *Das entfesselte Theater* – ein Werk, das ein Kapitel zur *szenischen Atmosphäre* enthält – legt nahe, dass er sich von dessen Atmosphärenkonzept inspirieren ließ.¹⁰⁵

Tairow konzipierte ein anti-naturalistisches Theater, das eine eigene künstliche „Natur“ erzeugen sollte: „Die Kunst stellt nicht die Natur dar. Sie schafft sich ihre eigene Natur.“¹⁰⁶ Wie Prampolini lehnte er gemalte Bühnenbilder ab und forderte das „aktive Eingreifen des *Lichts* in die Handlung“¹⁰⁷ – ein Element, das Bragaglia später mit seinem Begriff des *psychologischen Lichts* (*luce psicologica*) aufgriff. Tairow konzentrierte sich auf den Bühnenboden als *rhythmisches* Element und forderte dessen „Brechung [...] (durch die natürlich die Entwicklung der Tänze nicht gehindert werden dürfe)“¹⁰⁸. Bragaglia griff diese Idee in seinen Entwürfen für eine multiple Bühne auf, die

¹⁰⁴ Vgl. D'Amelia, Antonella: „Pantomime e parodie russe al Teatro degli Indipendenti di A. G. Bragaglia“, in: *Teste e Linguaggi* 7 (2013), S. 136, Anmerkung 1.

¹⁰⁵ Vgl. Bragaglia, Anton Giulio: „Avanguardia italiana e teatro russo“, in: *Comoedia* 6(13–14) (1924), S. 5–8.

¹⁰⁶ Tairow, Alexander: „Die szenische Atmosphäre“, in: *Das entfesselte Theater*. Köln 1964 (1923), S. 146.

¹⁰⁷ Ebd., S. 154, Hervorhebung im Original.

¹⁰⁸ Ebd., S. 142

Aufzugstechnologie und verschiebbare Bühnenkammern integrieren sollte (Abb. 3), jedoch nie realisiert wurde.¹⁰⁹

Im Gegensatz zu Prampolini verbannen Tairow und Bragaglia den menschlichen Körper nicht von der Bühne. Am *Teatro degli Indipendenti* verband Bragaglia in Zusammenarbeit mit Architekten wie Virgilio Marchi¹¹⁰ (Abb. 4) avancierte Bühnentechnik mit experimentellen Aufführungen, etwa mit den Aufführungen der für ihre spirituellen Choreografien bekannten Tänzerin Charlotte Bara (Abb. 5). Wie Giulia Taddeo betont, wurde diese Verbindung von Technik und Körper in der theaterhistorischen Forschung lange übersehen.¹¹¹ Bragaglia verstand den Körper nicht als Störfaktor, sondern als Quelle von Fantasie, Seele und Ausdruck.¹¹² In Taddeos Worten verstand sich seine Bühne als „corpo vivente“¹¹³ – als lebendiger Bühnenkörper und eigener Organismus, in dem der menschliche Körper nicht wie in einer leeren Schachtel isoliert bleiben, sondern in wechselseitiger Beziehung zur Bühne agieren sollte.¹¹⁴

¹⁰⁹ Vgl. Titomanlio, Carlo: „Anton Giulio Bragaglia teorico della meraviglia“, in: *Forum Italicum: A Journal of Italian Studies* 51(1) (2017), S. 194.

¹¹⁰ Vgl. ebd., S. 189.

¹¹¹ Vgl. Taddeo, Giulia: „All’origine del teatro teatrale: Anton Giulio Bragaglia e la scena come corpo vivente“, in: *Danza e ricerca. Laboratorio di studi* 14(14) (2022), S. 71–90.

¹¹² Anton Giulio Bragaglia zitiert in: ebd., S. 84.

¹¹³ Ebd., S. 72.

¹¹⁴ Vgl. ebd.

Szenische Atmosphären

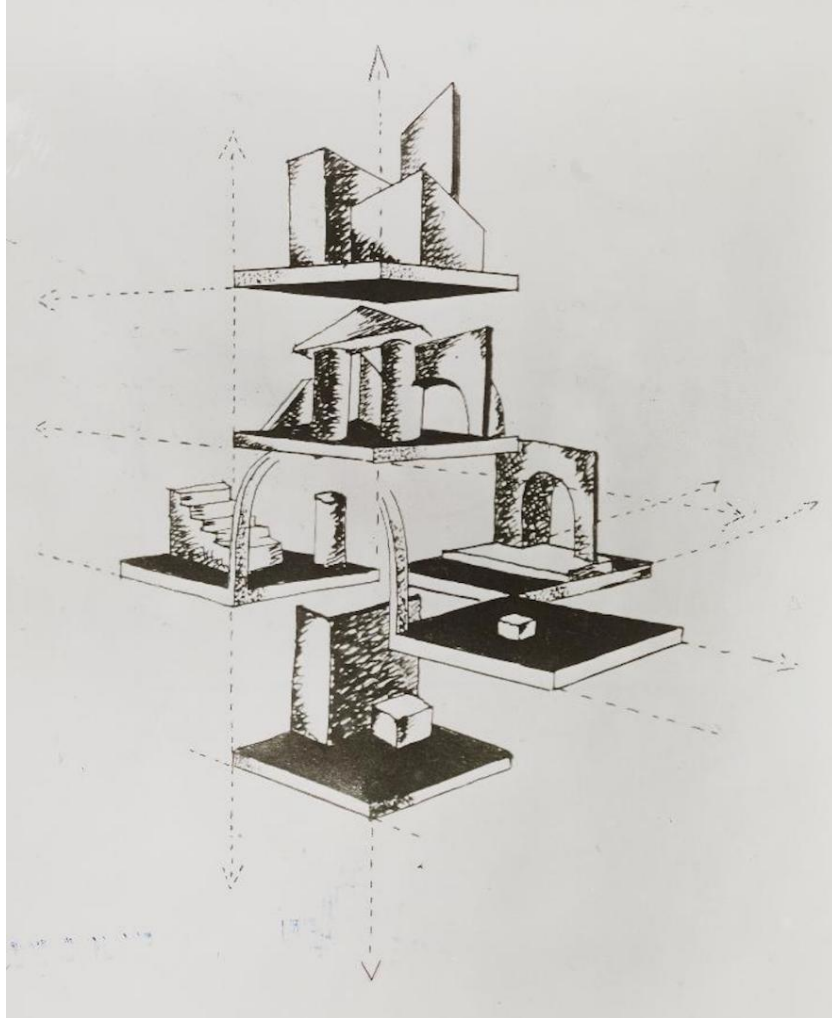


Abb. 3: Skizze der multiplen Bühne Bragaglias. © Archiv Anton Giulio Bragaglia, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Rom.

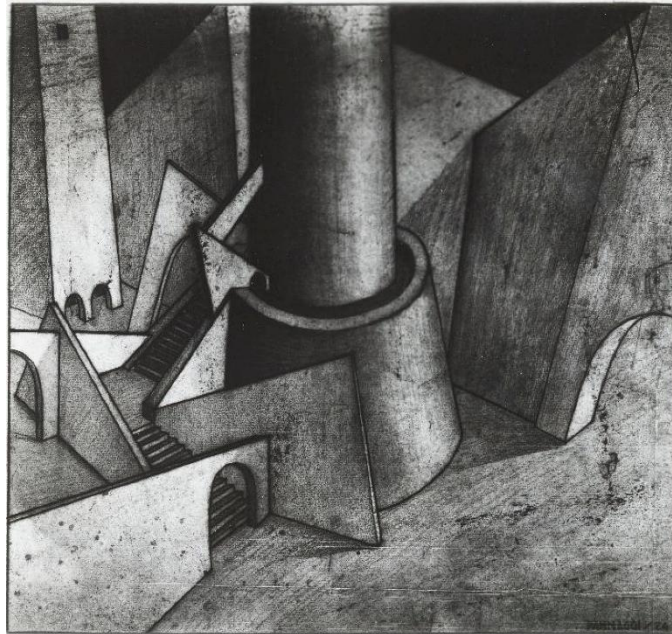


Abb. 4: Virgilio Marchis Zeichnung einer futuristischen Szene. © Archiv Anton Giulio Bragaglia, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Rom.



Abb. 5: Foto der Tänzerin Charlotte Bara. © Archiv Anton Giulio Bragaglia, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Rom.

Statt Schauspiel als Verkörperung einer Rolle zu denken, entwickelte Bragaglia einen Ansatz, der durch das Zusammenspiel von Schauspiel und Technologie Fantasien im Publikum anregen soll. Bragaglia zufolge reicht die *Einfühlung* in die Rolle, wie sie u.a. von Stanislawski gefordert wird, nicht aus. Stattdessen beschrieb er einen Transformationsprozess der Darsteller*in auf der Bühne – bemerkenswerterweise mit dem Begriff der *Aura*¹¹⁵: „Ohne diese Aura bleibt der Schauspieler immer nur ein Schauspieler, der – wenn auch auf bewundernswerte Weise – eine Rolle spielt.“ [Übersetzung A.K.]¹¹⁶ Diese Verbindung von Aura und moderner Bühnentechnologie antizipierte eine Debatte, die Walter Benjamin 1935 in seinem Kunstwerk-Aufsatz führen sollte. Während Benjamin die Aura als *einmalig* begriff – eine These, die Gernot Böhme später kritisierte¹¹⁷ –, interessierte sich Bragaglia für ihre technische Reproduzierbarkeit: Die Bühnentechnologie rahmt und erzeugt die Aura und hebt damit produktiv die Grenze zwischen ‚Natur‘ und ‚Kultur‘ auf.

Wenige Jahre später entwickelte Max Herrmann sein Konzept des *theatralischen Raumerlebnisses*.¹¹⁸ Wie Bragaglia untersuchte er, „wie der Bühnenraum in einen andersgearteten Raum verwandelt wird“¹¹⁹ und lehnte gemalte Bühnenbilder ab. Er betonte, dass „zunächst wirklich der reale Raum gemeint“ sei und nicht ein metaphorischer. Mit seiner These „Bühnenkunst ist Raumkunst“¹²⁰ widmete er sich

¹¹⁵ Im Original ist von „aurea“ die Rede, das im Italienischen „golden“ oder „aus Gold“ bezeichnet. Es scheint sich hier um einen typografischen Fehler im Original zu handeln, der sich wiederholt („aurea“ statt „aura“).

¹¹⁶ „Senza questa aurea, l'attore resterà sempre l'attore che fa, sia pure mirabilmente, una parte.“ Bragaglia, Anton Giulio: „Il ‚clima‘ scenico“, in: *Comeodia* 9(2) (1927), S. 27.

¹¹⁷ Böhme schreibt: „Die Aura selbst ist nicht einmalig, sondern wiederholbar.“ Böhme, *Atmosphäre: Essays zur neuen Ästhetik*, S. 27.

¹¹⁸ Herrmann, Max: „Das theatralische Raumerlebnis“ (1931), in: Corssen, Stefan: *Max Herrmann und die Anfänge der Theaterwissenschaft: Mit teilweise unveröffentlichten Materialien* (= Theatron 24). Tübingen 1998, S. 270–281.

¹¹⁹ Ebd., S. 271.

¹²⁰ Ebd.

der Frage nach dem „Einfluß des Raums auf den menschlichen Habitus“¹²¹:

Jeder Mensch ist von dem Raum, in dem er sich jeweilig befindet, in bezug [sic!] auf seinen Habitus durchaus abhängig: unser Gehen, unsere Gesten, unser Sprechen sind anders in der freien Natur als im geschlossenen Raum und im einzelnen [sic!] wieder entscheidend von den Besonderheiten dieser Natur oder dieses geschlossenen Raums bedingt. Und so wird auch in den großen schauspielerischen Leistungen, in den Bewegungen, in der Sprechart der dargestellten Person indirekt immer der besondere Raum enthalten sein, in dem sich in dem betreffenden Moment der dargestellte Mensch zu befinden hat.¹²²

Sowohl Herrmann als auch die italienischen Futuristen entwickeln unabhängig voneinander atmosphärische Konzepte, die den Theaterraum als lebendiges, transformatives Medium begreifen – diese Parallelen sind somit als zeitgleiche Reaktionen auf die Krise des naturalistischen Theaters zu verstehen.

Zentral für Herrmann ist die „mitschöpferische Tätigkeit“¹²³ des Publikums, das das „Körpergefühl“ der Darsteller*innen in „einer schattenhaften Nachbildung“¹²⁴ nacherlebt. Diese dezidiert *physiologisch* verstandene Übertragung¹²⁵ funktioniert jedoch nur im Parkett, wo das „gefühlsmäßige Einswerden des Zuschauererlebnisses mit dem des Schauspielers“¹²⁶ durch eine gemeinsame Augenhöhe

¹²¹ Ebd., S. 274.

¹²² Ebd.

¹²³ Ebd., S. 277.

¹²⁴ Ebd.

¹²⁵ Übertragungskonzepte, die versuchen, die Nachahmung auf eine physiologische Basis zu stellen, sind für manche Kunsttheorie um 1900 charakteristisch – beispielhaft zeigt sich dies in Jean Marie Guyaus Kunstsoziologie: „Im Grunde genommen gibt es nur Empfindungen von Bewegungen, und in jeder dieser Bewegungsempfindungen kann man eine mehr oder minder elementare Nachahmung der wahrgenommenen Bewegung erblicken. Der Eindruck des Angstschreis kommt dadurch zustande, dass dieser Schrei uns völlig durchdringt, uns auf eine den Nervenschwingungen des Wesens, das ihn ausgestoßen hat, symmetrische Art vibrieren lässt“. Guyau, Jean-Marie: *Die Kunst als soziologisches Phänomen*. Berlin 1987 (1889), S. 35

¹²⁶ Herrmann, „Das theatrale Raumerlebnis“, S. 279.

ermöglicht werde – eine Totalansicht von oben, wie sie Prampolini bevorzugte, lehnte Herrmann ab.¹²⁷

Im Gegensatz zu Bragaglia bevorzugte er die „Einheit des Ortes“¹²⁸ und wies dabei auf die Grenzen der Bühnentechnik hin: stattdessen rückte er die Bedeutung von Schauspiel ins Zentrum¹²⁹ und kritisierte jene Regie, die das Raumerlebnis des Publikums durch Bühnentechnik zu beeinflussen suchte:

Und so sorgt im Grunde auch *der* Regisseur für das Raumerlebnis des Publikums am besten, der das Raumerlebnis des Schauspielers befördert, statt ihm durch alle möglichen auf das Publikum berechneten Elemente der Bühnenausstattung Hindernisse in den Weg zu legen.¹³⁰

Herrmann knüpfte zwar explizit an die umweltpsychologischen Untersuchungen des Nervenarztes Willy Hellpach zu den „Einwirkungen der Landschaft auf den Menschen“¹³¹ als Orientierungspunkt an, wandte sich aber von dessen Naturfokus ab: Während Hellpachs *geopsychische Erscheinungen* (1911)¹³² die Wirkung von Klima und Landschaft erforschten, betonte Herrmann die „ungünstige Wirkung der realen Landschaft“¹³³ für das Theater und sprach sich gegen das Freilichttheater aus. Statt ‚natürlicher‘ Räume interessierte ihn die Frage, wie durch die Schauspielkunst selbst ein theatralischer Raum entstehen könne:

In der Theaterkunst handelt es sich also nicht um die Darstellung des Raumes, sondern um die Vorführung menschlicher Bewegung *im*

¹²⁷ Die von den Rangplätzen gebotene Vogelperspektive als „Welt vom Flugzeug aus“ (für die sich gerade der Futurismus mit seiner von der modernen Flugfahrt inspirierten „aeropittura“ interessierte) lehnt Herrmann als „beinahe unräumlich“ ab. Ebd.

¹²⁸ Ebd.

¹²⁹ Herrmann betont durchaus „das ganze Problem ‚Licht und Raumerlebnis‘“, klammert es jedoch im Rahmen seines Aufsatzes aus. Ebd., S. 276.

¹³⁰ Ebd., S. 280, Hervorhebung im Original.

¹³¹ Ebd., S. 274.

¹³² Hellpach, Willy: *Die geopsychischen Erscheinungen: Wetter, Klima und Landschaft in ihrem Einfluss auf das Seelenleben*. Leipzig 1911.

¹³³ Herrmann: *Das theatralische Raumerlebnis*, S. 275.

theatralischen Raum. Dieser Raum ist aber niemals oder doch kaum je identisch mit dem realen Raum, der auf der Bühne existiert, [...] Der Raum, den das Theater meint, ist vielmehr ein Kunstraum, der erst durch eine mehr oder weniger große innerliche Verwandlung des tatsächlichen Raumes zustandekommt, ist ein Erlebnis, bei dem der Bühnenraum in einen andersgearteten Raum verwandelt wird.¹³⁴

Während Hellpach äußere Natureinflüsse untersuchte, beschrieb Herrmann die Beziehung zwischen Raum und Darsteller*in als Wechselwirkung: „Eine gewisse Bindung des Darstellers durch die Bühne, auf der er steht, ist natürlich gegeben, aber innerhalb ihrer hat doch er erst die Räume zu schaffen, die den inneren Notwendigkeiten seiner Rolle gemäß sind.“¹³⁵ In seinem *theatralischen Raumerlebnis* entriss Herrmann die Frage nach der Wechselwirkung zwischen Raum und Erleben der Neuropathologie und Umweltpsychologie und übertrug sie ins Theater.

Die Bühne als technische Umwelt: Bragaglias *clima scenico*

In seinem Artikel zum *clima scenico* zog Bragaglia eine Parallele zwischen moderner Bühnentechnik und der Theatermechanik des 17. Jahrhunderts: „Die Industrie und die Technik arbeiten mit der Kunst zusammen, wie es die Mechanik im 17. Jahrhundert tat. Das moderne Wunder ist vollbracht.“ [Übersetzung A.K.]¹³⁶ In den Bühnenmaschinen des Barocktheaters erkannte er die Vorwegnahme filmischer Montage.¹³⁷ Damit verfolgte Bragaglia einen anti-futuristischen Rückgriff auf die Theatergeschichte: Statt sich am Medium des

¹³⁴ Ebd., S. 271, Hervorhebung im Original.

¹³⁵ Ebd., S. 273.

¹³⁶ „L'Industria e la Tecnica collaborano con l'Arte, come la Meccanica nel Seicento. Il miracolo moderno è compiuto.“ Bragaglia, „Il 'clima' scenico“, S. 48.

¹³⁷ Vgl. Titomanlio, „Anton Giulia Bragaglia teorico della meraviglia“, S. 195.

modernen Films zu orientieren, solle sich das Theater auf seine eigene Geschichte und Materialität besinnen.¹³⁸

In seinen Überlegungen entwickelte Bragaglia das Konzept einer lebendigen Bühnenatmosphäre.¹³⁹ Zentral ist sein Konzept des „Luce Psicologica“¹⁴⁰ – einer psychologischen Lichtregie, die über bloße Illumination hinausgeht und die Wahrnehmung des theatralen Raums atmosphärisch beeinflusst.¹⁴¹ In Abgrenzung zu Ricciardis *Teatro del Colore* will Bragaglia den menschlichen Körper nicht durch Lichtspiele ersetzen, sondern die emotionale Atmosphäre der Aufführung unterstützen.¹⁴² Die praktische Umsetzung betrieb der Architekt Antonio Valente mit Projektoren, deren Licht durch farbige Seidenschichten gedämpft wurde, und mit versteckten Lichtquellen in Wänden, Säulen und im Mobiliar, um das Licht zum integralen Bestandteil der theatralen Handlung zu machen.¹⁴³

Bragalias Rückgriff auf den meteorologischen Begriff des Klimas verdeutlicht seinen Versuch, mit moderner Lichttechnik eine quasi-natürliche Atmosphäre zu schaffen – was ihn beispielhaft zu der Einsicht führte, dass eine Rekonstruktion von Florenz unter dem Münchner Himmel unweigerlich scheitern müsse, da die spezifische Lichtatmosphäre fehlt.¹⁴⁴ Während Böhme fast ein Jahrhundert später untersucht, wie in der Dichtung die Dämmerung als Atmosphäre künstlerisch erzeugt wird, die „den Menschen in ihren Bann

¹³⁸ Vgl. ebd.

¹³⁹ „Il luogo scenico non sarà più evocato col mezzo della pittura, ma con quello delle atmosfere locali ottenute dalle luci colorate. Queste vivono, si trasformano, trascinando come la fisionomia delle cose e dei luoghi.“ Bragaglia, „Il ,clima' scenico“, S. 27.

¹⁴⁰ Ebd.

¹⁴¹ Das Licht solle eine „atmosfera di suggestione“ erzeugen. Ebd.

¹⁴² „La mia ‚Luce‘ intende umilmente commentare la poesia e collaborare alla creazione di un'atmosfera di suggestione: il ‚Teatro del Colore‘ invece vuol giungere a dare il dramma di colore indipendente, soltanto motivato dalla poesia.“ Ebd.

¹⁴³ Vgl. Titomanlio, „Anton Giulia Bragaglia teorico della meraviglia“, S. 188.

¹⁴⁴ Vgl. Bragaglia, „Il ,clima' scenico“, S. 48.

zieht“¹⁴⁵, widmete sich Bragaglia bereits 1925 in mehreren Artikeln der konkreten bühnentechnischen Reproduktion atmosphärischer Naturphänomene. Für diese praktische Umsetzung griff er auf Innovationen des spanischen Künstlers, Modedesigners und Ingenieurs Mariano Fortuny (1871–1941) zurück, der ab 1889 in Venedig lebte und mit zahlreichen Patenten die Theaterbeleuchtung revolutionierte.¹⁴⁶ Fortunys charakteristisches Material war der Einsatz von Seide und Samt (Abb. 6): ihre lichtreflektierenden Eigenschaften nutzte er sowohl für Theatertechnik als auch für seine Modeschöpfungen. Seine ikonischen ‚Delphos‘-Kleider übertrugen mit einer speziellen Plisse-Technik die an antiken Skulpturen studierten Falten griechischer Gewänder in die Mode der Moderne. Seine Licht- und Stoffkonstruktionen für das Theater entstanden parallel zu Bewegungsstudien des Körpers. Wie Gabriele Brandstetter betont, verband Fortuny seine Modeexperimente eng mit Theater und Tanz.¹⁴⁷

1891 entdeckte Fortuny in Bayreuth Wagners Gesamtkunstwerk, das ihn zu eigenen Bühnenbildern inspirierte.¹⁴⁸ Nach kurzer Zusammenarbeit mit Adolphe Appia 1903 entwickelte er ein System indirekter Beleuchtung.¹⁴⁹ Seine elektrifizierte ‚Fortuny-Kuppel‘ (Abb. 7), 1906 erstmals im Privattheater der Comtesse de Béarn installiert, bestand aus einer stoffbespannten Konstruktion mit Lampen,

¹⁴⁵ Böhme, Gernot: „Das Bild der Dämmerung“, in: akku Kunstplattform (Hg.): *Alois Lichtsteiner. Weisse Nacht*. Luzern 2011, S. 21.

¹⁴⁶ Zu Fortunys Theaterschaffen vgl. Smith, Wendy Ligon: *Fortuny – Time, Space, Light*. New Haven/London 2022; De Osma, Guillermo: *Fortuny: His Life and Work*. New York 2016; Biggi, Maria Ida/Franzini Claudio/Grazioli, Cristina/Maino, Marzia (Hg.): *La scena di Mariano Fortuny: atti del convegno internazionale di studi: Padova-Venezia, 21–23 novembre 2013*. Rom 2016.

¹⁴⁷ Vgl. Brandstetter, Gabriele: *Tanz-Lektüren: Körperbilder und Raumfiguren der Avantgarde*. Frankfurt a. M. 1995, S. 129.

¹⁴⁸ Vgl. Smith, *Fortuny – Time, Space, Light*, S. 117–118.

¹⁴⁹ Vgl. ebd., S. 118–119.

Szenische Atmosphären

Seidenbändern und Spiegeln, die daraufhin europaweit zum Einsatz kam.¹⁵⁰

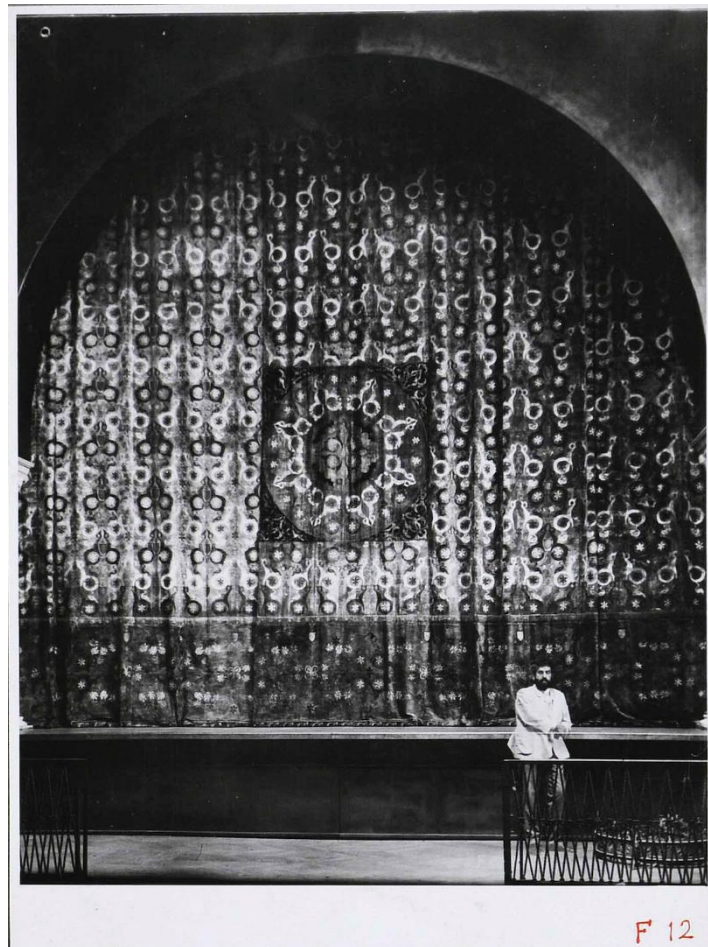


Abb. 6: Mariano Fortuny vor dem von ihm entworfenen Vorhang im Theater der Comtesse de Béarn (1906). © Museo Fortuny. Mit freundlicher Genehmigung der Fondazione Musei Civici di Venezia.

¹⁵⁰ Vgl. ebd., S. 113.

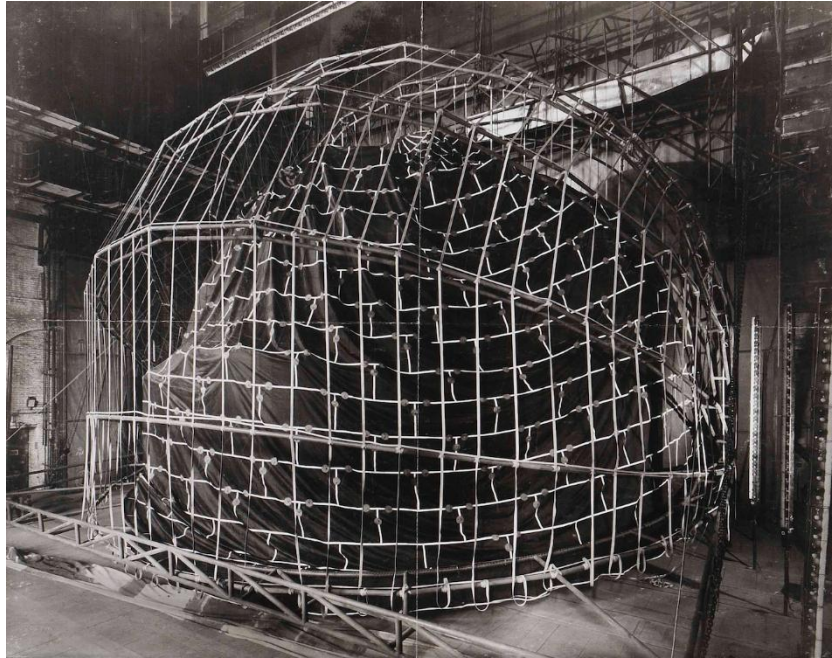


Abb. 7: Nach Fortunys Vorbild entworfener Dom für die Krolloper, Berlin. © Museo Fortuny. Mit freundlicher Genehmigung der Fondazione Musei Civici di Venezia.

Der Erfolg zeigte sich in Charles-Marie Widores Kommentar, der die Fortuny-Kuppel als perfekte Imitation von Realität, Natur und Leben beschrieb – eine künstliche Atmosphäre, die das Publikum wie Atemluft umgab: „Wir befinden uns in der Realität; in der Natur selbst; diese Kuppel ist die Himmelskalotte, der grenzenlose Horizont, die Luft, die man atmet, die Atmosphäre, das Leben.“ [Übersetzung A.K.]¹⁵¹ Zudem entwickelte Fortuny eine Technik zur Projektion künstlicher Wolken mithilfe versilberter Glasplatten – ein

¹⁵¹ „Nous sommes dans la réalité ; dans la nature, elle-même ; cette coupole, c'est la calotte du ciel, l'horizon sans limite, l'air qu'on respire, l'atmosphère, la vie.“ Widor, Charles-Marie: „Nouveau système d'éclairage de la scène“, in: *Le Ménestrel* 72(15) (15. April 1906), S. 117.

Szenische Atmosphären

Verfahren, das auch Bragaglia interessiert haben dürfte. 1907 verfeinerte Fortuny diese Methode am Krollloper mit einem sechsteiligen Apparat, der bewegte Wolkenformationen erzeugte (Abb. 8).¹⁵²

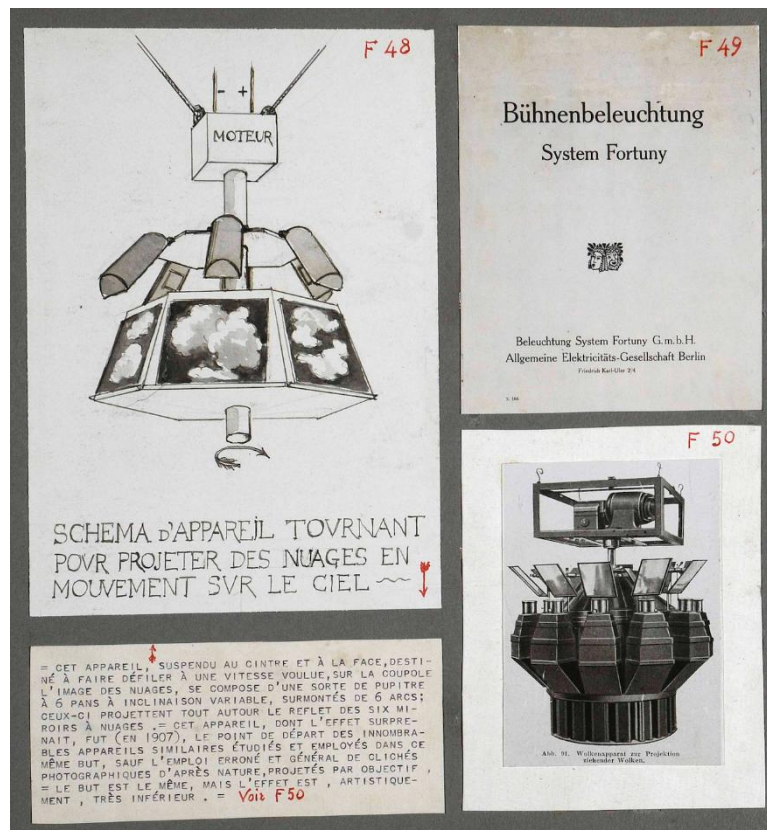


Abb. 8: Von Fortuny entworfener Wolkenprojektor, rotierbar zur Simulation bewegter Himmelseffekte. © Museo Fortuny. Mit freundlicher Genehmigung der Fondazione Musei Civici di Venezia.

¹⁵² Vgl. Smith: *Fortuny – Time, Space, Light*, S. 124–125.

Was Bragaglia von Fortuny übernahm, war die Ersetzung der gemalten Hintergründe durch mobile Projektoren für natürliche Freilichteffekte, sowie der Einsatz von indirektem, durch Seidenstoff diffundiertem Licht; eine Technik, die Bragaglia etwa für sein Solarlampen-Konzept adaptierte, das er im Artikel *La lanterna solare* beschreibt.¹⁵³ Es handelte sich um ein Gerät zur naturgetreuen Simulation von Tageslichtstimmungen, das von Sonnenauf- bis Sonnenuntergang durch Farbgebung, -intensität und -verlauf das Tageslicht nachbilden sollte, wie Ivo Pannaggis Skizze veranschaulicht (Abb. 9).

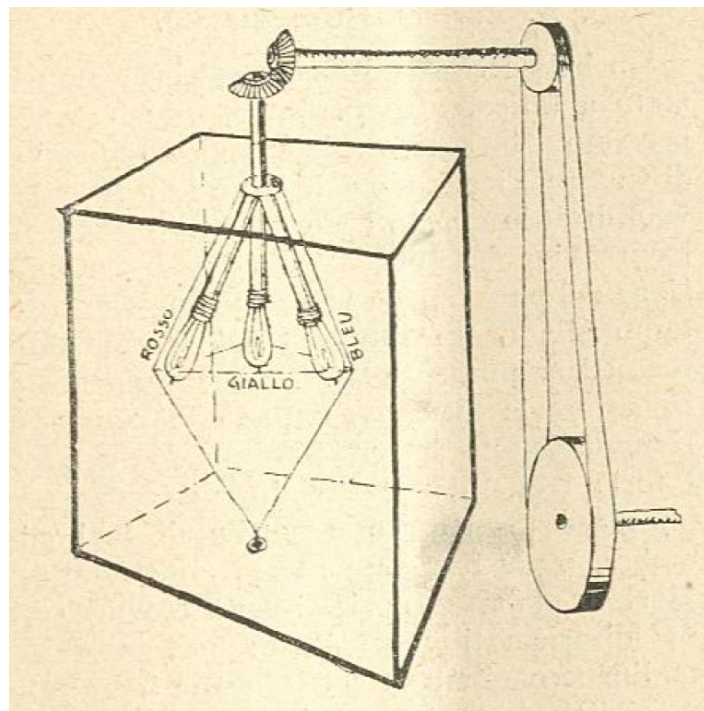


Abb. 9: Bragalias Entwurf einer Solarlampe. Aus: *Comoedia* 7(9) (1925), S. 489.

¹⁵³ Vgl. Bragaglia, Anton Giulio: „La lanterna solare“, in: *Comoedia* 7(9) (1925), S. 489.

Die Apparatur besteht aus einem Würfel aus weißer Seide, in dem sich ein Glasprisma mit drei 1000-Kerzen-Lampen in den Grundfarben dreht.¹⁵⁴ Durch die motorisierte Rotation des Prismas soll bei maximaler Geschwindigkeit kaltes Licht entstehen, während bei minimaler Geschwindigkeit stark zerlegtes Licht – der Effekt eines Sonnenuntergangs – erzeugt wird. Selbst dort, wo Bragaglia Fortuny nicht explizit erwähnt, sind dessen Einflüsse erkennbar: In seinen Artikeln¹⁵⁵ beschreibt er ähnliche Apparaturen – darunter einen motorisierten Wolkenapparat für bewegliche Formationen, durch flimmernde Lampen erzeugte Sternenhimmel und tragbare Bogenlampen für Blitzeffekte an beliebigen Bühnenstellen.¹⁵⁶ Technische Präzision und Imagination dient der Natursimulation, in der Kontrolle und Naturwirkung keine Gegensätze bilden. Bragaglia sieht seine Bühnentechnik nicht in der Tradition des naturalistischen Theaters, sondern als theatrales Äquivalent zum Kinematographen: „Wo das Theater in szenografischer Hinsicht nicht an das Kino heranreicht, muss es durch die Farbe dorthin gelangen.“ [Übersetzung A.K.]¹⁵⁷ Dazu fordert Bragaglia für das Theater eine durch Lichttechnik realisierte Farbgestaltung anstelle traditioneller Malerei.

Fazit: Szenische Atmosphären – Natur und Technik im futuristischen Theater

Die Untersuchung atmosphärischer Raumkonzepte im futuristischen Theater zeigt eine komplexere Beziehung zur ‚Natur‘, als das

¹⁵⁴ Vgl. ebd.

¹⁵⁵ Vgl. Bragaglia, Anton Giulio: „Il firmamento sulla scena“, in: *Comoedia* 7(10) (1925), S. 533; Vgl. Bragaglia, Anton Giulio: „La luce celeste“, in: *Comoedia* 7(11) (1925), S. 594.

¹⁵⁶ Vgl. Bragaglia, „La luce celeste“, S. 594.

¹⁵⁷ „Dove il teatro scenograficamente non può arrivare, nei confronti del cinema, deve giungere per via del colore.“ Bragaglia, „La lanterna solare“, S. 489.

gängige Verständnis des Futurismus als technikverherrlichende, naturfeindliche Bewegung vermuten lässt. Während Marinetti in *Uccidiamo il chiaro di luna!*¹⁵⁸ die Ermordung des Mondlichts forderte, strebten Bragaglia und Prampolini eine Verschmelzung von ‚Natur‘ und ‚Technik‘ an. Das futuristische Theater wurde zum urbanen Schauplatz für frühe technische *Environments* – und ist dahingehend vergleichbar mit dem modernen Projektionsplanetarium der ausgehenden 1920er Jahre: „An die Stelle einer Objektivierung der dem Menschen gegenüberstehenden und von ihm kulturell bearbeiteten Natur ist eine Bearbeitung der Grenze von Natur und Kultur selbst getreten.“¹⁵⁹

Die futuristischen Atmosphären oszillieren zwischen technischer Kontrolle und leiblicher Erfahrung, zwischen Naturästhetik und Maschinenkunst. Die Entwicklung der futuristischen Atmosphären lässt sich als Übergang von Rossos statischer zu Boccionis dynamischer Raumvorstellung nachzeichnen. Während Prampolini das Publikum in eine technisch-metaphysische Bühnenumgebung ohne Schauspieler*in überführte, um auf dessen Wahrnehmung einzuwirken, begriff Bragaglia Atmosphäre als interaktives Medium zwischen Darsteller*in, Raum und Publikum. Er konzipierte die Bühne als *clima scenico*, das Natur durch Licht, Farbe und Bewegung künstlich erfahrbar machte. Anders als Prampolini integrierte er den menschlichen Körper in die technisierte Umgebung, womit seine Vision eines körperlichen Theaters mit Max Herrmanns theatralischem Raumerlebnis und später mit Gernot Böhmes Atmosphärenästhetik korrespondiert.

¹⁵⁸ Marinetti, Filippo, Tommaso: *Uccidiamo il chiaro di luna!*. Mailand 1911 (1909).

¹⁵⁹ Herrmann, Hans-Christian v.: „Zum Planetarium“, in: Goesl, Boris/Herrmann, Hans-Christian v./Suzuki, Kohei (Hg.): *Zum Planetarium: Wissensgeschichtliche Studien*. Paderborn 2019, S. 13–40, hier: S. 40.

Die Verbindung von Naturästhetik und technischer Kontrolle zeigt die Ambivalenz des futuristischen Theaters: es eröffnete neue gestalterische Möglichkeiten, war aber auch in Wahrnehmungsmanipulation verstrickt. Während Bragaglia Raum als leiblich erfahrbare, interaktive Dimension begreift, verharrt Prampolini in einem Modell der kontrollierten Umwelt, die auf Kontrolle und präzise Steuerung setzt. Diese umkämpften Neubestimmungen von Körper, Raum und Technik zeigen, dass Atmosphäre als materiell verankertes Phänomen mit ihren medialen Bedingungen verwoben ist. Die futuristischen Atmosphären sind Teil eines umfassenden Diskurses über die technische Herstellung von Naturbildern. Entgegen der Annahme einer „Abkehr von oder ein Verdrängen der Natur“¹⁶⁰ trug das futuristische Theater zur Entwicklung einer modernen Techno-Naturästhetik bei, deren Wirkungen bis heute spürbar sind.

¹⁶⁰ Böhme, *Für eine ökologische Naturästhetik*, S. 20.

Alexander Kamber, M.A., Doktorand im Fach Kulturanalyse an der Universität Zürich. Er forscht zu Körper-Umwelt-Beziehungen in modernen Bewegungskulturen um 1900 – von Tanz und Theater über Gymnastik bis zu frühen Körpertherapien – im Horizont eines sich formierenden ökologischen Denkens, wobei er deren Verflechtungen mit Medizin, Psychologie und Biologie untersucht.

Kamber, Alexander: Szenische Atmosphären. Naturästhetische Elemente im futuristischen Theater, in: Adam Czirak, Theresa Eisele (Hg.): Thewis. Online-Zeitschrift der Gesellschaft für Theaterwissenschaft, Vol. 12, Ausg. 1 (2025), S. 266-304, DOI 10.21248/thewis.12.2025.166

Sapphic Gestures.

Ambivalenz und Potenzial in den Darstellungen Carmen

Tórtola Valencias¹

Alina M. Saggerer

Abstract Im Zuge einer Re/Lektüre werden die Darstellungen der Tänzerin Carmen Tórtola Valencia in ihrer ästhetischen Dimension neu in Zusammenhang mit Susan Sontags ‚Camp‘ und queerer Popkultur analysiert. Untersucht wird dabei ihr subversives und utopisches Potenzial. Im Fokus stehen Tórtola Valencias Selbstinszenierungen und der gestische Ausdruck als imaginärer Raum sapphischen Begehrens. Ihre künstlerische Praxis offenbart eine ambivalente Spannung zwischen Selbstermächtigung, Exotismus, kapitalistischer Vermarktung und utopischem Camp.

Einleitung

„Each movement, each gesture, each pose recalls something intensely imagined [...]“², schrieb 1918 das *Cosmos Magazine Mensual* über

¹ Ein früherer Vortrag zu Carmen Tórtola Valencia, den ich gemeinsam mit Friederike Hartge im Rahmen des Symposiums der Gesellschaft für Tanzforschung (*Un-)Sichtbarkeiten – Moderner Tanz Re-Visited* (Essen, 2024) gehalten habe, wird in überarbeiteter Form in einem Sammelband veröffentlicht: Hartge, Friederike/Saggerer, Alina: „Ambivalente Gesten. Carmen Tórtola Valencia zwischen Exotismus und sapphischem Begehren“, in: Althammer, Miriam/Arend, Anja K./Wittrock, Eike (Hg.): *Moderner Tanz – revisited* (= Jahrbuch Tanzforschung 2024). Bielefeld 2025, S. 177–188. Der vorliegende Beitrag baut auf diesen ersten Überlegungen auf, erweitert sie jedoch um eine eingehendere Analyse von Camp(-Materialismus) als ästhetischem Bezugspunkt.

² Enrique Guardiola zitiert nach Bargalló Sánchez, Isabel/Bargalló Sánchez, Montserrat: „¿Colección o inspiración? Los textiles americanos de Carmen Tórtola Valencia =

die 1882 in Sevilla geborene Tänzerin Carmen Tórtola Valencia, die spanische Isadora Duncan. Sie gilt als wichtigste Vertreterin des modernen Tanzes um 1900 in Spanien, arbeitete zeitlebens transnational zwischen Spanien und Lateinamerika und ist dennoch in der Tanzforschung bisher unterrepräsentiert. Ihre (Selbst-)Darstellungen und Gesten, aber auch ihr Lebensstil bieten sich durch die in ihnen vollzogene Gleichzeitigkeit von exotisierenden wie subversiven Elementen geradezu an, sie im Kontext der Tanzmoderne und in ihrer Ambivalenz zu untersuchen. Trotz vereinzelter tanzwissenschaftlicher Auseinandersetzungen mit Tórtola Valencia wurden die Zusammenhänge von queerer Ästhetik, Exotismus und Selbstvermarktung bislang kaum beleuchtet. Ausgehend von Fotografien, Selbstporträts und schriftlichen Quellen wird in diesem Beitrag eine Re/Lektüre ihrer historischen Darstellungen unternommen, die mit gegenwärtigen theoretischen Diskursen zu queerer und insbesondere Camp-Ästhetik verbunden wird.

Carmen Tórtola Valencia wird dabei als eine Künstlerin lesbar gemacht, deren Praxis sich mit Susan Sontags Begriff des ‚Camp‘ aus dem Essay *Notes on ‚Camp‘* (1964) fassen lässt – eine Ästhetik der Übertreibung, theatralen Künstlichkeit und Vorliebe für Texturen und Dekorationen. In diesem Spannungsfeld werden sowohl das ästhetische wie auch das politische Potenzial ihres Werks befragt. Im Übergang von Sinnlichkeit³ zu einer spezifisch queeren Figuration

Collection or inspiration? Carmen Tórtola Valencia's Latin American textiles“, in: *Datatèxtil. Revista* 22 (2010), S. 30–54, hier: S. 41.

³ Sinnlichkeit ist hier im doppelten Sinne zu verstehen: zum einen im Sinne einer *Sensibilität* im Anschluss an Susan Sontag als gesteigerte Aufmerksamkeit, Gestimmtheit für ästhetische, atmosphärische und affektive Feinheiten, zum anderen im Sinne einer körperlich fundierten Wahrnehmung, die auch taktile, thermale oder kinästhetische Empfindungen einschließt.

von Begehren⁴, will dieser Text eine Ergänzung des Begriffs der „faggy gestures“⁵ von Eike Wittrock um den Begriff der *sapphic gesture*⁶ versuchen. Außerdem werden im Anschluss an Juliane Rebentischs Konzept des Camp-Materialismus⁷ Aspekte von Tórtola Valencias Selbstinszenierung und Vermarktung analysiert, um die Ambivalenzen ihrer Praxis zwischen Aneignung, Kritik und utopischer Öffnung sichtbar zu machen.

Sinnliche (Selbst-)Darstellungen

In den choreografischen Arbeiten Tórtola Valencias mischten sich Elemente aus spanischen Tänzen mit Ballett und regionaler Folklore. Dieses Repertoire ergänzte sie später durch Tanzelemente, die orientalistisch waren und als exotisch verstanden wurden. Durch die

⁴ Begehren wird hier – im Unterschied zum Bedürfnis, das auf die Befriedigung ausgerichtet ist – als etwas verstanden, bei dem der Mangel und das Abwesende eine zentrale Rolle spielen.

⁵ Vgl. Wittrock, Eike: „Some Faggy Gestures, oder: Die Hände von Joachim von Seewitz“, in: Wortelkamp, Isa (Hg.): *Tanz in Bildern. Plurale Konstellationen der Fotografie*. Bielefeld 2022, S. 207–226.

⁶ ‚Sapphisch/sapphic‘ ist seit der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts ein in Vergessenheit geratener Begriff und erlebt seit ca. 2020 besonders online eine Renaissance. Die (Weiter-)Entwicklung des Begriffs beschreibt ein bestimmtes Verhalten, einen Ausdruck von dem Begehren, sich mit einer anderen Person auf besondere Art zu verbinden – früher vor allem unter Frauen, heute können z. B. auch trans* Personen eingeschlossen sein. Dieses Begehren kann auf romantische und sexuelle Anziehung fokussieren, geht aber darüber hinaus. Es ist eine tiefgreifende, fast überwältigende Erfahrung, ein Streben nach intensiver emotionaler Verbundenheit, die über Identitäts- und Sexualitätskategorien hinausgeht. Da sich in Tórtola Valencias künstlerischen Arbeit die Vielschichtigkeit des sapphischen Begehrens widerspiegelt, soll auch sie in diesem zeitgenössischen Verständnis betrachtet werden. Vgl. hierzu u.a. Yaghoobifarah, Hengameh: „Hä? Was heißt denn Sapphic!“, <https://missy-magazine.de/blog/2025/05/12/hae-was-heisst-denn-sapphic/> vom 12. Mai 2025 (Zugriff am 25. Juni 2025); McCann, Chandra: „Why ‚Sapphic‘ is Back in Style“, <https://www.autostraddle.com/why-sapphic-is-back-in-style-definition-meaning-trend/> vom 9. August 2021 (Zugriff am 25. Juni 2025).

⁷ Vgl. Rebentisch, Juliane: „Über eine materialistische Seite von Camp. Naturgeschichte bei Jack Smith“, in: *Zeitschrift für Medienwissenschaft* 8(1) (2013), S. 165–178.

Bewegungen ihres Körpers wollte Tórtola Valencia ihr Publikum in die Vergangenheit und an andere kulturelle Orte versetzen.⁸ Im Gegensatz zu Ruth St. Denis jedoch reiste sie nicht in die Länder, die zur Konstruktion des ‚Orient‘ gehörten, sondern bediente sich lediglich Objekten und besuchte Theater- und Tanzaufführungen in Europa, in denen Tänze aus sogenannten fernen Kulturen – oder das, was damals dafür gehalten wurde – dargestellt wurden. So fanden exotisierende und rassistische Stereotype über eine vermeintlich größere „Natürlichkeit“ und Ausdruckskraft nicht-europäischer Menschen Eingang in Tórtola Valencias Tänze.⁹ Ihre Selbstdarstellungen arbeiteten außerdem mit Übertreibung und spielten mit Geschlechterrollen, ob durch hyperfeminine oder androgyne Darstellungen.

Als Inspiration für ihre Tänze nannte sie naiv ‚Naturbeobachtungen‘¹⁰, was die Frage aufwirft, inwiefern sie über einen bestimmten Naturbegriff ‚Natürlichkeit‘ herzustellen suchte. Betrachtet man Fotografien ihrer tänzerischen Darstellungen, vermitteln diese nicht den Eindruck, ein mystifiziertes Bild der Natur darstellen zu wollen – im Gegenteil. Sie sind, im Sinne von Camp, oft extravagant, glamourös und überladen. Dies unterscheidet Tórtola Valencia stark von anderen modernen Tänzer*innen wie Isadora Duncan, die reduzierte, schlichte Kostüme bevorzugte und ‚Natürlichkeit‘ mit griechischen Schönheitsidealen assoziierte. Tórtola Valencia inszenierte sich meist (wenn auch nicht ausschließlich) in Innenräumen, wohingegen Fotografien von Duncan sie oft in Außenräumen – ‚in der Natur‘ – zeigen. Tórtola Valencia stellt das ‚Natürliche‘ also nicht

⁸ Vgl. Clayton, Michelle: „Touring History. Tórtola Valencia Between Europe and the Americas“, in: *Dance Research Journal* 44(1) (2012), S. 29–49, hier: S. 37; 45.

⁹ Vgl. Engelhardt, Molly: „THE REAL BAYADÈRE MEETS THE BALLERINA ON THE WESTERN STAGE“, in: *Victorian Literature and Culture*, 42(3) (2014), S. 509–534, hier: S. 513.

¹⁰ Dickinson, Edward R.: *Dancing in the Blood. Modern Dance and European Culture on the Eve of the First World War*. Cambridge 2017, S. 70.

als etwas Ursprüngliches dar, sondern dezidiert als Konstruktion, die in ihrem ästhetischen Spiel oft übertrieben betont wird. So trägt sie etwa im Tanz *La Serpiente* (dt. „Die Schlange“) ein edel schimmerndes, hautenges Kleid mit Rautenmuster, das zwar an eine Schlangenhaut erinnert, durch seine geometrische Strenge jedoch deutlich stilisiert ist. An den Händen trägt sie zwei dunkle, runde Ringe, durch die ihre Handgestik abstrahiert an Schlangenköpfe erinnert. Sie greift hier also Elemente aus der Tierwelt auf, überformt diese jedoch durch stilisierte Gestik, Schmuck und glänzend-glamourösen Materialien. Auf diese Weise entsteht ein Bild von Natur, das als bewusst konstruiert und überformt lesbar wird. Dieses und weitere Bilder reflektieren – ob intendiert oder nicht – die Dichotomie von Natur und Kultur und stellen normative Vorstellungen von ‚Natürlichkeit‘ infrage.¹¹

Tórtola Valencia war eine leidenschaftliche Sammlerin, die alles sammelte, was in der Öffentlichkeit von oder über sie publiziert wurde. Außerdem war ihr Haus ein Museum von Objekten diverser Art: Stoffe, Kunstwerke, Fächer, Möbel. Sie nutzte diese Artefakte als Inspirationsquellen aber auch als Requisiten für ihre Bühnenfiguren und Auftritte.¹² Diese Sammelleidenschaft wird besonders relevant, wenn die sinnlichen Aspekte ihrer Darstellungen näher untersucht werden. Dabei gewinnen auch das Design ihrer Kostüme und ihre Vorliebe für Stofflichkeit an Bedeutung. Anhand der von Tórtola Valencia gemalten Selbstportraits lässt sich neben der großen Varietät der Stoffe auch die farbliche Vielfalt erkennen. Sie nutzte verschiedenste Stoffe und Moden, um sich selbst als Objekt der Begierde

¹¹ Die Fotografien ihrer Selbstinszenierung in Innenräumen und Darstellungen abstrakterer Themen müssen von denen unterschieden werden, die bewusst auf bestehende Kulturen referieren.

¹² Vgl. Ribas San Emeterio, Neus: „Carmen Tórtola Valencia, la construcció dels personatges“, in: *Estudis escènics* 43 (2018), S. 1–17.

und der Betrachtung zu inszenieren, wobei sie gleichzeitig eine Ebene der Distanz und des Spiels aufrechterhielt.

In einem Interview 1922 sagte sie:

Glauben Sie nicht auch, dass Stoffe eine Seele haben? Sie stehen in ständigem Kontakt mit unseren Körpern. Mitten in der Nacht, wenn ich alleine in meinem Palais bin [...] verehere ich meine Stoffe [...]. Ich sehe sie in Bewegung, und sie rufen Ideen der exotischsten Tänze hervor. [Übersetzung A.S.]¹³

Hier findet nicht nur eine Mystifizierung der Objekte statt, sondern es spiegelt auch ihre Idee wider, dass ihre Tänze fast rituell durch die Stoffe und Objekte, die sie umgeben, inspiriert wurden und tief aus ihrem Inneren entsprungen sind.¹⁴ Sie wusste gut, wie sie sich selbst und ihre Kunstpersona in Szene setzte, verstand das *campy* „Being-as-playing-a-role“¹⁵ und nutzte Fotografien, Selbstportraits und andere Publikationen, um ihre Außenwirkung zu kontrollieren.¹⁶ Carlota Caulfield beschreibt die daraus resultierende Schwierigkeit, Tórtola Valencia durch widersprüchliche und ambivalente Fragmente als ein kohärentes Ganzes fassen zu können.¹⁷ Die

¹³ Tórtola Valencia zitiert nach Bargalló Sánchez/Bargalló Sánchez, „Colección o inspiración?“, S. 33–36.

¹⁴ Eine ebenfalls relevante Rolle spielten zur gleichen Zeit die Stoffe in den Tänzen von Loïe Fuller. Durch ihre Bewegungen formten die Kostüme weitausladende, florale Formen, die sich ständig veränderten und ihren Körper nahezu vollständig verschwinden ließen. Fullers Serpentinanz (1891) grenzt sich zwar in seiner Abstraktion von exotisierten Schleiertänzen sowie von Blumenballetten ab. Vgl. Brandstetter, Gabriele: „Ephemere Plastiken. Loïe Fullers Choreographien des Floralen“, in: Kranz, Isabel/Schwan, Alexander/Wittrock, Eike (Hg.): *Floriographie. Die Sprache der Blumen*. Paderborn 2016, S. 201–222. Claire Lefèvre zeigt in Ihrer Lecture Performance jedoch, dass auch Fuller nicht frei von dem zu der Zeit vorherrschenden exotisierenden Blick war, das dazugehörige Booklet führt dies aus in: Lefèvre, Claire: *The Fuller Picture. An Attempt*. Booklet zur Performance *LOIE (is a fire that cannot be extinguished)*. Wien 2024; online hier: <https://clairelefevre.com/writing> (Zugriff am 26.08.2025).

¹⁵ Sontag, Susan: *Notes on „Camp“*. London 2018 (1964), S. 9.

¹⁶ Vgl. Ribas San Emeterio, „Carmen Tórtola Valencia, la construcció dels personatges“, S. 6.

¹⁷ Vgl. Caulfield, Carlota: „Dancing in and out of the archive“, in: *Journal of Romance Studies* 19(2) (2019), S. 185–208.

Kunsthistorikerin Neus Ribas beschreibt sie als „[h]aughty, distant and enigmatic,[...] a mystery, fascinating and impossible to define.“¹⁸ Durch die häufigen Wechsel ihrer Kunstpersona wird die Fluidität und Performativität von Identität ausgestellt.

Tórtola Valencia in Lateinamerika

Zwischen 1920 und 1926 reiste und tourte Tórtola Valencia durch Lateinamerika und ließ sich dabei insbesondere im Tanz *Danza Incaica* (Abb. 1), referierend auf das indigene Volk der Inka, vom präkolumbianischen Erbe inspirieren. In dieser aber auch anderen Arbeiten aus der Zeit in Lateinamerika legte sie wenig Wert auf historische Genauigkeit, wodurch ihre Choreografien in der Forschung weniger als historische Rekonstruktionen, sondern eher als „recreations“¹⁹ bezeichnet werden. José Reynoso beschreibt in seinem Buch *Dancing Mestizo Modernisms* (2023) die Verschmelzung indigener, folkloristischer und moderner Tanzelemente in Mexiko. Dieser ambivalente Prozess trug zwar zur Modernisierung der kulturellen Identität und Nationenbildung Mexikos bei, doch reproduzierte gleichzeitig koloniales Erbe und soziale Hierarchien.²⁰ Reynoso erkennt in Tórtola Valencia eine Vertreterin dieses *mestizo modernism*, da sie auch in Mexiko auftrat: „The favorable reception of her Inca-inspired dance in Mexico, performed in the mid-1920s, suggested a pan-indigenism that simultaneously pointed to shared values among indigenous peoples across the Americas while

¹⁸ Ribas San Emeterio, „Carmen Tórtola Valencia, la construcció dels personatges“, S. 2.

¹⁹ Bargalló Sánchez/Bargalló Sánchez, „¿Colección o inspiración?“, S. 39; Da nur wenige verlässliche Quellen zu präkolumbianischen Tänzen existierten, wäre eine genaue Rekonstruktion außerdem kaum möglich gewesen.

²⁰ Vgl. Reynoso, José Luis: *Dancing Mestizo Modernisms. Choreographing Postcolonial and Postrevolutionary Mexico*. New York 2024.

homogenizing their diversity.“²¹ Auf Fotografien des *Danza Incaica* zeigt sich Tórtola Valencia in einem metallisch glänzenden Kostüm, aus dem ihre muskulösen Beine hervortreten. Mit flachen Händen und angewinkelten Armen formt sie eine markante Z-Form. Es ist ein kriegerisches Bild, das im Gegensatz zu ihren anderen Tänzen weniger mit Hyperfemininität spielt, sondern sie als androgynen Charakter zeigt (Abb. 1). In vielen Fotografien und weiterem Material, das ihre Tänze ins Bild setzt, werden ihre Hände durch eine Kombination von Gestik und den Kostümelementen bewusst in den Fokus gerückt. Mal sind sie locker-elegant auf dem Kostüm oder in der Luft positioniert (beispielsweise in zahlreichen ihrer Selbstporträts), mal sind die Hände abgespreizt angewinkelt (beispielsweise auf Fotografien des *Danza del Incienso* (1915)), mal zu spitzen Pfoten oder Krallen geformt.²² Auf den Fotografien des *Danza Incaica* hingegen sind sie flach und kraftvoll ausgerichtet; Hand und Handgelenk bilden eine klare Linie und erzeugen so eine kämpferische Wirkung.²³

²¹ Ebd., S. 122.

²² Vgl. *Danza de l'incens. Tórtola Valencia*. Fotografie von Adolf Mas i Ginestà um 1915, MAE Centre de Documentació i Museu de les Arts Escèniques, BCN Reserva F58-08, ID 257248-1 bis 257248-8.

²³ Der Fokus auf die Hände und deren Ausdrucksstärke rührt sicher auch daher, dass Hand- und Armbewegungen sowie wellenförmige Armbewegungen auch dem damaligen westlichen Bild ‚orientalischer‘ Tänze entsprachen. Gleichzeitig spielt der Ausdruck der Hände auch in spanischen Tänzen wie dem Flamenco eine bedeutende Rolle.



Abb. 1: Carmen Tórtola Valencia beim Danza Incaica. Fotografie von Diego Goyzueta, 1926. Escena Digital de Catalunya. MAE. Institut del Teatre.

Sapphic Gesture – Die Geste des Begehrens

Tórtola Valencia bestritt und managte ihre Karriere nicht nur unabhängig, sondern war auch nie länger und verbindlich mit einem Mann liiert. Ihre letzten Lebensjahre lebte sie mit Partnerin Ángeles Magret-Vilá zusammen, die sie 1928 kennengelernt hatte und 1942 adoptierte, vermutlich, um das enge Zusammenleben vor der Gesellschaft leichter rechtfertigen und das Erbe zu sichern. Die beiden blieben bis zu Tórtola Valentias Tod 1955 ein Paar.²⁴ Vor dem Hintergrund ihrer eigenen Queerness möchte ich in Verbindung queerer Popkultur mit wissenschaftlichen Quellen versuchen, Wittlocks Begriff der *faggy gestures* – Gesten schwuler Männlichkeit, die als effeminisiert gelten und somit hauptsächlich auf schwule Geschichte Bezug nehmen²⁵ – zu erweitern bzw. ihm mit den *sapphic gestures* ein sapphisches Pendant an die Seite zu stellen.

Im *Missy Magazine* behauptete Evan Tepest 2023 „Alle Lesben haben einen Handfetisch. Alle Hände sind lesbisch.“²⁶ Auch im Internet geht seit einigen Jahren der Trend der *sapphic* bzw. *lesbian hands* viral: Bilder von sapphischen Händen, die langsam über ein Waschbecken gleiten, oder solche, die nichts tun und dennoch hunderte Kommentare erhalten. Quasi queere *thirst traps*, die in vielen Zuschauer*innen eine Sehnsucht, ein Verlangen nach der Berührung von, Kontakt mit und Aktion von diesen sapphischen Händen

²⁴ Vgl. Torrecilla Patiño, Elia/Molina Alarcón, Miguel: „Tórtola Valencia, La Performer. Sus Acciones Entre La Danza y La Performance Fuera Del Escenario“, in: *AusArt*, 7(2) (2019), S. 13–30, hier: S. 15.

²⁵ Vgl. Wittlock, „Some Faggy Gestures“.

²⁶ Tepest, Evan: „How to Hände“, <https://missy-magazine.de/blog/2023/08/21/how-to-haende/> vom 21. August 2023 (Zugriff am 12. Dezember 2024).

hervorrufen. Diese Fixierung und Fetischisierung von Händen in der sapphischen Kultur sind nicht neu.²⁷

Hände stellen schon seit Jahrhunderten ein sapphisches Symbol und einen Code für sapphisches Begehren dar. In ihren Gesten, in ihrer Berührung drückt sich ein Verlangen aus, das sapphische Identität und sexuelle Begierde widerspiegelt.²⁸ Die Literaturwissenschaftlerin Judith Roof sieht in Händen symbolische Ersatzobjekte für den Phallus. Sie weist ihnen eine fetischisierende Funktion zu, da sie die Unmöglichkeit der phallischen Präsenz zwischen Frauen entschärfen.²⁹ Teresa de Lauretis erweitert die Diskussion, indem sie beschreibt, dass ein Fetisch Mangel und Fantasie voraussetzt: den Mangel verortet sie im Verlust (sowohl des eigenen als auch anderen) begehrten Körpers und die Fantasie in der Leugnung eben dieses Verlusts.³⁰ In ihrer Fetischismustheorie betont sie nicht den Verlust des Penis', sondern den Verlust des weiblichen Körpers selbst als „Triebfeder des lesbischen Fetischismus und damit dessen Loslösung von

²⁷ Ab dem 20. Jahrhundert wurde unter der sapphischen Kultur eine exklusive, intellektuell geprägte Frauenkultur verstanden, in der weibliche Kunst, Literatur und Gemeinschaften im Mittelpunkt standen. Vgl. Dilts, Rebekkah: „(Un)veiling Sappho. Renée Vivien and Natalie Clifford Barney's Radical Translation Projects“, in: *Refract* 2(1) (2019), S. 79–110; Dorf, Samuel N.: „Seeing Sappho in Paris. Operatic and Choreographic Adaptations of Sapphic Lives and Myths“, in: *Music in Art* 34(1/2) (2009), S. 291–310. Des Weiteren ist sapphische Kultur nicht auf eine sexuelle Praktik zu reduzieren, sondern umfasst u.a. auch Fragen von Ästhetik und Intersubjektivität. Vgl. Doan, Laura/Garrity, Jane: „Introduction“, in: dies. (Hg.): *Sapphic Modernities. Sexuality, Women and National Culture*. New York 2006, S. 1–13. Für die weitere Beschäftigung mit Händen in einem lesbischen Kontext vgl. Ruprecht, Lucia: „A Second Gestural Revolution and Gesturing Hands in Rainer Maria Rilke, Auguste Rodin, Mary Wigman, and Tilly Losch“, in: dies.: *Gestural Imaginaries: Dance and Cultural Theory in the Early Twentieth Century*. New York 2019, S. 51–70; Faber, Monika et al. (Hg.): *Tanz der Hände. Tilly Losch und Hedy Pfundmayr in Fotografien 1920–1935*. Wien 2014.

²⁸ Vgl. Merck, Mandy: *In Your Face. 9 Sexual Studies*. New York 2000, S. 131.

²⁹ Vgl. Roof, Judith: *A Lure of Knowledge. Lesbian Sexuality and Theory*. New York 1991, S. 63.

³⁰ Vgl. De Lauretis, Teresa: *The Practice of Love. Lesbian Sexuality and Perverse Desire*. Bloomington 1994, S. 243.

jeglicher notwendigen phallischen Referenz“ [Übersetzung A.S.]³¹. Hände stehen also für sapphische Lust und sind somit ein Symbol, das außerhalb patriarchaler Vorstellungen von Sexualität liegt, ein Symbol, das nicht den männlichen Blick zentriert, sondern eine alternative unabhängige Sexualität schafft. Durch die Fantasie und die Vorstellungskraft, die den Verlust des Körpers kompensieren, wird die Geste zu einer imaginären. Wo die Internet-Community versucht, visuelle, anatomische Attribute auszumachen, um sapphische Hände zu erkennen, wird andernorts dazu aufgefordert, *sapphic hands* gerade in ihrer Unterschiedlichkeit als Symbole für Stärke, Unabhängigkeit und Begehren zu feiern.³²

Juana María Rodríguez schreibt, dass Gesten im Tanzen, aber auch im sexuell-erotischen Kontext, Momente der Sehnsucht und des Verlangens festhalten, die über die unmittelbare Situation hinausgehen.³³ Sie tragen das „ephemere Residuum“ [Übersetzung A.S.]³⁴ von Erinnerungen und Gefühlen in sich, die mit Verlust und dem Wunsch nach Nähe zu verlorenen Körpern verbunden sind. Diese Momente können besonders für queere und sapphische Identitäten relevant sein, da sie Räume schaffen, in denen alternative Formen des Begehrens und der Zugehörigkeit ausgedrückt und erlebt werden können. Auch für José Esteban Muñoz tragen Gesten flüchtige Bedeutungen: „gestures transmit ephemeral knowledge of lost queer histories and possibilities [...]“³⁵ – in ihnen werden queere Erfahrungsräume (auf)bewahrt, die im hegemonialen Diskurs oft

³¹ Merck, *In Your Face*, S. 123.

³² Vgl. Wednesday: „Freaky Hands. A Phenomenological Reflection on Lesbian Hands“, in: *Journal of Lesbian Studies* 12(4) (2008), S. 399–402.

³³ Vgl. Rodríguez, Juana María: *Sexual Futures, Queer Gestures, and Other Latina Longings*. New York 2014, S. 130–131.

³⁴ Ebd., S. 99.

³⁵ Muñoz, José Esteban: *Cruising Utopia. The Then and There of Queer Futurity*. New York/London 2009, S. 67.

unsichtbar bleiben. Als *sapphic gesture* wird nicht nur die bloße Performance von *sapphic hands* verstanden, sondern auch der damit verbundene imaginäre Raum, den sie eröffnen. Indem Tórtola Valencias Hände verschiedene Formen annehmen – als Krallen oder Schlangenköpfe, flach-angewinkelt oder locker-elegant den Arm verlängernd –, evozieren sie in Verbindung mit Kostüm oder Lichtdesign eine haptische und taktile Erfahrung – imaginieren eine intime Berührung dieser Hände. Die *sapphic gesture* beschreibt somit eine körperliche Geste, die heteronormatives Begehren hinterfragt und gleichzeitig einen imaginären Raum für eine intimere, queere und möglicherweise utopische Form des Begehrens eröffnet. Die Geste verweist auf eine queere Zukunft, die im Hier und Jetzt antizipiert wird. Sie ist ein „refusal of a certain kind of finitude“³⁶ – hält Begehren offen und verweigert sich dem Zwang zur Geschlossenheit.

Lucia Ruprecht beschreibt das kritische Potenzial des gestischen Imaginären, ästhetische, soziale und politische Konventionen durch Formen der Unterbrechung und Neuverhandlung zu hinterfragen und subversiv zu transformieren.³⁷ Doch besteht das Risiko, dass das Imaginierte ebenfalls essentialisierende und diskriminierende Elemente beinhaltet, wenn es sich beispielsweise um rassistische Vorstellungen und Fantasien von anderen, real existierenden Kulturen oder Minderheiten handelt.

Zwischen Vermarktung und Potenzial

Tórtola Valencias *campy* Ästhetik kann sich durch ihre bewusste Selbstvermarktung der kapitalistischen Verwertungslogik nicht vollständig entziehen. Um diese Ambivalenz besser zu fassen, lässt

³⁶ Ebd., S. 65.

³⁷ Vgl. Ruprecht, *Gestural Imaginaries*, S. 29 („Introduction“).

sich Juliane Rebentischs Begriff des Camp-Materialismus heranziehen, den sie anhand von Werken des Künstlers Jack Smith entwickelt hat. Rebentisch erklärt, dass Camp – anders als Sontag es beschreibt – nicht apolitisch ist, sondern im Gegenteil auch politisch gelesen werden kann: als inhärent kapitalismuskritisch. Camp drückt nach Rebentisch eine Liebe zu Dingen aus, die ihren Gebrauchswert verloren haben – wobei auch der Tauschwert für den Camp-Geschmack nicht von Relevanz ist.³⁸ Dadurch entsteht ein Zugehörigkeitsverhältnis zwischen Subjekten und Objekten, das nicht auf symbolische Aneignung oder Identitätsstabilisierung abzielt: „Das negiert nicht die Rolle des Begehrens in diesem Verhältnis, aber es verleiht ihm eine andere Bedeutung: die des Begehrens nach einer Welt, in der Subjekte überhaupt nicht über Objekte verfügen.“³⁹ Auf diese Weise eröffnet Camp die Möglichkeit einer queeren Welt, in der weder Besitz noch Identität die Grundlage von Gemeinschaft bilden, sondern vielmehr eine Sensibilität für die gemeinsame Vergänglichkeit von Kreaturen und Dingen.⁴⁰ Tórtola Valencias Aneignung von Elementen und Objekten fremder Kulturen, um ihre Kunstpersona zu vermarkten, zeigt jedoch, dass sie sich nicht vollständig von ökonomischen Besitzverhältnissen lösen konnte. Wir wissen nicht, nach welchen Kriterien sie die Objekte für ihre Sammlung aussuchte, aber wir wissen um ihre Funktion für sie – um ihren Gebrauchswert – als ästhetische Inspirationsquelle. Zu ihrer Lebzeit war das westliche Interesse an anderen, exotisierten Kulturen stark von kolonialem Denken und kapitalistischen Strukturen geprägt. Die Artefakte besaßen nicht nur einen hohen Gebrauchswert für Tórtola Valencias Darstellungen, sondern auch einen erhöhten Tauschwert im ökonomischen Sinn. Durch diese

³⁸ Vgl. Rebentisch, „Über eine materialistische Seite von Camp.“, S. 171.

³⁹ Ebd.

⁴⁰ Vgl. ebd., S. 173.

doppelte Verwertung ergibt sich eine Ambivalenz zwischen ihrer subversiven *campy* Ästhetik und der strategischen Vermarktung – es bleibt offen, inwiefern diese Verstrickung das utopische Potenzial von Camp unterläuft, herausfordert oder stilllegt.

Rebentisch kritisiert außerdem Sontags unzutreffende Trennung zwischen moralischem und ästhetischem Raum, betont stattdessen deren enge Verbindung. Sie interessiert das Moment von Camp, das durch die Anerkennung der Dialektik von Geschichte und Natur – der Natur in der Geschichte und der Geschichte in der Natur – eine Potenzialität eröffnet.

Die moralische Welt im Spiegel ihrer Kreaturen und den Konsumkapitalismus in dem seiner Ruinen zu erkennen, bedeutet nämlich, das Werk der Geschichte nicht als etwas wahrzunehmen, das sich als unbestreitbare zweite Natur installiert, sondern als etwas, das selbst naturverfallen und also vergänglich ist.⁴¹

Die Camp-Ästhetik schafft laut Rebentisch zwar keine positive Utopie, doch indem sie auf den Fluss der Zeit und auf die (Natur-)Geschichte insistiert, eröffnet sie eine Hoffnung auf Veränderung, verheißt ein anderes, ein besseres Leben.⁴² Diese hoffnungsvolle Verheißung aber auch die neue Perspektive auf Begehren steht in enger Verbindung mit der *sapphic gesture*.

Die Dialektik von Geschichte und Natur spiegelt sich in Tórtola Valencias Ästhetik wider: In ihrer intensiven Beziehung zu Objekten und Stoffen, die sie sammelte, die sie in ihren Performances zentral positionierte und die sie in Verbindung mit ihren „Naturbeobachtungen“ setzte, zeigt sich eine Spannung zwischen kulturell konstruierter Identität und der Vergänglichkeit materieller Dinge. Diese Vergänglichkeit verweist auf eine Vorstellung von Natur als Prozess,

⁴¹ Ebd., S. 170.

⁴² Vgl. ebd., S. 176.

der sich kultureller Vereindeutigung entzieht. Tórtola Valencia stellt das „Natürliche“ nicht als ursprünglich dar, sondern ästhetisch überformt und dekonstruiert so normative Vorstellungen von Natürlichkeit. In ihrer Praxis wird „Natürlichkeit“ als kulturelle Zuschreibung sichtbar und Identität damit als etwas Prozesshaftes und Wandelbares erfahrbar.

Carmen Tórtola Valencia war – wie bereits erläutert – eine gute Geschäftsfrau und ein Selbstvermarktungstalent. Ihre Selbstvermarktung steht im Spannungsfeld von Selbstermächtigung und der kapitalistischen Logik der Kulturindustrie. Einerseits sind ihre Darstellungen von Camp-Ästhetik geprägt, andererseits wird durch die Selbstvermarktung ihre Kunstpersona innerhalb kapitalistischer Strukturen selbst zu einer Ware, die sich an Sehgewohnheiten und Erwartungen des Publikums anpasste. Doch der Vermarktungswille könnte auch als ein Spiel mit dem Blick des Anderen und mit der eigenen Warenförmigkeit gedeutet werden. Möglicherweise entfaltet sich das subversive Potenzial – die Möglichkeit, Zugang zu einer neuen Form von Begehren zu schaffen und damit heteronormative wie kapitalistische Strukturen zu unterlaufen – vor allem in der queeren Rezeption. Dies würde bedeuten, dass Tórtola Valencia in der weißen (männlich-)heterosexuellen Rezeption zu einem vollständig sexualisierten, exotisierten Objekt degradiert werden würde, um den rassistischen und misogynen Erwartungen des Publikums zu entsprechen.⁴³ Ihre Identifikation mit „dem Anderen“ und ihre Queerness werfen die Frage auf, in welchem Zusammenhang diese

⁴³ Ein Beispiel für männliche Rezeption: Der spanische Schriftsteller Pío Baroja schrieb 1914 das Gedicht *Las manos de Tórtola*, in dem er ihre Hände mit stereotyp weiblichen Attributen versieht, mystifiziert und in ihrer Schönheit zugleich eine Gefahr für sich und sein Leben sieht. Hier wird Tórtola Valencia eindeutig als *femme fatale* charakterisiert. Vgl. Queralt del Hierro, Mariá Pilar: „La musa del ‚jabón‘ que enamoró a los poetas.“, <https://www.elmundo.es/magazine/2005/316/1129312581.html> vom 16. Oktober 2005 (Zugriff am 23. Juli 2025).

Aspekte mit anderen queeren Tänzer*innen der Tanzmoderne stehen. Ihre Darstellungen sind nicht frei von Ambivalenzen, doch gerade diese Spannungen laden dazu ein, ihr Œuvre und ihre Kunstperson weitergehend zu erforschen. Die Analyse zeigt, dass sich in ihrer ästhetischen Praxis sapphisches Begehren widerspiegelt, wodurch sie die heteronormative Norm unterläuft und ein emanzipatorisches Potenzial entfaltet – ein Potenzial, das jedoch durch ihre Verstrickungen in kapitalistische Verwertungslogiken zumindest partiell gedämpft wird.

Saggerer

Alina M. Saggerer, M.A. ist wissenschaftliche Mitarbeiterin am Seminar für Tanzwissenschaft der Freien Universität Berlin und forscht an der Intersektion von Tanztheorie und Antisemitismustheorie. Weitere Interessenschwerpunkte sind das Potenzial ephemerer Kunstformen und Queer Theorie.

Saggerer, Alina M.: Sapphic Gestures. Ambivalenz und Potenzial in den Darstellungen Carmen Tórtola Valencias, in: Adam Czirak, Theresa Eisele (Hg.): Thewis. Online-Zeitschrift der Gesellschaft für Theaterwissenschaft, Vol. 12, Ausg. 1 (2025), S.305-322, DOI 10.21248/thewis.12.2025.167