

Aus:

ERIKA FISCHER-LICHTE

Performativität

Eine Einführung

September 2012, 240 Seiten, kart., 19,80 €, ISBN 978-3-8376-1178-6

Die Perspektive des Performativen geht davon aus, dass kulturelle Phänomene und Prozesse neue Wirklichkeiten hervorbringen und nicht lediglich als Zusammenhänge von Zeichen zu begreifen sind, die es zu entziffern und zu verstehen gilt. Texte, Bilder, Artefakte, Aufführungen und Praktiken aller Art lassen sich damit neu und anders wahrnehmen. Kulturen aus der Perspektive des Performativen zu untersuchen, ermöglicht den Kulturwissenschaften ganz neue Einsichten, die auch für den Laien faszinierend sind.

Erika Fischer-Lichte stellt in diesem Band das Performative als eine kulturwissenschaftliche Grundkategorie vor und liefert damit die erste deutschsprachige Einführung in die kulturwissenschaftliche Performativitätsforschung.

Erika Fischer-Lichte (Prof. Dr. Dr. h.c.) lehrt Theaterwissenschaft an der FU Berlin und leitet u.a. das Internationale Graduiertenkolleg »InterArt«. Sie war zwölf Jahre lang Sprecherin des von ihr initiierten SFB »Kulturen des Performativen«.

Weitere Informationen und Bestellung unter:

www.transcript-verlag.de/ts1178/ts1178.php

Inhalt

EINLEITUNG

Von »Kultur als Text« zu »Kultur als Performance«.

Theatralität und Performativität als kulturwissenschaftliche Begriffe

Vorspiel auf dem Theater | 9

Ritualforschung um 1900 | 15

Theater als Aufführung – die Entstehung von Theaterwissenschaft | 19

Proklamation einer neuen Körperkultur | 23

Theatralität oder Performativität? | 27

Veränderungen in den Kulturwissenschaften | 31

TEIL I

Zur Geschichte der Theorien des Performativen und der Aufführung

1 Theorien des Performativen | 37

2 Theorien der Aufführung/Performance | 45

3 Aspekte der Aufführung | 53

Performativität und Performance/Aufführung | 53

Leibliche Ko-Präsenz | 54

Räumlichkeit | 58

Körperlichkeit | 60

Lautlichkeit | 62

Rhythmus | 64

Wahrnehmung/Erzeugung von Bedeutung | 65

Ereignishaftigkeit von Aufführungen | 67

Zurück an den Anfang:

Performativität und Performance/Aufführung | 68

TEIL II

Eigenschaften des Performativen

- 4 Unvorhersehbarkeit –
das Verhältnis von Planung und Emergenz | 75
- 5 Ambivalenzen des Performativen | 87
- 6 Wahrnehmung von performativen Prozessen –
Wahrnehmung als performativer Prozess | 101
- 7 Die transformative Kraft des Performativen | 113

TEIL III

Ausweitung des Feldes: Performative Studien

- 8 Literatur als Akt – Lesen als Akt:
Zur Performativität von Texten | 135
- 9 Bildakte – Blickakte: Zur Performativität von Bildern | 147
- 10 Die Macht der Dinge | 161

SCHLUSS

Kulturen des Wissens als Kulturen des Performativen

ANHANG

- Anmerkungen | 189
- Literaturverzeichnis | 209
- Sachverzeichnis | 225
- Personenverzeichnis | 231

Vorspiel auf dem Theater

Zu Beginn des 20. Jahrhunderts fand im Kleinen Theater Berlin eine Aufführung statt, in der sich wie in einem Brennglas Tendenzen bündelten, die in ihrer Gesamtheit gegen Ende des 20. Jahrhunderts als performative Wende in der europäischen Kultur bezeichnet werden würden. Am 30. Oktober 1903 hatte Max Reinhardts Inszenierung der Sophokleischen *Elektra* in der Bearbeitung von Hugo von Hofmannsthal Premiere. Die Aufführung, vor allem Gertrud Eysoldts Darstellung der Elektra, übte eine ungeheure, in dieser Weise bisher noch nie erfahrene Wirkung auf das Publikum aus. Wie ein Kritiker berichtet, saßen die Zuschauer am Schluss »ein paar Augenblicke wie betäubt von der Nervenerschöpfung« ganz still da, ehe sie »dem Dichter und den Darstellern eine große Ovation« bereiteten.¹

Der Schriftsteller und Kritiker Hermann Bahr schrieb über Eysoldts Elektra:

Hier ist die Welt zu, der Atem der Menschheit stockt. Ein Wesen, ganz ausgesaugt und ausgehöhlt von Leid; alle Schleier zerrissen, die sonst Sitte, freundliche Gewöhnung, Scham um uns zieht. Ein nackter Mensch, auf das Letzte zurückgebracht. Ausgestoßen wie die Nacht. Haß geworden [...]. Schreie, wie aus ferner Urzeit her, Tritte des wilden Tieres, Blicke des ewigen Chaos. Gräßlich, sagen die Leute, zusammenschauernd.²

Diese Worte lassen sich kaum als eine Beschreibung dessen lesen, was die Eysoldt konkret tat, um Elektra darzustellen. Es wird weder geschildert, welche Körperhaltung sie einnahm oder welche Gesten sie ausführte, noch welchen Gesichtsausdruck sie zeigte oder wie sie ihre Stimme modulierte. Nicht um eine solche Beschreibung geht es hier, sondern um eine intuitive und assoziative Annäherung an die Darstellung – »Schreie, wie aus ferner Urzeit her, Tritte des wilden Tieres, Blicke des ewigen Chaos« –, um die Vermittlung des ungeheuerlichen Eindrucks, den die seltsame Darstellung der Eysoldt auf Bahr machte. Was er in Worte zu fassen sucht, scheint sich dem sprachlichen Ausdruck zu entziehen. Unüberhörbar artikuliert sich jedoch das Gefühl, dass die Eysoldt mit ihrem Spiel Grenzen überschritt, die bisher als unantastbar galten,

und dass sie mit ihrer Grenzüberschreitung in ein unbekanntes Land vorstieß, vor dem andere sich schauernd zurückziehen.

Um welche Grenzen es sich dabei handelt, wird zwar weder von Bahr noch von den Kritikern der Uraufführung klar benannt. An den Kritiken fällt auf, dass auch sie kaum je Beschreibungen enthalten, ja es drängt sich geradezu der Eindruck auf, dass den Kritikern ein angemessenes Vokabular fehlte, um anschaulich zu schildern, was sie wahrnahmen. Dennoch übermitteln sie ausreichend Informationen, um eine Hypothese hinsichtlich der Grenzen zu erlauben, welche Gertrud Eysoldt hier überschritt. Sie betrafen anscheinend vor allem zwei Momente: erstens die Körperverwendung der Schauspielerin, ihren Umgang mit dem eigenen Leib sowie zweitens das Verhältnis zwischen Bühne und Publikum, zwischen Schauspielerin und Zuschauern.

Dass die Eysoldt hier ihren Körper auf eine Weise einsetzte, wie man es bisher auf der Bühne nicht gesehen hatte, und so eine neue Art der Schauspielkunst kreierte, lässt sich allen Kritiken entnehmen, ganz gleich ob sie dies positiv oder negativ bewerten. Hervorgehoben werden vor allem die Maßlosigkeit ihres Körpereinsatzes und seine ungeheure Intensität. Mit diesen Eigenheiten verstieß sie, wie ein Kritiker anmerkt, gegen die für die Aufführung vor allem griechischer Tragödien geltenden Normen von »Kraft«, »Würde« und »sonorem Ton«. An ihre Stelle traten »Nervosität«, »zügellose Leidenschaft« und »heiseres Brüllen«.³ Für diejenigen, die sich davon abgestoßen fühlten, wurde damit die Grenze vom »Gesunden« zum »Krankhaften«, zum »Pathologischen« überschritten. Das »Geschrei und Gezappel, Überschaubung des Fürchterlichen, Verzerrung und Verwilderung in jeder Linie«⁴, die »Leidenschaft bis zur Sinnlosigkeit« waren für viele Kritiker »nur noch pathologisch zu erklären«.⁵ Entsprechend lehnten sie Gertrud Eysoldts Bewegungen ohne »Maß« und »Zurückhaltung«, ihre Grenzüberschreitung hin zum »Pathologischen«, in dem sie eine Auflösung der Grenzen des Ich erblickten, als »unerträglich« ab.⁶

Wie sehr die Meinungen der Kritiker bei der Bewertung dieser Maßlosigkeit auseinandergingen, zeigt sich vor allem in ihrem Urteil über den »namenlosen Tanz« am Ende der Aufführung, in dessen Verlauf Elektra tot zusammenbricht. Der zuletzt zitierte Kritiker empfand ihn als pervers und zeigte sich zutiefst schockiert: »Die Schlußszene beispielsweise, wo Elektra, als sei ihr das Blut ihrer Mutter wie Wein zu Kopf gestiegen, auf dem Hof herumtanzt, gehört zum abscheulichsten, das man je auf der Bühne gesehen hat.«⁷ Ein anderer Kritiker dagegen gibt lediglich seinem, allerdings erheblichen, Befremden Ausdruck:

Die Schlußszenen, in denen sie wie ein aufgeregter Wächterhund vor dem Tor des Schlosses auf und ab lief, dann in krampfhafter Kreuzesstellung das Tor bewachte und endlich in einem grotesk-furchtbaren Tanze ihre wilde Erregung über das Gelingen der

Tat austobte, gehören zu dem Eigentümlichsten der Schauspielkunst, das ich mit erlebt habe.⁸

Ein dritter Kritiker endlich sah in diesem Tanz der Eysoldt geradezu den künstlerischen Höhepunkt: »Wie sie in visionärer Verzückung [...], das Haupt nach hinten geworfen, in die Lüfte starrt [...], das wird ihr so niemand nachspielen.«⁹ Die Kritiker, die Eysoldts Spiel positiv bewerten, heben vor allem den Gegensatz zwischen ihrem kleinen, zierlichen Körper und der ungeheuren Wucht ihrer leidenschaftlichen Körperbewegungen hervor: »An der Spitze Gertrud Eysoldt, die mit unheimlicher Impulsivität den fanatischen Rachedämon Elektra spielte: wirkend schon durch den Kontrast ihrer körperlichen Kleinheit und der Gewalt ihrer Temperamente.«¹⁰ Diese Gewalt erwies sich auch und gerade als eine Gewalt, welche die Schauspielerin ihrem eigenen Körper antat, wenn sie ihm mit »kurzen, hastigen Wendungen«¹¹ und »konvulsivischen Zuckungen«¹² das Äußerste abverlangte, oder auch mit anderen Arten von Bewegung, »die von der ersten Szene an den äußersten Ekstasen zugewendet sein müssen.«¹³

Ganz gleich, ob die Kritiker das Spiel der Eysoldt als Grenzüberschreitung hin zum Pathologischen verurteilten – weil sie in ihm vielleicht Bewegungsmuster der Hysterikerinnen wiedererkannten – oder als eine bedeutende künstlerische Innovation feierten, läßt sich aus ihren Besprechungen der Schluss ziehen, dass Gertrud Eysoldt hier eine Grenze überschritt, die für die Schauspielkunst im 18. Jahrhundert gezogen und seitdem nicht mehr angetastet worden war: die Grenze, welche der Schauspieler durch die Art seiner Darstellung ziehen und mehr oder weniger deutlich markieren muss zwischen der Gewalt, die der Rollenfigur angetan wird, und seinem eigenen Körper, der davon nicht betroffen ist. In seiner *Mimik* (1784/1785) verwehrt der Philosoph und Theaterkritiker J.J. Engel ausdrücklich den Schauspielern – und vor allem den Schauspielerinnen – ein Spiel, das die Aufmerksamkeit auf ihren Körper lenkt, indem es diesem Gewalt antut, wie ein »Fallen« und »Stürzen«, »als ob sie sich die Hirnschale zerschmettern« wollten. Dies würde beim Zuschauer eine Besorgnis um die körperliche Unversehrtheit der Schauspielerin/des Schauspielers erregen. Aber »diese Besorgnis reißt unausbleiblich aus der Illusion; wir sollten nur für die Rolle und wir fangen an für *ihn* zu empfinden.«¹⁴ Der gute Schauspieler muss entsprechend Techniken und Verfahren entwickeln, mit denen er die Illusion zu schaffen vermag, dass seine Rollenfigur körperliche Gewalt – verursacht durch äußere oder innere Einwirkung – erleidet, ohne seinem eigenen Körper Gewalt anzutun. Das heißt Engel zieht eine klare Grenze zwischen dem Körper des Schauspielers, der als ein Zeichen für die dramatische Figur fungieren soll, und seinem phänomenalen Leib. Der in diesem Sinne semiotische Körper bringt den Ausdruck des Leidens hervor, ohne dass der phänomenale Leib tatsächlich leiden würde.

Diese Grenze zwischen dem semiotischen Körper und dem phänomenalen Leib wurde von der Eysoldt in ihrem Spiel permanent überschritten. Die Bewegungen, die sie ausführte, drückten nicht lediglich aus, dass ihre Rollenfigur unter einer unaussprechlichen Gewalt leidet. Indem sie sie ausführte, vollzog sie vielmehr zugleich einen Akt der Gewalt gegen ihren eigenen Leib. Die Grenze zwischen dem semiotischen Körper der Schauspielerin und ihrem phänomenalen Leib ließ sich nicht mehr klar ziehen. Eysoldts Körperverwendung glitt oszillierend zwischen beiden hin und her, so dass sich der eine nicht vom anderen abgrenzen und unterscheiden ließ. Auf diese besondere Art der Körperverwendung vor allem mag es zurückzuführen sein, dass Bahr und die anderen Kritiker sich unfähig fühlten, die körperlichen Handlungen der Eysoldt in Worte zu fassen.

Das hatte entsprechend zur Folge, dass sich bei den Zuschauern keine Illusion mehr einstellen wollte. Das Verhältnis zwischen Bühne und Publikum, Schauspielern und Zuschauern änderte sich signifikant. Diese Veränderung wird von den Kritikern immer wieder angesprochen. Allerdings scheinen sie auch in dieser Hinsicht Schwierigkeiten zu haben, sie klar zu beschreiben und zu bestimmen. Alle Kritiker sind sich darin einig, dass die Aufführung eine ungeheure und in vieler Hinsicht ganz ungewöhnliche Wirkung auf die Zuschauer ausübte, auch wenn sie diese Wirkung höchst unterschiedlich bewerten. Immer wieder wird Bezug auf den Traum genommen, um die besondere Modalität dieser Wirkung genauer zu charakterisieren: »Wie Maeterlincksche Traumphantasien stürmten die Ereignisse an uns vorüber, ein einziges, ununterbrochenes Furioso, das mit der ersten Szene einsetzte und in gewaltiger Steigerung bis zum Schluß dauerte.«¹⁵ Der Rekurs auf den Traum soll sowohl auf die Unmöglichkeit, dem Bühnengeschehen verstehend zu folgen, hinweisen – was dort geschieht übersteigt jegliches menschliche Verstehen – als auch auf die so seltsame, bisher offenbar unbekannte Wirkung der Aufführung: »Wie ein furchtbarer Traum mit wild durcheinanderflackernden Bildern spielt sich Elektras Geschehen vor uns ab.«¹⁶ Diese Bilder ließen sich nicht deuten. Vielmehr lösten sie »Gefühlsassoziationen von zwingender Gewalt« aus.¹⁷ Da die Grenze zwischen dem semiotischen Körper und dem phänomenalen Leib der Schauspielerin aufgehoben war, wurde das Bühnengeschehen als »folternde Wirklichkeit«¹⁸ erlebt, die auf die Sinne der Zuschauer einwirkte und ihre Nerven strapazierte: »Es rast und stürmt und wimmert ohne Unterlaß. Man sieht dem Wüten wie dem Kampfe wilder Tiere im Käfig zu, mit gepeitschten Nerven.«¹⁹

Aus diesem Grund wird die Wirkung von einigen Kritikern scharf als unkünstlerisch kritisiert: »Die Erschütterung [...] ist gewiß eine große, aber sie ist durchaus unkünstlerisch und nicht mehr wert als die Erregung des Publikums im Zirkus.«²⁰ Der Vergleich mit den Tieren im Käfig und mit dem Zirkus ruft die Luftspringerbude ins Gedächtnis, in die Engel die Besorgnis um die körper-

liche Unversehrtheit der Akteure verbannt wissen wollte. In der Tat wird aus diesen Kritiken deutlich, dass und warum die Aufführung keine Illusion im Sinne Lessings oder Engels herzustellen vermochte. Sie wirkte unmittelbar auf den Körper der Zuschauer, auf ihre Sinne und Nerven ein. Dies eben wird von einigen Kritikern beklagt: »Die Wirkungen dieser Kunst beruhen ausschließlich auf physiologischen Erregungen und haben sich aller ideellen ent schlagen.«²¹

Während durch die deutliche Abgrenzung zwischen Schauspielern und Zuschauern durch die Rampe, durch die berühmte »Vierte Wand«, die Entstehung jeglicher Illusion erst ermöglicht wird, wird hier durch das Spiel der Eysoldt auch diese Grenze überschritten: »Dann aber war es die nervöse Kraft der Eysoldt, die man förmlich über die Rampe gleiten und an den Hals der Lauschenden greifen spürte.«²² So trat an die Stelle der Illusion die Suggestion. Die Zuschauer wurden »gefesselt wie durch Basiliskenblick, wie durch hypnotisierende Zauberkräfte«²³. Die Aufführung schlug sie so in ihren Bann, dass sie sich ihrer unmittelbar sinnlichen, zugleich nervenaufpeitschenden wie erschöpfenden Wirkung nicht zu entziehen vermochten. Sie gerieten in eine Art hypnotischen Zustand, aus dem sie sich erst einige Minuten nach Ende der Aufführung, in denen sie noch »wie betäubt« sitzenblieben, durch ein »befreites Aufatmen«²⁴ und den ihm folgenden frenetischen Applaus zu lösen vermochten.

Reinhardts Inszenierung und vor allem das Spiel der Eysoldt setzten radikal herrschende Vorstellungen und Konventionen außer Kraft. Anstatt den Zuschauern durch entsprechenden Einsatz theatraler Zeichen die Bedeutungen eines vorgegebenen Textes zu übermitteln, die diese entziffern und verstehen sollten, widerfuhr die Aufführung ihnen wie ein schockartiges Naturereignis, das ihre Nerven und Sinne strapazierte. Statt eine Illusion von Wirklichkeit zu schaffen, in die die Zuschauer sich in ihrer Phantasie hineinversetzen und einfühlen konnten, brachte die Aufführung sich selbst als eine Wirklichkeit hervor, die von den Zuschauern leiblich als »folternd« erfahren wurde.

In und mit der Aufführung wurde dergestalt eine Veränderung vollzogen, wie sie um die Wende vom 19. zum 20. Jahrhundert in verschiedenen Bereichen der europäischen Kultur zu beobachten war. Im Laufe des 19. Jahrhunderts hatte sich in europäischen Gesellschaften ein Verständnis der eigenen Kultur durchgesetzt und verfestigt, das sich im Wesentlichen auf die überlieferten Texte bezog. Nach diesem Verständnis artikulierte sich die moderne europäische Kultur überwiegend in Texten und Monumenten, in denen sie sich angemessen repräsentiert sah. Sogenannten »primitiven« Kulturen dagegen, wie der mittelalterlichen Kultur, den eigenen Volkskulturen oder den »exotischen« nicht europäischen Kulturen, wurden Merkmale und Eigenschaften zugesprochen, die nicht die moderne europäische Kultur bestimmten und so *ex negativo* zu ihrer Selbstdefinition beitrugen. Ihnen wurde eine spezifische Leibzentriertheit

attestiert, die sich u.a. in den verschiedensten Arten von Aufführungen wie Ritualen, Festen, Zeremonien, Spielen u.Ä. manifestierte, die alle Beteiligten leiblich affizierte und eine klare Trennung in Handelnde und Zuschauende nicht erlaubte.

Diese Dichotomie zwischen textzentrierten und leibzentrierten Kulturen wurde von Reinhardts Inszenierung aufgehoben. Wie hier wurde um die Wende vom 19. zum 20. Jahrhundert auch in anderen Bereichen das überlieferte Verständnis der eigenen Kultur brüchig. Der Schwerpunkt des Interesses verlagerte sich entsprechend von den Texten hin zu Aufführungen. Besonders prägnant trat diese Wende in der Entstehung von Ritualforschung und Theaterwissenschaft in der Wissenschaft sowie der Herausbildung einer neuen Körperkultur in Erscheinung.

Ritualforschung um 1900

Im 19. Jahrhundert war es in der Theologie allgemeine Überzeugung, dass zwischen Mythos und Ritual eine klare Hierarchie besteht. Der Mythos wurde als primär betrachtet, das Ritual dagegen als lediglich eine Art Illustration, die ihm später hinzugefügt wurde. Der schottische Bibelforscher William Robertson Smith (1846-1894) schockierte daher seine Zeitgenossen zutiefst mit seiner Verkehrung dieser Hierarchie.²⁵ In seiner 1889 erschienenen Schrift *Lectures on the Religion of the Semites* stellte er die These auf, dass der Mythos lediglich als eine Interpretation des Rituals zu gelten habe und daher als zweitrangig. Vielmehr sei das Primat dem Ritual zuzuerkennen:

Soweit Mythen als Deutung ritueller Bräuche bestehen, ist ihr Wert überhaupt ein sekundärer und man kann wohl mit Sicherheit behaupten, daß beinahe in jedem Fall der Mythos aus dem Ritus hergeleitet ist und nicht der Ritus im Mythos wurzelt. Denn der Ritus war fest bestimmt, und der Mythos war veränderlich; der Ritus war Sache der religiösen Pflicht, der Glaube an den Mythos aber stand im Belieben des Menschen.²⁶

Robertson Smith argumentierte daher, dass es nicht Mythen, Lehren und Dogmen seien, die eine religiöse Gemeinschaft begründen, sondern die von allen gemeinsam vollzogenen Rituale. Die in ihnen gemeinsam ausgeführten körperlichen Handlungen seien es, welche eine Gemeinschaft hervorbringen. Diese Theorie war vor allem deswegen so schockierend, weil sie den traditionellen Gegensatz zwischen der sich auf Texte stützenden europäischen und den in Ritualen sich artikulierenden nicht europäischen Kulturen aufhob.

Diese Aufhebung trieb James George Frazer (1854-1941) noch weiter voran. Inspiriert von Robertson Smiths *Lectures* entwickelte er in seinem Buch *The Golden Bough*, das 1890 in zwei Bänden erschien und bis zur dritten Auflage (1925) auf zwölf Bände anwuchs, die Theorie eines Rituals vom Tod und der Wiedergeburt eines Gottes. Unter Rekurs auf von anderen gesammeltes reichhaltiges ethnologisches Material versuchte er die These zu belegen, dass ein

solches Todes- und Wiedergeburtssymbol bei allen Kulturen verbreitet war – dass es sich also um ein universelles Symbol handelte.

Damit wies er die allgemein akzeptierte Vorstellung, dass die moderne europäische Kultur von allen anderen und insbesondere von sogenannten primitiven Kulturen grundlegend verschieden sei, schroff zurück. Er betonte ausdrücklich, dass sich die europäische Zivilisation aus einer Kultur entwickelt habe, die auf einem derartigen Todes- und Wiedergeburtssymbol beruhte; dass sie aus einem Typus von Kultur hervorgegangen sei, der Menschen überall in der Welt gemeinsam sei und auch in der modernen Kultur noch, irgendwo im Keller weggesperrt, weiter rumoren würde.

Der belgische Ethnologe Arnold van Gennep arbeitete in seinem 1909 erschienenen Buch *Les rites du passage* eine universelle Struktur heraus, die seiner Ansicht nach einem bestimmten, weltweit verbreiteten Typus von Ritualen zugrunde liegt – den sogenannten Übergangsritualen, welche die Mehrzahl aller Rituale darstellen.

Ihre Funktion besteht darin, Individuen und gesellschaftlichen Gruppen bei Statusveränderungen, in Lebenskrisen – wie Geburt, Pubertät, Hochzeit, Schwangerschaft, Krankheit, Hungersnot, Krieg und Tod – oder jahreszeitlichen Zyklen einen sicheren Übergang von einem Zustand in den anderen zu garantieren. Mit dem Übergangsritual wird also immer eine Transformation des betreffenden Individuums oder der Gemeinschaft vollzogen. Van Gennep gliedert seinen Verlauf in drei Phasen:

1. die Trennungsphase, in welcher der/die zu Transformierende(n) aus ihrem Alltagsleben herausgelöst und ihrem sozialen Milieu entfremdet werden;
2. die Schwellen- oder Transformationsphase; in ihr wird/werden der/die zu Transformierende(n) in einen Zustand »zwischen« allen möglichen Bereichen versetzt, der ihnen völlig neue, zum Teil verstörende Erfahrungen ermöglicht;
3. die Inkorporationsphase, in der die nun Transformierte(n) wieder in die Gesellschaft aufgenommen und in ihrem neuen Status akzeptiert werden.

In allen drei Phasen kommt offensichtlich Grenzen – dem Überschreiten bestehender Grenzen und dem Ziehen neuer Grenzen – eine große Bedeutung zu. Während in der Trennungsphase die Grenze, welche den Alltag vom Fest bzw. vom Ritual und das eigene soziale Milieu von anderen trennt, überschritten und in der Inkorporationsphase eine neue Grenzziehung vorgenommen wird, zeichnet sich die Schwellen- oder Transformationsphase dadurch aus, dass in ihr die unterschiedlichsten Arten von Grenzüberschreitungen geschehen können, ja, dass sie als Entgrenzung schlechthin erfahren werden kann. In diesem Sinne ist der Begriff des Rituals immer auf den Begriff der Grenze

bezogen. Zwar wurde van Genneps Buch nach seinem ersten Erscheinen von einflussreichen Wissenschaftlern wie Marcel Mauss und Jean Pierre Lafitte total verrissen. Es war damit erledigt und wurde kaum weiter rezipiert. Erst nach seiner Übersetzung ins Englische in den 1960er Jahren begann seine bis heute andauernde Wirkungsgeschichte. Van Genneps Theorie ist in unserem Kontext insofern von besonderem Interesse, als sich in ihr prägnant die Hinwendung zu einem Verständnis von Kultur formuliert, das die besondere Qualität von Ritualen als Vollzug körperlicher Handlungen in den Vordergrund rückt.

Bezieht man van Genneps Ausführungen auf die *Elektra*-Aufführung, so fallen bestimmte rituelle Züge ins Auge, die sie in mancher Hinsicht prägen. Dies gilt vor allem mit Blick auf die in ihr vollzogenen Grenzüberschreitungen. Indem Gertrud Eysoldt die Grenze überschritt, die seit dem ausgehenden 18. Jahrhundert zwischen dem semiotischen Körper des Schauspielers und seinem phänomenalen Leib gezogen war, indem sie ihrem eigenen Körper Gewalt antat, verlieh sie der Aufführung den Status einer Art Schwellen- oder Transformationsphase, in der sie nicht nur spielte, sich in einem Zustand zwischen allen möglichen Bereichen zu befinden, sondern sich tatsächlich in diesen Schwellenzustand versetzte, sich transformierte. Das »Selbstopfer«, welches die Schauspielerinnen darbrachte und mit dem sie zugleich die Rampe überwand, also die Grenze zwischen sich und den Zuschauern aufhob, ermöglichte im Gegenzug den Zuschauern, nun ihrerseits diese Grenze zu überschreiten und in eine Schwellen- und Transformationsphase einzutreten. Die starke Einwirkung auf ihre Sinne und Nerven veränderte ihren physischen Zustand und bewirkte in diesem Sinne zumindest für die Zeit der Aufführung ihre körperliche Transformation. Auf diese Weise wuchs der Aufführung eine rituelle Dimension zu. In ihr und mit ihr wurde die Grenze zwischen Theater und Ritual überschritten, die seit dem 18. Jahrhundert als unumstößlich und unaufhebbar galt. Auch wenn Theater hier nicht zum Ritual mutierte, erhielt es doch unverkennbar rituelle Züge.

Mit dem hier unterstellten Versuch, das Verhältnis von Theater und Ritual neu zu bestimmen, stand Reinhardts Inszenierung um die Jahrhundertwende keineswegs allein da. Ähnliche Versuche wurden auch innerhalb der Ritualforschung unternommen. Die sogenannten Cambridge Ritualists unter Führung der Althilologin Jane Ellen Harrison (1850-1928) versuchten den Nachweis zu erbringen, dass das antike griechische Theater – und zwar sowohl das tragische als auch das komische – seinen Ursprung in einem Ritual, genauer in einem Opferritual, genommen habe. In ihren *Prolegomena to the Study of Greek Religion*, die im Jahr der Uraufführung von *Elektra* erschienen, führt Harrison – zum Teil unter Rekurs auf Nietzsches Schrift *Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik* (1872) – ihre These aus, dass unter der Schicht der olympischen Götterwelt eine andere Religion verschüttet sei, die sie sowohl als deren chtho-

nische Vorgeschichte als auch als ihre spätere Überwindung bestimmt. Auf der Grundlage dieser Studien entwickelte Harrison in *Themis. A Study of the Social Origin of Greek Religion* (1912) ihre Theorie vom Ursprung des Theaters aus dem Ritual. Sie bezog sich dabei auf Frazers Idee von Tod und Wiedergeburt eines Gottes. Jane Ellen Harrison ging von der Annahme eines vordionysischen Rituals aus, mit dem der Frühlings-Daimon, der *eniautos daimon* – eine Art Jahresgott – verehrt wurde. Ein Ur-Ritual dieser Art schien die Erklärung dafür zu liefern, dass ähnliche Strukturen von Tod und Wiedergeburt eines Gottes, die dem Zyklus der Jahreszeiten entsprechen, in ganz verschiedenen Kulturen zu finden sind. Das dionysische Ritual wurde entsprechend als Ableger des alten Frühlings-Daimon-Rituals begriffen. Über mehrere Kapitel versucht Harrison Stück für Stück den Nachweis zu führen, dass der Dithyrambus, aus dem sich nach Aristoteles' Aussagen die Tragödie entwickelte, nichts anderes darstellt als den Gesang zur Feier des *eniautos daimon*, als einen konstitutiven Bestandteil des *eniautos daimon*-Rituals. Gilbert Murray (1866-1957) beteiligte sich an Harrisons Studie mit einem *Excursus on the Ritual Forms Preserved in Tragedy*, in dem er unter Rekurs auf verschiedene Tragödien – und insbesondere auf die jüngste (!) uns überlieferte Tragödie, Euripides' *Die Bakchen* – zu belegen sucht, dass die Elemente des *agon*, *threnos*, Botenberichts und der Epiphanie, die nach Harrison aus dem *eniautos daimon*-Ritual stammen, in den Tragödien vergleichbare Funktionen zu erfüllen haben wie im Ritual. Der andere Mitstreiter Harrisons, Francis M. Cornford (1874-1943) entwickelte in seiner Studie *The Origins of Attic Comedy* (1914) ein ähnliches Modell für die Komödie.

Harrisons Theorie vom Ursprung des griechischen Theaters aus dem Ritual verstieß ebenso gegen ein grundlegendes Tabu wie Reinhardts Inszenierung der *Elektra*. Denn sie entzog der Überzeugung ihrer Zeitgenossen die Grundlage, dass die griechische Kultur, nach deren Vorbild und Standards sie ihre eigene Kultur modellierten, ihr Selbstbild und Selbstverständnis in den überlieferten Tempeln, Statuen und Texten artikuliert hatte, die sie als Ausdruck höchster Würde, »edler Einfalt« und »stiller Größe«²⁷ lasen. Im Lichte von Harrisons Theorie erschienen die so bewunderten Texte der griechischen Tragödien und Komödien als Spätfolgen von rituellen Handlungen, mit denen – wie bei den »Wilden«, den »primitiven Völkern« – ein Ritual zur Feier eines Jahreszeiten-gottes vollzogen wurde. Das Bild, das Harrison von den Griechen zeichnete, stimmte in wichtigen Zügen nicht nur mit demjenigen überein, das Nietzsche entworfen hatte, sondern merk- und denkwürdiger Weise auch mit dem, welches Reinhardts Inszenierung von *Elektra* übermittelte. In diesem Bild lagen Ritual und Theater dicht beieinander, ohne sich klar voneinander abgrenzen zu lassen.

Theater als Aufführung – die Entstehung von Theaterwissenschaft

Im ausgehenden 19. Jahrhundert wurde Theater mit Blick auf die Texte definiert, die in ihm Verwendung fanden: Schauspieltheater unter Rekurs auf dramatische Literatur und Oper sowie Ballett unter Bezug auf Partituren. Entsprechend galt das Schauspieltheater als genuiner Gegenstand der entsprechenden Nationalphilologien, während Oper und Ballett der Musikwissenschaft zugeordnet waren. Der Berliner Germanist Max Herrmann (1865-1942), ein Spezialist für die deutsche Literatur des Mittelalters und der Frühen Neuzeit, war dagegen der Auffassung, dass es nicht die Literatur sei, welche Theater als eine ganz spezifische Kunstform konstituiere, sondern die Aufführung: »[D]ie Aufführung ist das Wichtigste [...].«²⁸ Zum Ausgangs- und Angelpunkt seiner Überlegungen machte er das Verhältnis zwischen Darstellern und Zuschauern:

[Der] Ursinn des Theaters [...] besteht darin, daß das Theater ein soziales Spiel war, – ein Spiel Aller für Alle. Ein Spiel, in dem Alle Teilnehmer sind, – Teilnehmer und Zuschauer. [...] Das Publikum ist als mitspielender Faktor beteiligt. Das Publikum ist sozusagen Schöpfer der Theaterkunst. Es bleiben so viel Teilvertreter übrig, die das Theater-Fest bilden, so dass der soziale Grundcharakter nicht verloren geht. Es ist beim Theater immer eine soziale Gemeinde vorhanden.²⁹

Damit war ein radikal neues Verständnis von Theater formuliert. Es orientierte sich nicht länger am Text, der verwendet wurde, vorgegeben war und immer wieder benutzt werden konnte, sondern an der Aufführung, die sich erst im Zusammenspiel von Akteuren und Zuschauern auf je einmalige Weise konstituiert.

Während sich das Interesse der Literaturwissenschaftler und der Theaterkritiker ausschließlich auf die Vorgänge auf der Bühne konzentriert hatte, an die sie die Frage richteten, mit welchen Mitteln der zugrunde liegende literarische Text dargestellt wurde und ob die Darstellung dem literarischen Werk ange-

messen sei, lenkte Herrmann die Aufmerksamkeit auf das Verhältnis zwischen Schauspielern und Publikum. Er stellte die These auf, dass es sich bei einer Aufführung um ein Spiel handele, an dem alle im Raum Anwesenden beteiligt seien, also auch die Zuschauer. Er ging sogar so weit, zu behaupten, dass es eigentlich erst das Publikum sei, welches als Schöpfer der Theaterkunst zu begreifen sei.

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

in einem heimlichen Nacherleben, in einer schattenhaften Nachbildung der schauspielerischen Leistung, in einer Aufnahme nicht sowohl durch den Gesichtssinn wie vielmehr durch das Körpergefühl, in einem geheimen Drang, die gleichen Bewegungen auszuführen, den gleichen Stimmenklang in der Kehle hervorzubringen.³⁰

Damit wird betont, dass für den Verlauf der Aufführung und die Erfahrung, welche die Zuschauer in ihr machen können, »das theatralisch Entscheidendste das Miterleben der wirklichen Körper und des wirklichen Raumes«³¹ sei. Es geht in der Aufführung also nicht zuvörderst darum, dass der Zuschauer bestimmte ihm durch die Darsteller übermittelte Bedeutungen versteht, wie die vom Schauspieler dargestellten Motive, Gedanken, Gefühle, seelischen Zustände einer dramatischen Figur oder den dargestellten fiktiven Raum eines Palastes, Waldes oder Flusstals. Vielmehr ist »das Miterleben der wirklichen Körper und des wirklichen Raums« entscheidend – eben das, was sich *zwischen* Darstellern und Zuschauern ereignet.

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

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

sich ja stets im Publikum Elemente befinden werden, die zu jenem innerlichen Nacherleben der schauspielerischen Leistung nicht recht befähigt sind und die nun durch die allgemeine, sonst so ungeheuer günstige, hier aber ungünstige seelische Ansteckung des Gesamtpublikumkörpers auch die Leistung der für das Nacherleben geeigneten Elemente herabsetzen³²

und so die Aufführung insgesamt in ihrem Verlauf negativ beeinflussen. Mit dieser Reflexion auf die Rolle des Zuschauers als eines Mit-Spielers wurde die Aufführung als ein Prozess bestimmt, der aus dem gemeinsamen »Spiel« von Akteuren und Zuschauern, aus ihrer Interaktion hervorgeht. Sie wird hier nicht als Darstellung eines Vorgegebenen – eines Textes, auf den sich die Kritiker und Literaturwissenschaftler immer wieder beziehen – begriffen, sondern als ein Geschehen, das sich zwischen Akteuren und Zuschauern vollzieht.

Es ist durchaus davon auszugehen, dass Herrmann seine neuen Ideen über Theater nicht nur aufgrund seiner Forschungen zum Theater des Mittelalters und der frühen Neuzeit entwickelte, sondern zu ihnen auch durch die Inszenierungen Max Reinhardts inspiriert wurde. Sein Aufführungsbegriff lässt sich daher auch als eine Beschreibung und Charakterisierung dessen verstehen, was sich während der Aufführung einer Reinhardt-Inszenierung unübersehbar zutrug.

Da Herrmann Theater durch die Aufführung definiert sah und nicht durch den Text, postulierte er die Gründung einer neuen Wissenschaft – der Theaterwissenschaft. Sie war als Wissenschaft von Aufführungen konzipiert, die durch die körperlichen Handlungen von Akteuren und Zuschauern hervorgebracht werden.

Proklamation einer neuen Körperkultur

Der Wagnerkult ist (einer) der Pol(e), um den sich [...] Deutschland konzentriert. Nirgends zeigte sich deutlicher, dass der Deutsche seinen Körper noch nicht entdeckt hatte, als hier, wo man die lächerlichsten Verunstaltungen der Leiblichkeit duldet: die Siegfriede mit den eingeschnürten Bierbäuchen, die Siegmunde mit wurstartig ausgestopften Trikotbeinen, die Walküren, die ihre freie Zeit zwischen Schüsseln voll dampfender Leberknödel und schäumenden Bierkrügen im Münchner Hofbräuhaus zu verbringen scheinen, die Isolden, die als »Riesendamen« vor den Jahrmarktsbuden unwiderstehliche Anziehungskraft auf die Sinne von Schlächterburschen ausüben mußten. Das alles vertrug sich in der »geistigen Kultur« der deutschen »Gebildeten« aufs beste mit einer Musik und einer dramatischen Symbolik, die ihr als das »Tiefste« und »Erhabenste« aller künstlerischen Offenbarungen galt.³³

Mit dieser Polemik gegen die Leibvergessenheit der Gebildeten in Deutschland in seiner 1906 veröffentlichten Schrift *Der Tanz* unterstrich der Schriftsteller, Kultur- und Theatertheoretiker Georg Fuchs (1868-1949) seine Forderung nach einer neuen Körperkultur. Er stimmte damit in den bereits stimmungsgewaltigen Chor all derer ein, die eine grundlegende Veränderung der Kultur durch eine neue Wertschätzung des Leibes durchzusetzen suchten. Wandervogelbewegung, Gartenstadt-, Körperkultur- und Lebensreformbewegung proklamierten die Befreiung des Leibes von den überlieferten Zwängen – Zwängen, für die sie einerseits ein falsches Schamgefühl haftbar machten, andererseits jedoch die von Urbanisierung und Industrialisierung verursachten Lebensbedingungen. Sie propagierten entsprechend eine umfassende Reform der Lebensweise, welche Ernährung, Hygiene, Kleidung, Wohnung, Sexualverhalten und Freizeitgestaltung betraf. Vegetarische Ernährung und Enthaltsamkeit von Alkohol und Nikotin galten ebenso als Voraussetzung für die Entwicklung einer neuen Einstellung dem Körper gegenüber wie natürliche Körperpflege – Baden, Duschen, Massage – Gymnastik, Sport und eine nicht einengende Kleidung:

Was uns not thut, ist das natürliche Gefühl für den Körper. Erworben wird es bei seiner Pflege. Kann ein Mensch, der dem Bade entsteigt, gereinigt, erfrischt, in allen Gliedern von jenem unendlichen Wohlgefühl durchströmt, das den Körper schwellt und das Leben jedes Teilchens seinem Bewusstsein fühlbar macht – kann der es über sich bringen, dieses Wohlgefühl durch beengende, zwängende Kleider zu zerstören? Wird er auch nur den Wunsch haben, es zu thun, wenn er seine Kraft in Arbeit oder Spiel, in Rennen, Laufen, Schwimmen, Reiten, Turnen oder Fechten oder was es nun sei, geübt und dabei empfunden hat, dass seine Glieder so, wie sie sind, gut, dass sie schön sind? Es wird ihn quälen, wenn dies in seiner Kleidung nicht zum Ausdruck kommt.³⁴

Schnürleib und Korsett, Halsbinden und steifen Rockkragen, einengendem Schuhwerk und jeder Art einschnürender Kleidung war damit der Kampf angesagt. Mit der lockeren, zwanglosen Reformkleidung setzten sich zugleich völlig neue Körperbilder durch.

Auch hinsichtlich der Wohnverhältnisse zeigte die Hygienebewegung erste Erfolge. 1903 erschien ein preußischer Gesetzentwurf, welcher erstmals die Mindestmaße für eine Wohnung angab, also festlegte, wie viel »Luftraum« und »Bodenfläche« einem Körper mindestens zustehen solle. 1909 begann man mit der Anlage der Hellerauer Gartenstadt bei Dresden, die ganz und gar unter dem Gesichtspunkt eines gesünderen Wohnens konzipiert war.

Der von der einengenden und deformierenden Kleidung befreite, von ihr bisher starr gehaltene Körper wurde nun in Bewegung versetzt. Ausgedehnte Wanderungen in die Umgebung der Städte – die sogenannten »Klotzmärsche« der Wandervögel – wurden unternommen, die verschiedensten Sportarten getrieben. Die Devise »Bewegung in frischer Luft« wurde insbesondere von den vielen Freiluft- und Nacktkulturbewegungen ernst genommen. Alle »Lichtluftbäder« der entsprechenden Vereine verfügten über eine Vielzahl von Turn-, Spiel- und Sporteinrichtungen. Das neue Ideal des »natürlich gepflegten«, sich in »Luft« und »Licht« bewegenden Körpers galt für beide Geschlechter.³⁵

Die so entstehende neue Bewegungskultur wurde vor allem von den seit der Jahrhundertwende überall entstehenden Gymnastikschulen gepflegt und verbreitet. In den Mittelpunkt ihrer Arbeit stellten sie die Bewegung des Körpers nach bestimmten Rhythmen. Der Genfer Bewegungspädagoge Emile Jaques-Dalcroze, der 1911 in Hellerau seine »Bildungsanstalt für Musik und Rhythmus« eröffnete, zielte ausdrücklich darauf, in seinen Schülern ein neues rhythmisches Bewusstsein zu wecken. Er verstand darunter »das Vermögen, sich jede Abfolge und jede Verbindung von Zeiteilen in allen Abschattungen von Kraft und Geschwindigkeit vorzustellen«. Dieses Vermögen könne man jedoch nur erwerben, wenn man lerne, sich den Rhythmen entsprechend zu bewegen. Die Bewegung des eigenen Körpers in einem bestimmten Rhythmus sollte so zur Ausbildung der Fähigkeit führen, den Rhythmus wahrzunehmen. Ent-

sprechend strebte Jaques-Dalcroze die Fähigkeit an, mehrere verschiedenartige Rhythmen gleichzeitig wahrzunehmen. »Um in ihm [dem Kind] das Gefühl für die Gleichzeitigkeit verschiedener Rhythmen zu erzeugen, ist es unerlässlich, daß wir es mittels verschiedener Glieder Bewegungen ausführen lassen, welche Zeitwerte von unterschiedlicher Dauer darstellen.«³⁶

Die von Jaques-Dalcroze propagierten und eingeübten Bewegungsmuster stellten insofern eine »Revolution« europäischer Bewegungsformen dar, als sie gezielt einer Polyrhythmik folgten. Diese Bewegungsmuster, die vor dem Ersten Weltkrieg, nur von wenigen beherrscht, eine eher periphere Erscheinung darstellten, gewannen in den 1920er Jahren eine enorme Popularität und Verbreitung: Aus Amerika wurden als neue Gesellschaftstänze der Shimmei und der Charleston importiert, die unterschiedlichen, nebeneinander herlaufenden Rhythmen folgen. Mit diesen Tänzen setzten sich neue Bewegungsmuster durch.³⁷

In Einklang mit dem neuen Ideal des sich bewegenden Körpers erlangte um die Jahrhundertwende der Tanz im System der Künste eine besondere Stellung und Bedeutung. Der von Geneviève Stebbins und Ruth St. Denis kreierte und proklamierte »Freie Tanz« brach mit den Konventionen des klassischen Balletts; er räumte auf mit Spitzentanz, Pirouetten und dem notorischen Tutu. Anstelle der vom rhetorischen Kode des klassischen Balletts festgelegten Bewegungen wurden im »Freien Tanz« individuelle, dem »natürlichen« Bewegungsmodus des Körpers folgende Bewegungsmuster eingeführt, die sich zunächst an den von griechischen Vasen, Terrakotten und Statuen übermittelten Körperbildern orientierten, jedoch auf eine völlig »neue Bewegung« zielten: »Die Tänzerin der Zukunft wird ein Weib sein müssen, deren Körper und Seele so harmonisch entwickelt sind, daß die Bewegung des Körpers die natürliche Sprache der Seele sein wird.«³⁸

Damit wurde der »Körper zum Mittel künstlerischer Formschöpfung«³⁹ erhoben, wie es Fuchs bereits in seiner programmatischen Schrift verlangt hatte. Daraus folgt ein neues Verständnis nicht nur der Tanz-, sondern auch der Schauspielkunst. Fuchs begriff beide als »ein und dieselbe Kunst«. Entsprechend bestimmte er sie als

rhythmische Bewegung des menschlichen Körpers im Raum, ausgeübt aus dem schöpferischen Drange, eine Empfindung durch die Ausdrucksmittel des eigenen Leibes zur Darstellung zu bringen, und in der Absicht, sich dadurch eben jenes inneren Dranges lustvoll zu entladen, daß man andere Menschen in einen gleichen oder ähnliche Rauschzustand versetzt.⁴⁰

Man könnte meinen, dass Fuchs mit seiner Bestimmung einer neuen Schauspielkunst eben die Schauspielkunst beschreibt, die Gertrud Eysoldt kreierte hat-

te und praktizierte. Denn der Schwerpunkt liegt bei Fuchs auf der Aufhebung bzw. Verwischung der Grenze zwischen phänomenalem und semiotischem Körper des Schauspielers. Aufgrund dieser Aufhebung verliert dessen Spiel den Charakter des »Als ob«; es ahmt nicht mehr eine andere Wirklichkeit nach, die es lediglich vortäuscht, sondern es konstituiert selbst Wirklichkeit. Daher rührt auch seine Fähigkeit, die Grenze zwischen Schauspieler und Zuschauer zu überwinden, seine Fähigkeit, bei den Zuschauern eine starke sinnliche und nervliche Wirkung hervorzurufen, die durchaus die Grenzen ihres Ich – wie im Rausch – aufzulösen vermag.

Sowohl in der Verkehrung der Hierarchie zwischen Mythos und Ritual durch die neu entstandene Ritualforschung sowie zwischen Text und Aufführung durch die Begründung der Theaterwissenschaft als auch in der Proklamation und Durchsetzung einer neuen Körperkultur manifestierte sich ein neues Selbstverständnis der modernen europäischen Kultur, das sich in ihnen artikulierte und zugleich weiter durchgesetzt wurde. Damit wurde die Dichotomie von moderner europäischer Kultur und sogenannten primitiven Kulturen – das heißt die Dichotomie zwischen Kultur der Elite und Volkskultur innerhalb der europäischen Kulturen sowie die Dichotomie zwischen der europäischen und bestimmten nicht europäischen Kulturen – aufgehoben.

Während man bis dahin von europäischer Kultur als einer Textkultur sprechen konnte, von der sich die anderen, die sogenannten primitiven Kulturen durch das Fehlen eben dieses grundlegenden Merkmals unterschieden, fehlte für das neue Verständnis von Kultur, das diesen Gegensatz aufhob, ein entsprechender Begriff. Der russische Theatertheoretiker und -künstler Nikolai Evreinov (1879-1953) führte zu Beginn des 20. Jahrhunderts dafür den Begriff der Theatralität ein.

Theatralität oder Performativität?

Evreinov prägte den Begriff »Theatralität« in seiner zuerst 1908 veröffentlichten Schrift *Apologie der Theatralität*. Während er Theatralität hier als ein ästhetisches Verhalten begreift, das gerade auch außerhalb des Theaters als Institution den Alltag der Menschen bestimmen und verändern könne, erklärt er sie später zu einem präästhetischen Instinkt. Als »allgemein verbindliches Gesetz der schöpferischen Transformation der von uns wahrgenommenen Welt«⁴¹ sei Theatralität als ein kulturerzeugendes und die Kulturgeschichte vorantreibendes Prinzip zu verstehen, das nicht nur der Kunst, sondern bereits der Religion zugrunde liege.⁴² An einer Fülle von Beispielen legt er dar, dass Kultur im Sinne einer Aufführung zu begreifen sei, in der für die Wahrnehmung von anderen inszeniertes Handeln eben vor diesen anderen aus- und aufgeführt werde. Seine Beispiele entstammen den Bereichen des öffentlichen Lebens wie der Kirche, des Militärs, der Politik, Justiz, Ökonomie, Werbung ebenso wie dem alltäglichen Leben.⁴³

Evreinovs Theorie der Theatralität wurde im vorrevolutionären Russland heiß diskutiert. In den Jahren nach der Revolution bis zu seiner Emigration im Jahre 1925, in denen er seine Theorie weiterentwickelte und teilweise an die neuen gesellschaftlichen Verhältnisse anzupassen suchte, erfuhr sie eine zunehmend aggressivere Kritik. Nach seiner Emigration wurde sie zum Anathema und geriet in Vergessenheit. In den westlichen Ländern wurde sie damals nicht rezipiert.

Der Begriff kehrte in die kulturwissenschaftliche Diskussion erst in den 1970er Jahren zurück, das heißt im Zuge von grundlegenden Veränderungen, die sich zum einen in den westlichen Kulturen zutrugen, zum anderen jedoch durchaus global zu verzeichnen sind. Zu diesen Veränderungen sind die sogenannten 68er-Bewegungen zu rechnen, wie die Bürgerrechtsbewegung in den Vereinigten Staaten, die Studentenbewegungen in Frankreich und Deutschland, die Bürgerrechtsbewegung in Nordirland oder der Prager Frühling; die überall in der westlichen Welt stärker werdenden feministischen Bewegungen und neue Formen der Jugendkultur. Herbert Marcuse bezeichnete diese Veränderungen als »Kulturrevolution« –

aber (noch) keine politische und ökonomische Revolution. Während in der Kunst, in den Kommunikationsformen, in den Sitten und Bräuchen Veränderungen eingetreten sind, in denen sich eine neue Erfahrung abzeichnet, eine radikale Umwertung der Werte, scheinen die gesellschaftlichen Strukturen und ihre politischen Ausdrucksformen sich im wesentlichen nicht zu wandeln, zumindest aber hinter den kulturellen Veränderungen zurückzubleiben.⁴⁴

Zum anderen sind die 1960er Jahre die Zeit der Unabhängigkeitsbewegungen und markieren das Ende des Kolonialismus – und damit die Aufhebung des proklamierten Gegensatzes zwischen den kolonisierenden westlichen Textkulturen und den kolonisierten »primitiven« Kulturen.

Ende der 1950er Jahre erschien das Buch des Soziologen Erving Goffman, *The Presentation of Self in Everyday Life*⁴⁵, das den bereits von Evreinov geäußerten Gedanken von der Theatralität des alltäglichen Lebens ohne Bezug und offensichtlich auch ohne Kenntnis von Evreinovs Schriften zu einer Gesellschaftstheorie ausarbeitete. Seit den 1960er Jahren verbreitete sich in den westlichen Gesellschaften zunehmend der Eindruck, in einer Spektakelkultur zu leben.⁴⁶ Die Diagnose, die der zeitgenössischen Gesellschaft gestellt wurde, lautete, dass es sich um eine Kultur der Inszenierung oder auch um Kultur als Inszenierung handele. Denn in allen gesellschaftlichen Bereichen wetteiferten einzelne und gesellschaftliche Gruppen in der »Kunst«, sich selbst und ihre Lebenswelt wirkungsvoll ins Szene zu setzen. Die Theatralisierung aller Lebensbereiche, von der bereits Evreinov gesprochen hatte,⁴⁷ war unübersehbar. Um sich mit ihr auseinanderzusetzen, wurde in verschiedenen Geistes- und Sozialwissenschaften der Begriff der Theatralität wieder eingeführt, häufig ohne Rückbezug auf Evreinov und seine Theorien.

Während Elisabeth Burns Theatralität als »a mode of perception«⁴⁸ bestimmte, definierte Joachim Fiebach, ausgehend von Brechts Straßenszene, den Begriff unter Rekurs auf einen körperlichen Verhaltens- und Ausdrucksmodus, den es für die verschiedenen Epochen einer gegebenen Kultur jeweils gesondert zu beschreiben gelte.⁴⁹ Zunehmend war immer dann von Theatralität die Rede, wenn eine Inszenierung von Körperlichkeit im Hinblick auf eine spezifische Wahrnehmung vorgenommen und zur Aus- bzw. Aufführung gebracht wurde. »Aus heutiger Sicht gilt: Wo immer etwas oder jemand bewußt exponiert oder angeschaut wird, erhält Kultur eine theatrale Dimension.«⁵⁰

Der Begriff avancierte allmählich zu einem kulturwissenschaftlichen Grundkonzept.⁵¹

Von der Deutschen Forschungsgemeinschaft wurde 1995 ein Schwerpunktprogramm mit dem Titel »Theatralität. Theater als Modell in den Kulturwissenschaften« für die Dauer von sechs Jahren eingerichtet. Es nahm 1996 seine Arbeit auf. An ihm waren über 20 Disziplinen und 15 Universitäten beteiligt.

Aus diesem Programm ist eine Fülle von Publikationen hervorgegangen, mit denen die enorme Produktivität und heuristische Leistungsfähigkeit des Begriffs im kulturwissenschaftlichen Diskurs eindrucksvoll unter Beweis gestellt wurde.⁵²

In den 1990er Jahren trat zunehmend der Begriff der Performativität neben den der Theatralität oder gar an seine Stelle, wenn es darum ging, den Aufführungscharakter von Kultur genauer zu beschreiben. Beide Begriffe sind nicht immer klar voneinander abzugrenzen. Dies gilt vor allem insofern, als sie beide den Aufführungscharakter von Kultur unterstreichen, allerdings jeweils mit unterschiedlicher Schwerpunktsetzung. Während Theatralität sich auf den jeweils historisch und kulturell bedingten Theaterbegriff bezieht und die Inszeniertheit und demonstrative Zurschaustellung von Handlungen und Verhalten fokussiert, hebt Performativität auf die Selbstbezüglichkeit von Handlungen und ihre wirklichkeitskonstituierende Kraft ab.⁵³

Innerhalb der deutschen kulturwissenschaftlichen Diskussion finden beide Begriffe weiterhin Verwendung.⁵⁴ International dagegen hat sich der Begriff des Performativen durchgesetzt, auch wenn der Begriff der Theatralität in anderen Kontexten noch weiter verwendet wird. Dies mag zum einen daran liegen, dass im Englischen der Theaterbegriff sehr eng gefasst ist und letztlich nur das textgestützte Schauspieltheater unter sich begreift. Das hat dazu geführt, dass »theatricality« und »performativity« ebenso wie »theatre« und »performance« geradezu als Gegensätze begriffen werden. So schreibt Josette Féral dem Theater Repräsentation, Narrativität, Schließung, die Konstruktion von Subjekten in physikalischen und psychologischen Räumen, die Sphäre kodifizierter Strukturen und Zeichenhaftigkeit zu. Ihm stellt sie als Gegensatz die Performance gegenüber, welche die Kompetenzen, Kodes und Strukturen des Theatralen auflöse und dekonstruiere. In Performances gebe es »nothing to grasp, project, introject, except for flows, networks, and systems. Everything appears and disappears like a galaxy of ›transitional objects‹ representing only the failures of representation.« »Performance ›attempts not to tell (like theatre), but rather to provoke synaesthetic relationships between subjects.«⁵⁵ Es muss daher bei der Darstellung des Aufführungsbegriffs der Versuch gemacht werden, die auf Theatralität verweisenden Komponenten möglichst klar von den auf Performativität verweisenden zu unterscheiden.

Die eher negative Rezeption des Begriffs der Theatralität in den nordamerikanischen Kunst- und Kulturwissenschaften mag auch auf die schroffe Ablehnung des Theatralen in der Malerei durch den einflussreichen Kunsthistoriker Michael Fried zurückgehen, die dieser bereits in seinem Aufsatz *Art and Objecthood* aus dem Jahr 1968⁵⁶ mit Bezug auf die Minimalist Art geäußert und später in seinem Buch *Absorption and Theatricality: Painting and Beholder in the Age of Diderot* (1980) weiter ausgeführt hat.