



Hochholdinger-Reiterer | Thurner | Wehren [Hrsg.]

Theater und Tanz

Handbuch für Wissenschaft und Studium



Nomos
Handbuch



rombach
wissenschaft

Beate Hochholdinger-Reiterer | Christina Thurner
Julia Wehren [Hrsg.]

Theater und Tanz

Handbuch für Wissenschaft und Studium

Unter Mitarbeit von Tabitha Eberli-Zurbrügg, Sari Pamer,
Salome Rickenbacher, Julia Wechsler



Nomos
Handbuch

rombach
wissenschaft

*DI**E**stinguished* von La Ribot Ensemble

Aufgenommen im TPR – Centre neuchâtelois des arts vivants, La Chaux-de-Fonds 2022

© Nicolas Montandon

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

ISBN 978-3-8487-8475-2 (Print)

ISBN 978-3-7489-2855-3 (ePDF)



Onlineversion
Nomos eLibrary

1. Auflage 2023

© Nomos Verlagsgesellschaft, Baden-Baden 2023. Gesamtverantwortung für Druck und Herstellung bei der Nomos Verlagsgesellschaft mbH & Co. KG. Alle Rechte, auch die des Nachdrucks von Auszügen, der fotomechanischen Wiedergabe und der Übersetzung, vorbehalten. Gedruckt auf alterungsbeständigem Papier.

Vorwort

Warum wählt jemand Theater- oder Tanzwissenschaft als Studienfach, als Arbeitsgebiet? Vielleicht, weil sich mit und über Theater und Tanz so vieles reflektieren lässt, was uns alle betrifft: unser (Zusammen-)Leben, unsere (Um-)Welt, alle möglichen oder unmöglichen Wirkungs- und Erfahrungsräume, unsere und andere Zeiten, Gefühle, Stimmungen, Diskurse, Kritik(en), Träume usw. All das meint und ist Theater in all seinen Formen; all das wird in den performativen Künsten verhandelt und in der Theater- und Tanzwissenschaft untersucht.

Wie breit und wie anschlussfähig die Theater- und Tanzwissenschaft mittlerweile ist, wurde uns bei der Planung und Durchführung dieses *Handbuches* nochmals so richtig bewusst. Nicht nur die Geschichte(n) des Fachs, auch das Spektrum von Definitionen und Grundbegriffen, Methoden und Theorien sowie Arbeitsfeldern ist breit, reich und divers. Es lässt sich damit – wie man am vorliegenden Erzeugnis sieht – spielend ein Band füllen. Es ließen sich eigentlich gleich mehrere Bände füllen.

Wir haben eine Auswahl getroffen, haben eingeteilt, aufgeteilt und verteilt. Aus der Fülle an Ideen ist schließlich ein *Handbuch Theater und Tanz* in vier Kapiteln und zahlreichen Unterkapiteln entstanden. In engem Kontakt und inhaltlichem Austausch mit den 77 Autor:innen entstand der vorliegende Band mit 97 Einträgen, die allesamt den aktuellsten Stand der Forschung reflektieren, historische und aktuelle Positionen und Diskurse formulieren, Desiderate benennen und im Zusammendenken von Theater und Tanz neue und mitunter überraschende Perspektiven aufzeigen.

Es war uns nicht nur ein Anliegen, möglichst vielfältig Themen, Gegenstände, Perspektiven, Zugänge und Ansätze zu versammeln, sondern auch möglichst viele Kolleg:innen der deutschsprachigen Theater- und Tanzwissenschaft einzubinden und zu Wort kommen zu lassen. Einige, die wir angefragt haben, mussten unsere Einladung aus verschiedenen und verständlichen Gründen ausschlagen; aber viele, höchst erfreulich viele haben zugesagt und mitgemacht.

Die Arbeit am *Handbuch* bedeutete nicht nur für uns, die Herausgeberinnen, sondern für jede:n der Autor:innen, Lektor:innen und all die weiteren Arbeitskräfte, die an diesem Buch mitgewirkt haben, einen immensen Aufwand, der noch dazu in eine schwierige und krisenhafte Zeit fiel. Viele hatten mit Coronaerkrankungen, deren Nachwirkungen und Auswirkungen auch auf das familiäre und berufliche Umfeld zu kämpfen und waren mit einem pandemiebedingt erschwerten Semesterbetrieb konfrontiert. Und doch ist es geschafft: Die Artikel, die Bilder, das Literaturverzeichnis – das *Handbuch* ist da und wir freuen uns und danken:

Zunächst Isabell Oberle, die das *Handbuch* initiierte, während der Konzeptionsphase unsere Überlegungen begleitete und ebenso beharrlich hinterfragte und uns bis zum Ende der Redaktionsarbeiten geduldig unterstützte. Nach ihrem beruflich bedingten Wechsel übernahmen Beate Bernstein, Marion Müller, Fabiola Valeri und Alexander Hutzl mit uns gemeinsam die Fertigstellung des Bandes. Auch ihnen, der Verlagskorrektorin Caroline Lais sowie Eva Lang (Herstellung) und Martina Keller (Grafik) danken wir herzlich. Wir danken außerdem allen, die uns die Rechte zum Abdruck der Bilder gegeben haben.

Ein riesiges Dankeschön gebührt natürlich den Autor:innen, die sich die Mühe gemacht haben, in ihren Artikeln je einem ›Gegenstand‹ der Theater- und/oder Tanzwissenschaft auf den Grund zu gehen, ihn zu verorten, bezüglich Definitionen, Positionen, Forschungsstand usw. darzustellen, und zwar so, dass sowohl fortgeschrittene Fachleute wie auch neugierige Studierende oder interessierte Laien einen fundierten und gleichzeitig verständlichen Einblick bekommen. Wir konnten alle vorgesehenen Artikel vergeben und kein einziger musste – trotz einiger Rückzüge und Umverteilungen – gestrichen werden. Den bisweilen sehr kurzfristig eingesprungenen Autor:innen sind wir zu besonderem Dank verpflichtet.

Wir danken unseren Hilfsassistentinnen Tabitha Eberli-Zurbrügg, Sari Pamer, Salome Rickenbacher und Julia Wechsler für ihren unermüdlichen Einsatz bei der Koordination und Administration der Zusammenarbeit sowie für ihre unverzichtbaren ›Adleraugen‹ bei der Stylesheet-, Literatur-, Fahnenkontrolle und bei der Vorbereitung der Register.

Und schließlich danken wir unseren Familien; sie haben den Kraftakt, den so ein Buchprojekt (auch) darstellt, mitbekommen und (meist) geduldig mitgetragen. Ihnen, unseren Partnern und Kindern, sei dieses *Handbuch* gewidmet. Und all jene sollen es nutzen, schätzen, kritisieren und weiterdenken, denen Theater und Tanz genauso ein Anliegen und eine fortwährende Herausforderung ist wie uns.

Die Herausgeberinnen, Bern im Februar 2023

Beate Hochholding-Reiterer, Christina Thurner, Julia Wehren

Inhaltsverzeichnis

I. Fachgeschichte(n) Theater und Tanz

I.1	Fachgeschichte(n)	17
	<i>Beate Hochholdinger-Reiterer; Christina Thurner</i>	

II. Definitionen und Grundbegriffe

	Einleitung	31
II.1	Theater	33
	<i>Doris Kolesch</i>	
II.2	Tanz	45
	<i>Gerald Siegmund</i>	
II.3	Raum	59
	<i>Patrick Primavesi</i>	
II.4	Zeit	71
	<i>Patrick Primavesi</i>	
II.5	Körper	83
	<i>Susanne Foellmer</i>	
II.6	Figur/Figuration	95
	<i>Wolf-Dieter Ernst</i>	
II.7	Gattungen	105
	<i>Martin Jörg Schäfer</i>	
II.8	Komisches	115
	<i>Hans Roth</i>	
II.9	Tragisches	121
	<i>Nicole Haitzinger</i>	
II.10	Theatralität	127
	<i>Matthias Warstat</i>	
II.11	Performativität	133
	<i>Hans-Friedrich Bormann</i>	
II.12	Medialität	139
	<i>Barbara Büscher</i>	
II.13	Dispositive	145
	<i>Lorenz Aggermann</i>	

II.14	Diversität	151
	<i>Peter M. Boenisch</i>	
 III. Methoden und Theorien		
	Einleitung	159
 III.1. Methoden		
III.1.1	Methoden der Historiografie	163
	<i>Jan Lazardzig</i>	
III.1.2	Aufführungsanalyse	169
	<i>Christel Weiler</i>	
III.1.3	Quellenkritik	181
	<i>Isabelle Haffter</i>	
III.1.4	Hermeneutik	187
	<i>Julia Stenzel</i>	
III.1.5	Diskursanalyse	195
	<i>Constanze Schellow</i>	
III.1.6	Semiotik	201
	<i>Peter M. Boenisch</i>	
III.1.7	Phänomenologie	207
	<i>Jens Roselt</i>	
III.1.8	Psychoanalyse	213
	<i>Sophie Witt</i>	
III.1.9	Vergleich/Transfer	219
	<i>Isabelle Haffter</i>	
III.1.10	Soziale und sozialwissenschaftliche Theatermodelle	225
	<i>Stefanie Husel</i>	
III.1.11	Praxeologie	231
	<i>Yvonne Hardt</i>	
III.1.12	Akteur-Netzwerk Theorie	237
	<i>Wolf-Dieter Ernst</i>	
III.1.13	Ethnografische Ansätze	243
	<i>Elizabeth Waterhouse</i>	

III.1.14	Oral History	251
	<i>Julia Wehren</i>	
III.1.15	Künstlerische Forschung	257
	<i>Yvonne Schmidt</i>	
III.1.16	Digital Humanities	265
	<i>Klaus Illmayer</i>	
 III.2. Theorien		
III.2.1	Theatertheorien	275
	<i>Nikolaus Müller-Schöll</i>	
III.2.2	Tanztheorien	285
	<i>Christina Thurner</i>	
III.2.3	Performancetheorien	289
	<i>Gabriele Klein</i>	
III.2.4	Theateranthropologie	297
	<i>Gabriele C. Pfeiffer</i>	
III.2.5	Tanzanthropologie	303
	<i>Daniela Hahn</i>	
III.2.6	Theorien und Modelle des Spiels	309
	<i>Stefanie Husel</i>	
III.2.7	Dekonstruktion	315
	<i>Leon Gabriel</i>	
III.2.8	Gender- und Queertheorien	321
	<i>Jenny Schrödl</i>	
III.2.9	Postcolonial Studies	327
	<i>Ann-Christine Simke</i>	
III.2.10	Neue Materialismen	333
	<i>Martina Ruhsam</i>	
III.2.11	Anthologisierung	339
	<i>Jens Richard Giersdorf</i>	

IV. Arbeitsfelder

Einleitung	345
------------------	-----

IV.1. Geschichte

IV.1.1 Theaterhistoriografie	349
<i>Stefan Hulfeld</i>	
IV.1.2 Tanzhistoriografie	361
<i>Lucia Ruprecht</i>	
IV.1.3 Europäische Theatergeschichte	371
<i>Andreas Kotte</i>	
IV.1.4 Globale Theatergeschichte	383
<i>Christopher Balme</i>	
IV.1.5 Populäre Formen	395
<i>Birgit Peter</i>	
IV.1.6 Amateurtheater	407
<i>Yvonne Schmidt</i>	
IV.1.7 Theaterarchitektur	415
<i>Jan Lazardzig</i>	
IV.1.8 Repertoire	427
<i>Julia Wehren</i>	
IV.1.9 Archiv	433
<i>Sara Tiefenbacher</i>	
IV.1.10 Notation	439
<i>Claudia Jeschke</i>	
IV.1.11 Fotografie	445
<i>Isa Wortelkamp</i>	
IV.1.12 Theaterfeindlichkeit	453
<i>Christopher Wild</i>	
IV.1.13 Theaterzensur	459
<i>Meike Wagner</i>	

IV.2. Zeitgenössische Formen und Phänomene

IV.2.1 Sprechtheater	467
<i>Andreas Enghart</i>	

IV.2.2	Bühnentanz	475
	<i>Kirsten Maar</i>	
IV.2.3	Musiktheater	485
	<i>Clemens Risi</i>	
IV.2.4	Figurentheater	495
	<i>Meike Wagner</i>	
IV.2.5	Kinder- und Jugendtheater	505
	<i>Maike Günsilius</i>	
IV.2.6	Performance	517
	<i>Gerald Siegmund</i>	
IV.2.7	Experimentelle Formen	525
	<i>Annemarie Matzke</i>	
IV.2.8	Inklusives Theater	535
	<i>Benjamin Wihstutz</i>	
IV.2.9	Applied Theatre	543
	<i>Matthias Warstat</i>	
IV.2.10	Zirkusformen	549
	<i>Mirjam Hildbrand</i>	
IV.2.11	Partizipatives/immersives Theater	557
	<i>Adam Czirak</i>	
IV.2.12	Postmigrantisches Theater	563
	<i>Azadeh Sharifi</i>	
IV.2.13	Theater und Digitalität	569
	<i>Ramona Mosse</i>	
IV.2.14	Festivals	577
	<i>Alexandra Portmann</i>	
IV.2.15	Kuratieren	587
	<i>Nicole Haitzinger</i>	
IV.2.16	Kulturelle Teilhabe/Vermittlung	593
	<i>Matthias Dreyer</i>	
IV.2.17	Theaterpädagogik	601
	<i>Mira Sack</i>	
IV.2.18	Institutionskritik und institutioneller Wandel	607
	<i>Ekaterina Trachsel und Philipp Schulte</i>	

IV.3. Ästhetik und Praxis

IV.3.1	Dramaturgie	615
	<i>Peter M. Boenisch</i>	
IV.3.2	Schauspiel(en)	625
	<i>Anja Klöck</i>	
IV.3.3	Tanz(en)	639
	<i>Katarina Kleinschmidt</i>	
IV.3.4	Performen	651
	<i>Adam Czirak</i>	
IV.3.5	Proben	657
	<i>Annemarie Matzke</i>	
IV.3.6	Regie	663
	<i>Beate Hochholdinger-Reiterer</i>	
IV.3.7	Choreografie	675
	<i>Sabine Huschka</i>	
IV.3.8	Bühnenräume	687
	<i>Ulrike Haß</i>	
IV.3.9	Maske	703
	<i>Ingo Rekatzy</i>	
IV.3.10	Kostüm	713
	<i>Jutta Krauß</i>	
IV.3.11	Stimme	725
	<i>Doris Kolesch</i>	
IV.3.12	Sprechen	733
	<i>Julia Kiesler</i>	
IV.3.13	Rhythmus	741
	<i>Clemens Risi</i>	
IV.3.14	Musik	747
	<i>Stephanie Schroedter</i>	
IV.3.15	Sound/Ton	753
	<i>Wolf-Dieter Ernst</i>	
IV.3.16	Geste	759
	<i>Lucia Ruprecht</i>	

IV.3.17	Stil	765
	<i>Katja Schneider</i>	
IV.3.18	Virtuosität	771
	<i>Bettina Brandl-Risi</i>	
IV.3.19	Chor	779
	<i>Jörn Etzold</i>	
IV.3.20	Ensemble	785
	<i>Ekaterina Trachsel und Hanna Voss</i>	
IV.3.21	Publikum	791
	<i>Theresa Schütz</i>	
IV.3.22	Bühnentechnik	797
	<i>Andreas Kotte</i>	
IV.3.23	Technologie	809
	<i>Maren Butte</i>	
IV.3.24	Film	817
	<i>Johanna Hilari</i>	
	Literaturverzeichnis	823
	Abbildungsnachweise	959
	Autor:innen	961
	Sachregister (Auswahl)	973
	Personenregister (Auswahl)	979

I. Fachgeschichte(n) Theater und Tanz

I.1

Fachgeschichte(n)

Beate Hochholding-Reiterer, Christina Thurner

Abstract Der Artikel gibt eine Übersicht über die Vorgeschichten und die akademischen Etablierungen der Theater- und Tanzwissenschaft im Verlauf des 20. Jahrhunderts. Neben Einblicken in die grundlegenden und sich wandelnden Fragestellungen der beiden Disziplinen werden Desiderate und gegenseitige Anknüpfungspunkte benannt und eine Zusammenschau der Wissenschaftshistorien propagiert zu einem Zeitpunkt, an dem sich Genre Grenzen zunehmend auflösen sowie interdisziplinäre und -kulturelle Zugänge virulenter werden.

Von den antiken griechischen Tragödienaufführungen, dem antiken Pantomimus über die repräsentativen höfischen Feste der Renaissance und des Barock, die Molière'schen Komödien, die Wandertruppenvorstellungen mit Tanzeinlagen bis hin zum Deutschen Tanztheater: im Laufe der Geschichte sind Theater und Tanz nicht nur verschiedentlich gemeinsam aufgetreten, vielmehr hat die jeweilige Kombination von zwei – je nach Definition – getrennten Genres der Darstellenden Künste immer wieder neue performative Ausdrucksformen hervorgebracht. Dieser phänomenalen Nähe trägt auch die Wissenschaft Rechnung, indem sie ›Gegenstände‹ aus den Bereichen Theater und Tanz in Zusammenhang bringt oder gar institutionell verbindet. So haben im deutschsprachigen Raum die theaterwissenschaftlichen Institute der Freien Universität Berlin, der Justus-Liebig-Universität Gießen und der Universität Bern je einen offiziellen tanzwissenschaftlichen Schwerpunkt (inklusive eigens dafür angestelltes Personal). Im Falle des Instituts für Theaterwissenschaft (ITW) der Universität Bern, an dem auch dieses *Handbuch* entstanden ist, bildet die Verbindung von Theater- und Tanzwissenschaft gar den wesentlichen Anspruch, einerseits, wo angebracht, disziplinäre Grenzen aufzuheben und andererseits unterschiedliche Traditionslinien, Herangehensweisen, Phänomene und Fragestellungen aufeinander zu beziehen.

So behandelt auch dieser – von einer Theater- und einer Tanzwissenschaftlerin gemeinsam verfasste – Artikel die beiden Fachgeschichten zunächst separat, um abschließend Bezüge herzustellen.

1. Fachgeschichte Theaterwissenschaft

1.1. Vorgeschichte der Institutionalisierung

Die deutschsprachige Theaterwissenschaft gilt im universitären Kontext als kleines Fach und noch immer junge Disziplin, die immerhin auf gut 100 Jahre institutionelle Verankerung zurückblicken kann.

Nachdenken über Theater, seine Wirkungsweisen, seine Konzeptionen, seine Potenziale, seine Gefahren setzt selbstverständlich nicht erst zu Beginn des 20. Jahrhunderts ein. Es finden sich vielmehr

bereits aus der griechischen und römischen Antike und von da an ungebrochen Zeugnisse, die die historische, theoretische, analytische – und somit wohl als ›wissenschaftlich‹ zu interpretierende – Beschäftigung mit Theater bezeugen: seien es Platons Behauptung der infektiösen Gefahr von Theater (→ Theaterfeindlichkeit), Aristoteles' *Poetik*, die als Dichtungstheorie Grundsätzliches zu Bau und Wirkung von Tragödien beisteuert (→ Theatertheorien), seien es die Pamphlete der Kirchenväter (u. a. Tertullians *De spectaculis*) oder die Flut an Schriften über Theater seit der Renaissance und dann intensiviert im 18. und 19. Jahrhundert (→ Bühnentechnik; Europäische Theatergeschichte; Theaterarchitektur; Theaterhistoriografie).

Seit dem letzten Drittel des 19. Jahrhunderts lassen sich theaterwissenschaftliche Vorlesungen an deutschsprachigen Universitäten belegen. Diese fanden im Rahmen der Germanistik, der Philosophie, Kunstgeschichte, in den Klassischen Philologien, der Romanistik, der Anglistik oder der Volkskunde statt. In der Schweiz hielt beispielsweise Salomon Vögelin, der Inhaber des 1870 neu gegründeten Lehrstuhls für Kultur- und Kunstgeschichte, an der Universität Zürich über einen Zeitraum von 13 Jahren wiederholt Vorlesungen *Ueber das Theater im Alterthum, im Mittelalter und in der Neuzeit*, *Ueber Theatergebäude und Theatereinrichtungen im Alterthum, im Mittelalter und in der Neuzeit* und *Ueber Theatergebäude und scenische Einrichtungen im Alterthum, im Mittelalter und in der Neuzeit* ab (Historische Vorlesungsverzeichnisse der Universität Zürich 2012). In Bern häuften sich ab Ende des 19. Jahrhunderts theaterwissenschaftlich ausgerichtete Vorlesungen vor allem in der Altphilologie, der Romanistik und in der Philosophie, die von Anna Tumarkin, der ersten Professorin Europas, gehalten wurden. In Berlin hielt Max Herrmann ab 1900 erste theaterwissenschaftliche Übungen und Vorlesungen an der Friedrich-Wilhelms-Universität ab, in Jena begann Hugo Dinger zur gleichen Zeit mit Vorlesungen über theoretische und praktische Dramaturgie, über Regie und Inszenierung (Klier 1981: 327).

Theaterwissenschaftlich orientierte Lehre und Forschung wurde also schon Jahrzehnte vor den Institutsgründungen an Universitäten betrieben.

1.2. Theaterwissenschaft als akademische Disziplin

Innerhalb des institutionengeschichtlichen Narrativs beginnt die Geschichte der Theaterwissenschaft an deutschen Universitäten mit den drei ›Gründervätern‹: Max Herrmann in Berlin (ab 1923), Carl Niessen in Köln (ab 1924/25) und Artur Kutscher in München (ab 1926). Das erste theaterwissenschaftliche Institut wurde – diesem Narrativ zufolge – 1923 in Berlin gegründet, Max Herrmann leitete dieses – erst im Alter von 65 Jahren zum Ordinarius ernannt – alternierend mit dem ordentlichen Professor Julius Petersen bis zur Machtübernahme der Nationalsozialisten 1933. Der Jude Herrmann wurde erst zwangspensioniert, dann entlassen und verstarb 1942 im sogenannten ›Altersghetto‹ in Theresienstadt. Tatsächlich gab es aber bereits seit 1921 in Kiel ein Institut für Literatur- und Theaterwissenschaft, das von Eugen Wolff geleitet wurde.

Bereits 1914 schreibt Herrmann in der viel zitierten Einleitung seiner *Forschungen zur deutschen Theatergeschichte des Mittelalters und der Renaissance*, die seinen wissenschaftlichen Ruhm begründet und ihm in breiten Kreisen den Ruf eines hervorragenden Spezialisten für Theatergeschichte und Vorkämpfers für die Disziplin Theaterwissenschaft verschafft haben, davon, dass es an der Zeit sei,

eine »theatergeschichtliche Wissenschaft zu besitzen« (1914: 3). Mit seiner Publikation ist er bestrebt, eine »theatergeschichtliche Methode« (ebd.: 7) unter Beweis zu stellen. Bestärkt durch das gewonnene Renommee als Wissenschaftler stellt Herrmann 1919 einen Antrag an das Preußische Ministerium für Wissenschaft, Kunst und Volksbildung auf Errichtung eines theaterwissenschaftlichen Instituts, dessen Realisierung erfolgt jedoch erst 1923. Neben Musikwissenschaft und Kunstgeschichte sollte es eine eigenständige Wissenschaft vom Theater als zusätzliche Kunstwissenschaft geben, die zur Legitimation die Theateraufführung als Alleinstellungs- und Abgrenzungsmerkmal benötigte.

Während Herrmann Theater als »ein soziales Spiel« (Herrmann zit. n. Klier 1981: 19) begreift, die Erscheinungsformen von Theater historisiert und – im Gegensatz zu seiner Herkunftsdisziplin Germanistik – am internationalen Theater interessiert ist, fokussieren Niessen und Kutscher in ihren Abgrenzungsversuchen von den Philologien auf den sogenannten »Mimus« als überzeitliche anthropologische Konstante eines Spiel- und Nachahmungstriebes.

In den *Forschungen zur deutschen Theatergeschichte des Mittelalters und der Renaissance* entwickelt Herrmann die sogenannte »Rekonstruktionsmethode«, deren Aufgabe es sei, »durch kritische Würdigung des gesammelten Materials, durch eine die Lücken der Überlieferung kombinatorisch ergänzende Rekonstruktion die theatralische Einzelleistung der Vergangenheit, die wirkliche Gesamtvorstellung mit allen ihren Teilen wieder lebendig werden zu lassen« (1914: 5). Ziel dieses methodischen Zugriffs sei »die Herstellung verloren gegangener Leistungen, bis sie in der Anschaulichkeit eines unmittelbaren Abbildes vor uns stehen« (ebd.: 7).

Herrmann problematisiert die damals gängige quantitative Methode des Historismus und positioniert sich auch dem Positivismus gegenüber kritisch (zur Neuausrichtung der Geisteswissenschaften um 1900 vgl. Girshausen 1990). Da Theater als transitorische Kunst über kein bleibendes Artefakt verfügt, dient in seinem Frühwerk die Bühnenrekonstruktion als materielle Basis für die Theatergeschichtsforschung. Unter Zuhilfenahme von Bühnenmodellen und Bühnenskizzen sollte einer Materialisierung von Theatergeschichte gelingen. Die nur lückenhaft überlieferbare theatrale Vergangenheit sollte unter Hinzuziehung aller verfügbaren szenischen Bemerkungen in einem zweiten Schritt durch »Verlebendigung« begreifbar gemacht werden.

Die Berliner Schule nach Max Herrmann wurde vor allem durch ihre Bühnenrekonstruktionen zum methodischen Leitbild der Theaterwissenschaft im In- und Ausland. Mittlerweile wird in der Theaterwissenschaft diese Art der Rekonstruktionsmethode nicht mehr angewandt, weil die vollständige Rekonstruktion und »Verlebendigung« historischer Ereignisse illusorisch und aufgrund möglicher Rückprojektionen gegenwärtiger Theaterbegriffe und Theatralitätsvorstellungen zu problematisch erscheinen.

1920 hält Herrmann in Berlin einen Vortrag zum Thema *Über die Aufgaben eines theaterwissenschaftlichen Institutes* (Herrmann 1920/1981: 15–24), in dem er für die Notwendigkeit der institutionellen Etablierung der Theaterwissenschaft an den Universitäten wirbt. Diese würden seiner Meinung nach anfangen, »die Verbindung mit dem Leben zu verlieren« (ebd.: 16). Durch Aufnahme der Theaterwissenschaft würde die Universität »ein Geschenk« erhalten, denn die Theaterwissenschaft stehe »an der lebendigsten Grenze zwischen Theorie und Praxis« (ebd.). Unter Praxis versteht Herrmann nicht die Ausbildung zu Schauspielenden, sondern den direkten Bezug zum Gegenwartstheater, was im universitären Kontext dieser Zeit als absolute Innovation gilt. Theaterwissenschaft in Max Herrmanns

Entwurf ist eine historische Wissenschaft, die gleichzeitig auch an der Praxis des Gegenwartstheaters interessiert ist, was ihre besondere Lebendigkeit bedinge (ebd.: 18; dazu auch Hulfeld 2018: 150–152). Das Studium der Theaterwissenschaft befähige zur Arbeit in leitenden Positionen der Theaterpraxis, namentlich genannt werden Theaterbeamte, Theaterleiter, Dramaturgen, Regisseure, Theaterkritiker (Herrmann 1920/1981: 22).

Während Max Herrmann vornehmlich die künstlerische Aufführung fokussiert und Theater als »Raumkunst« (1914: 6) begreift, ist Artur Kutscher in München an einer anthropologischen Theaterwissenschaft interessiert, mit dem Mimus als »selbständige und wesentliche Ausdruckskraft des Theaters« (Kutscher 1936/1981: 100, Hv. i. O.), und Carl Niessen in Köln an einer »völkerkundliche[n] Grundierung« (Niessen 1956/1981: 151) der Theaterwissenschaft, deren Kern »das Mimische« (ebd.: 152, Hv. i. O.) im Sinne eines »mimischen Urtrieb[s]« (ebd.) sei. Auch die Tanzgeschichte müsse »der Theaterforscher weitgehend beherrschen«, denn der Tanz, welcher »aus einem ästhetischen Urtriebe« herrühre, könne – sich »mit Mimesis« verbindend – »zum mimischen Tanz werden« (ebd.).

Die universitäre Verankerung der deutschsprachigen Theaterwissenschaft in den 1920er-Jahren geht einher mit den theatralen Experimenten und theoretischen Debatten der historischen Avantgarden sowie den Veränderungen der traditionellen Praxis auf dem dominierenden Literaturtheatersektor durch die Entwicklung der modernen (→) Regie als eigenständiger Kunstform.

Im Nationalsozialismus erfolgt die Etablierung des Fachs: Carl Niessen wird 1936 beamteter außerordentlicher Professor in Köln, womit im deutschen Sprachraum der erste Lehrstuhl speziell für Theaterwissenschaft geschaffen wurde; 1943 wird in Wien ein hochdotiertes Zentralinstitut für Theaterwissenschaft unter der Leitung von Heinz Kindermann gegründet, im selben Jahr wird in Berlin Hans Knudsen außerordentlicher Professor für Theaterwissenschaft und Direktor des Instituts. Die ideologische und propagandistische Bedeutung der Theaterwissenschaft steht für die Nationalsozialisten und diese Professorengeneration außer Zweifel. Niessen beispielsweise widmet sich den Forschungen zum sogenannten Thingspiel, mit denen ein völkisches Theater begründet werden sollte; Kindermann legt 1939 mit seiner Publikation *Das Burgtheater. Erbe und Sendung eines Nationaltheaters* das Exempel einer »politisch und weltanschaulich begründeten Theatergeschichte« vor, die »von den Grundwerten: Rasse, Volk, Reich ausgeht« (1939: 6).

Nach 1945 werden die belasteten Lehrstuhlinhaber ihrer Ämter enthoben, innerhalb von neun Jahren aber allesamt wieder eingesetzt (Knudsen 1948 an der neu gegründeten Freien Universität Berlin, Niessen 1950 in Köln, Kindermann 1954 in Wien). Bis zur Emeritierung dieser Professorengeneration wird die nationalsozialistische Verstrickung der Disziplin von Fachvertreter:innen nicht thematisiert (z. B. in den fachhistorischen Abrissen von Niessen 1949 und Knudsen 1950) oder grob verharmlost (Knudsen 1955).

1948 wird in Ost-Berlin am germanistischen Institut der Humboldt-Universität eine Arbeitsgemeinschaft für Theaterwissenschaft eingerichtet, aus der 1950 die Abteilung Theaterwissenschaft am germanistischen Institut unter der Leitung von Leopold Magon hervorgeht. 1960 wird das selbstständige Institut für Theaterwissenschaft gegründet, dessen Leitung ab 1963 Rudolf Münz übernimmt.

Ab den 1950er-Jahren entstehen in mehreren europäischen Ländern erste universitäre Institute für Theaterwissenschaft: z.B. in Dänemark (1953 an der Universität Kopenhagen, ab 1959 eine Ausbildung in Dramaturgie an der Universität Aarhus, wo 1973 ein Institut für Dramaturgie gegründet wird),

in Großbritannien (erster Lehrstuhl für Theatre Studies 1957 in Bristol), in Italien (z. B. Istituto del Teatro e dello Spettacolo in Rom), in Frankreich (1959 Institut d'Etudes Théâtrales an der Pariser Sorbonne) und in den Niederlanden (1961 Einführung des Fachs in Utrecht, 1964 Gründung des Instituut voor Dramatische Kunst an der Universität von Amsterdam) (TheaterZeitSchrift 1984: 77–97; Scherer 2019).

1955 veranstaltet die 1948 gegründete British Society for Theatre Research im Sinne der kulturellen ›Völkerverständigung‹ einen ersten internationalen Kongress für Theaterforschende, an dem west- und osteuropäische Länder sowie Japan teilnehmen und wo der Beschluss gefasst wird, eine internationale Gesellschaft für Theaterforschung zu etablieren. Beim zweiten Kongress in Venedig 1957 wird die IFTR/FIRT (International Federation for Theatre Research/Fédération internationale pour la recherche théâtrale) formell gegründet, die mittlerweile jährlich internationale Großkongresse an wechselnden Standorten durchführt.

Obwohl bereits seit den Anfängen der akademischen Institutionalisierung Film und Hörfunk auch im Rahmen der Theaterwissenschaft gelehrt und erforscht werden (Cargnelli 2009; Illmayer 2017), öffnet sich das Fach erst ab den 1970er-Jahren verstärkt den damals neuen Medien Film, Fernsehen und Hörfunk. Gleichzeitig widmet es sich in Forschung und Lehre intensiver dem Gegenwartstheater (z. B. dem Regietheater und den (→) experimentellen Formen der sich etablierenden Freien Szene). Im Zuge der gesellschaftspolitischen Veränderungen rund um die 1968er-Bewegung findet auch innerhalb der deutschsprachigen Theaterwissenschaft eine Umorientierung statt. So werden erstmals von Studierenden Inhalte der Disziplin ideologisch hinterfragt und institutionsgeschichtliche Forschungen initiiert.

Ab den 1980er-Jahren kommt es zu einer institutionellen Expansion des Fachs. Neben den etablierten Instituten in Berlin, Köln, München, Erlangen und Wien entstehen in rascher Folge Neugründungen in Bayreuth (Schwerpunkt Musiktheater), Gießen (Angewandte Theaterwissenschaft), Bochum, Frankfurt am Main, Mainz, Leipzig und Bern (zur Geschichte des Fachs sowie zur Chronologie der Institutsgründungen bis 1979 Klier 1981, englischsprachige Überblicke geben Quinn 1991 und Senelick 2021).

1991 wird zum Zweck der Vernetzung und für eine verstärkte fachpolitische Sichtbarkeit die Gesellschaft für Theaterwissenschaft (gtw) in Wien gegründet. 1992 findet in Leipzig der erste Kongress der Gesellschaft statt. Seither werden die internationalen Kongresse der gtw im Zweijahresabstand an wechselnden Standorten von den einzelnen Instituten ausgerichtet und in Kongressbänden dokumentiert. Mittlerweile haben sich innerhalb der gtw zehn Arbeitsgruppen zu unterschiedlichen Forschungsschwerpunkten der Theaterwissenschaft (Archiv, Bildungs- und Vermittlungsprozesse, Dramaturgie, Gender, Historiografie, Institutioneller Wandel, Musiktheater, Schauspieltheorie, Theater & Theorie, Theorie & Praxis) konstituiert, welche sich durch ihre institutsübergreifende Zusammenarbeit und die Mitwirkung aller Statusgruppen auszeichnen (Darian et al. i. E.).

Ab den 2000er-Jahren erfolgt eine verstärkte Ausweitung der Theater- hin zur Medien- und/oder Kulturwissenschaft, die sich in zahlreichen Umbenennungen der Institute und Studiengänge niederschlägt (z. B. Institut für Theater-, Film- und Medienwissenschaft der Universität Wien oder Institut für Medienkultur und Theater der Universität Köln). Am Berner Institut wird im Zuge der Bologna-

Reform bewusst keine Öffnung hin zur Medienwissenschaft vorgenommen, sondern eine Professur für Tanzwissenschaft und ein Masterstudiengang mit Schwerpunkt Tanz eingerichtet.

Folgende Entwicklungen haben zur Etablierung der Theaterwissenschaft im deutschsprachigen Raum geführt:

(1) Gründung von theatergeschichtlichen und theaterwissenschaftlichen Gesellschaften, die sich vor allem um Publikationen und Lobbying für die Disziplin Theaterwissenschaft verdient machten: z. B. Gesellschaft für Theatergeschichte in Berlin 1902, Wissenschaftliche Gesellschaft für Literatur und Theater in Kiel 1918, Freie Gesellschaft für theatergeschichtliche Forschung in Wien 1919, Gesellschaft für innerschweizerische Theaterkultur in Luzern 1927 (heute Schweizerische Gesellschaft für Theaterkultur SGTK), Gesellschaft für Wiener Theaterforschung (später Wiener Gesellschaft für Theaterforschung) 1942.

(2) Aufbau von Theatersammlungen zur Archivierung und Dokumentation unterschiedlichster Quellen und Materialien für die vor allem theatergeschichtliche Forschung: z. B. 1910 Theatermuseum in München, 1912 Leipzig, 1919 Theatersammlung in Köln, 1922 Theatersammlung der Österreichischen Nationalbibliothek, 1927 Schweizerische Theatersammlung (seit 2017 fusioniert mit dem Schweizerischen Tanzarchiv zur Stiftung SAPA Schweizer Archiv der Darstellenden Künste).

Mit dem Aufbau von Theatersammlungen ging meist eine rege Ausstellungstätigkeit einher, welche die Akteur:innen auch international miteinander vernetzte.

(3) Politische und universitätspolitische Konstellationen, die sich für die universitäre Etablierung der neuen Disziplin engagierten.

1.3. Forschungsstand

Bis heute ist die reflexive Beschäftigung mit der eigenen Fachgeschichte der Theaterwissenschaft überschaubar. Auslöser für eine erste kritisch-reflexive Hinterfragung der Geschichte der deutschsprachigen Theaterwissenschaft in der BRD ist der 1964 von Joseph Wulf veröffentlichte Band *Theater und Film im Dritten Reich*, in dem auch NS-Theaterwissenschaftler als solche benannt werden. Der Schauspieler und Regisseur Walter Wicclair hält 1966 an der Freien Universität Berlin den Vortrag *Das fatale Loch in der Berliner Theatergeschichte*, in dem er sich mit Knudsens Rolle im Nationalsozialismus und mit den Folgen seiner Wiedereinsetzung beschäftigt (Mierendorff/Wicclair 1989; dazu auch Fischer-Lichte 2015; Lazardzig 2023 i. E.). Erst ab den 1970er-Jahren wird die Theaterwissenschaft in Westdeutschland und mit etwa zehnjähriger Verspätung in Österreich vereinzelt einer grundlegenden ideologischen und wissenschaftstheoretischen Befragung unterzogen. In der DDR veröffentlicht Rudolf Münz 1974 seinen Vortrag *Zur Begründung der theaterwissenschaftlichen Schule Max Herrmanns*, mit dem erstmals eine differenzierte fachhistorische Auseinandersetzung vorgelegt wird. Dennoch bleibt der Fachdiskurs weiterhin vornehmlich von der Suche nach dem Selbstverständnis der Disziplin geprägt, wie auch der Untertitel von Helmar Kliers 1981 publizierter Textsammlung *Theaterwissenschaft im deutschsprachigen Raum. Texte zum Selbstverständnis* verdeutlicht. Nationalsozialistische Ideologen und Profiteur:innen wie Heinz Kindermann, Hans Knudsen, Carl Niessen, Julius Petersen, Artur Kutscher, Margret Dietrich, der Schweizer theaterwissenschaft-

liche Pionier Oskar Eberle und der von den Nationalsozialisten verfemte und ermordete jüdische Theaterwissenschaftler Max Herrmann werden aufgrund der fehlenden historisch-kritischen Kommentierung darin als *eine* fachhistorische Entwicklungslinie präsentiert. Ebenfalls 1981 konfrontieren Wiener Studierende in der Publikation *Theaterwissenschaft und Faschismus* Kindermann mit seiner NS-Vergangenheit und analysieren detailliert die nationalsozialistische Verstrickung der Disziplin (Meier et al. 1981). Im Zuge der kritischen Auseinandersetzung mit der bis in die späten 1980er-Jahre tradierten ›Opferthese‹ Österreichs und deren Dekonstruktion entstehen weitere Studien zur Wiener Institutions- und Fachgeschichte während der NS-Zeit (Meissl 1989; Saurer 1989; Schraml 1995; Kirsch 1996; Deutsch-Schreiner 2001; Haider-Pregler 2005; Peter/Payr 2008). Zu einer intensiveren Bearbeitung und (langsamen) Enttabuisierung tragen vermehrt auch Diplomarbeiten bei, die sich mit Kontinuitätsfragen und NS-Institutionengeschichte beschäftigen (Schraml 1995; Nieß 2007; Illmayer 2009).

In den seit 1990 kontinuierlich veröffentlichten und für Studierende konzipierten Einführungen in die Theaterwissenschaft finden sich mittlerweile Abrisse zur Fachgeschichte, die vor allem das Narrativ der drei deutschen ›Gründerväter‹ Herrmann, Niessen und Kutscher sowie die Abgrenzungsbemühungen von der Germanistik tradieren (Girshausen 1990; Balme 1999, 2010; Brincken/Englhart 2008; Fischer-Lichte 2010).

Ab den 1990er-Jahren beginnt eine intensive Auseinandersetzung mit dem Gründer der Berliner Theaterwissenschaft Max Herrmann, dessen Verdienste um die universitäre Verankerung des Faches und dessen methodische Grundlegungen (Girshausen 1990; Kirsch 1991; Corssen/Kirsch 1992; Fischer-Lichte 1994, 1999, 2015; Corssen 1998; Herrmann 2005; Hulfeld 2007; Hollender 2013; Dörschel/Warstat 2018). Ab den 2000er-Jahren lässt sich neben einer intensivierten Beschäftigung mit der Wiener Institutsgründung und der Person Kindermann erstmals auch eine analytische Auseinandersetzung mit dessen Werk feststellen (Deutsch-Schreiner 2001; Haider-Pregler 2005; Nieß 2007; Englhart 2008; Peter/Payr 2008; Hulfeld/Peter 2009; Illmayer 2009; Hochholdinger-Reiterer 2014, 2023 i.E.; Cuba 2017). Einzelne Studien widmen sich den Anfängen der theaterwissenschaftlichen Forschung in Leipzig (Kirschstein 2009), dem Münchner Theaterwissenschaftler Artur Kutscher (Buglioni 2016), dem Kölner Institutsgründer Carl Niessen (Probst 2007, 2018, 2020, 2023; Balme 2009), dem Berliner Institut nach 1945 und im Besonderen dessen Leiter Hans Knudsen (Fischer-Lichte 2015; Jammerthal/Lazardzig 2018; Lazardzig 2023 i.E.), den Anfängen der Erlanger Theaterwissenschaft (Brandl-Risi 2020) sowie der universitären Etablierung der Theaterwissenschaft in der Schweiz (Hochholdinger-Reiterer 2015, 2016; Marinucci 2018; Haffter 2022). Neben der universitären Etablierung der Disziplin werden jüngst auch Theaterausstellungen um 1900 als »zentrale Orte der Produktion und Rezeption geisteswissenschaftlichen Wissens« (Schüßler 2022a: 10) und öffentliche Räume für die Popularisierung der Theaterwissenschaft untersucht (Schüßler 2022b).

2. Fachgeschichte Tanzwissenschaft

Eine institutionalisierte wissenschaftliche Auseinandersetzung mit dem Phänomen (→) Tanz in seiner historischen, kulturellen, sozialen und ästhetischen Vielfalt ist im Vergleich zur Etablierung anderer Disziplinen ein junges Phänomen (Jeschke/Vettermann 2002; Giersdorf 2011; Thurner 2016a, 2016b).

Dies, obwohl seit der Antike auch theoretische Abhandlungen zu Tanz nachgewiesen sind (beispielsweise Lukian von Samosatas *Peri Orcheseos*, ca. 165 n. Chr. entstanden und postum in verschiedene Sprachen übersetzt) und die Akademisierung des (mitteleuropäischen) Tanzes bereits 1661 mit der Gründung der Académie Royale de Danse 1661 durch Ludwig XIV. in Paris eingeleitet wurde. Diese früheste institutionalisierte Tanzakademie hat wiederum zu grundlegenden theoretischen Reflexionen sowie zur Normierung der Tanzkunst geführt (Dahms 2010: 58).

2.1. Theoretisierung

Die erste im deutschen Sprachraum nachweisbare Dissertation über Tanz veröffentlichte 1704 der Rostocker Theologieprofessor Johann Peter Grünberg. 1707 erklärt der Leipziger Tanzmeister Johann Pasch: »Wahre Tantz-Kunst ist in Theoria eine Wissenschaft« (1707: 16). Beide Schriften sind im theologischen Streit um die moralische Rechtfertigung von Tanz zu verorten (Schroedter 2002: 82, 96–100; Thurner 2009: 18). Im 17. und 18. Jahrhundert erlebt die theoretische Reflexion über Tanz insofern eine Blüte, als dieser als ernsthafte Kunstform entweder gegen Anfechtungen wie jene vonseiten der Kirche verteidigt, oder aber auf einen ›Ursprung‹ (meist in der Antike) zurückgeführt und entsprechend ästhetisch definiert wurde; dabei wurde noch nicht zwischen Gesellschafts- und Bühnentanz differenziert (Schroedter 2004: 12; Thurner 2009: 64). Im Zuge einer tanztechnischen Normierung des höfischen Balletts sind allerdings bereits zuvor, im 16. und 17. Jahrhundert, in Italien und Frankreich einzelne einschlägige Tanztraktate entstanden, z. B. von Fabritio Caroso (1581), Thoinot Arbeau (1588) oder Raoul Auger Feuillet (1700/1979), die sich je für ein einheitlich kodifiziertes System sowie die (→) Notation der Tanzschritte, Bewegungsmuster und Bodenwege eingesetzt haben (Haitzinger 2009; Jeschke 2010).

Grundlegend neu definiert wird die Tanzkunst (und damit auch deren Betrachtung und Konzeption) in der sogenannten Ballettreform (Woitas 2004; Thurner 2009; Huschka 2020). Jean Georges Noverre etwa formuliert in seinen *Lettres sur la danse, et sur les ballets* von 1760 seine Vorstellungen des Ballet en Action, des dramatischen Handlungsballetts als eigenständige Kunstform (Jeschke 1992; Dahms 2010). Daran knüpfen dann auch verschiedene (→) Tanztheorien aus dem 19. Jahrhundert zunächst an, die die kulturgeschichtliche Bedeutung des Balletts hervorheben. Ab den 1820er-Jahren bemühen sich Praktiker und Theoretiker wie etwa Carlo Blasis um eine technische und stilistische Ausdifferenzierung der Tanzkunst und prägen damit auch nachhaltig die diskursive fachliche Auseinandersetzung mit dem Gegenstand Tanz (Brandstetter 2004).

Eine explizit akademisch-wissenschaftliche Beschäftigung mit der Tanzkunst setzt allerdings erst zu Beginn des 20. Jahrhunderts ein, u. a. im Zuge einer universitären Etablierung der Disziplinen Theater- und Musikwissenschaft. Die tanzwissenschaftliche Forschung war damals noch weitgehend Liebhaberthema und wurde vorwiegend von Privatgelehrten, Schriftstellern oder tanzaffinen Wissenschaftlern betrieben (Jeschke 1990). Balletthistoriker wie Cyril Beaumont und später Ivor Guest haben ebenso Pionierarbeit geleistet wie Oskar Bie, Hans Brandenburg, Curt Sachs oder Walter Sorell, wobei deren oft illustrativ-deskriptive und universalisierende Betrachtungen seither verschiedentlich kritisch hinterfragt worden sind (Brandstetter 1995; Baxmann et. al. 2006, Klein 2010: 83f.).

Einen besonderen Stellenwert in der Tanztheorie des 20. Jahrhunderts hat Rudolf von Laban u. a. mit seiner ›Kinetographie‹, einem zweidimensionalen Zeichensystem, das, erweitert zur ›Labanotation‹ seither eines der gebräuchlichsten Notations- und Analysesysteme im Tanz bildet und an verschiedenen Hochschulen, v. a. in Großbritannien, noch immer gelehrt wird (Preston-Dunlop 1992, 1998).

Seit den Anfängen der Tanzwissenschaft bildeten sich somit divergierende Vorstellungen davon heraus, die jeweils (auch) das komplexe Verhältnis von Tanz und dessen Theoretisierung verdeutlichen. Einerseits wird bis heute periodisch die virulente Frage nach Gewichtung und Beziehung von ›intellektueller‹ und ›körperlich-praktischer‹ Arbeit gestellt, die zuweilen zu einer klaren Trennung, dann wieder zu Verbindungsversuchen führt. Andererseits birgt das Forschungsobjekt selber eine – wenn auch nicht einzigartige, so doch besondere – Herausforderung durch seine Nicht-Materialität, das viel zitierte Transitorische oder Flüchtige, weil nicht (bzw. selten) Verschriftlichte des Tanzes, der sich als »dynamischer Gegenstand« einem »fixierenden Zugriff entzieht« (Brandstetter/Klein 2007: 11f.) und dadurch im Forschungsprozess als Untersuchungsgegenstand erst konstruiert werden muss. Damit einhergehend wird die Forderung nach spezifisch tanzwissenschaftlicher Analyse gestellt, die sich von jenen verwandten Disziplinen wie der Theater-, Musik-, Literatur- und Sprach-, Kunst- oder Sozialwissenschaft unterscheidet. Aus diesen Fächern ist die Tanzwissenschaft als akademisches Fach zumeist institutionell hervorgegangen, ihnen ist sie auch heute noch (teilweise) zugeordnet und von ihnen hat sie in der Zeit vor sowie während ihrer Etablierung ihre Methoden übernommen bzw. für ihre Zwecke modifiziert. Neben den entlehnten Ansätzen kommen auch genuin aus der Tanzforschung generierte Verfahren zur Anwendung, die u. a. die Bewegungsanalyse betreffen (Jeschke 1999; Brandstetter/Klein 2007, 2015).

2.2. Institutionalisierung

Tanzwissenschaft ist stets im Kontext nationaler oder sprachregionaler akademischer Diskurse und einzeluniversitärer Curricula zu betrachten, die einerseits spezifische (bildungs-)politische, fakultäre und personelle Prägungen aufweisen. Andererseits sind auch Koinzidenzen zwischen Tanzstilen, die in einer Kultur besonders hochgehalten werden, und der dort betriebenen Tanzwissenschaft zu beobachten. So war etwa die französische Tanzforschung lange von der Tradition des klassischen Balletts geprägt, während sich in den USA eine zunächst am Modern Dance orientierte Tanzwissenschaft herausbildete (Au/Peter 1989). In Großbritannien kam es in den 1960er- und 1970er-Jahren aufgrund der Umwandlung von Polytechnika in Universitäten auch zu Veränderungen im wissenschaftlichen Selbstverständnis der Studienrichtungen. So musste sich die aus der Sporterziehung entwachsene Tanzwissenschaft erst wieder neu definieren. Die beispielsweise an der University of Surrey von June Layson eingerichteten und von Janet Adshead-Lansdale etablierten Dance Studies positionierten sich als akademische Disziplin mit theoretischer Ausrichtung, die auf analytischer Beschreibung, auf historischer, ästhetischer und sozialer Kontextualisierung, Interpretation und Bewertung fußt (Giersdorf 2011).

Auch in den USA grenzte man sich an den Universitäten immer mehr von der durch den Modern Dance geprägten Tanzausbildung ab und konzentrierte sich, wie etwa Selma Jeanne Cohen (1974), auf historiografische und enzyklopädische Arbeiten oder schuf, wie maßgeblich Susan Leigh Foster an

der University of California, Riverside in den 1990er-Jahren, ein Studien- und Forschungsprogramm *Dance History and Theory*. Als zunächst strukturalistisch-linguistisch geprägte Tanzwissenschaftlerin forderte Foster eine Aufwertung und theoretische Umdefinition von Choreografie in der Tanzwissenschaft und verschob u. a. den Fokus »von der Analyse eines Gegenstandes ›Tanz‹ hin zum Verständnis von gemeinsamen Strukturen in der Tanz- und Wissensproduktion«, was auch die »Theoretisierung der analytischen Praxis des Tanzwissenschaftlers« (Giersdorf 2011: 178f.) miteinschloss.

Im deutschsprachigen Raum sind ebenfalls bereits in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts (neben den großen Tänzerkongressen 1927 und 1928) Bestrebungen zu einer Institutionalisierung von Tanzwissenschaft an höheren Bildungsinstitutionen nachweisbar. So fordert beispielsweise Victor Junk in seiner *Grundlegung der Tanzwissenschaft* in den 1940er-Jahren einen entsprechenden Lehrstuhl in Österreich. Kurt Petermann verlangt 1977 in der DDR die Etablierung einer Tanzwissenschaftsausbildung, die 1986 realisiert wird, als die Theaterhochschule Hans Otto in Leipzig Tanzwissenschaft als eigenständiges Studienfach innerhalb der Choreografieabteilung einrichtet (ebd.). Im gleichen Jahr, 1986, wird in Westdeutschland, in Köln, die Gesellschaft für Tanzforschung (gtf) gegründet, die für einen offenen Forschungsbegriff steht und Tanzwissenschaftler:innen, aber auch Tänzer:innen, Choreograf:innen, Tanzpädagog:innen, Tanztherapeut:innen innerhalb des breiten Feldes ›Tanz‹ vernetzt und deren Interessen außerdem politisch und in der gesellschaftlichen Öffentlichkeit vertritt.

Trotz dieser Bestrebungen bezeichnet Gabriele Klein, ab 2002 Professorin für Soziologie und Psychologie von Bewegung, Sport und Tanz am Institut für Bewegungswissenschaft der Universität Hamburg, die Tanzwissenschaft noch in den 1990er-Jahren im deutschsprachigen Raum als »Phantom« (1998: 38). Seither sind allerdings in Deutschland (Berlin, Hamburg, Gießen, Bochum, Köln, Frankfurt u. a.), in Österreich (Salzburg, Linz) und der Schweiz (Bern) verschiedene Studien- und Forschungsrichtungen, Abteilungen oder Institute an Universitäten, Kunst- und Fachhochschulen geschaffen worden, die innerhalb der international bisher englischsprachig dominierten Tanzwissenschaft den Diskurs methodisch vielfältig erweitern, wobei an Kunsthochschulen insbesondere die (→) künstlerische Forschung dominiert. Die Verleihung des Leibniz-Preises, der höchsten Wissenschaftsauszeichnung in Deutschland, an die Berliner Tanzwissenschaftlerin Gabriele Brandstetter im Jahr 2004 kann als ein erstes offizielles Zeichen der Anerkennung für dieses Fach im deutschen Sprachraum gedeutet werden.

Auch in den Benelux-Staaten, in Italien, Skandinavien oder Russland sowie außerhalb Europas, z. B. in Japan, sind ähnliche Fach- bzw. Institutionalisierungsgeschichten zu beobachten, indem die tanzwissenschaftliche Forschung zunächst von Einzelpersonen außerhalb von Universitäten (oft innerhalb von Gesellschaften) zunehmend in akademische Institutionen integriert wurde (Au/Peter 1989). In Utrecht und Antwerpen, in Venedig oder Stockholm beispielsweise ist Tanzwissenschaft seit den 2000er-Jahren als Spezialisierung Teil der Theaterwissenschaft, während etwa aus Ljubljana oder Sofia vom Fach Philosophie eine verstärkte Auseinandersetzung mit zeitgenössischem Tanz ausgegangen ist, die den theoretischen Diskurs in Europa mit beeinflusst hat (Kunst 2015).

2.3. Forschungsstand

Konzentriert sich die frühe Tanzwissenschaft des 20. Jahrhunderts v. a. auf die Archivierung (→ Archiv) (von Quellen) und Erhaltung (von Kunst- und Volkstanz) sowie auf kulturhistorische Aspekte von Tanz, was sich hauptsächlich in Materialsammlungen oder in Monografien zu Personen und Werken niederschlägt, setzen sich ab den 1970er-Jahren historisch-kritische Verfahren durch. Bis heute hat sich nicht nur eine Vielfalt an Methoden (Brandstetter/Klein 2007, 2015), sondern auch an Schwerpunkten in Lehre und Forschung herausgebildet – von Theorie und Ästhetik über Tanzgeschichte und Historiografie, kultur- und sozialwissenschaftliche Reflexionen, Bewegungsforschung bis zu Choreografie, Dramaturgie, Reenactment, Tanztechniken, Tanzvermittlung, Praxeologie, künstlerische Forschung oder Aktivismus reichen die Arbeits- und Untersuchungsfelder. Tanzwissenschaft ist heute fester Bestandteil des zunehmend globalisierten und auch (markt-)wirtschaftlich bestimmten Hochschulumsfelds. Als Reaktion darauf ist in jüngster Zeit eine vermehrte, explizite Selbstreflexion innerhalb der Tanzwissenschaft zu beobachten, die der US-amerikanische Tanzhistoriker Mark Franko an drei sogenannten ›Turns‹ festmacht: Dem »documentary turn«, dem »historiographic turn« und dem »gestural turn« (2019: 391–398), wobei Franko wiederum auf die spezifischen Qualitäten von Tanz, dessen physische, choreografische, dynamische, relationale und auch politische Eigenheiten rekurriert.

Thomas F. DeFrantz, Anita Gonzalez u. a. machen zurecht darauf aufmerksam, dass »implications of race, ethnicity, gender, sexuality, location, ability, age, and class« (2014: 1) bisher in der Tanztheorie und -wissenschaft zu wenig Beachtung gefunden haben. In verschiedenen, in den letzten Jahren besonders im englischsprachigen Raum gehäuft erschienenen *Companions* oder *Dances Studies Readers* ist denn auch eine dezidiert postkolonial-kritische Diversifizierung der Perspektiven, Gegenstände und Themen zu erkennen (u. a. bei Dodds 2019; Giersdorf/Wong 2019; Manning et al. 2020; Thomas/Prickett 2020). Damit einher geht wiederum eine verstärkte Orientierung an der (vielfältigen) tänzerischen Praxis und eine Fokussierung auf *Corporeality/-ies* und Embodiment, was auch als erneute (Rück-)Besinnung auf die Spezifika von Tanz und Tanzwissenschaft zu deuten ist. So schließt sich der Kreis zu den Anfängen der (westlichen) Tanzwissenschaft, deren Anliegen es war, Tanz als spezifische Wissensform gegenüber anderen (z. B. sprachlichen) Wissensformen zu etablieren. Das Fach Tanzwissenschaft wird auch in Zukunft seine disziplinären und interdisziplinären Strukturen, Methoden und Perspektiven sowie seinen dynamischen Gegenstand ›Tanz‹ immer wieder grundlegend und beweglich reflektieren (müssen). Auf diese Weise ist es mit seinen jeweils eigenen Kompetenzen aus dem Fächerkanon nicht mehr wegzudenken. Überall da, wo es um bewegte Körper, um physisch-dynamische Performances geht, kann die tanzwissenschaftliche Expertise einen wichtigen Beitrag zu deren Beantwortung, zur Historisierung, Verortung und Kontextualisierung leisten.

3. Desiderate

Zu den größten Desideraten theaterwissenschaftlicher Fachgeschichtsforschung zählen die mangelnden inhaltlichen Auseinandersetzungen mit den fachlichen Grundlegungen durch die NS-belastete Gründergeneration, die nach 1945 keine fundamentale Neuausrichtungen erfahren haben, sowie

eine systematische Analyse tradierter Narrative, Kanonisierungen und Marginalisierungen. So dient z. B. Heinz Kindermanns monumentale zehnbändige *Theatergeschichte Europas* als viel zitierte Basis und Orientierung für Manfred Braunecks Theatergeschichte *Die Welt als Bühne*, für die dieser 2010 mit dem Balzan-Preis ausgezeichnet wurde. Neben einer systematischen Erforschung der Zusammenarbeiten bzw. Verwerfungen innerhalb der deutschsprachigen Gründergeneration würde es sich außerdem lohnen, die internationalen Vernetzungen der theaterwissenschaftlichen Akteur:innen zur Positionierung der Disziplin im Kontext des Kalten Krieges zu untersuchen. Auch fehlt bisher eine Historiografie der zentralen Fachgesellschaften IFTR/FIRT und gtw.

Die tanzwissenschaftliche Fachgeschichtsforschung existiert ebenfalls erst in Ansätzen (z. B. Giersdorf 2011) und es lohnt sich ein vertiefter Blick, insbesondere auf Lücken (gesellschafts-)politischer Kontexte und interkultureller Referenzen. Desiderate sind beispielsweise Fragen zu sozialen Ordnungen oder Choreografien im urbanen Raum oder zu Folgen von Distanzgeboten während einer Pandemie, zu Körperkonzepten oder Geschlechterinszenierungen, zu Konsequenzen von Massenbewegungen oder von physischer Disziplinierung.

Durch die zunehmende Auflösung von Genregrenzen in der Praxis der Darstellenden Künste sollte sich auch deren Erforschung durch produktiven und inspirierenden Austausch von theater- und tanzwissenschaftlichen Theorien und Methoden auszeichnen. Durch eine verstärkte Zusammenschau könnten historische Parallelen und definitorische Überschneidungen identifiziert und untersucht werden und so auch eine Neuperspektivierung des Gegenstands – jenseits fachlich definierter und tradierter Genregrenzen – sowohl in der Rückschau als auch in aktueller und künftiger Wissenschaftspraxis produktiv befördern.

Literatur (Auswahl)

Au/Peter 1989; Brandstetter/Klein 2015; Buglioni 2016; Corssen 1998; DeFrantz/Gonzalez 2014; Dodds 2019; Englhart 2008; Giersdorf 2011; Giersdorf/Wong 2019; Girshausen 1990; Hochholding-Reiterer 2015; Hulfeld/Peter 2009; Jammerthal/Lazardzig 2018; Kirschstein 2009; Klier 1981; Peter/Payr 2008; Probst 2023; Thurner 2009.

II. Definitionen und Grundbegriffe

Einleitung

Ein *Handbuch zu Theater und Tanz* muss zunächst erläutern, was unter diesen Begriffen überhaupt zu verstehen ist. Definitionen sind stets *Begriffsbestimmungen* (Pfeifer et al. 1993). Sie sind also Erzeugnisse, das Ergebnis von Aus-/Handlungen und resultieren jeweils aus aktiven Festlegungen. Auch wenn die lateinische Wurzel von ›Definition‹, *definitivus*, u. a. mit »endgültig« übersetzt wird (ebd.), sind Begriffsbestimmungen immer zeit- und kontextgebunden. Den Kontext dieses *Handbuches* bildet die deutschsprachige Theater- und Tanzwissenschaft der 2020er-Jahre, die ebenso auf disziplinäre sowie interdisziplinäre Entwicklungen ins letzte Jahrtausend (v. a. ins 20., aber auch auf frühere Jahrhunderte) zurückschaut wie auf sich abzeichnende Paradigmenwechsel in die Zukunft hinblickt. Den Definitionen sind deshalb in diesem Band grundlegende Artikel gewidmet – *Theater* (Kolesch) und *Tanz* (Siegmond) –, die nicht nur aufzeigen, was jeweils und unter verschiedenen Vorzeichen unter ›Theater‹ und ›Tanz‹ verstanden wird oder wurde; sie ergründen zugleich, von wem, in welchen Zusammenhängen und Konstellationen, mit welchen Folgen (etwa auf phänomenaler, diskursiver und funktionaler Ebene) Begriffsbestimmungen vorgenommen, rezipiert, kanonisiert, dann aber auch wieder relativiert, neu verhandelt und gesetzt wurden bzw. noch werden.

Die Begriffe ›Theater‹ und ›Tanz‹ stehen aber nicht allein für sich. Vielmehr werden sie flankiert von anderen Termini, welche wiederum auf weitere Wissensbestände verweisen, die ›Theater‹ und ›Tanz‹ quasi ausmachen, die wesentlich darin vorkommen oder sie näher bestimmen: ›Grundbegriffe‹. Diese sind *per definitionem* elementar und bilden fundamentale Kategorien, auf die die jeweiligen Wissenschaften zurückgreifen (können). Allerdings – auch was elementar ist, will bestimmt sein: Nicht nur je inhaltlich, sondern ebenso hinsichtlich der Auswahl, der Selektion dessen, was grundlegend ist bzw. sein soll.

Die Zusammenstellung der Grundbegriffe in diesem *Handbuch* fußt somit auf Setzungen, die ihrerseits auf expliziten und impliziten Annahmen, Kenntnissen und Erfahrungen beruhen. Unsere Auswahl ist eine wohl abgewogene, eine intern lange diskutierte und nach bestem Wissen begründete; aber ebenso ist sie natürlich als eine offene zu verstehen. Man hätte mit sicherlich guten Argumenten noch weitere Grundbegriffe anfügen können. Wir haben uns für eine Auswahl an Begriffen entschieden, die fundamentale Parameter umfassen, über die ›Theater‹ und ›Tanz‹ verfügen bzw. die diese konstituieren, wie *Raum* und *Zeit* (Primavesi), *Körper* (Foellmer), *Figur/Figuration* (Ernst); die Formen von Theater und Tanz definitorisch (zusammen-)fassen wie *Gattungen* (Schäfer), *Komisches* (Roth) und *Tragisches* (Haitzinger); die Forschungsrichtungen in Relation zu künstlerischen Praktiken oder epistemologische Modelle benennen wie *Theatralität* (Warstat), *Performativität* (Bormann), *Medialität* (Büscher), *Dispositive* (Aggermann) und *Diversität* (Boenisch).

Abschließend bestimmt sind weder die Auswahl der Definitionen und Begriffe noch die einzelnen Beiträge. Vielmehr bilden sie Momentaufnahmen in Form möglichst umfassender und fundierter Darstellungen, die Orientierung schaffen und Einblicke innerhalb einer heterogenen wissenschaftlichen Disziplin bieten, die allerdings auch zu weiteren Bestimmungen, Erörterungen und Diskussionen anregen sollen.

Die Herausgeberinnen

II.1

Theater

Doris Kolesch

Abstract Ausgehend von der Etymologie von ›Theater‹ stellt der Beitrag ausgewählte Theaterbegriffe sowie ihre wesentlichen Charakteristika und Leistungen in Geschichte und Gegenwart dar. Dabei können relativ weit gefasste Theaterverständnisse, wie sie beispielsweise in der barocken Metapher vom *theatrum mundi*, in Bertolt Brechts Straßenszene oder in Konzepten von Theatralität vorherrschen, von einem engen Theaterverständnis differenziert werden, wofür exemplarisch das literarisch-psychologische bürgerliche Theatermodell steht. Das bürgerliche Theater stellt historisch wie kulturell eher eine Ausnahme in der abendländischen Theatergeschichte dar, gleichwohl steht es im Alltagsverständnis bis heute geradezu repräsentativ für ›Theater‹. Demgegenüber betonen aktuelle Theaterverständnisse die vielfältigen Beziehungen zwischen Agierenden und Zuschauenden.

Das deutsche Wort ›Theater‹ geht auf das griechische *theatron* (lat. *theatrum*) zurück, welches ursprünglich einen Ort bezeichnet, von dem aus geschaut wird, einen Platz zum Sehen. Als *theatron* wurden schon im antiken, vorchristlichen Griechenland Anlagen von Sitzreihen oder auch – temporären wie festen – Tribünen bezeichnet, von denen aus kultische, politische, festliche oder auch sportliche Vorführungen verfolgt werden konnten. Neben der Aktivität des Schauens und Anschauens (griech. *theasthai*) fließt auch das griechische *thea* als Grundwort für Schau oder auch Schauspiel in die Bedeutung ein. Diese Schau umfasste Prozessionen, sportliche Wettkämpfe, Tänze mit Lied- und Musikbegleitung, Vorführungen von Tragödien und Komödien sowie unterschiedlichste Formen der (Selbst-)Darstellung der Polis Athen. Griechische Städte schickten einander Gesandte, die als *theoroi*, als Wahrer der Schau bezeichnet wurden, und die die Schau verfolgten; ihre Tätigkeit hieß *theoria* (Burkert 1987: 29f.).

Theater geht also etymologisch sowohl auf einen Ort zum Schauen zurück, an dem unterschiedlichste Arten von Veranstaltungen stattfinden, als auch auf Ereignisse bzw. Vorgänge, die sich insbesondere, aber nicht nur der visuellen Wahrnehmung darbieten. Ende des 16. und Anfang des 17. Jahrhunderts wurde der Begriff in die deutsche Sprache eingeführt und zunächst recht unspezifisch benutzt für einen Schauplatz oder einen Ort, an dem sich etwas des Zeigens Würdiges ereignet. »Der Begriff bezeichnete entsprechend jeden erhöhten Ort von Demonstration und Ostentation, also betonter Zur-Schau-Stellung, sei dieser eine Hinrichtungsstätte oder Ort einer anatomischen Sektion, das Podest für Komödianten oder ein hochgelegener Platz, von dem aus man die Vorgänge auf dem Schlachtfeld verfolgen konnte« (Fischer-Lichte 2010: 7). Auch trugen in dieser Zeit zahlreiche Bücher den Titel ›Theater‹ oder ›Theatrum‹, sodass das Buch als Schauplatz eines naturwissenschaftlichen, philosophischen, theologisch-moralischen, geografischen, technischen etc. Wissens verstanden wurde, so beispielsweise in den Publikationen *Theatrum Orbis Terrarum* (1570), *Theatrum Florae* (1622) oder *Theatrum Machinarum* (1661) (vgl. dazu auch Schramm 1996). Diese Vielfalt an Formen des Zeigens,

Vorführens, Darstellens, Spielens und Wahrnehmens, die schon in früheste Begriffsverwendungen von Theater eingetragen ist, hat sich im Laufe der Jahrhunderte eher noch verstärkt und weiter ausdifferenziert, sodass als Theater sehr Unterschiedliches bezeichnet wurde und wird. Entsprechend ist zunächst festzuhalten, dass Theater sich einer eindeutigen Definition entzieht und dass ein einheitlicher, gar normativer Theaterbegriff wenig sinnvoll erscheint und nur auf Kosten des Ausschlusses zahlreicher theatraler Phänomene möglich wäre.

Folgende Verwendungen des Wortes ›Theater‹, die sich partiell überlappen, sind heute gebräuchlich:

- (1) Theater als Gebäude oder bauliche Anlage;
- (2) Theater als Aktivität sowohl einer Rezeption als auch einer Produktion (wie es beispielsweise in Formulierungen wie ›Theater sehen‹ bzw. ›Theater spielen‹, ›Theater machen‹ zum Ausdruck kommt),
- (3) Theater als Institution, die sich insbesondere mit der bürgerlichen Aufklärung und der Nationaltheateridee in Europa herausbildete und deren Darbietungen auf ein bestimmtes Verhältnis zu einer sowohl idealisierten als auch exklusiven Öffentlichkeit zielte,
- (4) Theater als historisch wie kulturell höchst variable und vielfältige Kunstform sowie schließlich
- (5) Theater als metaphorische Beschreibung für ein zumeist als besonders ostentativ, übertrieben oder spektakulär erlebtes bzw. eingeordnetes Alltagshandeln, das durch die Bezeichnung als Theater häufig zugleich abgewertet wird, so wenn vom ›politischen Sommertheater‹ die Rede ist oder jemand aufgefordert wird, in einer bestimmten Situation ›nicht so ein Theater zu machen‹.

Schon Bertolt Brecht beklagte: »Das Schlimme am Theater ist, daß es immerfort Theater heißt – als ob es nicht immerfort etwas anderes wäre« (Brecht 1927/1992, Bd. 21: 206). Eine Erläuterung und Explikation des Theaterbegriffs ist also zunächst mit der Tatsache konfrontiert, dass historisch wie kulturell höchst Heterogenes und Unterschiedliches unter den Kollektivsingular Theater gefasst wurde und bis heute wird. Noch weiter verkompliziert wird die Situation dadurch, dass häufig jeweils sehr spezifische, historisch und kulturell situierte Formen von Darbietungen, Darstellungen oder auch Aufführungen verallgemeinernd und generalisierend als Theater bezeichnet wurden und damit andere Formen von Darstellung bzw. Aufführung aus dem Feld des Theaters ausgegrenzt wurden bzw. werden – so beispielsweise, wenn ein bürgerlich-westliches Theaterverständnis, das sich auf einen vorgängigen literarischen Text, zumeist ein Drama, bezieht und eine psychologische Figurendarstellung zentral stellt, als Inbegriff von Theater (miss-)verstanden wird. Damit werden nicht nur andere Darbietungen wie beispielsweise Jahrmarktspektakel, Zirkus oder auch Objekt- bzw. Maschinentheater als randständige bzw. minderwertige Formen desavouiert (→ Populäre Formen), sondern es wird zugleich eine bestimmte, regional, kulturell und historisch begrenzte Theaterform gleichsam absolut gesetzt. Im Gegensatz beispielsweise zur abendländischen Theaterkultur, die seit ihren griechischen Anfängen in vielen Konzepten von Theater die Relevanz und Vorgängigkeit eines poetischen Textes ins Zentrum stellte, wie dies schon in Aristoteles' *Poetik* der Fall ist, akzentuieren Gründungstexte beispielsweise asiatischer Theaterkulturen neben dem poetischen Text noch ganz andere theatrale Elemente. So behandelt eine wesentliche Schrift des klassischen indischen Theaters in Sanskrit, *Natya Shastra* von Bharata, nicht nur Fragen der sprachlichen Gestaltung und der Komposition von Theaterstücken, sondern auch der Architektur des Theaters, der Kunst der Schauspieler samt ihrer Bewegungen und Gesten, aber auch Aspekte wie Kostüme, Schminke sowie den Einsatz von Musik und Tanz. Einen noch stärkeren Kontrast zu westlichen Theatertraditionen bieten die das klassische japanische

Nō-Theater von Anbeginn begleitenden Reflexionen zum Beispiel des berühmten Nō-Schauspielers und -Dramatikers Zeami Motokiyo aus dem frühen 15. Jahrhundert, die lange Zeit in einer geheimen Tradition von Schauspielergeneration zu Schauspielergeneration weitergetragen wurden. Sie widmen sich primär der Kunst des Schauspiels und seiner Wirkung, indem sie die Arbeit des Schauspielers sowie das Verhältnis zwischen Schauspiel und Publikum erörtern (Yamazaki 1984).

Schon diese drei Beispiele aus großen Theatertraditionen zeigen die Notwendigkeit, die aus der Etymologie und Begriffsgeschichte resultierende eurozentrische Prägung des Begriffs ›Theater‹ zu problematisieren und die damit in Geschichte und Gegenwart verbundenen Bewertungen sowie Ein- und Ausschlussmechanismen zu reflektieren. Wie differenziert hier vorgegangen werden muss, legt nicht nur eine (→ Globale Theatergeschichte) Globalgeschichte von Theater nahe (hierzu Gerould 2003, McConachie et al. 2016), sondern macht auch die unterschiedliche Verwendung bzw. Bedeutung des Wortes ›Theater‹ im Deutschen und im Englischen, also zwei europäischen Sprachen und Kulturen, die seit Jahrhunderten in engstem Austausch miteinander stehen, deutlich: Während unter Theater im Deutschen ein weites Spektrum performativer Künste bis hin zu kulturellen Aufführungen im Alltag verstanden wird, meint das Englische *theatre* vor allem dramatisches Theater. Selbst angrenzende Aufführungskünste wie Oper, Musical und Ballett, aber auch Performancekunst werden nicht als *theatre*, sondern eben als *opera*, *musical theatre*, *ballet* etc. bezeichnet und auch das, was im Deutschen als Alltagstheater firmiert, wäre im Englischen eher eine Form von (Cultural) Performance (Fischer-Lichte 2014: 16).

1. Theaterverständnisse historisch

Theaterbegriffe können sowohl historisch orientiert sein als auch eher systematisch bestimmte Arten und Gruppen differenzieren, sie können kulturell und historisch an konkrete theatrale Erscheinungsformen gebunden sein, oder aber sich anheischig machen, geschichts- und kulturübergreifend universell anwendbar zu sein. Schließlich können sie primär sprachlich-begrifflich konzipiert sein oder aber im Medium und mit den Mitteln von Theater selbst dieses reflektieren. Im Folgenden werden zunächst ausgewählte Merkmale historischer Theaterbegriffe mit Blick auf die europäische Kulturgeschichte vorgestellt, bevor in weiteren Schritten dann eher systematische Ansätze präsentiert werden.

Selbst für einen so begrenzten Bereich wie das europäische Theater können die unterschiedlichen historischen Verständnisse von Theater hier nicht im Einzelnen aufgelistet werden, da sie nur aus ihrem je konkreten geschichtlichen und gesellschaftlichen Kontext differenziert darzustellen sind. Grundlegend ist festzuhalten, dass Theaterbegriffe sowohl implizit, also in Form von beschreibenden, reflektierenden Überlegungen zu (Elementen von) Theater formuliert sein können, als auch explizit, das heißt als Definition und ausdrückliche Bestimmung im Sinne von ›Theater ist ...‹, wobei hier häufig auch Mischformen existieren, die immer in einem bestimmten historischen Zusammenhang mit einer Absicht und zu einem Zweck entwickelt werden, sei es, dass nach der Funktion von Theater für das gesellschaftliche Gemeinwesen gefragt, die besondere sinnliche Wirksamkeit oder – negativ bewertet – die Verführungskraft darstellenden Spiels auf ein Publikum hervorgehoben oder Charakteristika und das Potenzial von Theater im Vergleich zu anderen Künsten herausgestellt werden.

Inhaltlich kreisen historische Theaterbegriffe im Abendland zum einen dominant um Fragen der Nachahmung bzw. Darstellung und Vorführung, wobei der Begriff der Nachahmung, mit dem der griechische Terminus ›*mimesis*‹, den schon Aristoteles als zentrales Moment einer theatralen Situation bestimmte, gemeinhin übersetzt wird, auf ein wie auch immer geartetes Vorbild rekurriert, die Begriffe ›Darstellung‹ und ›Vorführung‹ demgegenüber offener sind und zwar auch Rückbezüge auf Vorgängiges enthalten können, sich darin aber nicht erschöpfen. Zum anderen thematisieren Theaterverständnisse Aufgaben und Voraussetzungen bestimmter Formen des Körpergebrauchs (→ Körper), insbesondere – aber nicht ausschließlich – schauspielerischer Tätigkeit (→ Schauspiel(en)) und vor allem die Frage, worin deren Leistung, Glaubwürdigkeit und Überzeugungskraft bestehe, sowie schließlich die Relationen zwischen Akteur:innen und Zuschauenden, zwischen Bühnengeschehen und (→) Publikum sowie die möglichen ästhetischen, aber auch pädagogischen, kulturellen, gesellschaftlich-sozialen und politischen Wirkungen theatraler Aufführungen. In diesem Zusammenhang können Theaterbegriffe nicht nur historisch differenziert werden, sondern auch nach räumlichen Strukturen und Topografien. Dabei muss der (→) Raum (der ein offener, in einer Landschaft befindlicher Ort ebenso sein kann wie ein geschlossenes oder halboffenes Gebäude) zunächst nur so verfasst sein, dass er Agierenden wie Zuschauenden Platz bietet und sich Beziehungen zwischen ihnen entfalten können. Je nach spezifischer räumlicher Struktur – zum Beispiel, ob eher ein räumliches Miteinander von Agierenden und Zuschauenden möglich ist, ob sie sich eher konfrontativ gegenüber stehen und durch Podien, Bühnen, Rampen o. ä. voneinander getrennt sind, oder ob sie, wie im Falle festlicher Einzüge, Umzüge oder Prozessionen, eher ein räumliches Aneinander-Vorbei bedingen – transformieren sich auch darauf bezogene Verständnisse von Theater und die ihm zugeschriebenen Möglichkeiten bzw. Wirkungen (Kotte 2012: 64–79).

Um der damit verbundenen Problematik zu begegnen, eine potenziell unendliche Vielfalt von Situationen, Verhaltensweisen, Institutionen und Kunstformen als ›Theater‹ zu bezeichnen und damit einer unübersichtlichen und unproduktiven Begriffsinflation Vorschub zu leisten, machte Rudolf Münz in den 1980er-Jahren den im Weiteren in der deutschsprachigen Theaterwissenschaft und insbesondere (→) Theaterhistoriografie einflussreichen Vorschlag, statt eines einzigen, notwendig immer begrenzten Theaterbegriffes von einem sogenannten Theatralitätsgefüge auszugehen, welches jeweils zu historisieren wäre: Er unterschied dabei vier Typen theatralen Handelns, erstens das Kunsttheater, zweitens ein Theater des Alltags, welches u. a. Rollenspiele, Verkleidungen sowie (Selbst-)Darstellungen im Alltag umfasst, drittens ein Nicht-Theater, womit theaterkritisches bzw. theaterfeindliches Denken und Verhalten gemeint ist, sowie viertens ein spielerisch-reflexives Theater, welches z. B. in Harlekinaden, im Karneval oder in Formen von Travestie und Kabarett alltägliche wie künstlerische Darstellungsformen reflektiert und reorganisiert. Die Rekonstruktion und Analyse des komplexen Beziehungsverhältnisses der vier unterschiedlichen Elemente eines Theatralitätsgefüges erlaubt es, so Münz, sowohl zu differenzieren, was in einer bestimmten Gesellschaft zu einem konkreten Zeitpunkt jeweils unter Theater verstanden wird (synchrone Dimension), als auch historische Prozesse des Wandels von Theaterkulturen zu erfassen und zu erklären (diachrone Dimension) (Münz 1998).

2. Theater und Theatralität

Auch weitere, insbesondere im 20. und beginnenden 21. Jahrhundert entwickelte Verständnisse von (→) Theatralität versuchen, die Begrenztheit und Einseitigkeit bis dato etablierter Theaterbegriffe im Blick auf übergreifende theatrale Situationen und Phänomene zu überwinden, und reagieren zudem auf die mit den Avantgardebewegungen erfolgte Erweiterung und Entgrenzung künstlerisch-ästhetischer Formate und deren Potenziale. So wurde Theatralität als anthropologische Kategorie einer schöpferischen Transformation der Welt in Anschlag gebracht, wie es Nikolai Evreinov in seiner *Apologie der Theatralität* von 1908 vorschlägt, oder auch als grundlegende Selbstinszenierung des Menschen, so z. B. in Erving Goffmans soziologischer Studie *The Presentation of Self in Everyday Life* von 1959. Theatralität wurde aber auch als ästhetische Kategorie entwickelt, um Theater als besondere Kunstform von anderen Künsten wie Literatur, Malerei oder Musik abzugrenzen, wie Georg Fuchs dies in seiner *Revolution des Theaters* von 1909 entwarf, oder auch um wie in Josette Féral's psychoanalytisch inspiriertem Zugang traditionellere Theaterformen und Performance-Kunst voneinander zu differenzieren (1982). Das Gros der Theatralitätsbegriffe jedoch betont Verbindungen und Spannungsverhältnisse zwischen Theater als einer Kunstform und dem außerkünstlerischen gesellschaftlich-sozialen Leben. So wird Theatralität verstanden als ein Wahrnehmungsmodus (u. a. Burns 1972), als eine spezifische Körperverwendung in kommunikativen Prozessen (u. a. Joachim Fiebach 1978), als ein aufeinander bezogenes »magisches Dreieck« (Schramm 1996: 44), das drei entscheidende Faktoren kultureller Energie, nämlich *aisthesis* (Wahrnehmung), *kinesis* (Bewegung) und *semiosis* (Sprache/Bedeutungszuschreibung) in je spezifischer Weise verbindet, oder auch als kulturell erzeugtes und historisch variables Zusammenspiel von Prozessen der Darstellung bzw. Aufführung, der Inszenierung, der Verkörperung sowie der Wahrnehmung und Bedeutungszuschreibung (u. a. Fischer-Lichte 2000; Kolesch 2006).

Eine wichtige Denkfigur eines weiten Theaterverständnisses, welches nicht auf Kunsttheater im engeren Sinn begrenzt ist und die skizzierten Überlegungen zu Theatralität mit vorbereitet hat, entwickelte Bertolt Brecht mit der *Straßenszene*, die er 1938 als Grundmodell seines epischen Theaters entworfen hatte:

Der Augenzeuge eines Verkehrsunfalls demonstriert einer Menschenansammlung, wie das Unglück passierte. Die Umstehenden können den Vorgang nicht gesehen haben oder nur nicht seiner Meinung sein, ihn ›anders sehen‹ – die Hauptsache ist, daß der Demonstrierende das Verhalten des Fahrers oder des Überfahrenen oder beider in einer solchen Weise vormacht, daß die Umstehenden sich über den Unfall ein Urteil bilden können. (Brecht 1993, Bd. 23: 371)

Mit der Wahl einer alltäglichen Straßenszene, die gleichwohl durch einen Unfall herausgehoben und markiert ist, geht Brechts Auffassung von Theater über tradierte künstlerische Formen hinaus, wird jedoch durch die Betonung von Prozessen des demonstrierenden Zeigens und der Urteilsbildung zugleich als ein episches eingegrenzt.

Doch nicht nur im 20. und beginnenden 21. Jahrhundert sind weite Theaterverständnisse vorherrschend, die auf die historische Vielfalt wie kulturelle Diversität von Situationen des Zeigens, Vor- und Aufführens durch Agierende und das gleichzeitige Zuschauen und Wahrnehmen eines kopräsenten Publikums reagieren. Wurde schon seit der griechischen Antike immer wieder eine am Wortfeld des

Theaters und damit assoziierter Begriffe wie Bühne, Maske, Rollenspiel etc. orientierte Beschreibung verwendet, um individuelle wie kollektive Dimensionen des menschlichen Weltverhältnisses einzufangen, wird im Europa des 17. Jahrhunderts die Welt verallgemeinernd als Bühne und menschliches (Zusammen-)Leben insgesamt als Theater bezeichnet. In der Metapher vom *theatrum mundi* bzw. vom *theatrum vitae humanae*, die auch in Stücken u. a. von Shakespeare, Calderón, Gryphius oder von Lohenstein Verwendung fand, erscheint die Welt als Bühne, auf der die Menschen in einem Stück namens *Leben* als Schauspieler:innen agieren, deren unterschiedliche Rollen den jeweiligen sozialen Status sowie die unterschiedlichen Stände bedeuten. Zudem liegt das barocke Welttheater letztlich in den Händen einer absoluten Instanz, nämlich des christlichen Gottes, der als Regisseur und gleichsam unkündbarer Oberspielleiter auftritt. Diese christliche Fundierung wie auch die klare Scheidung zwischen Schein und Sein, zwischen der bloß oberflächlichen Maske und dem eigentlich wichtigen ›Dahinter‹ unterscheidet die Vorstellung vom *theatrum mundi* deutlich von einem weiten Theaterverständnis, wie es insbesondere ab dem 20. Jahrhundert entwickelt wurde.

3. Problematik des bürgerlichen Theatermodells

Ebenso deutlich unterscheiden sich historische wie aktuelle weite Theaterverständnisse von einem spezifischen, historisch, regional wie gesellschaftlich-kulturell eingrenzbaaren Begriff von Theater, wie er im ausgehenden 18. Jahrhundert in Europa im Zuge der gesellschaftlichen Herausbildung des Bürgertums als eine künstlerische Gattung und gesellschaftliche Institution entwickelt wurde, die zentral auf einen vorgängigen literarischen Text bezogen ist:

Für Theaterbegriffe seit dem 18. Jahrhundert in europäischer Tradition gibt es [...] keinen wichtigeren Zusammenhang als jenen von Drama und Theater. [...] Die Auffassungen im Bildungskanon sind so verfestigt, dass dies in Ausnahmefällen bis zur Gleichsetzung von Drama und Theater und der synonymen Verwendung beider Begriffe reicht, während im Allgemeinwissen sonst das Drama, zur Literaturgattung Dramatik gehörend, als Textvorlage für eine Inszenierung von Theater gilt, Theater also überwiegend als lebendige Beziehung zwischen Agierenden und Schauenden aufgefasst wird. (Kotte 2012, S. 89f.)

Die von Andreas Kotte angesprochene problematische Gleichsetzung von Drama und Theater insbesondere im 19. und Teilen des 20. Jahrhunderts hängt zum einen mit der Doppeldeutigkeit des Begriffs ›Drama‹ zusammen, das sowohl literarisches Sprachkunstwerk als auch theatraler Spieltext bedeutet, mithin »Lese- und Aufführungstradition, Schriftkultur und performative Kultur« (Bayerdörfer 2014: 76) verbindet. Zum anderen aber hat sie mit der in Europa erfolgten Aufwertung von Theater im Rahmen des grundlegenden Wandels von Wanderbühnen zu stehenden Hof- und Nationaltheatern zu tun. Theater sollte nun eine Bildungsinstanz darstellen, die insbesondere dem Bürgertum als einer Art Gegenöffentlichkeit zur höfischen Gesellschaft als Sittenschule dienen und moralische Grundsätze und Werte propagieren sollte. Dieser enge, literarisierte Theaterbegriff wurde dabei ästhetisch wie kulturell so dominant, dass er bis heute das Alltagsverständnis von Theater maßgeblich prägt und wesentliche institutionelle wie ästhetische Veränderungen der europäischen Theaterkultur ab 1900 geradezu als ein Abarbeiten an diesem Theaterverständnis beschrieben werden können. So ist die mit den Avantgardebewegungen des beginnenden 20. Jahrhunderts verbundene Entliterarisierung

von Theater, die Ablehnung eines psychologischen Schauspielstils sowie die Enthierarchisierung aller Theatermittel und die Entgrenzung theatraler Gattungen und Formate, die auch in der Performancekunst ab den 1960er-Jahren sowie im *Postdramatischen Theater* (Lehmann 1999) des ausgehenden 20. Jahrhunderts ihre Fortsetzung findet, in ihrer Genese wie Verfasstheit nur in und als Absetzung von diesem so übermächtigen wie einseitigen bürgerlichen Theaterbegriff zu verstehen, der zudem mit der Bühnenform der Guckkastenbühne assoziiert ist (Artaud 1979).

4. Semiotische und interaktionstheoretische Ansätze

Trotz der im 20. Jahrhundert zu verzeichnenden Entliterarisierung von Theaterbegriffen wurde in den 1960er- bis 1980er-Jahren ein semiotisches Theaterverständnis besonders erfolgreich, welches Theater als eine zeichenhafte Kommunikationssituation zwischen einem Sender (den Schauspielenden) und einem Empfänger (den Zuschauenden) verstand und die Spezifik von im Theater verwendeten Zeichen darin sah, dass diese »Zeichen von Zeichen« (Fischer-Lichte 1983: 195) seien. Nicht mehr das literarische Drama, sondern der multimediale theatrale Aufführungstext wurde nun zum Gegenstand einer Lektüre, für die mit der semiotischen (→) Aufführungsanalyse auch gleich eine neue Methodik entwickelt wurde, die die theatrale Bedeutungsproduktion aus der Kombination heterogener Zeichensysteme zu erklären suchte: »Lire le théâtre, c'est préparer simplement les conditions de production de ce sens« (Ubersfeld 1977: 275).

Zugleich wurden insbesondere in den 1970er- und 1980er-Jahren u. a. von Joachim Fiebach, Rudolf Münz, Arno Paul oder Uri Rapp soziologisch, kommunikationstheoretisch sowie spiel-, rollen- und interaktionstheoretisch orientierte Überlegungen entwickelt, die konsequent den Handlungs-, Bewegungs- und Verlaufsaspekt von Theater betonen. Dabei entwirft z. B. Rapp einen theatersoziologischen Zugriff, der schließlich auf eine problematische Ineinssetzung von sozialer und theatraler Situation hinausläuft (Rapp 1973; Paul 1981; Fiebach 1986; Münz 1998).

5. Produktions- und rezeptionsästhetische Perspektiven

Während das Gros abendländischer Theaterbegriffe produktionsästhetische Aspekte dessen akzentuiert, was auf den Bühnen wie gezeigt, vorgeführt und gesagt werden kann und soll, gibt es auch Theaterverständnisse, die stärker rezeptionsorientiert sind. So spricht schon der Mitbegründer der deutschsprachigen Theaterwissenschaft, Max Herrmann, vom Publikum als »Schöpfer der Theaterkunst« (1920/1981: 19). Noch stärker rezeptionsästhetisch orientiert ist die Theatertheorie von Manfred Wekwerth, der in kontraintuitiver Umkehrung herkömmlicher Vorstellungen von Theater nicht die Schauspieler:innen, sondern gerade die Zuschauer:innen zu primären Spieler:innen erklärt (1975: 474).

Einflussreich in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts war Eric Bentleys bündige Formel für Theater, die produktions- wie rezeptionsästhetische Dimensionen untrennbar aufeinander bezog und Aktion, Rolle sowie Wahrnehmung als gleichrangig einstuft: »A impersonates B while C looks on [...]. Impersonation is only half of this little scheme. The other half is watching – or, from the

viewpoint of A, being watched« (1964: 150). Während die Leistung dieser Definition darin besteht, unabhängig von konkreten zeitlichen oder räumlichen Eingrenzungen verschiedenste Schauereignisse zwischen Agierenden und Publikum als Theater zu fassen, zeigt ein genauer Blick, dass im Begriff der Verkörperung (*impersonation*) eine fiktive Ebene eingetragen wird, die letztlich stark vom literarisierten bürgerlichen Theatermodell beeinflusst scheint und zahlreiche europäische wie außereuropäische Theaterformen damit implizit ausschließt.

Aus theaterpraktischer Sicht reduziert der Regisseur Peter Brook die Bentley'sche Formel in seiner Schrift *Der leere Raum* noch weiter, indem er seinen Begriff von Theater in der berühmt gewordenen Formulierung auf den Punkt bringt: »Ich kann jeden leeren Raum nehmen und ihn eine nackte Bühne nennen. Ein Mann geht durch den Raum, während ihm ein anderer zusieht; das ist alles, was zur Theaterhandlung notwendig ist« (Brook 1983: 9). Dieses offene Verständnis von Theater ist sowohl von den Entgrenzungs- und Hybridisierungsprozessen der Künste insbesondere in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts beeinflusst, als auch von inter- und transkulturellen Vergleichen unterschiedlicher Theaterformen und -traditionen, die im letzten Drittel des 20. und im beginnenden 21. Jahrhundert eine einseitig westlich-eurozentrische Prägung vieler Theaterbegriffe hinterfragt haben.

6. Anthropologisch inspirierte Theaterbegriffe

In eher systematischer Hinsicht wurde am Schnittpunkt von Theaterwissenschaft, Kulturanthropologie und Ritualforschung die Wechselbeziehung zwischen Theater und Ritual in der Erforschung eines menschlichen Spiel- und Darstellungsbedürfnisses ergründet, so von den Forscher:innen der sogenannten Cambridge Ritualists, die im ersten Drittel des letzten Jahrhunderts an den Universitäten Cambridge und Oxford lehrten. Dabei wurde zum einen entwicklungsgeschichtlich davon ausgegangen, dass das abendländische Theater aus rituellen und kultischen Prozessen hervorgegangen sei. Zum anderen wurde im Vergleich zwischen Theater und Ritual versucht, beide Begriffe in Differenzierung voneinander zu schärfen und insbesondere rituelle und quasi-rituelle Theaterformen zu untersuchen.

Eine für das Verständnis von Theater zentrale Entwicklung in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts stellten die Untersuchungen des amerikanischen Ethnologen und Philosophen Milton Singer dar. Singer prägte den Begriff der Cultural Performance, worunter er die konkreteste beobachtbare Einheit einer kulturellen Struktur versteht, durch die sich eine Gesellschaft für ihre eigenen Mitglieder wie auch für Fremde aus- und darstellt. Neben Theater- und Tanzaufführungen zählt Singer Konzerte, Balladenvorträge, religiöse Feste, Hochzeiten, Initiationen, Begräbnisse usw. zu Cultural Performances, denen folgende Merkmale eigen seien: »a definitely limited time span, a beginning and an end, an organized program of activity, a set of performers, an audience, and a place and occasion of performance« (1959: xiii). Kulturübergreifend weist Singer bei aller Unterschiedlichkeit im Einzelnen auf Gemeinsamkeiten hin: eine räumliche wie zeitliche Begrenzung, eine hohe Dichte an Aktivitäten und kulturellen Zeichen, eine Versammlung von Agierenden, die von Zuschauenden beobachtet werden, sowie eine selbstreflexive Struktur und eine tieferliegende symbolische Bedeutung derartiger kultureller Aufführungen.

Wie Milton Singer benutzt auch der Ethnologe Victor W. Turner in seinen Studien performative und theatrale Spannungsbögen als Matrix, um kulturelle Ereignisse und Situationen, die nichts mit

der Institution bzw. Kunstform Theater im engeren Sinn zu tun haben, zu erläutern (1995). Den Verlauf politischer Umbrüche ebenso wie die Herausbildung ethnischer oder nationaler Identitäten und Ähnliches beschreibt Turner als *social drama*, das jeweils nach bestimmten Mustern ablaufe: Nach dem Bruch mit etablierten Normen und Werten folgt eine – von Turner liminale Phase genannte – Phase des Übergangs, der Neuorientierung und des Durchspielens oder Erprobens neuer, anderer Werte. Den Abschluss eines *social drama* stelle schließlich die Re-Integration dar, d. h. die Rückkehr zum Ausgangszustand oder die gesellschaftliche Anerkennung eines neuen Status oder neuer Normen und Werte. Innerhalb der fluiden, liminalen Phase, in der kulturelle Bedeutungen hervorgebracht und – bisweilen immer wieder neu – verhandelt werden, operiert nach Turner auch das Theater.

Auch der Theater- und Performancetheoretiker Richard Schechner gewinnt aus der Engführung von Theaterwissenschaft und Ethnologie bzw. Anthropologie (→ Theateranthropologie) eine prozessuale Sicht auf Aufführungen im transkulturellen Vergleich, bei denen konventionelle (Kunst-)Theateraufführungen nur einen kleinen Bereich darstellen. Er situiert Theater in einem Kontinuum, das von Ritualisierungen von Tieren und Menschen über Alltagsaufführungen z. B. bei Begrüßungsszenen, Emotionsdarstellungen oder beruflichen bzw. sozialen Rollen über Spiel, Sport, Theater, (→) Tanz bis hin zu Zeremonien, Riten und vielfältigen anderen Vorführungen reicht. Für all diese unterschiedlichen Erscheinungsformen schlägt er den Begriff (→) ›Performance‹ vor. In Absetzung von bis dahin dominierenden eurozentrischen Sichtweisen entwickelt Schechner (1990) ein siebensteiliges Verlaufsschema, das jeder Aufführung (*performance*) unabhängig von ihrer kulturellen Provenienz, ihrer Funktion und Institutionalisierung zugrunde liege: Auf eine Phase des Trainings und des Workshops folgten Proben, danach ein Warm-Up, die eigentliche Auf- bzw. Vorführung sowie im Anschluss daran eine Periode des Ausklingens und der Nachbereitung.

7. Theater als soziales Spiel

Nicht nur aus anthropologischer, sondern insbesondere auch aus kulturgeschichtlicher Perspektive versucht der Theaterwissenschaftler Andreas Kotte (2012) Theater ebenfalls aus dem Lebensprozess heraus zu erhellen und schlägt vor, von alltäglichen Handlungen und Vorgängen auszugehen, die dann als Theater bezeichnet werden können, wenn sie als szenische Vorgänge auf besondere Weise hervorgehoben werden (z. B. durch räumliche oder akustische Verfahren, durch Körpereinsatz, (→) Kostüme, Rahmungen etc.) sowie konsequenzvermindert sind. Der so verstandene Theaterbegriff ist radikal situativ und zugleich universell, er ist gleichermaßen produktions- wie rezeptionsorientiert, er bedarf der Interaktion, aber nicht des Als-ob. Szenische Vorgänge, so Kotte, sind wesentlich beteiligt an der Hervorbringung von Gesellschaft, diese toleriere zumeist mehrere Theaterformen und zeichne dabei aber eine Form aus, die sie als ›das‹ Theater ausbebe.

Einen anderen Weg schlägt die Theaterwissenschaftlerin Erika Fischer-Lichte ein. In Berücksichtigung europäischer wie außereuropäischer Theaterformen, aber auch der Herausbildung der Performancekunst seit den 1960er-Jahren und der damit verbundenen performativen Wende entwickelt sie einen Theaterbegriff, der sich stark am Konzept der Aufführung orientiert. Fischer-Lichte rekurriert hier auf Max Herrmann, der schon zu Anfang des 20. Jahrhunderts Theater als soziales Spiel bezeichnet hatte, als »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« (1920/1981: 19). Gegen die bisherige Vorherrschaft des Dramas betont Herrmann die Aufführung als wichtigstes und genuines Moment der Theaterkunst. In Weiterführung von Herrmanns Überlegungen bestimmt Fischer-Lichte Aufführungen als Ereignisse, bei denen Akteur:innen und Zuschauende in bisweilen wechselnden Rollen und Funktionen in leiblicher Kopräsenz gemeinsam interagieren und eine Situation durchleben. Was sich in Aufführungen zeigt, tritt im Hier und Jetzt in Erscheinung und wird in besonderer Weise als gegenwärtig erlebt. Die Bedeutungen, die diesem Geschehen zugeschrieben werden können, sind dabei nicht anderswo schon gegeben oder formuliert, sondern entstehen erst in und mit der Aufführung.

Unter eine solche Definition [von Aufführung, DK] fällt sowohl eine Aufführung in einem Theater mit Guckkastenbühne, das eine strikte Trennung von Akteuren und Zuschauern vorsieht, als auch ein Happening, bei dem die Rollen nicht klar verteilt sind; ein Fußballspiel vor Zuschauern ebenso wie ein Gottesdienst; eine Hochzeit ebenso wie ein Parteitag; eine Trauerfeierlichkeit ebenso wie der Karneval der Kulturen. (Fischer-Lichte 2010: 24)

Aufführungen können entsprechend bezüglich ihrer Medialität (leibliche Kopräsenz von Akteur:innen und Zuschauer:innen), ihrer Materialität (flüchtige und transitorische Zeiträumlichkeit, Gleichzeitigkeit von phänomenalem Leib und semiotischem Körper, Lautlichkeit), ihrer Semiozität und ihrer Ästhetizität bestimmt und differenziert werden.

Im Zuge eines in den Künsten wie auch den Kunstwissenschaften an der Wende zum 21. Jahrhundert verstärkten Interesses an Formen von Partizipation, Teilhabe und Zugehörigkeit (→ Partizipatives/immersives Theater) wurden insbesondere soziale, kulturelle und politische Positionierungen von Theateraufführungen und Performances ins Zentrum der Aufmerksamkeit gerückt und bislang vernachlässigte Machtverhältnisse bzw. in bestimmten Theaterformen wie auch Theaterbegriffen ausgegrenzte gesellschaftliche Gruppen im Rahmen feministischer, queerer oder auch postkolonialer Perspektiven ins Blickfeld gerückt (→ Gender- und Queertheorien; Postcolonial Studies). Hier wird der Zusammenhang von Theater und Gesellschaft insbesondere im Hinblick darauf thematisiert, wie Theaterformen in ihr jeweiliges gesellschaftlich-kulturelles Umfeld eingebunden sind, wie sie mit vorhandenen Machtstrukturen, Wertsystemen und Ausbeutungsformen verflochten sind, aber auch wie sie zur Hinterfragung gesellschaftlicher Positionen, Normen und Werte beitragen sowie Beziehungen und Verflechtungen zwischen unterschiedlichen gesellschaftlichen Bereichen oder auch Kulturen gestalten können.

8. Aktuelle Herausforderungen

Im Zuge von Globalisierung und post- sowie dekolonialen Bestrebungen und damit verbundenen Hybridisierungs- und Synkretisierungstendenzen in lokalen wie auch in Diasporakulturen steht insbesondere die Theaterwissenschaft europäisch-angloamerikanischer Prägung vor der Herausforderung, koloniale und imperiale Dimensionen der eigenen Begrifflichkeiten, Narrative wie auch Methoden zu reflektieren und zu problematisieren. Dies kann, so der derzeitige wissenschaftliche Konsens, nicht als bloß additives Hinzunehmen bislang nicht berücksichtigter Gegenstände, Perspektiven oder Fragestellungen geschehen, sondern erfordert ein grundlegendes Umdenken und Umlernen

(*unlearning*), das auch vorherrschende Theaterbegriffe einer kritischen Revision unterziehen muss (Sharifi/Skwirblies 2022).

Eine weitere rezente Herausforderung liegt in der rasanten Entwicklung technischer und insbesondere sozialer Medien, die zunehmend den Alltag, aber auch Darstellungs- wie Wahrnehmungskonventionen innerhalb wie außerhalb der Künste prägen (→ Technologie). Die für Theaterverständnisse schon immer relevante Frage danach, ob Theater ein Medium sei und/oder eine inter- bzw. multimediale Kunstform, wurde nicht zuletzt im Zuge der Covid-19-Pandemie und der in diesem Kontext erfolgten Erkundung technisch-medialer Optionen, die weit über bis dato vorhandene Formen von Video oder Stream hinausgingen und zur Entwicklung hybrider digitaler Formate geführt haben, radikalisiert (Wihstutz et al. 2022). Vor allem Theaterverständnisse, welche die leibliche Kopräsenz von Akteur:innen und Zuschauenden zentral gestellt haben, sind hier herausgefordert und müssen erweisen, ob und inwiefern sie an *Liveness* (Auslander 1999) festhalten oder unterschiedlichste Formen von Mediatisierung integrieren können (→ Theater und Digitalität). Schon heute zeigt sich, dass wesentliche Bereiche der Arbeit großer Theaterhäuser, sei dies der Kartenvorverkauf und die Pressearbeit, die Logistik, die Bühnentechnik oder auch die Programmplanung, digitalisiert ablaufen und auch das Bühnengeschehen vom Einsatz digitaler Medien und Techniken in Form von Mikrofonen und Mikroports, von Bewegtbildprojektionen, Musik- oder auch Soundcollagen etc. geprägt ist, so dass ein Festhalten an einer vermeintlich amedialen Face-to-Face-Kommunikationssituation zwischen Schauspielenden und Publikum eher einer anachronistischen Verklärung denn einer angemessenen Beschreibung gleichkommt.

Literatur (Auswahl)

Bentley 1964; Brecht 1993; Brook 1983; Fischer-Lichte 2010; Gerould 2003; Kotte 2012; McConachie et al. 2016; Münz 1998.

II.2

Tanz

Gerald Siegmund

Abstract Der Beitrag nähert sich dem Phänomen Tanz über die Beschreibung von fünf Funktionen im Wechselverhältnis von Bühnen- und Gesellschaftstanz an. Tanz trägt zur Gemeinschaftsbildung bei, die auf der Grundlage von Techniken der Körperbeherrschung, die immer auch Machttechniken sind, den tanzenden Körper in die kulturelle Ordnung einfügen. Der disziplinierte Körper vermag dadurch auf verschiedene Arten und Weisen zu kommunizieren. Dadurch bildet er ein bestimmtes Wissen heraus, welches an den Körper und dessen Fähigkeiten, sich zu erinnern, gebunden ist.

1. Allgemein

Seit dem 12./13. Jahrhundert belegt (mhd. *tanz*, mnd. *dans*, *danz*); aus dem frz. *danse*, Verb *tanzen*, *danser* aus dem afrz. *dancier*, aus dem Umfeld des höfischen Rittertums; verwandte Begriffe: ital. *saltatio/saltare* und *ballatio/ballare* (afrz. *baller*); ›rhythmische Körperbewegung, Tanz‹, Diminutiv ital. *Balletto*

1.1. Definition

What is Dance? lautete Anfang der 1980er-Jahre der Titel einer bekannten Anthologie, die Texte von Philosoph:innen, Wissenschaftler:innen und nicht zuletzt Tanzkünstler:innen versammelte, um das systematische Nachdenken über Tanz zu fördern. Doch bereits in der Einleitung wurde deutlich, dass jeder Definitionsversuch von Tanz etwa als strukturierte Bewegung, als Tätigkeit von Menschen oder als Repräsentation von Welt sofort Einwände produziert, die »a satisfactory conception of dance« (Copeland/Cohen 1983: 1) erschwert. Denn strukturierte Bewegung gibt es auch in der Natur oder in anderen Bereichen, die man nicht Tanz nennt. Und tanzen Tiere nicht auch? ›Den‹ Tanz gibt es anscheinend ebenso wenig wie es eine einzige Definition von Tanz geben kann.

Als Ausgangspunkt für die Überlegungen in diesem Artikel soll daher eine im Tanz angelegte Grundspannung dienen, die nicht kategorisch zwischen den zwei großen Feldern unterscheidet, in denen Tanz als Praxis ausgeübt wird: Tanzen ist ebenso eine gesellschaftliche Aktivität, die unterschiedlichen Zwecken dient, wie es eine Kunstform ist, die wir im Theater betrachten und erleben. In den jeweiligen Tanzkulturen gelten unterschiedliche Regeln, und daran sind unterschiedliche Erwartungen geknüpft, die mit der ästhetischen Funktion des Tanzes einerseits und seiner ethischen, handlungsorientierten Funktion andererseits verbunden sind. Sowohl in seiner gesellschaftlichen Funktion, der immer auch ein Aspekt der Darstellung anhaftet, als auch in seiner künstlerischen Form als Bühnentanz,

der immer auch eine soziale Dimension besitzt, zeichnet sich Tanz durch seinen Doppelcharakter aus. Er ist realer körperlicher Vollzug verschiedener Handlungen und zugleich ein gerahmtes Bühnengeschehen, mithin ein ästhetisches Spiel mit den Möglichkeiten von Bewegung und deren Bedeutungen durch Anordnung in Raum und Zeit. Als realer Vollzug gewinnt er eine ethische Dimension der gemeinsamen Verantwortung für das Geschehen und die beteiligten Akteur:innen. Als fiktionalisiertes Geschehen lässt er Bedeutungen emergieren, appelliert an sinnliche Wahrnehmungsqualitäten und eröffnet Reflexionsräume.

Das, was wir unter Tanz verstehen, ist demzufolge eng verbunden mit den jeweiligen Funktionen, die eine spezifische Tanzkultur dem Tanz zu einer bestimmten Zeit zuspricht. Warum und zu welchem Zweck getanzt wird, hängt wiederum ab vom Selbstverständnis der Tanzenden, den Konzepten, wie getanzt werden soll, und den damit angestrebten Wirkungsweisen. Als Gesellschaftstanz dient er der Etablierung von sozialen Beziehungen und deren Ausdifferenzierung. An den Höfen des Barocks werden mit Hilfe des Tanzes Machtbeziehungen ausgehandelt und repräsentiert. Mit der Moderne um die Wende zum 20. Jahrhundert konzentriert sich das Tanzverständnis auf die körperliche Artikulation von Spannungsverhältnissen, die als grundlegend für die menschliche Existenz angesehen werden. Tanz wird verstanden als verkörperte Praxis rhythmisch gegliederter Bewegungen, die sich in Raum und Zeit entfalten, sowie deren Darstellung vor Anderen. Diese lange Zeit prägende Definition ist mit dem Übergang zum 21. Jahrhundert erneut fraglich geworden. Denn tanzen können nicht nur menschliche Körper, und deren Bewegungen, für das Auge der Betrachtenden kaum sichtbar, können sich auch innerlich oder rein gedanklich vollziehen.

So unterschiedlich Funktionen und Konzepte historisch und kulturell auch sind, sie alle kommen nicht um die grundlegende Annahme herum, dass es Bewegung gibt. Tanz basiert auf der grundlegenden menschlichen Fähigkeit, sich zu bewegen und durch Bewegung sich selbst und andere zu affizieren und zu berühren. Damit verbindet er Aspekte des Sich-Bewegens und Bewegens, des *movere*, sowie dessen Zeigen vor Anderen. Tanz stiftet Beziehungen: zu sich selbst und dem eigenen Körper sowie zu anderen Körpern, Dingen und zur Welt. Diese Bezugnahmen können sich sowohl im explizit künstlerischen Kontext der Bühne als auch in einem nicht-künstlerischen gesellschaftlichen Kontext wie einem Ballsaal oder auf einem öffentlichen Platz vollziehen. Durch die Formung von Körper und Bewegung und die Verausgabung von Energie ist Tanz prinzipiell immer schon im Übergang begriffen zum Sport und diversen Sportarten – wie asiatische Kampfsporttechniken, die u. a. auf den postmodernen Tanz zurückwirkten, oder die rhythmische Körpergymnastik, die im Zuge der Lebensreformbewegung zu Beginn des 20. Jahrhunderts ein ›natürliches‹ Körperverständnis geprägt hat. Da der Tanz aus der Responsivität des menschlichen Körpers hervorgeht, findet er auch verstärkt Einsatz in Bildungskontexten, um Eigen- und Fremdwahrnehmung und gemeinsames Erleben zu schulen, sowie in therapeutischen Kontexten, in denen durch Tanz psychische Konflikte und Spannungen körperlich artikuliert und abgebaut werden sollen.

1.2. Bühnentanz

Historisch lassen sich für den (→) Bühnentanz westlicher Prägung drei Traditionslinien unterscheiden. Erstens, das Ballett, das sich aus dem höfischen Tanz der Renaissance im Laufe des 17. Jahr-

hunderts herausgebildet hat. Über das Ballet en Action im 18. Jahrhundert, das Ballet Pantomime, das romantische oder klassische Ballett im 19. Jahrhundert hin zum neoklassischen Ballett seit der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts haben sich bis heute unterschiedliche (→) Stile ausgeprägt, die auf der Weiterentwicklung und Abwandlung der klassischen Technik bis hin zu deren Dekonstruktion (durch den Choreografen William Forsythe) seit den 1980er-Jahren basieren. Bei den in Paris und London auftretenden Ballets Russes, die der russische Impresario Sergei Diaghilew 1909 gegründet hatte, finden sich in der Zusammenarbeit mit bildenden Künstlern Aspekte eines Wagnerschen Gesamtkunstwerks umgesetzt. Waren Ballette lange Zeit inhaltlich durch mythologische Stoffe geprägt, erfuhr das thematische Spektrum in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts eine Erweiterung durch die Forderung nach der tänzerisch-pantomimischen Gestaltung einer geschlossenen, lebensnahen Handlung, bis hin zu abstrakten Balletten im 20. Jahrhundert.

Dem Ballett grundsätzlich entgegengesetzt sind, zweitens, sowohl der US-amerikanische Modern Dance als auch, drittens, der deutsche Ausdruckstanz. Beide lehnen die geometrische Gliederung des Ballettkörpers als unnatürlich ab und ersetzen diesen durch die Arbeit mit körpereigenen Impulsen und Energien. Der amerikanische Modern Dance, der auf die Körper-Ausdrucksformen des Franzosen François Delsarte (Mitte 19. Jahrhundert) zurückgeht, interpretiert den körperlichen Ausdruck in Form von Posen und Haltungen, Mimik und Gestik als Manifestation seelischer Zustände und Spannungen. So nimmt etwa die Pionierin des ›freien‹ Tanzes, Isadora Duncan, aus der Natur oder der Musik empfangene Eindrücke mit der Seele auf, die wiederum körperliche Regungen auslösen, die anschließend in einfachen, vermeintlich natürlichen Bewegungen artikuliert werden.

Orientiert sich der Modern Dance an Delsartes Studien zum Körperausdruck, speist sich die deutsche Tradition des Ausdruckstanzes aus zwei Quellen: zum einen aus der über den Rhythmus gesteuerten Verbindung von Musik und Bewegung, die der Genfer Musikpädagoge Émile Jaques-Dalcroze in der Bildungsanstalt Dresden-Hellerau erprobte, zum anderen aus den systematischen Analysen von Körperdynamiken wie Schwung und Raumorientierung des ungarisch-deutschen Tänzers und Choreografen Rudolf von Laban. Über die prägenden Persönlichkeiten Mary Wigman und Kurt Jooss lässt sich hier eine Verbindung zum Tanztheater der 1970er-Jahre (Susanne Linke, Pina Bausch u. a.) ziehen.

1.3. Gesellschaftstanz

Neben diesen Spielarten des Bühnentanzes in westlichen Kulturen existiert Tanz ebendort auch in verschiedenen gesellschaftlichen Kontexten in Clubs oder Discotheken, auf Rockkonzerten oder in Fußballstadien, auf Internetplattformen wie TikTok, in Form von Volks- oder Gesellschaftstänzen wie Walzer, Tango oder Zumba, die in ihrer Praxis vom Tangocafé über das Fitnessstudio bis hin zu öffentlichen Plätzen ihre eigenen Orte abseits von Theaterhäusern ausbilden (Klein 2009).

Die Unterscheidung zwischen Bühnen- oder Kunsttanz auf der einen und Volks- oder Gesellschaftstanz auf der anderen Seite sowie die damit verbundenen Traditionslinien sind die Folgen einer Ausdifferenzierung des Tanzes spezifisch in westlichen Gesellschaften. Lässt sich Tanz zwar in jeder Form von Gesellschaft nachweisen, folgen dessen Prinzipien etwa in zahlreichen afrikanischen und asiatischen Kulturen jedoch unterschiedlichen Zielen wie etwa der Etablierung und Selbstvergewisse-

rung ethnischer Identitäten. In afrikanischen Tanzkulturen hat die westliche Trennung von Körper und Geist keine Relevanz; es dominiert ein polyzentrischer und polyrhythmischer Körper, dessen Gliedmaßen isoliert voneinander bewegt werden können und die den Bezug zum Boden und zur Erde durch differenzierte Fußarbeit betonen (Gottschild 1996: 9; Osumare 2021). Darin artikulieren sich, wie auch in den Tänzen der indigenen Bevölkerung Nordamerikas oder Neuseelands, zudem andere Formen der Spiritualität mit ihren spezifischen Bezügen zum Körper der Tanzenden sowie zu dessen Umwelt und der Landschaft, in der getanzt wird, die im markanten Gegensatz zum westlichen Ideal der Schwerelosigkeit und der körperlos tanzenden Seele im christlich geprägten Ballett stehen. Damit verbunden erfährt der Tanz in unterschiedlichen Tanzkulturen auch eine andere Form der Institutionalisierung abseits der westlichen Idee einer Theaterbühne (Legendre 2014).

Im Zuge von Kolonialisierung, Migration und Globalisierung sind seit dem 19. Jahrhundert zahlreiche hybride Formen entstanden, die heute im transkulturellen ›dritten Raum‹ als nahezu die Regel gelten können (Bhabha 2016: 61–70). Dieser kann als Raum der Begegnung und der Interaktion jenseits tradierter Hierarchien, etablierter Subjektpositionen und fester Bedeutungszuschreibungen verstanden werden, in dem sich wie im japanischen Butoh und dessen Bezug zum deutschen Ausdruckstanz oder in den Arbeiten des aus Bangladesch stammenden britischen Choreografen Akram Khan unterschiedliche Tanzkulturen und Traditionen miteinander ›verflechten‹ (Brandstetter et al. 2020).

Vor diesem allgemeinen Hintergrund sollen im Folgenden fünf Funktionen von Tanz im Wechselverhältnis von Bühnen- und Gesellschaftstanz näher betrachtet werden (Siegmund 2020). Tanz trägt zur Gemeinschaftsbildung bei (Kapitel 2), die auf der Grundlage von Techniken der Körperbeherrschung, die immer auch Machttechniken sind und den tanzenden Körper in die kulturelle Ordnung einfügen (Kapitel 3). Der disziplinierte Körper vermag dadurch auf verschiedene Arten und Weisen zu kommunizieren (Kapitel 4). Dadurch bildet er ein bestimmtes Wissen heraus, welches an den Körper und dessen Fähigkeiten, sich zu erinnern, gebunden ist (Kapitel 5). Am Ende steht die Einsicht, dass Tanz Situationen herstellt, die Arten und Weisen des Zusammenkommens bilden, darstellen und reflektieren.

2. Gemeinschaftsbildung

2.1. Gesellschaftstanz als Ritual

Tanz hat gemeinschaftsstiftende Funktion. Durch das Verströmen körperlich-motorischer Energie und die Responsivität von Körpern, die einander wahrnehmen und sich berühren, hat Tanz Anteil an den »Mechanismen der Vergemeinschaftung« (Rosa et al. 2010: 66–69). Er bildet ein Band zwischen den Tanzenden aus, das gemeinschaftliches Erleben und Zusammenkommen in Form von kollektiven Ritualen ermöglicht und organisiert. Tanz ist ein affektives Phänomen, das die Intensität des Zusammenkommens auch körperlich steigert. In Form von Tanznachmittagen oder Bühnenaufführungen übersteigt er den Alltagsrahmen; er ist zeitlich und räumlich herausgehoben und abgegrenzt. Seine Nicht-Alltäglichkeit rückt ihn in die Nähe des Sakralen, wofür auch seine Fähigkeit spricht, ekstatische oder rauschähnliche Zustände herzustellen. Um sich als Gemeinschaft herauszubilden und zu

vergewissern, bedarf es religiöser oder profaner Rituale, die das Zusammenkommen erinnern, indem sie es durch Wiederholung immer wieder neu aktualisieren.

Jede Form der Vergemeinschaftung ist immer auch ein Modell gesellschaftlicher Ideale, die sich verkörpert materialisieren und konkret werden. Der Priester Thoinot Arbeau, dessen Traktat *Orchésographie* aus dem Jahr 1589 als Gründungstext der modernen Choreografie gilt (Lepecki 2006: 25–29; Siegmund 2007), begreift den höfischen Gesellschaftstanz als probates Mittel, eine Gesellschaft zu ordnen. Tanz dient auch der Verteidigung dieser Gesellschaft im Kriegsfall, weil er durch das Einüben rhythmisch-geordneter Bewegungen das Marschieren als Soldat fördert. Friedrich Schiller ruft 1783 das Bild eines Ballsaals auf, in dem sich tanzende Paare trotz komplizierter Figuren elegant und geschickt über die Tanzfläche bewegen. Für Schiller ist die Situation im Ballsaal das perfekte Bild für eine bürgerliche Gesellschaft auf der Grundlage individueller Freiheit, die in der Freiheit der anderen ihre Grenzen erfährt. Tanz fungiert, so betrachtet, immer auch als Modell für eine gesellschaftliche Ordnung, als deren verkörperte Ideologie, die sich im Tanzen erprobt, herstellt und selbst aufführt (Hewitt 2005: 2f.). Im Zuge dieser Überlegungen rückt in der Forschung das Interesse für die Funktion des Tanzens bei politischen Protestbewegungen ins Zentrum der Aufmerksamkeit (Kowal et al. 2017).

2.2. Umgang mit dem Anderen

Siedeln sich Gesellschaftstanz und Bühnentanz mit ihren unterschiedlich akzentuierten Funktionen der Vergemeinschaftung und der ästhetischen Wahrnehmung auf einem Kontinuum an, lassen sich auf Seiten des Kunsttanzes Auseinandersetzungen mit der gesellschaftlichen Funktion von Tanz finden. Diese fungiert nicht mehr allein als Materialisierung einer gesellschaftlichen Formation, sondern inszeniert zugleich deren Aussetzen durch die Reflexion auf deren Möglichkeitsbedingungen. Der Bühnentanz antwortet auf gesellschaftliche Veränderungen durch die Integration populärer Tanzformen in den Rahmen der Kunst. Im romantischen Ballett oder dem Ballet Pantomime des 19. Jahrhunderts, das heute synonym geworden ist für gängige Vorstellungen von Ballett, gewinnt die für das bürgerliche Subjekt zentrale Dimension der Freiheit im Spannungsfeld von Ordnung und deren Transzendierung an Gewicht. Das ›Andere‹ der Ordnung wird in den Balletten jedoch nicht nur als märchenhafte Traum- oder Albtraumwelt, die mit Naturgeistern bevölkert ist, thematisiert. Vielmehr werden durch das Hereinholen von Gesellschaftstänzen in die Ordnung des Balletts auch Fragen nach gesellschaftlichen Veränderungen inszeniert, die die alte hierarchische Ständeordnung aufzulösen beginnen (Schroedter 2018: 273–275). Diese entfaltet sich parallel zu den als katastrophisch wahrgenommenen politischen Umwälzungen in Frankreich in der Zeit der Juli-Monarchie und zu den Migrationsbewegungen von Arbeiter:innen in die Metropolen, die eine Begegnung mit anderen Kulturen und gesellschaftlich etablierten Rollenbildern ermöglichten. Ausgehandelt wurde das Verhältnis zwischen Eigenem und Fremden durch die Einbindung der sogenannten Volks- oder Nationaltänze in die Ballette, so etwa die neapolitanische Tarantella oder die spanische Cachucha, die andere Kulturen repräsentieren und ihnen Geltung verleihen. Dadurch kommt es auch zu einer Weiterentwicklung des Bewegungsrepertoires (Brandstetter 2005: 327f.).

Die Durchlässigkeit von Kunst und Unterhaltung, von Bühnentanz und populärem Tanz, zeigte sich auch in den Metropolen Paris oder New York in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts. Oftmals zeigten Tanzkünstlerinnen wie Loïe Fuller oder Martha Graham ihre Stücke im Rahmen von populären Unterhaltungsformaten wie Vaudeville-Shows, Revuen oder *Music-Hall*-Auftritten. Zahlreiche Choreograf:innen und Tänzer:innen wie z. B. Ninette de Valois, die Gründerin des Britischen Royal Ballet, arbeiteten quer zu den etablierten Hierarchien von ernstem Bühnentanz und Unterhaltungskunst (Burt 1998: 3–5). Die aus der afroamerikanischen Populärkultur hervorgegangenen Tänze der 1920er-Jahre wie der Shimmy oder der Charleston mit ihrer starken Betonung des Rhythmus entwarfen einen für ein westliches Verständnis ›fremden‹, ›exotischen‹ Körper, der jedoch nur selten Eingang in die offizielle Tanzgeschichtsschreibung fand. An die Stelle der Vorstellung einer homogenen Tanzmoderne tritt eine ›Moderne im Plural‹ (Haitzinger 2016), in der heterogene Tanzkulturen und Traditionslinien mit ihren unterschiedlichen Techniken und Idealen nebeneinander existieren. Der afro-amerikanische Tänzer und Choreograf Trajal Harrell rückt in seiner Serie von Stücken *Twenty Looks or Paris is Burning at the Judson Church* die queere und Schwarze Subkultur des Voguing ins Bewusstsein und verändert damit das Bild eines als *weiß* konstruierten postmodernen und zeitgenössischen Tanzes.

Tanz ist aus dieser Perspektive heraus nicht mehr länger als reine Unterhaltung und Freizeitbeschäftigung oder als eine abstrakte Kunstform zu verstehen, die an klassische Vorstellungen von Schönheit appellierend transzendente Erfahrungen ermöglicht. Vielmehr erscheint er sowohl als Gesellschaftstanz als auch als Bühnentanz und deren Hybridisierungen immer schon als Auseinandersetzung mit Gesellschaftsbildern, Werten, kulturellen Konflikten und deren Bewältigung durch die verkörperte Praxis des Tanzens, deren Darstellung und Reflexion.

3. Macht

Musik und (→) Choreografie, die in ihren Schritten historisch der Musik folgt, sind zwei Ordnungssysteme, die den Körper und seine potenziell unregulierbaren Energien im Spannungsfeld zwischen Lust und Aggression in die kulturelle Ordnung einbinden. Das Resultat dieser Einbindung wird ›Tanz‹ genannt. Um zu tanzen, muss der Körper bestimmte Haltungen und Schritte einüben; er muss seine Gliedmaßen nach Maßgabe bestimmter Regeln koordinieren und seine Energie gezielt einsetzen. Dazu dienen historisch spezifische und wandelbare Tanztechniken, die immer auch Techniken der Formung und Disziplinierung des Körpers sind. Aus der Perspektive der Tanztechniken betrachtet, ist der tanzende Körper kein natürlicher, sondern ein durch kulturelle Normen und Werte hervorgebrachter (→) Körper. Im Sinne des Anthropologen Marcel Mauss sind auch Tanztechniken Körpertechniken, die den Körper erst zu einem gesellschaftlichen machen. Umgekehrt artikuliert der tanzende Körper in seiner Formung diese Werte, stellt sie her und trägt zu deren Stabilisierung bei. Mit Hilfe von Michel Foucaults drei typischen Machttechniken, der souveränen Macht, der Disziplinarmacht und der Kontrollmacht im Rahmen einer allgemeinen *Gouvernementalität* (Lemke 2005), lässt sich die Geschichte des Bühnentanzes auch als eine Geschichte sich wandelnder Machttechniken schreiben. Die drei Typen sind dabei weder zeitlich noch praktisch strikt voneinander abzugrenzen, sondern existieren in unterschiedlichen Ausprägungen gleichzeitig. Dennoch lassen sich für die Periode bis zur Mitte des 18. Jahrhunderts tendenziell souveräne Machttechniken ausmachen, bis zur Mitte des 20.

Jahrhunderts gewinnt die Disziplin im engeren Sinne die Oberhand, während sich verstärkt seit den 1970er-Jahren biopolitische Aspekte bei der Formung des Körpers bemerkbar machen.

3.1. Souveräne Macht

Schon im höfischen Tanz der Renaissance spielte die Selbstführung und Selbstbeherrschung im Zuge der höfischen Etikette und des Bildungsideals eines *self-fashioning* (Greenblatt 1984) für die Tanzen eine zentrale Rolle, die sich durch den Tanz eben darin üben sollten. Der aus dem höfischen Gesellschaftstanz hervorgegangene barocke Bühnentanz lässt sich als Zwischenspiel von Opernaufführungen oder als Teil von theatralen Darbietungen wie Molières und Lullys *Comédie-Ballets* sowohl auf der Ebene der Inszenierungen als auch in der Tanztechnik als integraler Bestandteil einer souveränen Machtstrategie begreifen, die dem Ballett auch heute noch seine Grundierung gibt. Fungierte der Tanz an den Fürstenhöfen der Renaissance noch als eine durch mimetisches Lernen ermöglichte Bildung des eigenen Leibes, die den Tänzer:innen auch über den Tanz hinaus gesellschaftliche Handlungsspielräume eröffnete, wandelt sich das Verhältnis von Tanz und Macht im barocken Tanz an den Höfen absolutistischer Herrscher zu dem einer instrumentalisierten Zurichtung des Körpers (Lippe 1988). Eingebunden in den Repräsentationsapparat des Hofes stellt Ballett die Kodifizierung einer absolutistischen Macht dar, die ihre Körper in zentralperspektivischer Ausrichtung hierarchisch vom schmückenden Corps de Ballet bis hin zu den im Fokus stehenden Solist:innen anordnet. Zentral für die Tänzer:innen ist die aufrechte Körperhaltung, die zentrierte Mitte und das Spiel mit der Achse, um die herum sich durch Gewichtsverlagerungen, das Kippen von Balancen, das Heben und Absenken der Füße, die Körperdrehung sowie die kontrapunktische Führung von Armen und Beinen ein Bild der permanenten Macht-Gefährdung und deren Wiedererlangen durch das Halten des Gleichgewichts zeichnet. Das virtuose Spiel mit der Körperbeherrschung und deren potenziellem Verlust konnte nicht mehr ausschließlich von Laientänzern bewältigt werden, was 1661 unter Ludwig XIV. zur Gründung der *Académie royale de danse* und zu einer Professionalisierung des Tanzes führte. In Russland wurde 1738 in St. Petersburg die Kaiserliche Ballettschule gegründet. Als politisches Instrument bewirkten diese Institutionen eine Monopolisierung und Normierung des Tanzes in Form einer systematischen Erfassung der Figuren und Schritte, den Ballettcodex, und eine Notationsschrift, welche wiederum die zentralistische Macht des Hofes in Versailles und St. Petersburg in Frankreich und Russland und darüber hinaus stärken sollte (Jeschke 1996: 104).

3.2. Disziplin

Mit der Entwicklung hin zum Ballet en Action in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts (Dahms 2010) dient die genuin disziplinarische Technik fortan auch dazu, Emotionen der Individuen nach dem Gebot der Naturnachahmung sichtbar zu machen und choreografisch zu gestalten. Analog zum bürgerlichen Theater der Zeit ordnet der Tanzmeister auf der Bühne sprechende *Tableaux* aus Körpern mit fein abgestuften Gesten, Gesichtsausdrücken und Bewegungsqualitäten an, die die Empfindungen der Seele auszudrücken vermögen (Huschka 2020: 175–179) und in einer Art doppelter Bewegung (innerliches Bewegtsein und körperliche Geste) wiederum die Zuschauer:innen rühren sol-

len (Thurner 2009). Im Zuge der Betonung der Vertikalen seit dem Ballet Pantomime erfolgte durch den italienischen Tänzer und Theoretiker Carlo Blasis (*The Code of Terpsichore*, 1828) eine für den Bühnentanz erste Systematisierung der Ballettfiguren zu einem ›Alphabet‹. Blasis entwickelte auch eine Ballettpädagogik, die zunächst ein privates Üben der Figuren zuhause anhand von kleinen Tafeln mit Strichfiguren vorsah. Die Figuren verdeutlichten die Ausrichtung der Gliedmaßen entlang einer zentralen Körperachse, um die sich die Bewegungen aufbauen. Der nach physikalischen Prinzipien abstrahierte Ballettkörper wurde dergestalt in ein von außen betrachtetes architektonisches Gebilde aus idealen Linien überführt (Wortelkamp 2014 [2011]).

Mit dem modernen Tanz seit dem 20. Jahrhundert wird zwar die Orientierung des aufrechten Körpers an der äußeren Gestalt, die durch die Arbeit der Tänzer:innen an der Ballettstange vor einer Spiegelwand versinnbildlicht wird, durch eine Orientierung an vermeintlich natürlichen Prinzipien wie der Atmung oder der Muskelspannung, der Schwerkraft und der Abstoßung von ihr, Schwung und Fluss ersetzt. An der prinzipiellen Disziplinierung der Körper ändert sich aber wenig. Ausgehend von einem Verständnis des Körpers als Austragungsort von existenziellen Spannungen (binäre Prinzipien wie *fall and recovery* (Doris Humphrey), *contraction and release* (Martha Graham), Auf- und Abschwung (Rudolf von Laban)) artikuliert, oder im absoluten, d. h. ohne Musik auskommenden Tanz, der sich nach seinen eigenen Prinzipien gestaltet (Wigman), zielt die Disziplinierung auf die Beherrschung sowie die produktive Gestaltung dieser Spannungen und bringt so bestimmte Körper und Bewegungsqualitäten hervor.

3.3. Gouvernamentalität

Mit neueren Entwicklungen im bzw. seit dem postmodernen Tanz zeichnet sich eine Abkehr von der Disziplin und eine Hinwendung zu zeitgenössischen Machtformen der Kontrolle und der von Foucault sogenannten Gouvernamentalität ab, die als ›Biomacht‹ das Leben selbst zu regulieren trachtet. Tanz fungiert hier als ein Element in einem umfassenden Gesundheitsdispositiv, das das Fortbestehen von Gesellschaften und damit verbunden die Regulierung des Lebens (*bios*) des oder der vitalen Einzelnen zum Ziel hat. Exemplarisch hierfür stehen Praktiken wie Yoga, Feldenkrais- oder Alexander-Technik oder Body Mind Centering (Sieben 2011). Der Unterschied zu anderen Techniken liegt bei diesen somatischen Praktiken darin, dass sie im eigentlichen Sinn keine Tanz-, sondern Körpertechniken sind, die den Körper in die Lage versetzen sollen, sich selbst und seine innere Organisation wahrzunehmen, um offen und flexibel in unterschiedlichen Situationen agieren zu können. Sie formen Bewegung nicht, sie ermöglichen sie vielmehr in ihrer Vielfalt dadurch, dass sich der Körper für andere bereit macht und öffnet. Ziel ist mithin nicht mehr, wie noch im Modell der Disziplin, das Produkt, die Aufführung oder das Stück; auch nicht mehr die Entwicklung einer eigenen Bewegungssprache und die Formung des Körpers nach deren Maßgabe, sondern vielmehr der potenziell unendliche Prozess der individualisierten Selbst-Bewusstwerdung, des Im-Einklang-Seins mit seinem Körper und seinen Impulsen, mithin die mentale und physische Gesundheit, die es dem Subjekt ermöglicht, eine (vermeintlich) gesunde Positionierung in der und zur Welt einzunehmen. Um diesen idealen Zustand zu erreichen, muss das Subjekt sich ständig selbst wahrnehmen und kontrollieren. Ihren widersprüchlichen Ausdruck findet diese Machttechnik, die als Grundlage neo-li-

beraler Ökonomien dient, in der zeitgenössischen Workshopkultur, die einerseits das Individuum stützt, mit dem Ziel der persönlichen Entfaltung und Weiterentwicklung, andererseits auch als Voraussetzung für neue Formen des Zusammenkommens und -lebens gedacht werden kann (Hölscher 2022). Die skizzierte Dialektik von Bühnen- und Gesellschaftstanz kippt hier nahezu gänzlich ins Gesellschaftliche. Denn indem der Bühnentanz eine (mehr oder weniger unerhebliche) Einsatzmöglichkeit somatisierter Körper darstellt, erfüllt der Tanz eine lebensreformerische Funktion in einer Gesellschaft, in der sich (darin der Zeit vor dem Zweiten Weltkrieg nicht unähnlich) die Individuen als ständig therapie- und heilungsbedürftig erweisen.

4. Kommunikation

Die Disziplinierung des Körpers im Tanz dient der Kommunikationsfähigkeit des Körpers mit sich und anderen. Verzichtet der Tanz historisch auf die Verwendung von verbaler Sprache, hat er seit der Herausbildung des Bühnentanzes im frühen 17. Jahrhundert verschiedene Modi der Kommunikation mit seinem Publikum entwickelt.

4.1. Ballett als optisches Phänomen

Als einzig legitime Form des Bühnentanzes galt bis um 1900 das Ballett, das sich vornehmlich dadurch auszeichnete, dass es auf der Grundlage von fünf Grundpositionen einen Kodex von Schritten und Figuren herausgebildet hat mit dem Ziel, den tanzenden Körper im Spiegelbild idealer geometrischer Formen neu zusammenzusetzen. Das Verhältnis der Gliedmaßen zueinander, die körperlichen Proportionen und das Verhältnis der Körper bzw. ihrer Raumlinien zueinander, schreiben den Körper in seinem möglichst größten Bewegungsradius in einen euklidischen Raum ein. Die großen Handlungsballette des 18. und 19. Jahrhunderts erzählten ihre Geschichten zusätzlich durch pantomimische Gesten und Haltungen, die analog zur verbalen Sprache die Handlung sowie emotionale Regungen der Figuren sichtbar und lesbar machten und so ein Verstehen ermöglichten. Dabei wurden choreografisch Schrittfolgen und -kombinationen erprobt, während der Bewegungsfluss, der durch ihre Abfolge entstand, am Höhepunkt der Geschichte in Form von gehaltenen Figuren oder Posen stillgestellt wurde. Ballett zielt mithin auf das Ausstellen und auf das Arretieren der Bewegungen, die dadurch, dem Punkt in einem Satz gleich, zu einer Sinneinheit zusammengeschlossen werden. Körper und Bewegungen wurden in ihrer Idealität sichtbar gemacht und in der gehaltenen Pose ausgestellt.

4.2. Der moderne Tanz als kinästhetisches Phänomen

Die vornehmlich optische Form der Kommunikation im Ballett wird mit dem gegen Ende des 19. Jahrhunderts aufkommenden freien oder modernen Tanz radikal infrage gestellt. An die Stelle der Arbeit mit der Geometrie und der äußeren Gestalt des Körpers (Proportionen, Linien) tritt im modernen Tanz die Arbeit mit der Energie und damit mit körpereigenen Prinzipien und deren Antrieb (Brandstetter 1995). Diese grundlegende Veränderung im Verständnis von Tanz ging Hand

in Hand mit neuen wissenschaftlichen Erkenntnissen wie etwa der Entdeckung der Elektrizität oder Versuchen im Bereich der Physiologie (Theodor Lipps; Robert Vischer), die die Verbindung von muskulären Spannungen und den von ihnen ausgelösten geistigen Bildern erforschte (Foster 2011: 127–129, 154–162). Will die Figur im Ballett gesehen werden, wird die Phrase im modernen Tanz körperlich erfahren und sogar erspürt. Der moderne Tanz fasst diesen als energetisches Prinzip, das jeder Art von Bewegung zugrunde liegt und arbeitet mit der Dynamik von Verlangsamung und Beschleunigung, von Kontrolle und scheinbarem Kontrollverlust (etwa bei Wigman oder Humphrey). Diese Spannungsverhältnisse, die für Laban die Grundlage des Tanzes sind und die die Tänzer:innenerspüren und bearbeiten, führen auf Seiten der Zuschauer:innen zu einer gleichsam natürlichen Art der Kommunikation, die ganz und gar körperlich ist und deren Erkenntnis sich spontan und unmittelbar einstellt. Das ›Mitschwingen‹ mit anderen dynamischen Zuständen ermöglicht eine permanente Resonanz zwischen den Körpern, die durch ein wellenartiges Pulsieren von Energie, die in Labans Verständnis den ganzen Kosmos durchströmt, miteinander verbunden sind (Ruprecht 2019: 74). Tanz ist in seiner vitalistischen Ausprägung deshalb immer schon Handlung, weil er die menschliche Trägheit durch Bewegung überwindet (Laban 1920: 16). Bewegung ist, so der amerikanische Tanzkritiker John Martin, die Grundlage des Lebens: Weil alles Leben Bewegung ist, ist der Tanz, dessen Mittel die Bewegung ist, Ausdruck des Lebens und damit Handlung, die auf andere verändernd einwirkt (1965: 53).

Schon lange vor dem Zeitalter neurowissenschaftlicher Erkenntnisse über Spiegelneuronen tanzen die Zuschauer:innen im Sessel mit. Tanz induziert beim Betrachten von Bewegung eine körperliche (muskuläre, neuronale) Reaktion, die Gefühle oder Bilder hervorruft. In der kinästhetischen Wirkung liegt die spezifische ästhetische und kommunikative Qualität des Tanzes begründet.

4.3. Der postmoderne Tanz als physische Artikulation

Vor diesem Hintergrund lässt sich die Entwicklung des Tanzes in den 1960er-Jahren als zweiter Modernisierungsschub begreifen. Kritiker:innen wie Sally Banes (1987) bezeichneten diese Entwicklung als postmodernen Tanz. War eine Errungenschaft des modernen Tanzes die radikale Subjektivierung der Bewegung und ihrer Gestaltung durch die Persönlichkeit der Tänzer:innen und bildeten deren innere Regungen, mit denen sie auf äußere Eindrücke reagierten, die Grundlage für die Kommunikation mit den Zuschauer:innen, so rückt im postmodernen Tanz die Objektivierung der Bewegung und deren physischer Artikulation an deren Stelle. Der innere, subjektive Raum der Tänzer:innen wurde nicht mehr in erster Linie als Verhandlungsraum widerstreitender Kräfte begriffen, sondern als Raum, in dem Zellen, Gelenke, Knochen und Muskeln koordiniert und in ihrem Bewegungspotenzial angezapft werden können. Von dieser Verschiebung nehmen Tanztechniken wie die Release-Technik (etwa bei Trisha Brown), die den Raum zwischen den Gelenken des menschlichen Skeletts als Potenzial für Bewegungen begreift, oder auch die Kontaktimprovisation (Lisa Nelson) und das auf entwicklungsphysiologischen Prinzipien basierende Body Mind Centering (Bonnie Bainbridge-Cohen) ihren Ausgang. Ausgehend von den Experimenten des US-amerikanischen Tänzers und Choreografen Merce Cunningham, der seine Choreografien mit Hilfe von ausgeklügelten Zufallsprinzipien erstellte (Huschka 2000), waren es in den 1960er-Jahren zunächst vor allem die Tänzer:innen im Umfeld

des New Yorker Judson Dance Theater (Banes 1987; Burt 2006), die in ihren Arbeiten mit Hilfe von Objekten und neuester Technologie Bewegung objektivierten und den Tanz damit entsubjektivierten. Der Fokus auf die pure Artikulation von Bewegung objektiviert Bewegung in dem Sinne, dass es sie unabhängig macht von persönlichen Empfindungen, die ausgedrückt werden sollen. Stattdessen entwirft die Vorstellung einer objektiven Materialität des Körpers diesen als ein kinetisches Gebilde. Im unbewussten Rückgriff auf das Ballett wird der Tanz hier wieder visuell: Die objektivierte Bewegung soll als Bewegung wahrgenommen werden (Foster 1986: 46–57), bevor sie wieder verschwindet. Um dies zu erreichen, entwickelt der postmoderne Tanz ausgeklügelte dramaturgische Verfahren der Wiederholung und der Verschiebung von Bewegungsmustern und choreografiert diese mit Hilfe von partiturartigen Scores.

5. Wissen

Wurde Tanz in der Moderne als subjektiver Ausdruck und in der Postmoderne als objektivierter Bewegung verstanden, führt jede tänzerische Bewegung letztlich dazu, einmalig und neu zu sein, da sie in ihrer Hervorbringung an das je singuläre Tänzer:innensubjekt gebunden ist. Gleichzeitig werden die Tänzer:innen damit zu Autor:innen ihrer Bewegungsfindung. Bewegung ist damit nicht überlieferbar, da sie nach der Ausführung in ihrer je eigenen Qualität unweigerlich verloren geht. Dieser Gedanke verstärkt die tradierte Vorstellung von Tanz als einer flüchtigen Kunstform, die als Topos das Nachdenken über Tanz seit der Renaissance begleitet. Tanz und seine Bewegungen verschwinden im gleichen Moment, in dem sie sich manifestieren. So bedauert etwa Thoinot Arbeau in seinem Traktat *Orchésographie* (1589), dass man die Tänze der Älteren nicht mehr kennen könne, weshalb man sie in Zukunft für die Nachwelt aufschreiben solle, und Jean Georges Noverre beklagt in seiner Reformschrift *Lettres sur la Danse et sur les Ballets* (1760), dass die Namen der Ballettmeister unbekannt seien, weil ihre Kunst nur für den Augenblick dauere. Die Zeitlichkeit des Tanzes, die er mit allen performativen und darstellenden Künsten teilt, insistiert auf einer radikalen Präsenz und Gegenwärtigkeit, die kein Nachleben möglich zu machen scheint. Was die amerikanische Theoretikerin Peggy Phelan als Ontologie der Performance beschrieben hat, gilt daher insbesondere für den Tanz (1993: 146).

Dass jede getanzte Bewegung mit- und fortgerissen wird im Strom der Zeit, ist ein Grund dafür, dass der Tanz nur einen geringen Stellenwert im kulturellen Gedächtnis einnimmt. Im Gegensatz zur Musik hat sich auch keine universelle Notationspraxis (→ Notation) durchgesetzt, die dem Tanz Schrift- und Sprachcharakter und damit Lesbarkeit und Überlieferungsfähigkeit verliehen hätte. Doch mit der Einsicht, dass Kulturen sich nicht allein auf der Grundlage von Texten, sondern auch durch verkörperte performative Akte konstituieren und erhalten, wird auch dem Körper als Gedächtnisort neue Relevanz zugesprochen. Die spezifische Zeitlichkeit des Tanzes und das damit verbundene Überlieferungsproblem führt seit Ende der 1990er-Jahre zu einer verstärkten Auseinandersetzung mit Tanzgeschichte auch auf der Bühne. Für die Arbeit an alten Tanzstücken, die ins kulturelle Gedächtnis gehoben werden sollen, haben sich die Begriffe ›Reenactment‹ oder ›Rekonstruktion‹ durchgesetzt (Franko 2017; Wehren 2016; Thurner/Wehren 2010).

5.1. Diskursive Körper

Aus den vorhergehenden Abschnitten lässt sich die Schlussfolgerung ziehen, dass der Körper des Tanzes immer ein diskursiver Körper ist, der auf eine je spezifische Art gedacht wird, um kommunizieren zu können. Seine Bildung und Formung sowie seine Bezugnahmen und Kommunikationsweisen finden statt in einem übergeordneten Wissensraum, an dem der Tanz teilhat, indem er aus ihm hervorgeht und auf ihn verändernd zurückwirkt. Zu diesem Zweck wird er von bestimmten Machttechniken durchzogen und evoziert, die ihn wiederum anschließen an gesellschaftliche Diskurse, Kontexte und Wissensformationen bis hin zu verschiedenen Arten der Institutionalisierung. Choreografie, Technik und Kommunikation setzen ein bestimmtes Konzept vom Körper voraus, das diesen als Bild von diesem Körper zur Existenz verhilft. Tanz erscheint als Wissensformation, die *in situ* ausgebildet, ausgespielt und dargestellt wird. Der tanzende Körper wird nicht mehr länger als ein in sich abgeschlossener und geformter organischer Zusammenhang verstanden, sondern als ein prinzipiell offenes Repositorium für vergangene und zukünftige Möglichkeiten der Aktualisierung und Generierung von Wissen. In diesem Sinne sind auch die seit der Renaissance entstandenen Tanztraktate sowie die in der Nachfolge Arbeaus entstandenen Notationssysteme als Diskursivierung und Konzeptualisierung von Tanz zu verstehen, denen je ein bestimmtes Körperkonzept zugrunde liegt (Jeschke 2010).

5.2. Geschlechterverhältnisse

Zur Diskusgeschichte des Tanzes gehört auch die bewegungstechnische wie inszenatorische Darstellung der Geschlechterverhältnisse und deren Wandel. Verlangte das Ballett am Ende des 18. Jahrhunderts noch vor allem männliche Tänzer, die ihre Stärke in Virtuosität verwandelten, avancierte die Ballerina im 19. Jahrhundert zum Inbegriff des Tanzes. Das Corps de Ballet wurde von nun an ausnahmslos weiblich besetzt, während den männlichen Solisten die Aufgabe zukam, ihre ätherisch anmutenden Partnerinnen zu führen, zu stützen und zu heben. Traditionelle Geschlechterrollen und -bilder gerieten mit der Moderne ins Wanken, etwa in der erneuten Aufwertung männlicher Tänzer (Burt 1995) wie u. a. Waslaw Nijinsky, dessen Androgynität in *Le Spectre de la rose* (1911) andere, nicht heteronormative, homosexuelle Begehrensstrukturen zuließ (Siegmund 2010). Ähnlich inszenierten sich Alexander Sacharow und Clotilde von Derp in der Weimarer Republik als gleichsam queeres Paar, das die Geschlechterdifferenzen aufzuheben trachtete. Pina Bausch exponierte in ihren Tanztheaterstücken seit Ende der 1970er-Jahre die gesellschaftlichen Geschlechterrollen, das ihnen zugebilligte schickliche Verhalten und die Konflikte, die sich daraus ergeben (Klein 2019), während ausgehend vom amerikanischen postmodernen Tanz die Differenz durch gleiche Bewegungsmuster für Männer und Frauen weitgehend nivelliert wird (Schulze 1999).

5.3. Materielle Gefüge

Mit der grundlegenden Veränderung weg von der Vorstellung eines ›natürlichen‹ Körpers hin zur Vorstellung eines diskursiv hervorgebrachten verändert sich auch das, was über alle historischen Wandlungen hinweg als Tanz bezeichnet wurde: die Verbindung von Bewegung und menschlichem

Körper, der sich bewegt und bewegt wird und sich als bewegt-bewegender zugleich zeigt und darstellt. Die Dramaturgin und Tanzwissenschaftlerin Bojana Cvejić versteht das Repräsentationsregime des Tanzes im 20. Jahrhundert deshalb als »organisches Regime« (2017: 203), das in erster Linie aus der vermeintlich natürlichen Gleichsetzung von Körper und Bewegung besteht (2017: 202). Die spezifische Medialität des Tanzes besteht im Gegensatz zu anderen Künsten darin, mit Hilfe des menschlichen Körpers Bewegung in Zeit und Raum zu gestalten. Mit der Verschiebung hin zum Diskurs hört die Bewegung auf, an den physisch anwesenden Körper gebunden zu sein. Tanzen können nun auch Medienbilder, Klänge und Töne, das Licht sowie Objekte und Materialien, die in Raum und Zeit choreografisch angeordnet und zueinander in Beziehung gesetzt werden. Daraus resultiert ein erweiterter Choreografiebegriff (Allsopp/Lepecki 2008), der sich unabhängig macht vom menschlichen Körper und seinen Bewegungen. Der Choreograf William Forsythe hat in zahlreichen »choreografischen Objekten« gezeigt, wie choreografische und tänzerische Prinzipien, etwa die Balance oder das Spiel mit der Schwerkraft, auf Objekte (Gegenstände, Videos, Installationen) übertragen werden können. Tanz und Bewegung werden so zum mentalen oder physischen Reflex, der bei den Zuschauenden oder interagierenden Personen ausgelöst wird (Siegmund 2019). Daraus ergeben sich vielfältige »Gefüge« (Maar 2019) oder »Assemblagen« (Laermans 2008: 7) von Mitteln und Medien, Menschen und Dingen, die den Teilnehmenden Handlungsspielräume eröffnen.

Auf der Grundlage von Funktionen wie dem raum-zeitlichen Anordnen von heterogenen Elementen, dem Diskursivieren von Körpern und ihren Wissensbeständen sowie dem Verbinden mit den Teilnehmenden des Aufführungsgeschehens haben sich bestimmte Typen von Tanzaufführungen herausgebildet und etabliert, die zum Teil ebenfalls den Anspruch auf eigene Genres erheben können. Aus dem Anordnen gehen Formen der Medien-Installation ebenso hervor wie Tanzperformances (→ Performance), die auf offenen Raumkonzepten beruhen. Das Konzept eines kulturell geprägten sprechenden Körpers ermöglicht eine reflektierte Auseinandersetzung mit der Geschichte des Tanzes in Form von Reenactments sowie die Diskursivierung von Tanz als Wissensform in der Lecture Performance. Dass Tanz aufgrund seiner Körperlichkeit eine relationale Kunstform ist, ermöglicht zahlreiche kollaborative Formate, die den Charakter einer Aufführung lediglich streifen, sowie die Auseinandersetzung mit nicht-menschlichen Akteuren auf der Bühne.

Literatur (Auswahl)

Brandstetter 1995; Brandstetter et al. 2020; Copeland/Cohen 1983; Foster 1986; Kowal et al. 2017; Rosa et al. 2010; Siegmund 2020.

II.3

Raum

Patrick Primavesi

Abstract Theatrale Praktiken können vorhandene Räume nutzen, bespielen und verändern, darüber hinaus aber auch neue, temporäre Räume hervorbringen. Inszenierungen ermöglichen durch die jeweilige Raumgestaltung und durch Interaktionen der Spielenden untereinander sowie zwischen Bühne und Publikum, dass räumliche Beziehungen und zugleich imaginäre Räume wahrgenommen bzw. vorgestellt werden können. Darin liegt auch die Bedeutung von ›Raum‹ für die Theater- und Tanzforschung, nicht bloß als eine abstrakte, geometrische oder physikalische Dimension oder zur Beschreibung von Theatergebäuden und Bühneneinrichtungen, sondern als eine Kategorie von veränderlichen Relationen, die sich in szenischen Prozessen und Ereignissen manifestieren. Im Beitrag werden exemplarische Ausprägungen solcher Raumverhältnisse – etwa zwischen Agieren und Zuschauen, Nähe und Distanz oder Innen und Außen sowie zwischen Orten bzw. Schauplätzen und Räumen in Bewegung – in ihren jeweiligen historischen und kulturellen Kontexten skizziert und erläutert.

Theater, Tanz und Performance finden ›statt‹, in Räumen und an konkreten Orten, auf temporären Bühnen oder in dauerhaften Anlagen und Gebäuden ebenso wie auf Plätzen im Freien. Dabei können die Bewegung und das Spiel individueller Körper, Ensembles oder Chöre bzw. die Inszenierung insgesamt auch selbst Räume und Orte schaffen und verändern. Zur räumlichen Erfahrung von Theater trägt nicht zuletzt das jeweilige Verhältnis zwischen Agierenden und Zuschauenden bei, durch Abstand oder Nähe zum Geschehen: körperlich und ästhetisch, emotional und kognitiv. So können räumliche Beziehungen zwischen agierenden Körpern und materiellen Objekten im Raum wahrgenommen werden und sich mit weiteren von der Aufführung bei den Zuschauenden ausgelösten Raumvorstellungen überlagern. Hierin liegt zugleich eine methodische Herausforderung für die wissenschaftliche Analyse, historische Betrachtung und Interpretation theatraler Raumverhältnisse in kulturellen und medialen Kontexten. Der Schauplatz (*theatron*) kann zu einer komplexen Sehanordnung werden, durch Perspektiv- und Illusionseffekte, die in der Malerei entwickelt wurden und inzwischen auch im Film oder in digitalen Umgebungen Räume simulieren. Aber auch die akustische Dimension ist für die Wahrnehmung von Räumen elementar, durch die sprachliche Vermittlung von Raumvorstellungen wie durch die von Geräuschen und Musik erzeugten Raumeindrücke und durch ein im Hörsinn gegebenes Potenzial der Verortung und räumlichen Orientierung.

Gegenüber dem von konstanten geometrischen Dimensionen ausgehenden Begriff des physikalischen Raumes oder der philosophischen Kategorie von Raum als der Bedingung subjektiver Anschauung eröffnen kulturwissenschaftliche Raumtheorien die soziale und zugleich historische Dimension des Raumes. Diese reicht von der Teilung der gemeinsamen Anwesenheit an einem Ort, die mit Nähe und Distanz auch Verhältnisse von Inklusion und Exklusion manifestiert, über die Organisation von Beziehungen und Kommunikationsprozessen bis hin zu einer Ökonomie der Repräsentation, womit Raumstrukturen häufig Hierarchien symbolisieren (dazu u. a. Lefebvre 1974/2006). Exemplarisch

veranschaulicht die Entwicklung des klassischen Balletts die Repräsentation staatlicher Macht durch Choreografien, als Anordnung und Bewegung von Körpern im öffentlichen Raum (Elias 1983). Die Geschichte solcher Raumin szenierungen und ihrer Überwindung im modernen Tanz eröffnet eine erweiterte Perspektive szenischer Praktiken, die spartenübergreifend konkrete Verhältnisse von Körpern und Raum zu betrachten ermöglicht.

In der Verknüpfung des szenischen Spiels mit einer mehr oder weniger zweckmäßig gestalteten Architektur (→ Theaterarchitektur) sowie mit (→) Bühnentechnik und einer jeweils spezifischen (→) Medialität entstehen fiktive Räume, in die sich die Zuschauenden hineinversetzt fühlen können. Der Entwicklung und Spezifik solcher Konstruktionen steht aber die Rückbesinnung auf den ›leeren Raum‹ (Brook 1983) und die Begegnung von Akteur:innen und Publikum gegenüber. Wie zum Beispiel das Prinzip der Vierten Wand im bürgerlichen Illusionstheater zeigt, ist die räumliche Wahrnehmung theatraler Prozesse nicht bloß von der Einrichtung der Bühne abhängig, sondern auch von Spiel- und Inszenierungsweisen. In historischer Perspektive sind weitere Raumverhältnisse und deren Kontexte zu berücksichtigen, zumal die Kategorie des Ortes: als geografische und urbane Position eines Theaters (Spielort), als eine vom szenischen Spiel angedeutete bzw. von der dramatischen Handlung vorgegebene Lokalität (Handlungsort) und als ein durch individuelle oder kollektive Beziehungen markiertes Gefüge von Erfahrungen, Geschichten und institutionellen Strukturen (Erinnerungsort). Die mit einem erweiterten Theaterbegriff umfassten kulturellen Praktiken (→ Schauspiel(en), (→) Tanz, (→) Musiktheater, (→) Performance, Objekt- und (→) Figurentheater sowie (→) Zirkusformen etc. haben ihre eigenen Traditionen des Umgangs mit Räumen, deren Untersuchung jeweils spezifische Methoden erfordert.

1. Forschungsgeschichte: Der ›dramatische Raum‹ als Problem

Die Erforschung von Raumverhältnissen im Theater basierte zunächst vor allem auf der Auswertung textlicher Quellen insbesondere aus der griechischen und römischen Antike sowie aus der italienischen Renaissance zur Anlage von Theaterbauten und Bühnenkonstruktionen. Mit einer normativen Tendenz bei der Interpretation solcher Quellen (vor allem *De architectura libri decem* von Vitruv), wurde nach Idealtypen gefragt, an denen sich auch die (→) Theaterarchitektur der jeweiligen Zeit zu orientieren versuchte. Mit der Zentralperspektive als dominierendem Prinzip (Schöne 1933; Haß 2005, 2016) ging die Durchsetzung des neuzeitlichen Werktypus Drama als einer auf dem Dialog basierenden literarischen Form einher, sowie die Tendenz zur illusionären Abgrenzung der Bühne vom Zuschauer:innenraum und zur Abschließung des Theaters insgesamt von seiner Umwelt durch die Verlagerung des Spielbetriebs in Innenräume. Anfang des 18. Jahrhunderts waren große freistehende Theatergebäude wie das durch Georg Wenzeslaus von Knobelsdorff errichtete Berliner Opernhaus noch die Ausnahme. Erst mit der Öffnung der Hoftheater für ein städtisches Publikum und im Kontext der Nationaltheaterbewegung wurde Theaterbau um 1800 als eigenständige Aufgabe reformuliert. Anknüpfend an Diskurse der Aufklärung und in Abgrenzung von der höfischen Theaterkultur (Badenhausen/Zielske 1974) zielten Theorien des Theaterbaus nun vor allem darauf, die Einrichtung eines von der Realität des Publikums abgetrennten Illusionsraumes zu perfektionieren. Mitte des

19. Jahrhunderts war die Hochphase des Umbaus der Hoftheater oder des Neubaus städtischer Schauspielhäuser aber vorerst beendet, auch durch die politische Restauration (Meyer 1998: 31).

Das Problem der damaligen Theaterbautheorien war, in ihrer Kritik am etablierten Ranglogentheater, vor allem der Zuschauer:innenraum. Der im Grundsatz demokratische Anspruch, allen im Theater Versammelten die Möglichkeit zu geben, »gut zu hören und gut zu sehen« (ebd.: 74), entsprach der neuen Funktionsbestimmung des Theaters als einer öffentlichen Institution, war aber nur annäherungsweise zu realisieren. Hier stieß auch die Orientierung am Vorbild des klassischen griechischen Theaters an ihre Grenzen. Wie schon Denis Diderot und Jean-Jacques Rousseau betont hatten, waren die Wahrnehmungsverhältnisse der unter freiem Himmel stattfindenden, religiös und politisch motivierten Theaterfestspiele zur modernen Nachahmung kaum geeignet, boten aber im Zuge der Aufklärung einen Maßstab für die Öffentlichkeit von Theater (Primavesi 2008). So reflektierten Theaterbautheorien um 1800, u. a. von Carl Ferdinand Langhans, Karl Friedrich Schinkel und Gottfried Semper, die Differenz zu den antiken Vorbildern, ließen sich davon aber zu neuen Theaterformen inspirieren, welche die noch von Vitruv ausgehenden geometrischen Figuren Halbkreis und Ellipse oder die am Festsaal orientierte ovale Form zugunsten einer Ausrichtung aller Plätze auf die Bühne aufgaben (Meyer 1998: 97).

In diese Richtung ging auch Richard Wagner mit seinen Ideen für ein Festspielhaus mit ansteigenden Sitzreihen ohne Ränge. Das theoretisch-praktische Experiment einer Wiederaufnahme antiker Elemente setzte sich fort, als Sempers Entwürfe durch den Architekten Otto Brückwald im Festspielhaus von Bayreuth verwirklicht wurden (1876). Einige Jahre zuvor hatte Friedrich Nietzsche den »in concentrischen Bogen sich erhebenden Terrassenbau des Zuschauerraumes« des griechischen Theaters beschworen, dessen Form an ein »einsames Gebirgsthale« (Nietzsche 1872/1980, Bd. I: 59f.) erinnere, als Schauplatz dionysischer Begeisterung. Die damals begonnenen archäologischen Untersuchungen zum Dionysostheater von Athen ließen die auch von Nietzsche idealisierte »ursprüngliche« Kreisform des Theaters bald zweifelhaft erscheinen (Leacroft/Leacroft 1984: 8f.). Dass zunächst eher spekulative Raumvorstellungen trotz widersprechender Quellenbefunde lange nachwirken, ist in der Geschichte der Erforschung von Theaterräumen immer wieder zu beobachten. Max Herrmann, Mitbegründer der Theaterwissenschaft als eigenständiger Disziplin, konstatierte 1914 in seinen *Forschungen zur deutschen Theatergeschichte des Mittelalters und der Renaissance* noch den »ungeheure[n] Vorsprung, den der Erforscher des antiken Theaterwesens vor den Genossen auf modernem Felde hat« (1914: 9f.). Die auch an archäologischen Studien orientierte Auffassung von Theater als Raumkunst bot der neuen Forschungsrichtung ein fruchtbares Betätigungsfeld, konnte aber selbst in der Analyse aller verfügbaren Quellen Irrtümer keineswegs ausschließen. So zeigt etwa die Kontroverse zwischen Herrmann und Albert Köster im Versuch, eine einheitliche Meistersingerbühne in der Nürnberger Marthakirche zu rekonstruieren, dass ihre Hypothesen schon in der Fixierung auf einen Idealtypus verfehlt waren, auch wenn ihre auf die Raumgestaltung ausgerichtete Relektüre von Hans Sachs' Dramen im Hinblick auf die von ihm etablierte »Verwandlungsbühne« ein wichtiger Schritt war (Michael 1963: 138–142, 157–159).

Ende des 19. Jahrhunderts entwickelte sich vor allem in Bezug auf Shakespeare und das Elisabethanische Theater eine Auslegungstradition, die mit den praktischen Erfahrungen der Bühnenszenierung arbeitete und die in den Dialogen angelegten Hinweise auf die szenische Situation (*word scenery*) mit sonstigen Quellen für die historische Theaterpraxis und die jeweiligen Raumverhältnisse in Zu-

sammenhang brachte. Das moderne, um 1900 eher naturalistische Theaterverständnis war aber weit entfernt von einer Zeit, in der noch eine größere Imaginationsleistung des Publikums vorausgesetzt wurde. Grundlegend für die Berücksichtigung solcher Wahrnehmungskonventionen waren u. a. die Arbeit von William Poel mit seiner Elizabethan Stage Society und die *Prefaces to Shakespeare* des Regisseurs Harley Granville-Barker (Poel 1913; Granville-Barker 1927–1940; Bradbook 1932; Styan 1967). Fragwürdig erscheint eine gängige editorische Praxis, die aus Figurenreden extrahierten, indirekten Hinweise unkommentiert in Regieanweisungen zu überführen, als wären es Vorschriften von Shakespeare (Dustagheer/Woods 2019). Umso wichtiger ist es für die Analyse von Raumverhältnissen, die historische Bedingtheit von Wahrnehmungsgewohnheiten zu berücksichtigen.

In diesem Sinne forderte bereits Herrmann eine enge Verknüpfung von Geschichte und Praxis. In seinem Vortrag *Über die Aufgaben eines theaterwissenschaftlichen Instituts* (1920) nannte er »die Theaterwissenschaft eine Wissenschaft vom Raume, die sich also mit Dingen abgibt, die im Raum zu tun haben« (Herrmann 1920/1981: 15). Damals zielte er, neben der Institutionalisierung von Theaterwissenschaft als einem von den Philologien unabhängigen Fach, schon auf die Notwendigkeit einer Probebühne, um Studierende mit komplexen Raumverhältnissen vertraut zu machen und mit einer kuratorischen Verantwortung: »Fürsorge für das Haus, in dem das Publikum sitzt« (ebd.: 20). Darüber hinaus formulierte er im Essay *Das theatralische Raumerlebnis* (1931) Grundlagen einer raumbezogenen Forschung. Dabei ging es ihm aber weniger um den realen Raum des Theaters, für den er die »moderne Guckkasten-Bühne und den üblichen Zuschauerraum der Gegenwart« voraussetzte, als vielmehr um ein spezifisch theatralisches *Raumerlebnis*, »bei dem der Bühnenraum in einen andersgearteten Raum verwandelt wird« (Herrmann 1931: 153). An diesem Prozess sei neben dem dramatischen Dichter, dem Regisseur und dem Schauspieler auch das Publikum »selbst mittätig« (ebd.) beteiligt. Bemerkenswert ist Herrmanns These, dass sich »das Raumerlebnis des Publikums durchaus am leichtesten in dem gewohnten Zuschauerraum« (ebd.: 159) vollziehen könne, obwohl dieser mit dem Raum einer bestimmten dramatischen Szene kaum Ähnlichkeiten aufweise. Auch daran wird deutlich, dass er gerade die Differenz reflektiert hat zwischen dem realen Raum und jenem Raum, den die Vorstellungsleistung von Spielenden *und* Zuschauenden produziert. So endet Herrmanns Text damit, dass es nicht nur *ein* theatralisches Raumerlebnis gebe, sondern viele verschiedene (ebd.: 163).

In den 1950er- und 1960er-Jahren beschränkte sich die Erörterung des Raumproblems zumeist noch auf die Dichotomie zwischen dem theatralischen Bühnenraum und dem dramatischen, durch das Drama konstituierten Raum. Letzterer lässt sich, quer zu der von Roman Ingarden 1931 formulierten Unterscheidung in Haupt- und Nebentext, aus Regieanweisungen (falls vorhanden) und impliziten szenischen Hinweise ableiten. Der theatralische Raum ist nicht nur vom Bühnenbild geprägt, sondern auch durch ein Wechselverhältnis zwischen den Schauspielenden und der Bühne sowie zwischen der Bühne insgesamt und den Zuschauenden (Hintze 1969: 6f.). Die Annahme einer linearen Entwicklung von einer das Spiel umgebenden hin zu einer axialen, dem Spiel gegenüber angeordneten Position des Publikums wie auch die Beschränkung dieses Wechselverhältnisses auf Dramenaufführungen ist aber kaum haltbar und manifestiert die teilweise noch bis in die 1990er-Jahre andauernde Fixierung theatertheoretischer Perspektiven auf die Interpretation dramatischer Texte durch Rollenspiel, bevorzugt im Illusionstheater des Guckkastens. Dagegen steht die Historisierung des Dramas selbst, die Peter Szondi in seiner *Theorie des modernen Dramas* (1963) begründet hat. Der Bestimmung des Dialogs als formaler Bedingung des neuzeitlichen Dramas entspricht das räumliche »Dazwischen«, in dem sich

individuelle, verantwortliche Charaktere begegnen. So galt das Drama lange als absolute Realität. Die idealtypische Abgeschlossenheit von der äußeren Welt (mit der Fiktion einer Vierten Wand) wurde aber, wie Szondi gezeigt hat, von der Entwicklung des modernen Dramas ebenso in Frage gestellt wie die bis dahin als Norm etablierte Bühnenstruktur des Guckkastens (ebd.: 13–15).

2. Zur neueren Historiografie von Raumverhältnissen

Trotz der seit den 1960er-Jahren zunehmenden, an die historischen Avantgarden anknüpfenden Experimente mit epischen Textformen, nicht-illusionären Spielweisen und flexiblen Raumstrukturen hat sich das allgemeine Verständnis der Möglichkeiten von Theater nur langsam gewandelt. Die im bürgerlichen Theater fortwirkenden Prinzipien der höfischen Repräsentationskultur wurden auch in der Forschung lange nicht revidiert. Insbesondere die Semiologie des Theaters blieb auf das Modell des dramatischen Rollenspiels beschränkt, dem die Elemente des Theaters als kodierte Zeichen untergeordnet wurden (Pavis 1976; Übersfeld 1977). Semiotisch wäre der Raum der Bühne, in dem Schauspieler A erscheint, stets »als Zeichen für den speziellen Raum« zu lesen, »in dem X sich gerade aufhält« (Fischer-Lichte 1983, Bd. 1: 144). Diese Voraussetzung eines stabilen Verhältnisses zwischen Spieler A und Rollenfigur X geht jedoch an Inszenierungen und Spielweisen vorbei, die ihre Raumverhältnisse eigenständig definieren und auch variieren. In ihrer *Ästhetik des Performativen* hat Erika Fischer-Lichte daher umgekehrt die von einer normativen Funktionalität abweichende Nutzung zum Kennzeichen einer neuen Kategorie der ›performativen Räume‹ erklärt, die rückwirkend auch auf die Theatergeschichte anzuwenden sei (2004: 188). Damit zeigt sich die Notwendigkeit einer methodischen Neuorientierung, mit der statt normativer Modelle vielmehr die Praktiken der Nutzung und Hervorbringung von Räumen in den Blick kommen.

Von einer eigentlichen Historiografie theatraler Räume und Raumverhältnisse kann erst gesprochen werden, wenn die besondere Situation konkreter Aufführungen mitberücksichtigt wird (dazu auch McAuley 1999). So macht es einen Unterschied, ob das Interesse der Forschung mehr der Bestätigung idealtypischer Muster und Bauformen gilt oder sich dem Theater auch als einer Vielzahl kultureller Praktiken zuwendet. Die Situierung eines Schauplatzes ermöglicht und erfordert eine methodische Klärung, wie die jeweiligen Verhältnisse von Theatralität im Hinblick auf Raumstrukturen zu beschreiben sind, die nicht schon auf das Paradigma Dramenaufführung mit Rollenspiel und Guckkasten festgelegt sind. Dazu ist der von Andreas Kotte formulierte Ansatz einer *Theaterhistoriographie* (2002) hilfreich, der mit einer erweiterten Bestimmung von Schau-Ereignissen ein »auf die Schau bezogenes Verhalten« (ebd.: 8) adressiert, konkret eine »Hervorhebung von Körperbewegungen« (ebd.: 9) vor Publikum. Dabei wird – orientiert am Theatralitätskonzept von Rudolf Münz – ›Ostentation‹ zum Kriterium für Theater, das nur als eine von vielen Möglichkeiten eines auf die Schau (*théa*) bezogenen und öffentlichen, »gesellschaftskonstituierenden« (ebd.) Verhaltens zu untersuchen ist. Demnach sollte die Forschung theatrales Verhalten stets auch außerhalb ›des‹ (jeweils konventionellen) Theaters entdecken können.

Der Ansatz, die theatralen Praktiken der Nutzung und zugleich Hervorbringung von ›Schau-Räumen‹ auch unabhängig von ihrer jeweiligen Bezeichnung oder dem mit ihnen assoziierten Bautypus zu untersuchen, ermöglicht es, Tanz, Performance, ostentatives oder auditiv auffälliges Agieren aller

Spielarten mit einzubeziehen. Als Beispiel für Raumstrukturen, die offenkundig der Schau gedient haben, ohne den gängigen Typologien zu entsprechen, ist eine externe Treppenanlage des Palastes von Knossos aus minoischer Zeit aufschlussreich. Bereits deren Entdecker Arthur Evans nannte diese Anlage »theatral area« (1928, Bd. 2.2: 578), und auch die neuere archäologische Forschung bezeichnet sie zumindest als »prätheatralisch«, jedenfalls als einen Ort, an dem schon zwischen dem 19. und dem 15. Jahrhundert v. Chr. rituelle Zeremonien aufgeführt wurden, die an Theater erinnern. Freskenmale-reien und einer Stelle in Homers *Ilias* zufolge gab es dort Chorgesang, Tanz und Prozessionen vor großem Publikum (Stoessl 1987: 4–15; Nielsen 2002: 69–74).

An diesem auch von Kotte erwähnten Beispiel zeigt sich exemplarisch, dass frühere theatrale Praktiken – entgegen der normativen Vorstellung einer statischen Anlage von Theater – Räume in Bewegung hervorbringen konnten, und zwar häufig in Verbindung mit Tanz und Prozessionen zur rituellen Bekräftigung (Wiles 2003). Für Mittelalter und Renaissance gilt ebenfalls, dass eine synchrone Betrachtung der diversen theatralen Praktiken erforderlich ist, um die vielfältigen Berührungspunkte von geistlichen und weltlichen Traditionen zu erkennen (Münz 1998). Im Hinblick auf Raumverhältnisse in der Commedia dell'Arte ist nicht zuletzt auf die Topologie des »doppelten Ortes« zu verweisen, im Spiel mit der mehr oder weniger durchlässigen Fiktionsschranke: So können im »Comödien-Stil« nicht nur die Schauspieler:innen auf der Bühne und an einem Ort der Fiktion erscheinen, sondern auch die Kunstfiguren an beiden Orten, wodurch sich das Spiel aufsplitten und als solches vorführen kann (Baumbach 2012: 246).

3. Räume in Bewegung: Heterotopien und der *exchange of space*

Wichtige Impulse für die Erforschung komplexer Raumverhältnisse in theatralen Praktiken quer zu den Ordnungsprinzipien von Zentralperspektive und Guckkasten gab Michel Foucaults 1967 entstandener Essay *Andere Räume*, in dem er seine Theorie der Heterotopien entwickelt hat. Im Sinne einer »Geschichte des Raumes« beschreibt er ein antikes, auch das Mittelalter noch prägendes religiöses Prinzip der »Verortung« und hierarchischen Gliederung. Davon unterscheidet er das von Galilei begründete Denken eines unendlich offenen Raumes, einer vom Menschen nach eigenen Zwecken bestimmten »Ausdehnung«, und die moderne Auffassung des Raumes nach dem Prinzip ökonomischer »Lagerung« und Platzierung. Dabei gibt es auch in der Gegenwart noch Relikte des Sakralen, in Dichotomien wie innen/außen oder privat/öffentlich, so wie in utopischen Räumen einer vollkommenen Welt. Demgegenüber sind »Heterotopien« wirkliche Orte, die aber einer anderen Logik folgen und die rationale Platzierung ebenso in Frage stellen wie die Prinzipien der hierarchischen Verortung oder der zweckbestimmten Ausdehnung. Außerdem ist zu unterscheiden zwischen »Krisenheterotopien«, geheiligten Orten der Transformation, und »Abweichungsheterotopien« (Foucault 1967/1990: 40f.), worin Individuen isoliert »gelagert« werden, wie Klinik, Gefängnis und Altersheim.

So wie Räume und Raumverhältnisse insgesamt stets historisch und zeitlich bedingt zu denken sind, unterliegen auch Heterotopien und ihre Funktionen historischen Veränderungen. Heterotopien können, wie im Theater, in einem Raum mehrere, eigentlich unvereinbare Orte verbinden. Darüber hinaus kann Theater in seiner gesamten Raumstruktur heterotopisch wirken – wenn die Gegenüberstellung von Bühne und Auditorium durchkreuzt wird oder wenn statische Vorstellungen des Schau-

platzes ersetzt werden durch prozessionale Räume (Wiles 2003; Primavesi 2011). Grundlegend auch für die Untersuchung räumlicher Umgebungen und sozialer Kontexte der Theaterpraxis ist Lefebvres Studie *La production de l'espace* (1974/2006), worin die soziale bzw. gesellschaftliche Bedingtheit und Konstitution von Räumen betont wird, in Abgrenzung vom konzeptionellen Raum der Renaissance und dem abstrakten Raum der Moderne. So ist die Unterscheidung zwischen dem wahrgenommenen Raum der »räumlichen Praxis«, dem konzipierten Raum der »Raumrepräsentationen« sowie dem gelebten und zugleich symbolisierten Raum der »Repräsentationsräume« (ebd.: 333) auch für die synchrone Betrachtung theatraler Praktiken der Moderne hilfreich. Foucaults Denken der Heterotopien bleibt aktuell mit der Frage nach einer ›Politik des Raumes‹, insofern es die gewohnten Entgegensetzungen innen/außen, heilig/profan und vor allem: öffentlich/privat in Frage gestellt hat (Fischer-Lichte/Wihstutz 2010). Fortschreibungen dieses Ansatzes finden sich in Michel de Certeaus *Kunst des Handelns*, mit der als ›Gehen in der Stadt‹ überschriebenen Praxis einer Wiederaneignung des öffentlichen Raumes im kreativen Widerstand gegen Planungsökonomien und in der Schaffung temporärer Räume, wobei künstlerische und soziale Praktiken kombiniert werden (Certeau 1980/1988; Haydn/Temel 2006; Amann 2007).

Inspiziert von diesen Theorien hat Marvin Carlson eine Geschichte der ›Stadt als Theater‹ skizziert, von den liturgisch motivierten Umzügen in Kirchenräumen über die Verbreitung von Prozessionen und *pageants* in den Städten des Mittelalters bis hin zur Ausgestaltung von urbanen Räumen zur Repräsentation fürstlicher Macht in Renaissance und Barock, mit festlichen Einzügen, Paraden und Prozessionen (1989: 14–37). So bildet die Ausbreitung theatraler Inszenierungen im urbanen Raum nicht nur eine Vorgeschichte auf dem Weg zu Theatergebäuden im Zentrum der modernen Städte, sondern eine mit der Entwicklung des höfischen und bürgerlichen Theaters einhergehende parallele Geschichte räumlicher Praktiken. Auf Intervention und temporäre Aneignung zielte in den 1950er-Jahren Guy Debords Denken in ›Situationen‹, um von einer psychogeografischen Analyse der von urbanen Räumen ausgelösten Gefühlszustände zu ihrer kollektiven Veränderung zu kommen (1956/2008: 28–44). Für die Praxis des Umherschweifens (*dérive*) wurde eine Überblendung diverser Orte vorgeschlagen, etwa mit dem Versuch, einem Londoner Stadtplan für die Durchquerung des Harzgebirges zu folgen oder die Errichtung revolutionärer Barrikaden an den inzwischen vom Straßenverkehr beherrschten Erinnerungsorten von Paris zu reinszenieren. Solche zum Teil auf die Surrealisten um André Breton zurückgehenden Ideen zur Bearbeitung urbaner Erfahrungen kehrten wieder in den Praktiken von Happening, kreativem Protest und Straßentheater. Dieses sollte, wie Peter Handke 1968 forderte, »in Bewegung bleiben« (1968/1972: 54f.), als Unterbrechung des Normalzustands, mit einer eigenen Dramaturgie des Öffentlichen (Primavesi 2020: 246–268).

Ebenfalls 1968 publizierte Richard Schechner sein Manifest *6 Axioms for Environmental Theatre*. Die Trennung in sichtbare Bühne und unsichtbare Produktion (Technik) sei ebenso aufzuheben wie die von Bühne und Publikum (ebd.: 48). Orientiert an ethnografischen Berichten über Rituale der Oroloko in Papua-Neuguinea und über balinesischen Tanz fordert Schechner einen *exchange of space* (ebd.: 50), wie er auch auf der Straße zu beobachten sei. Gegen die Fokussierung des Blicks im etablierten Theater hält er den flexiblen Fokus von Medienperformances oder die Verteilung diverser Fokusse auf einzelne Zuschauer:innengruppen (ebd.: 59–64). Mit diesen praxisbasierten Vorschlägen fordert Schechner ein umweltbezogenes Theater (*environmental theatre*), das die Abschließung in Innenräume zu überwinden oder wenigstens bewusst zu machen vermag. Als *exchange of space*

entwirft er eine Beweglichkeit der Positionen, die später von Keir Elam in dessen *Semiotics of Theatre and Drama* (1980) im Sinne einer flexiblen und unvorhersehbaren Dynamik von Körperräumen gedeutet wurde, orientiert auch an dem von Edward T. Hall 1966 formulierten Prinzip der ›Proxemik‹ (Elam 1980: 62f.). Im Sinne von Annäherung (lat. *proximus* = der nächste) steht dieser Begriff für die Konkretisierung von Raumbeziehungen als *Körperbeziehungen*, die Elam ebenfalls in die vier Sphären Intimität, Persönlichkeit, Sozialität und Öffentlichkeit aufteilt. So wird deutlich, dass auch die performative Ordnung des Raumes im Alltagsleben *Zwischenräume* schafft, mit Abstand und Nähe zwischen Körpern spielt.

Schechners Forschungen zu den Cultural Performances anderer Kulturen wie auch die Theaterarbeit Eugenio Barbas haben gezeigt, dass solche körperlich erfahrbaren Raumverhältnisse kulturell bedingt sind und oft im Zentrum theatraler und ritueller Praktiken stehen (Barba 1985; Schechner 1990). Dabei verschiebt sich das Interesse von der Raumanlage auf *Raumverhältnisse* in sozialen und körperlichen Begegnungen. Auf die rituelle und transformative Funktion von ›Übergangsräumen‹ wie Schwellen, Toren, Treppen, Brücken etc. hat bereits Arnold van Gennep hingewiesen (1908/2005: 25–33). Aus der Vielfalt von Raumverhältnissen nicht-westlicher Kulturen seien hier exemplarisch der durch das Publikum verlaufende Blumenweg (*hanamichi*) im japanischen Kabuki und die Bedeutung von Brücke und Vorhang im Nō-Theater erwähnt. Diese ermöglichen Übergänge zwischen einem Ort des Jenseits und dem vorderen Spielraum, symbolisch für die Erfahrung einer ›anderen Welt‹ (Cole 1975: 100f.).

4. Raumverhältnisse im Tanz und im postdramatischen Theater

Der in vielen Kulturen mehr auf den Körper als auf die Ausgestaltung einer Bühne fokussierte Zusammenhang von Theater, Raum/Ort und Ritual zeigt sich besonders im Tanz. Die im 17. Jahrhundert begründete Tradition des akademischen Balletts basiert auf der Zentralperspektive mit der frontalen Stellung zum Publikum und einer auf die Positionen der Füße und Beine fokussierten Haltung des Körpers ebenso wie bei Sprüngen, Drehungen und Wegen im Raum (Weickmann 2002). Gegen diese von außen bestimmte Ordnung setzt der moderne Tanz die Eigenwahrnehmung des tanzenden Körpers. Orientiert am Tanz der griechischen Antike wie auch inspiriert von Nietzsches Tragödientheorie formulierte die als Mitbegründerin des modernen Tanzes geltende Isadora Duncan in ihrem Buch *Tanz der Zukunft* (1903) die Vision, die körperlichen und räumlichen Grenzen des klassischen Balletts zu überwinden. Dabei verknüpfte sie die von François Delsarte entwickelte Theorie des natürlichen Ausdrucks mit dem Versuch, eine ›weibliche‹, expressive und mit den Elementen der Natur verbundene Tanzform zu etablieren. In ihrem Essay *The Dance of the Greeks* erwähnt sie ihre eigene Erfahrung, in der Orchestra des Dionysos-Theaters von Athen getanzt zu haben, mit dem chorischen Tanz der Antike als Vorbild (1928/1969: 94; dazu auch Brandstetter 1995).

Um 1910 war der Schweizer Komponist und Musikpädagoge Émile Jaques-Dalcroze ebenfalls von der Idee inspiriert, die antike *Orchestik* (Tanzkunst) als Verbindung von Musik, Rhythmus, Sprache und chorischem Tanz neu zu beleben (Giertz 1975: 101f.). In Hellerau konnte er 1911 die ›Bildungsanstalt für rhythmische Gymnastik‹ eröffnen, für die Adolphe Appia, Heinrich Tessenow und Alexander von Salzmann ein neues Festspielhaus bauten. Zentrales Element der international renommierten

Schulfeste 1912 und 1913 waren die von Appia gestalteten Treppen, die den Saal und die Bewegung der Tanzgruppen rhythmisch gliederten. Das Festspielhaus gilt zugleich als erstes Theatergebäude in Europa, das ohne baulich fixierte Trennung von Zuschauer:innenraum und Bühne eine flexible Raumgestaltung ermöglichte, die sich auf der symmetrisch angelegten Rückseite des Gebäudes auch ins Freie ausdehnen konnte. Appias ›rhythmische Räume‹ sind bis heute wegweisend, da sie – als *Theater ohne Fluchtpunkt* (Brandstetter/Wiens 2010) – das moderne Theater vom Zwang zur Abbildung einer äußeren Wirklichkeit befreit haben (Appia 1982).

Rudolf von Laban und Mary Wigman, die in Abgrenzung von Jaques-Dalcroze eine größere Unabhängigkeit des modernen Tanzes von der Musik anstrebten, arbeiteten – nach ihren Experimenten mit Freilichtaufführungen auf dem Monte Verità – in den 1920er-Jahren mit Bewegungschören und Gruppentänzen. Mit Hunderten von Mitwirkenden konnte Laban 1929 sein Reigenspiel *Alltag und Fest* im Sportstadion in Mannheim und den *Festzug des Handwerks und der Gewerbe* in Wien aufführen. Für Albert Talhoffs von Wigman choreografierte monumentale Produktion *Totenmal* wurde 1930 in München eigens eine neue Halle erbaut. Laban entwarf – an seine chorische ›Raumdichtung‹ *Schwinger Tempel* (1922) anknüpfend – unter der Bezeichnung ›Tanztempel‹ 1925 einen Kuppelbau, der es ermöglichen sollte, Tanz auch von oben, als Raumkunst zu erleben. Die in seiner Tanzschrift ›Kinetographie‹ angelegte, bis heute noch aktuelle Auffassung von Tanz als Raumkunst erläuterte er in der Lehre der Choreutik, aufbauend auf Experimenten mit einem Ikosaeder-Modell zur Veranschaulichung des körperlichen Bewegungsraumes. Dieser Körperumraum, die ›Kinesphäre‹, bildet die Grundlage von Labans Bewegungslehre (→ Tanztheorien) und seiner Auffassung von Tanz als einer »lebendigen Architektur« (Laban 1966/1991: 14, 1975/1981, 1995). Auch am expressiven Tanzstil von Gret Palucca wurde oft ein produktives, zwischen Innen- und Außenwahrnehmung vermittelndes Potenzial der ›Raumbildung‹ beschrieben: »Palucca verdichtet den Raum, sie gliedert ihn: der Raum dehnt sich, sinkt und schwebt – fluktuierend in allen Richtungen« (Moholy-Nagy 1926: 4). Die größte räumliche Ausdehnung von Aufführungen des modernen Tanzes wurde 1936 im Berliner Olympiastadion erreicht, als Wigman, Palucca und Harald Kreutzberg Teile des Eröffnungsfestspiels *Olympische Jugend* von Carl Diem in der Regie von Hanns Niedecken-Gebhard mit Tausenden Mitwirkenden tanzten und choreografierten. Labans eigenes, damals zur Eröffnung der Dietrich Eckart Freilichtbühne (heute ›Waldbühne‹) produziertes Reigenspiel *Vom Tauwind und der neuen Freude* wurde nach der Generalprobe allerdings durch den Propagandaminister Joseph Goebbels verboten, was die zunehmende Distanz nationalsozialistischer Kulturpolitik gegenüber den in Deutschland verbliebenen Ausdruckstänzer:innen markierte (Karina/Kant 1996; Müller/Stöckemann 1993).

Während die von Max Reinhardt im Schauspiel und von Laban für den modernen Tanz begründete Praxis der Massenchoreografie nach dem Zweiten Weltkrieg eher in der DDR und anderen sozialistischen Ländern fortlebte, wirkten die Einflüsse des Ausdruckstanzes im Westen vor allem durch den im Tanz realisierten *individuellen* Raumbezug weiter. Dabei wurden zum Beispiel Oskar Schlemmers in den 1920er-Jahren entstandene *Bauhaustänze* und die raumbildenden Figurinen seines *Triadischen Balletts* neu bearbeitet (u. a. 1977 durch Gerhard Bohner). Rekonstruktionen von Werken des deutschen Ausdruckstanzes (zumal von Wigman) setzen sich bis heute auch kritisch auseinander mit deren teilweise sakralem und ideologischem Raumverständnis (Manning 1993). Eine vergleichbare Säkularisierung des modernen Tanzes vollzog sich in den USA, wo die von Ruth St. Denis, Doris Humphrey, Martha Graham und Merce Cunningham etablierten Bewegungsstile und -techniken

schon seit den 1960er-Jahren dekonstruiert wurden, vor allem durch das Judson Dance Theater, wo Yvonne Rainer, Trisha Brown und Lucinda Childs bei ihrer Arbeit mit alltäglichen Bewegungen zugleich mit neuen Raumverhältnissen experimentierten. So zog auch der Postmodern Dance öfters nach ›draußen‹, mit Aktionen auf Straßen, Plätzen, Dächern oder an Hauswänden (Huschka 2002).

Seit den 1970er-Jahren brachte das Tanztheater von Pina Bausch mit den beiden Bühnenbildnern Rolf Borzik und Peter Pabst immer wieder neue, ›verfremdete‹ Räume hervor, die sich aus der choreografischen Arbeit entwickelt hatten (Schlicher 1987: 137f.). Die bereits von Cunningham etablierte Öffnung des Raumes jenseits der traditionellen Prinzipien Frontalität und Zentralisierung wurde seit den 1980er-Jahren besonders von dem Tänzer, Choreografen und Installationskünstler William Forsythe durch eine Dezentrierung von Körperschwerpunkt und Raumbewegung vorangetrieben (Odenthal 1992: 45f.; dazu auch Maar 2019). Die seither bei Anne Teresa de Keersmaeker, Wim Vandekeybus, Sasha Waltz, Richard Siegal, Boris Charmatz und vielen anderen zu beobachtende Ablösung von der Raumlogik des Balletts hat zugleich die Zeitstrukturen (→ Zeit) des zeitgenössischen Tanzes weiter ausdifferenziert (dazu auch Brandstetter 1991).

Insgesamt kann die Entwicklung von Theaterräumen im 20. Jahrhundert als ein diskontinuierlicher Prozess der Überprüfung und Erweiterung kultureller, architektonischer, technischer und ökonomischer Konventionen durch künstlerische Praktiken angesehen werden. Dieser Prozess führte zunehmend auch aus den repräsentativen Theaterbauten der Innenstädte heraus und zur Nutzung ehemaliger Industriegebäude, etwa für den neuen Organisationstyp der Produktionshäuser (Koneffke 1999, Fülle 2016). Seit den 1980er-Jahren gewannen in Schauspiel, Tanz und Musiktheater nicht auf Abbildung und dramatische Handlung fixierte Ästhetiken an Einfluss, die als neues ›Bildertheater‹ bezeichnet wurden, zumeist aber von eigenen Raum- bzw. Regiekonzepten ausgingen (Simhandl 1993). Exemplarisch dafür sind Robert Wilson, der in der Tradition von Appia und Edward Gordon Craig vor allem die Konstitution von Raum durch Licht perfektioniert hat, und in Deutschland u. a. Achim Freyer, Hans Dieter Schaal, Erich Wonder, Einar Schleef, Rosalie, Axel Manthey und Michael Simon zu nennen (Conrads 1992; Storch 1996). In Abgrenzung vom Begriff ›Bühnenbild‹, der noch auf die Tradition der Kulissenmalerei verweist, steht ›Szenografie‹ für die Inszenierung von Räumen, auch unabhängig von Bühnengebäuden, etwa in urbanen oder medialen Umgebungen (Bohn/Wilharm 2014; Wiens 2014, 2019, 2020; Prangen 2016). Seit den 2000er-Jahren hat sich durch die Arbeit von Gruppen wie Rimini Protokoll, Gob Squad, Hofmann&Lindholm, plan b und LIGNA wiederholt gezeigt, wie eng die neuere Entwicklung performativer Praktiken einer temporären Aneignung und veränderten Nutzung öffentlicher Räume mit dem Einsatz von zunehmend mobil gewordenen Medientechnologien verflochten ist (Primavesi 2018).

Raumgestaltung wird im zeitgenössischen Theater über alle Sparten hinweg als eigenständige, nicht mehr nur der Abbildung von dramatischen Räumen verpflichtete Praxis verstanden (→ Bühnenräume). Hans-Thies Lehmann analysierte für *Postdramatisches Theater* (1999) – im Gegensatz zum *metaphorischen* Raum von Drama und Guckkasten – Räume mit *metonymischer* Struktur, in denen sich die Realität des Publikums fortsetzt, direkt ins Spiel einbezogen werden kann (1999: 285–308). Dabei ist die Entwicklung von Raum im Theater auch nicht mehr unabhängig von technischen Medien zu verstehen. Bereits im (→) Film wurde es möglich, Räume nicht nur abzubilden, sondern intensive imaginäre Raumerfahrungen zu vermitteln. Im Übergang von der theaternahen Ästhetik des filmischen Expressionismus zur analytischen Optik der Neuen Sachlichkeit vollzog sich ab 1920 eine

»Freisetzung der Kamera« (Weihsmann 1994: 25), die in Verbindung mit synthetischen Studiobauten, Montagetechnik und besserer Tiefenschärfe »virtuelle Räume« (ebd.: 45) hervorbrachte. Mit der leichteren Handhabung und allgemeinen Verfügbarkeit von Videotechnik ist inzwischen die Nutzung audiovisueller Medien zu einem zentralen Bestandteil des alltäglichen Lebens geworden, auch in den virtuellen Räumen des Internets.

Als grundsätzlich intermedial bzw. transmedial verfahrenende Praxis hat Theater diese Entwicklungen stets begleitet und in sich aufgenommen, von der engen Verbindung mit dem Kino um 1900 über alle Arten von Projektionen im Bühnenraum bis hin zur gegenwärtigen Verflechtung theatraler Spiel- und Inszenierungsweisen mit medialen Technologien und Ästhetiken (→ Theater und Digitalität). Dabei ermöglicht Theater nicht nur die Livebegegnung von Akteur:innen und Publikum im ›Hier und Jetzt‹ der Aufführung, sondern zugleich eine im Kollektiv jeweils singuläre Wahrnehmung, die auch in medial konstituierten Räumen noch »unvorhersehbare Verschaltungen und Konnexionen der Wahrnehmung« (Lehmann 1999: 298) bei den Zuschauenden auslösen kann. Zur Erfahrung der Bewegungsdynamik und der Zeitlichkeit des Raumes, auch im theoretischen Verständnis von ›Raumzeit‹, kommt nicht zuletzt die Historizität besonderer Erinnerungsorte, die Aufladung von Schauplätzen und Häusern mit Geschichte. So ist heute von einer Vielzahl diverser Raumpraktiken auszugehen, die sich der Inszenierung miteinander agierender Körper ebenso bedienen können wie komplexer Technologien zur Manipulation visueller und akustischer Erfahrungen, aufwändig gestalteter Schauplätze und Spielräume ebenso wie der Möglichkeit, Teilnehmende in Bewegung zu versetzen und sie in einem urbanen Umfeld oder an spezifischen Orten intensivierte (Schau- und Hör-)Wahrnehmungen machen und miteinander teilen zu lassen. Damit schaffen die kulturellen Praktiken von Theater, Tanz und Performance immer wieder neue Labore zur Erprobung und spielerischen Veränderung von Raumverhältnissen, deren Ausdifferenzierung – jenseits von normativen Modellen und Typologien – unter je spezifischen Bedingungen weiter zu erforschen bleibt.

Literatur (Auswahl)

Appia 1982; Brandstetter 1991; Carlson 1989; Eke et al. 2016; Haß 2005; Herrmann 1931; Koneffke 1999; Leacroft/Leacroft 1984; Lehmann 1999; Meyer 1998; Primavesi 2011, 2020; Schechner 1968; Szondi 1963; Wiens 2014, 2020; Wiles 2003.

II.4

Zeit

Patrick Primavesi

Abstract Zeit ist ebenso wie Raum eine elementare Bedingung theatraler Praktiken. Das reicht von der Konzeption und den Proben einer Inszenierung über die Aufführung vor und mit Publikum, Wiederholungen und Wiederaufnahmen bis hin zur Zeit der Erinnerung, im kollektiven und individuellen Gedächtnis. Obwohl oder gerade weil die Praktiken und Künste des Theaters einschließlich Tanz und Performance flüchtig sind, eröffnen sie eine besondere Qualität von Zeitlichkeit wie auch von Geschichtlichkeit. Das Ereignis der Aufführung, zeitlich und rhythmisch strukturiert, ist zwar nicht als ein materielles Artefakt greifbar, verschwindet aber auch nicht restlos, sondern überdauert in Resten und Spuren, welche vielfältige Praktiken des Erinnerns, Erzählens und Archivierens ermöglichen und herausfordern. Während diese kulturellen Praktiken im Kontext des Digitalen eine weitreichende Transformation erfahren, sind im Theater diverse Verfahren der Etablierung, Reflexion und Differenzierung von Zeitverhältnissen zu beobachten, die hier in ausgewählten historischen Konstellationen wie auch an einigen exemplarischen Arbeitsweisen und Produktionen erläutert werden.

Theater beginnt, dauert und endet als Prozess und Ereignis in der Zeit, ähnlich wie Feste vom Alltag verschiedene Zeiträume schaffen können. Die Intensivierung körperlicher Präsenz in einer Performance ist ebenso zeitlich bedingt wie Dramaturgien des Erzählens, Rhythmus und Musik, Tanz und Choreografie, Spiel- und Inszenierungsweisen der Vergegenwärtigung und des Historisierens oder die mediale Manipulation der Wahrnehmung. Zeitverhältnisse von Produktion und Rezeption sind eng verknüpft in Prozessen des Experimentierens und Probens, in der Spannung zwischen einmaliger Aufführung und Wiederholung sowie zwischen ästhetischer Erfahrung und nachträglicher Reflexion, aber auch in Aufzeichnungen und technischen Reproduktionen und/oder szenischen Rekonstruktionen. Außer der *dargestellten Zeit* (fiktiver Handlungen) und der *Zeit der Darstellung* (Aufführungsdauer) ist ein weiterer Aspekt die ästhetische Erfahrung in der von Agierenden und Zuschauenden *geteilten Zeit*. Diese für Theater, Tanz und Performance spezifischen Zeitverhältnisse werden im Folgenden skizziert, wobei auch kultur- und medienwissenschaftliche Aspekte zu berücksichtigen sind, um das Spielen mit und in der Zeit zu erfassen.

Das häufig konstatierte Problem, dass für die Bedeutung des Phänomens Zeit keine einheitliche Definition, Erklärung oder Theorie zu finden ist, lässt immerhin absehen, dass Zeit auf ganz unterschiedliche Weise erfahren, gedacht und erklärt werden kann. Das Spektrum theoretischer Modelle reicht von der Zeit als dem inneren Sinn des Menschen, als »reine Form der sinnlichen Anschauung« (Kant 1781/1981, Bd. 3: 79), über die naturwissenschaftliche Objektivierung der Zeit als einer dem Erfahrungswissen von Menschen entzogenen Kategorie bis hin zur Dimension von Geschichte und Historizität, in der die Spezies Mensch ihre Endlichkeit und auch ihre Verantwortung erkennen muss (Seibt 1989; Koselleck 2000; Antweiler 2022). Bereits die Spannung zwischen innerer und äußerer Wahrnehmung von Zeit verweist auf Prozesse der Synchronisation, die Menschen zu ihrer

lebensweltlichen Orientierung brauchen. Dafür ist insbesondere die soziale Funktion des Umgangs mit Zeit und Zeitverhältnissen relevant, die Norbert Elias in seiner wegweisenden Studie *Über die Zeit* (1988/2004) erläutert hat.

Zu fragen bleibt nach dem spezifischen Potenzial von Zeitverhältnissen, die mit theatralen Praktiken einhergehen, diese bedingen oder von diesen gestaltet und weiterentwickelt werden. Inwieweit können Theater, Tanz und Performance auch qualitative Veränderungen der Zeiterfahrung bearbeiten, die von Globalisierung, Digitalisierung und Umweltkrisen bedingt sind? Wie können theatrale Praktiken unsere Zeitwahrnehmung beeinflussen und Eigenzeiten hervorbringen, die im kulturellen und gesellschaftlichen Leben ansonsten fehlen? Zu untersuchen sind Methoden, um Zeitverhältnisse zu diversifizieren, Gegenwart zu historisieren bzw. Vergangenheit und Zukunft zu vergegenwärtigen, Flüchtigkeit und Dauer erfahrbar zu machen. Perspektiven für die theaterwissenschaftliche Forschung ergeben sich hier auch aus der Kritik einer Logik und Rhetorik des einmaligen Ereignisses sowie in der Untersuchung vielfältiger Praktiken von kultureller Erinnerung und Wiederholung.

Dazu werden die folgenden Aspekte betrachtet:

- (1) die *soziale und kulturelle Dimension* der Zeit, die mit Ritual und Fest eng verbunden war und in früheren Kulturen (in Europa besonders bis zu Renaissance und Barock, aber auch darüber hinaus) den Ereignischarakter von Theater geprägt hat;
- (2) die *repräsentative Dimension* der Zeit, die in der höfischen und bürgerlichen Theaterkultur mit der immer noch vorherrschenden Praxis des textgebundenen Rollenspiels in Drama, Oper und Handlungsballett einherging;
- (3) die *ästhetisch-politische Dimension* im epischen und postdramatischen Theater, das sich zumeist repräsentationskritisch auch auf die Gegenwart des Publikums bezieht;
- (4) die Eigenzeiten von *Performance und Tanz*, die seit den 1950er-Jahren vor allem den Prozesscharakter szenischer Ereignisse im Zusammenwirken der Künste erfahrbar gemacht haben;
- (5) die *mediale Dimension* der Zeit im Wechselverhältnis zwischen performativen Künsten und technischen Medien sowie im Hinblick auf die Zeitlichkeit von Rekonstruktionen.

1. Soziale Zeitverhältnisse: Fest und Ritual

Schon im Begriff ›Zeit‹ und seiner Konkretisierung als Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft wird gewöhnlich eine Synthese von Abläufen bzw. Abfolgen vorausgesetzt, die aber stets von einer erlebenden Instanz abhängig ist. Anstatt Zeit als etwas Absolutes, außerhalb der Wahrnehmung von Menschen Gegebenes zu erklären, plädiert Elias für die Anerkennung des sozialen, auf Abstimmungsprozessen beruhenden Wesens unserer Zeitvorstellungen (1988/2004: 101–109). Demnach führt die ›Verzeitlichung der Zeit‹ im Sinne einer historischen Betrachtung von Zeitvorstellungen auf elementare soziale und kulturelle Praktiken, mit denen Menschen die Anfänge und Endpunkte von natürlichen und gesellschaftlichen Prozessen symbolisch markiert haben. So geht auch die Erfindung immer genauerer Kalender auf die Festsetzung allgemeiner Feiertage (*calendae*) zurück, mithin auf eine Kultur des Festes. Daran lassen sich im Einzelnen zwei konträre, womöglich komplementäre Tendenzen beschreiben: ein transgressives, saturnalisches, den Alltag unterbrechendes Moment riskanter

Verausgabung und eine ordnungsstiftende, ebenfalls schon im antiken Rom reflektierte »Regulierung sozialer Beziehungen qua Zeit« (ebd.: 184; dazu auch Primavesi 2008). Die Verknüpfung von zyklischen und linearen Zeitvorstellungen in den Mythen und Zeremonien aller Kulturen ist jedenfalls verbunden mit Festen, in denen eine Synchronisation sowohl zwischen Menschen untereinander als auch zwischen ihnen und der als Kosmos durch Geister und Götter beseelt gedachten Natur stattfinden konnte, zumeist durch Rituale, welche eine gemeinsame Präsenz von größeren Gruppen erforderten und ermöglichten (Elias 1988/2004: 148–186; Gendolla 1992: 9–31; Rüpe 2006: 7–17).

Nicht nur aus theaterwissenschaftlicher Sicht liegt es nahe, die hier skizzierte Funktion einer synchronisierenden Zeitsetzung auch in den kollektiven Ritualen und Festen zu untersuchen, die in vielen Kulturen mit theatralen Praktiken verknüpft waren oder sind. Ansätze dazu gibt es in Untersuchungen antiker Festkulturen, die den Ereignischarakter von Theater hervorheben. So fand z. B. das auf Tragödien, Komödien und Satyrspielen basierende Theater im antiken Athen des 5. Jahrhunderts v. Chr. vor allem zu den großen Dionysien im Frühjahr oder den Lenäen zum Jahresbeginn statt (Blume 1984: 14–29). Studien zu Ritual und Theater beschreiben Wechselverhältnisse zwischen »liminalen« und »liminoiden« Prozessen (Turner 1982/1995: 85) bzw. zwischen »Wirksamkeit« und »Unterhaltung« (Schechner 1990: 96). Aus ethnologischer Perspektive ist die Wirksamkeit von Ritualen wesentlich von ihren Kontexten im Sinne einer kulturellen Rahmung und von ihren Akteur:innen abhängig, wobei Feste mitunter auch Spielräume für Aushandlungsprozesse bieten (Köpping/Rao 2000).

Im Hinblick auf die jeweiligen Zeitverhältnisse fällt auf, dass Rituale im Sinne von liminalen Ereignissen zwar oft auf »kalendarische, biologische und sozialstrukturelle Rhythmen oder auf im Verlauf von sozialen Prozessen auftretende Krisen« (Turner 1982/1995: 85) bezogen sind, dabei jedoch ein variables, von unterschiedlichen Faktoren abhängiges Timing haben können, was die Erfahrung der von ihnen hervorgebrachten einschneidenden Veränderungen noch verstärkt. Elias zitiert als Beispiel für eine solche performative Zeitsetzung eine von Edward T. Hall geschilderte Episode, in der ein Tanz der indigenen Bevölkerung am Rio Grande vor dem amerikanischen Publikum noch scheinbar willkürlich und plötzlich anfing: »Die Teilnehmer begannen zu tanzen, wenn sie in der richtigen Stimmung waren« (Elias 1988/2004: 118f.). Parallel zur späteren Durchsetzung einer strengeren Zeitdisziplin hätten solche Tänze ihre rituelle Bedeutung allmählich verloren und sich in ein bloßes »Schauspiel« (ebd.) verwandelt. Techniken der variablen Zeitgestaltung sind aber auch in »liminoiden« Prozessen wie künstlerischen Performances zu finden. So können (→) Rhythmus und Tempo, Wiederholung und Verdichtung oder Dehnung zu einer solchen Intensität der Zeiterfahrung beitragen, dass eine andere »Wirksamkeit« einsetzt, wie z. B. im Nō-Theater. Die Frage, wie wichtig der Beginn einer Aufführung für deren Erfolg sei, beantwortete der Autor und Schauspieler Seami damit, dass anzufangen sei, wenn die Aufmerksamkeit aller Zuschauer auf die Bühne gerichtet ist. Allerdings könne es geschehen, dass das Eintreffen hoher Würdenträger einen sofortigen Beginn erfordert, der dann besonders lebhafte Impulse nutzen sollte, um die Aufmerksamkeit des Publikums zu binden (Seami 1400/1986: 46). In den europäischen Theatertraditionen von Renaissance und Barock war der Beginn theatraler Veranstaltungen ebenfalls abhängig von der Präsenz der Mächtigen. Erst mit der Verlagerung der höfischen Feste von Straßen und Plätzen in die künstlich beleuchteten Säle der Schlossbauten verschob sich die Aufführungszeit vom Tag in die Abend- und Nachtstunden (Alewyn 1989: 38f.). Aus ökonomischen Gründen wurde die »Abendunterhaltung« zur Norm auch im bürgerlichen Theaterbetrieb, mit gelegentlichen Ausnahmen sonntags oder bei Festivals.

2. Zeitstrukturen in Theater und Drama

Die theoretische Auseinandersetzung mit der Zeit *des* Theaters und *im* Theater richtete sich zumeist ausgehend von der *Poetik* des Aristoteles vor allem auf Gesetzmäßigkeiten der dramatischen Handlung. So wurde in den Debatten besonders des französischen Klassizismus im 17. und 18. Jahrhundert um eine ›Einheit der Zeit‹ (ähnlich wie auch der Handlung und des Ortes) gefordert, dass ein Drama nur eine gemäß dem Prinzip der ›Wahrscheinlichkeit‹ begrenzte Zeit darstellen dürfe, die nicht beliebig über die Dauer der Aufführung hinausgehen könne. Allerdings findet sich bei Aristoteles dazu nur die Beobachtung, dass Tragödien häufig die Zeit eines Tages bzw. eines Sonnenumlaufes umfassen und dass die Begrenzung der Dauer nur ein äußerliches Kriterium sein kann – da bei den Aufführungen jeweils ein Tag für drei Tragödien und ein Satyrspiel zur Verfügung stand (Aristoteles 1982: 17, 27). Bei näherer Betrachtung zeigen die erhaltenen Dramen einen freieren Umgang mit der Zeitlichkeit der Handlung: Sprünge, Verzögerungen, Vorhersagen und Berichte von zurückliegenden wie auch von außerhalb der Szene gleichzeitig gedachten Ereignissen.

Die Zeitökonomie der antiken Theatertexte ist aber kaum zu verstehen ohne den historischen Kontext ihrer Aufführung, im Dionysostheater von Athen im 5. Jahrhundert v. Chr. zu dem jeweils im Frühjahr stattfindenden *agon* (Wettkampf) bei den Festspielen für den Gott Dionysos (Pickard-Cambridge 1969; Blume 1984). Die 10 bis 14 Tage dauernden Spiele wurden eröffnet von einer Prozession, bei der eine Statue des Gottes in den Tempel am Theater gebracht wurde. Prozessionale Strukturen zeigen sich auch an den Ein- und Auszugliedern des Chores und in der räumlichen Anlage (→ Raum). Im Agon traten zunächst Chöre mit Dithyramben-Chorliedern an, die zugleich gesungen und getanzt wurden, wie die nachfolgenden Komödien und Tragödien, die ihrerseits häufig Rituale thematisieren. So enthalten Tragödien auch aitiologische Deutungen von unverständlich gewordenen Ritualen durch mythologische Handlungen. Diese waren für die Polisbürger von Athen ein Rahmen, durch den sie die Konflikte ihrer Gegenwart (als expandierende Seemacht) in eine Vorgeschichte »eingekapselt« (Meier 1988: 60f.) reflektieren und – ähnlich wie in politischen Debatten und Rechtsprozessen – verhandeln konnten. So ist die Zeitstruktur antiker griechischer Tragödien geprägt durch

- (1) die mit Tanz und Gesang intensivierte Gegenwart des Chors, der oft noch auf die raumzeitliche Bewegung der Prozession verweist,
- (2) die auch im Hinblick auf Ritual- und Prozessionsstrukturen vergegenwärtigte Zeit des Mythos, und
- (3) den Wechsel zwischen Chorliedern, Monologen bzw. Berichten und Dialogen, mit jeweils eigenen Zeitmaßen.

Auch wenn der Dialog in der klassischen Epoche der Tragödie an Bedeutung gewann, wurden Chor und Monolog noch Jahrhunderte beibehalten. Das verdeutlicht zugleich den Abstand zu der seit der Renaissance auf den Dialog fokussierten Struktur der Gattung ›Drama‹ (→ Gattungen).

Als wichtiges Element von (→) Dramaturgie sind jeweils eigene Techniken der Zeitdarstellung in den dramatischen Texten aller Epochen zu finden. Die Phasen der dramatischen Handlung – vom Auf- und Abtreten der Figuren und ihrer Konfrontation in Dialogszenen über Formen der Ankündigung, Andeutung oder Vorhersage bis hin zum Rückgriff auf Vorgeschichten – lassen sich auch als Momente der Verzögerung oder Beschleunigung auffassen. Diese können in der Aufführung eine Spannung zwischen Erwartung und Erscheinung bewirken. Wie Peter Szondi erläutert, zielt das Drama seit der

Renaissance jedoch auf eine in sich abgeschlossene Welt, die im Dialog ihre eigene Zeit produziert: »Der Zeitablauf des Dramas ist eine absolute Gegenwartsfolge« (1956/1963: 17). Der normativen Poetik des Dramas gemäß soll eine zeitliche Diskontinuität ebenso vermieden werden wie montierende Verknüpfungen oder zufällige Handlungswechsel (ebd.: 18). In der Fixierung auf den Dialog liegt auch die Geschlossenheit der ›dargestellten Zeit‹ des Dramas begründet. Die Beschränkung auf eine absolute Gegenwart (bzw. eine Zeit der absoluten Vergegenwärtigung auch historischer Handlungen) erfordert vor allem die Ausschließung der Realität des Publikums. In seiner Studie *Die Zeit im Drama* zur Technik der dramatischen Spannung hat Peter Pütz außer diversen Formen von Sukzession, Rück- und Vorgriff auch bereits die »Aufhebung der Zeit« (1970/1977: 225) als Merkmal des Dramas beschrieben. Zumal der Schluss kann durch den Tod der Hauptfiguren die dramatische Zeit aufheben: »Die Spannung zwischen Vorgriff und Verwirklichung wird in dem Augenblick gelöst, da keine dem Vorgriff entgegengesetzten Möglichkeiten mehr ins Spiel kommen können« (ebd.: 226).

In dieser Perspektive markieren Versuche moderner Dramatiker mit ›offenen‹ Schlüssen (etwa in Bertolt Brechts *Der gute Mensch von Sezuan*: »Wir stehen selbst enttäuscht und sehn betroffen / Den Vorhang zu und alle Fragen offen«, 1941/1989, Bd. 6: 278) umso stärker die Differenz zwischen dramatischer und realer Zeit. Gerade der Bezug zur Zeit der Zuschauenden, den Pütz im Hinblick auf historische Dramen und ihr Potenzial sozialer Utopien erwähnt, lässt jedoch eine schematische Isolierung der dramatischen Zeit fragwürdig erscheinen. Einen weiteren Versuch zur Differenzierung dramaturgischer Techniken der Darstellung von Zeit hat Franz H. Link unternommen. Darin unterscheidet er die ›gespielte Zeit‹ von der ›Spielzeit‹ der Aufführung und der ›besprochenen‹ Zeit, welche nicht durch szenisches Spiel, sondern durch eine narrative Vergegenwärtigung (Rückschau, Seitenschau und Vorschau) dem Publikum nähergebracht wird. Was er aber aus seiner Untersuchung ausschließt, sind die über den Damentext hinausgehenden Möglichkeiten einer Inszenierung, »der zeitlichen Erwartung des Zuschauers zu entsprechen oder zu widersprechen« (Link 1977: 201). Damit kommt nicht nur die Problematik zum Ausdruck, das »Zeitempfinden des Zuschauers« (ebd.) kaum systematisch erfassen zu können. Vor allem reicht die Beschränkung auf die Interpretation dramatischer Werke nicht aus, um die Bedeutung von Zeitlichkeit im Theater zu reflektieren.

Weiter führt der Ansatz von Theresia Birkenhauer, in einer Analyse von Tschechows Drama *Onkel Wanja* »Zeitstrukturen dramatischer und szenischer Narration« (Birkenhauer 1998: 50) separat zu betrachten. Ausgehend vom letzten Satz »Der Vorhang senkt sich langsam« (ebd.) liest sie die gewöhnlich nur als ›Nebentext‹ funktional verwerteten Regieanweisungen des Stückes als ein »Sichtbarmachen der Zeit selbst« (ebd.), und zwar auch unabhängig von den zahllosen in den Figurenreden enthaltenen Aussagen über Zeit. Quer zur konventionellen dramatischen Sukzession hebt Birkenhauer die diskontinuierliche Struktur einer »verräumlichten Zeit« (ebd.: 74) hervor, womit Tschechows Stück seine eigene Künstlichkeit ausstellt. Exemplarisch zeigt diese Lektüre, was schon Szondi auch für Tschechow diagnostiziert hat: die um 1900 manifeste ›Krise des Dramas‹, seine Überwucherung durch epische und lyrische Momente. Eine ähnliche Wiederkehr des Verdrängten, wenn die Figuren von ihrer Vergangenheit eingeholt werden und die Gegenwart des Dramas Risse bekommt oder sich aufzulösen scheint, durchzieht Tschechows *Drei Schwestern* mit einem »Leben in der Vergangenheit und in der Utopie« (Szondi 1956/1963: 32) ebenso wie Stücke von Henrik Ibsen, August Strindberg, Maurice Maeterlinck und Gerhart Hauptmann.

Aus dieser Krise der dramatischen Form haben sich in Brechts epischem Theater vielfältige Verfahren entwickelt, gerade in der Bezugnahme auf das Spielen und die Situation der Zuschauenden auch die Zeitlichkeit des Theaters erfahrbar zu machen. Die bereits von Walter Benjamin analysierte Zeitstruktur des epischen Theaters besteht eben darin, sich auf die »Begebenheiten im einzelnen« (1939/1980: 533) zu richten statt auf den Ausgang; durch »Unterbrechung von Abläufen« eine »Entdeckung (Verfremdung) von Zuständen« (ebd. 535) zu erreichen; »Gesten zitierbar zu machen« (ebd. 536) und die einzelnen Situationen wie kontrastierende Filmbilder »in Stößen« vorrückend (ebd.: 537) aufeinandertreffen zu lassen und so zu einem »distanzierenden Modus der Darstellung« (ebd.: 539) zu gelangen. Indem Brecht die Methode des Verfremdens als Historisieren erläutert hat, mit dem die Agierenden ihr Spiel als etwas längst Vergangenes behandeln und vom Schein des unmittelbaren Gefühlsausdrucks befreien sollen, hat er für Theater insgesamt das Potenzial einer mehrschichtigen, verräumlichten Zeit erschlossen, die auch heutige Inszenierungsweisen prägt (Primavesi 2022). Über die konventionelle Struktur des Dramas geht aber schon die Oper hinaus, insofern sie als Komposition wie auch im Moment der Aufführung Eigenzeiten der Musik zulässt. Dem Rezitativ, das noch eher der Struktur des Dramas entspricht, stehen außer Arien und Chören auch Duette und Ensembles gegenüber, die durch Überlagerung der Stimmen oder mit Wiederholungen eine Dehnung und »Aufhebung« der Zeit im Verhältnis zu einer linear dargestellten Handlung bewirken können, in Verknüpfung verschiedener Zeitmaße auch innerhalb einzelner Szenen (Dahlhaus 1989: 28f.).

3. Zeitgefüge im postdramatischen Theater

Die Aufwertung der Inszenierung als eigenständiger Praxis und Kunstform durch die Theateravantgarden des frühen 20. Jahrhunderts hat das Prinzip einer illusionären Versetzung in die Zeit der dramatischen Handlung in Frage gestellt und zugleich durch diskontinuierliche Zeitgefüge erweitert. Wo über die dramatische Darstellung von Zeit hinaus die von der Aufführung selbst gestaltete Zeit reflektiert wird, erweist sich Zeit als ein elementares Material und Medium von Theater. In diesem Sinne hat bereits Theo Girshausen die offenkundige Ereignishaftigkeit von Theater kritisch befragt und an zwei Beispielen aus den 1980er-Jahren erläutert: einer Szene aus Robert Wilsons Kölner *civil war*-Aufführung, wo auf hohen Leitern zwei Astronauten durch den Raum zu schweben scheinen, und einem Moment aus Achim Freyers *Metamorphosen* (nach Ovid), wo ein alter Mann und ein Haus sich langsam in entgegengesetzte Richtungen bewegen. Inhalt dieser Szenen ist keine Fabel, sondern die Bewegung von Körpern im Raum und damit der Ablauf von Zeit im Theater, die dem Publikum bewusst gemacht wird. Hierin sieht Girshausen, wie schon in Peter Steins Inszenierung von Ibsens *Peer Gynt* (1971) und Luc Bondys ebenfalls an der Schaubühne entstandener Produktion von Botho Strauß' *Kalldewey, Farce* (1982), eine Auseinandersetzung des Theaters mit den veränderten Zeitlichkeiten der technischen Medien und der damit bereits absehbaren »Geschichtlichkeit unserer Sinne« (Girshausen 1998: 42).

Mit Blick auf neuere Theaterformen zeigt sich, dass die im Zeitrahmen der Aufführung möglichen Störungen und Erweiterungen eines gewohnten Zeitempfindens eigene, erweiterte Kategorien nötig machen, die nicht mehr vom Modell des Dramas und der narrativen Vergegenwärtigung oder einer im Rollenspiel repräsentierten fiktionalen Zeit ausgehen, sondern das Präsentieren und Gestalten

von Zeitlichkeit im Theatervorgang reflektieren (Lehmann 1997: 34). Ähnlich wie die vor allem von Adolphe Appia, Edward Gordon Craig und Max Reinhardt erreichte Emanzipation der Inszenierung ein neues Raumverständnis im Theater etablieren konnte, entwickelten sich im postdramatischen Theater der 1980er- und 1990er-Jahre neue »Zeitdramaturgien« (Lehmann 1999: 327). Was diese verbindet, ist die bewusste Durchbrechung oder Auflösung eines konventionellen Zeitgefüges, wenn etwa Entschleunigung und »Pausen nach eigenem Ermessen« möglich sind und die Dauer von den (auch im Medienkonsum) gewohnten 90 Minuten auf viele Stunden oder gar Tage ausgedehnt wird. So hat sich Theater auch zum Labor für einen experimentellen Umgang mit Zeitgefügen entwickelt, die jede Inszenierung für sich erarbeitet und mit dem Publikum »testet« (oft schon bei öffentlichen Endproben). Dass gerade die Auflösung der dialogischen Zeitstruktur dramatischer Texte deren theatrales Potenzial auf neue Weise freizusetzen vermag, zeigte Wilson mit seiner Inszenierung von Heiner Müllers *Hamletmaschine* (1986) und in *Hamlet. A Monologue* (1995), worin er selbst einen Rückblick Hamlets auf Fragmente seines Bühnenlebens vorführte. Dabei wurde der Mangel an Zeit zugleich als paradoxe Möglichkeitsbedingung von Theater erfahrbar, mit Hamlets letzten Worten als Motto: »Had I but time ...« (Wilson 1997: 89f.; dazu auch Primavesi 2000/2002).

Indem postdramatische, von Performanceelementen geprägte Theaterformen ihren raumzeitlichen Rahmen aufbrechen, Zeitlichkeit als solche thematisieren, können sie auch Konflikte zwischen individueller und kollektiver Zeiterfahrung spürbar machen. Das ist im deutschsprachigen Theater seit den 1990er-Jahren in den Inszenierungen von Christoph Marthaler zu erleben, wenn die Verlangsamung szenischer Vorgänge und der Verzicht auf eine konventionelle Spannungsdramaturgie selbst zum Ereignis werden, auch durch die Reaktionen des Publikums. Extreme Langsamkeit oder Beschleunigung sind dabei nicht nur Stilelemente, sondern Ausdruck gesellschaftlicher Entwicklungen. So zeigte die als *patriotischer Abend* untertitelte Produktion *Murx den Europäer!* (1993) an der Berliner Volksbühne den Stillstand nach dem Ende der DDR: Menschen, die mit dem westlichen Kapitalismus an die Ränder der Gesellschaft gedrängt werden, während die Lettern der Fortschrittsparole »Damit die Zeit nicht stehenbleibt« langsam herabfallen. Zeitkrisen bestimmten auch das »Gedenktraining für Führungskräfte« in der jungen BRD, mit dem Übertitel *Stunde Null oder die Kunst des Servierens* (1995). Nach einem Parcours repräsentativer Gesten im Minutentakt, vom Händeschütteln über gepflegten Smalltalk unter der Aufsicht von Frau Stunde Null bis zu leeren diplomatischen Reden müssen die Politiker mit ihren Klappbetten kämpfen, die in einer 20 Minuten langen Szene immer wieder zuschlagen. Marthaler gelingt es bis heute, die Zeiterfahrung im Theater zu intensivieren, in destruktiven Liederabenden wie *Die Sorglosschlafenden, die Frischaufgeblühten* nach Friedrich Hölderlin (Hamburg 2021) oder auch in Operninszenierungen wie z. B. bei Jacques Offenbachs *Großherzogin von Gerolstein* (Basel 2009). Darin übertrug er das Thema Militarisierung auf das Orchester, das nach und nach »eingezogen« wurde und verschwand, sodass der Rest mit Klavierbegleitung gesungen werden musste. Nur am Rande sei hier die Entwicklung des neueren Musiktheaters erwähnt, das in der Ablösung von dramatischen Strukturen ebenfalls ganz eigene zeitliche Gefüge entwickelt hat (Elzenheimer 2008; Brüstle 2011).

In seinen Reflexionen über *Paradoxa der politischen Kunst* (2008) hat Jacques Rancière betont, dass vom Politischen der Kunst nicht (mehr) nur im Sinne von ideologischen Botschaften zu sprechen ist, sondern vielmehr bezogen auf ihre Organisation des Sinnlichen. Eine »ästhetische Wirksamkeit« (Rancière 2008/2009: 71) setzt demnach den Verzicht auf inhaltliche Beeinflussung des Publikums

voraus: »Die Wirkung des Museums, des Buches oder des Theaters liegt viel mehr in den Aufteilungen des Raumes und der Zeit und in den Arten der sinnlichen Präsentation, die sie einrichten, als im Inhalt dieses oder jenes Werkes« (ebd.: 78). Politisch sind demnach gerade die konkreten Umstände, in denen Zeit im Theater zu erfahren ist, auch ohne das Ziel einer rituellen oder politischen Transformation der Beteiligten.

4. Eigenzeiten von Performance und Tanz

Im Unterschied zu Inszenierungsweisen im dramatischen Theater oder im Musiktheater, die trotz zunehmender Autonomie noch auf der im Text oder einer detaillierten Partitur festgelegten Zeitstruktur basieren, geht es bei den Zeitexperimenten von Performance, Live Art und Happening bereits seit den 1950er-Jahren um das Ereignis, die Erfahrung einer einmaligen, intensiv gesteigerten Gegenwart. Inzwischen wird das Verhältnis von Einmaligkeit und Wiederholung oder auch Spontaneität und Konzept etwas nüchterner betrachtet (Phelan 1993; Auslander 1999; Heathfield 2004), und auch für solche Performances bilden Scores und Notationen oft eine wichtige Grundlage (Goldberg 1988). Unbestreitbar ist jedoch die Wirksamkeit, mit der Performances und Happenings ihren Augenblicksbezug und ihre Prozesshaftigkeit verstärkt haben, als Störung einer konventionellen Auffassung von Kunst als Repräsentation. Durch die Vorführung von sonst tabuisierten körperlichen Handlungen, z. B. öffentlichen Selbst-Verletzungen, wurden – mit Anklängen an Dada und Surrealismus wie an die Theatervisionen Antonin Artauds – Ereignisse geschaffen, die durchaus provozieren sollten. Dabei ging es auch um die Freisetzung einer besonderen Performance-Zeit, wie z. B. in der Aufführung *4'33''* von John Cage (New York, 1952), wo ein Musiker (David Tudor) an einen Flügel trat, den Deckel der Klaviatur schloss und die angegebene Zeitdauer reglos ausharrte, nur gelegentlich die Seiten der Partitur umblätterte, die Cage als eine Erfahrung der im Vergehen exakt bemessenen Zeit komponiert hatte. Ebenso konnten jedoch offene Zeitstrukturen entstehen, wie Susan Sontag hervorgehoben hat: »Die Dauer eines Happenings lässt sich nicht im Voraus bestimmen« (Sontag 1962/1982: 311). Selbst das in Happenings erfahrene Publikum der New Yorker Kunstszene musste, im Ungewissen ob ein Ereignis wirklich zu Ende sei, öfters »ausdrücklich weggeschickt werden« (ebd.).

Performances dieser ersten Jahrzehnte erzielten besondere Effekte von Präsenz in einem unkonventionellen Zusammenspiel mit ihrem Publikum, das sie provokativ und häufig aggressiv mit seiner eigenen, strukturell voyeuristischen Position konfrontiert haben. Eine solche Verkehrung der sonstigen Machtverhältnisse erinnert durchaus an theatrale Praktiken vorbürgerlicher Epochen, in denen die Verspottung und symbolische Unterwerfung des Publikums noch den Charakter einer festlichen Überschreitung haben konnte. Daniel Charles schildert eine der religiösen Teilhabe verwandte Erfahrung der Performance, wobei er von Cage die Idee des ›Nichts‹ übernimmt, das in der Kunst öfter zelebriert wird. Der Anteil der Zuschauenden liegt darin, »dem verschwindenden Nichts des Festes beizuwohnen« (Charles 1989: 72) – eine Erfahrung der Abwesenheit und eines für unser Begehren konstitutiven Mangels. Performances, von Beuys bis ORLAN, »wollen die eigene Präsenz verschärfen und bis zum Schwindel fühlbar machen, dass nur authentisch gegenwärtig ist, was uns fehlt« (ebd.: 74). Insofern geht es um die Zeitlichkeit eines Verlusts, oft verbunden mit extremen Körpererfahrungen und einer Situation der Verunsicherung: Anfang und Ende sind oft nicht markiert; das

Warten auf ein Ereignis ist schon Teil seiner Erfahrung; Wiederholungen ergeben einen Rhythmus; Unterbrechungen markieren das Zeitgefüge. Vor allem bei *Durational Performances* sind Momente von Erschöpfung und Kontrollverlust kaum zu vermeiden, für die Akteur:innen ebenso wie für das Publikum (Forced Entertainment 2004: 100).

Ähnlich wie in der Performance wird auch im Tanz mit der Zeitlichkeit des (→) Körpers und seiner Bewegung experimentiert. Jenseits einer repräsentativen Abbildung von Zeitverhältnissen, wie sie im (Handlungs-)Ballett durch Libretto und Musikpartitur vorgegeben sind, ermöglicht die freiere Arbeit mit dem (→) Rhythmus bewegter Körper die Entwicklung von eigenen Zeitstrukturen (Thurner 2017). Für die Anfänge des modernen Tanzes in Deutschland war es – vor allem für Mary Wigman und Rudolf von Laban – ein wichtiger Schritt, sich zunächst von der Vorherrschaft der Musik zu befreien, die auch in der rhythmischen Gymnastik von Émile Jaques-Dalcroze noch dominierte. Seit den 1950er-Jahren erarbeitete Merce Cunningham seine (→) Choreografien oft mit der Stoppuhr, unabhängig von Musik, die erst kurz vor der Premiere mit den Bewegungen kombiniert wurde (Brandstetter 1991: 245–248; Huschka 2002: 229f.). In der Zusammenarbeit mit Cage nutzte Cunningham aleatorische Strukturen, z. B. in *Walkaround Time* (1968), einer Tanzperformance nach dem Prinzip des Readymade mit einem Replikat von Marcel Duchamps' Installation *Das große Glas*, wobei Einsatz und Dauer der Vorführung alltäglicher Bewegungen von Computern abhingen, oder in *Variations V* (1965), wo die Bewegungen der Tanzenden durch Sensoren mit Lichteffekten, Bild- und Filmprojektionen und elektronischer Musik kombiniert wurden und das Skript erst im Nachhinein entstand (Goldberg 1988: 138). Die zeitliche Dialektik von Ereignis und Wiederholung hat Cunningham später explizit formuliert: Tanz sei eine »Abfolge von Bewegungsereignissen, die, obwohl im Sinne ihrer Wiederholbarkeit begrenzt, dennoch frei genug blieben, nicht in der exakt gleichen Weise wiederholt zu werden« (Cunningham 1991: 300).

Ausgehend von dem 1962 in New York gegründeten Judson Dance Theater wurden die anfangs eher von Bildenden Künstlern veranstalteten Happenings durch Tanz zu einer Kunst des bewegten Körpers. Umgekehrt wurde der künstlerische und musikalische Minimalismus zur Inspiration für den Postmodern Dance, der damit neue Zeitstrukturen realisierte, vor allem bei Yvonne Rainer, Trisha Brown, Steve Paxton und Lucinda Childs (Goldberg 1988: 138–141; Huschka 2002: 246–277). Exemplarisch für die Zeitexperimente dieser neuen Generation können zwei der ›Instructions‹ stehen, die der Musiker und Choreograf Robert Ellis Dunn in den Workshops der Judson Church formuliert hatte: »Make a five-minute dance in half an hour« und »Make a dance about nothing special« (zit. n. Banes 1980/1983: 4). Von den 1960er-Jahren bis heute reicht eine Vielfalt von Ästhetiken und Methoden im zeitgenössischen Tanz, die mit solchen zumeist explizit repräsentationskritischen Impulsen arbeiten. Zu nennen sind dafür auch Pina Bausch, Reinhild Hoffmann und Susanne Linke in ihrem noch vom Ausdruckstanz inspirierten Tanztheater, das eine Makrozeit von Wiederholungen ganzer Sequenzen mit einer Mikrozeit kleinster Bewegungselemente in unzähligen Variationen kombiniert und damit ein nichtlineares Erzählen von Körperzuständen etabliert hat, stets bezogen auf emotionale Erfahrungen und gesellschaftliche Verhältnisse. In der von Anne Teresa de Keersmaecker mit Rosas entwickelten Kombination minimalistischer Ästhetik mit einer musikalisch aufgebauten Choreografie sowie in Wim Vandekeybus' Spiel mit extrem energetischen Abläufen und virtuosen Spannungswechseln entstanden ebenfalls neue Zeitgefüge für den Tanz. Zeit ist darin nicht kontinuierlich gestaltet, eher ein Geflecht aus Lücken und Leerstellen, räumlichen und zeitlichen Intervallen, wie bei der

von Vandekeybus mit dem Komponisten Thierry De Mey entwickelten Produktion *The Weight of a Hand* (1990), worin zwölf Musiker und elf Tänzer:innen gemeinsam Zeiträume zwischen Musik und Geräuschen eröffneten, Intervalle zwischen aufgestapelten oder herumfliegenden Objekten wie Ziegeln oder Bodenplatten und damit tanzenden Körpern (Brandstetter 1991: 256–268).

Auch William Forsythe hat mit der Dekonstruktion des Balletts Eigenzeiten des Tanzes entstehen lassen, etwa in *Artifact* (1984), wenn zur Musik von Bachs Solo-Partita Nr. 2 in d-Moll (*Chaconne*) über 30 Tänzer:innen klassische Positionen zeigen, dabei aber plötzlich in die Hände klatschen, oder wenn mehrfach der Vorhang herabfällt und wie Filmschnitte die Bilder trennt, während die Musik weiterläuft. In *Alie/na(c)tion* (1992) wurde mit diversen *cues* für den Einsatz von Bewegungen und Aktionen gearbeitet: von einem Tänzer mit Mikrofon gezählte Sekunden, Signale aus Monitoren und ein auf Labans Ikosaeder basierendes, auf dem Boden markiertes Raster mit 30 Punkten, deren Kombination durch einen Zufallsgenerator den Tänzer:innen ihre Bewegungen mit Sekundendauer vorgab (Siegmond 2004: 60f.). In *Three Atmospheric Studies* (2005/2006) hat Forsythe die Unmöglichkeit adäquater Reaktionen im Zustand von Schock und Traumatisierung bearbeitet, wobei sich der Wolkenausschnitt aus einem Kreuzigungsgemälde von Lukas Cranach, die Erzählung von einer Bombenexplosion im Irak und die Diskussion der Mutter eines dabei Getöteten mit einem Dolmetscher überlagern. Indem die Tanzenden diese Szenen als *Compositions 1–5* adressieren und sich ihnen zuordnen oder zu entziehen versuchen, entsteht ein nichtlineares Gefüge von Zeitfragmenten, die auch die Zuschauenden in die Verarbeitung von Erinnerungen aus der Zeit von 9/11 und den darauffolgenden Kriegen verwickeln. Auch im Extrem solcher Überlagerungen ästhetischer Zeitgefüge mit Zeitebenen historischer Ereignisse und alltäglicher Erfahrungen bleibt die Eigenzeit des Tanzes bei Forsythe immer noch eine Eigenzeit der Körper, die nicht nur auf Impulse von außen reagieren, sondern zugleich selbst zum Impuls für die Aktionen anderer werden.

5. Medialität, Wiederholung und Gedächtnis

Eine ambivalente Beziehung zu den Zeitabläufen komponierter Musik und ihrer fast zur Norm gewordenen Einspielung mit vorproduzierten Aufnahmen führte bereits Bauschs Inszenierung *Blaubart. Beim Anhören einer Tonbandaufnahme von Béla Bartóks Oper ›Herzog Blaubarts Burg‹* (1977) vor, wo die Musik von einem auf Rollen beweglichen Tonbandgerät kam, von dem Blaubart-Akteur gesteuert. Der Zwang zur Wiederholung ist schon Bartóks Oper eingeschrieben, deren Handlung – das Öffnen der sieben Türen – von Bausch in ähnlich strukturierte Sequenzen aufgelöst wurde, unter Verzicht auf einen linearen Spannungsaufbau und in einer Art »Erinnerungsfolter« (Servos 2020: o. S.). Ende der 1970er-Jahre noch als Echo von Samuel Becketts Stück *Krapp's Last Tape* (1958) über die Un-/Möglichkeiten des Erinnerns lesbar, erscheint *Blaubart* heute auch als allegorischer Kommentar zur Interaktion zwischen Medien und Tänzer:innen. So lässt sich im Zeitalter digitaler Speicherung und virtueller Teilnahme (→ Theater und Digitalität) kaum noch vom »Hier und Jetzt« als Bedingung theatraler Aufführungen sprechen. Theater, Tanz und Performance bleiben zwar auf eine kollektive Rezeption ausgerichtet, die aber die körperliche Anwesenheit von Zuschauenden nicht mehr zwingend erfordert. Dadurch verändert sich die Qualität des Ereignisses, mit der längst konstatierten Verzeitlichung des Raumes und der Körper in den Medien. Wie Paul Virilio notierte, ist die »Echtzeit

der Telekommunikationen« ein Augenblick des Bildschirms, die »bloße Fortdauer einer Illusion, in welcher der Körper des Zeugen zum einzigen Element der Stabilität in einer virtualisierten Umgebung wird« (1991: 94; Sobchack 1988; Großklaus 1995). Wie aber könnte eine solche Zeugenschaft aussehen, die auch der veränderten Bedeutung von Theater als Ort und Ereignis entspräche?

Die Intensivierung von ›Präsenz‹ im flüchtigen Augenblick der Aufführung hat lange den Umstand verdeckt, dass theatrale Praktiken auch ein eigenes kulturelles Gedächtnis hervorbringen (Assmann 1999; Siegmund 1996). Als kulturelle Praxis reicht Theater weit zurück, durchzieht die Geschichte der Menschheit mit Tanz und oralen Traditionsformen über die Erzählung und Vorführung schriftlich notierter Ereignisse bis hin zur technischen Aufnahme und Wiedergabe von Bewegung und Stimmen durch Mikrofonie, Fotografie, Film- und Videotechnik (zumal Schnitt und Montage) sowie zur digitalen Reproduktion und Speicherung dieser Spuren von Vergangenheit. Wie das als Literatur eigenständige Drama, die als Partitur notierte Musik und der in diversen Notationssystemen aufgezeichnete Tanz zeigen, haben Medien die künstlerischen Praktiken, die sich in ihnen als Werke manifestieren konnten, stets auch verändert. Seit über 120 Jahren sind die performativen Künste verknüpft mit Technologien der Reproduktion, in einer gemeinsamen Geschichte als *time based arts*. Daraus haben sich längst hybride Praktiken entwickelt, auch mit Hilfe von Medien vergangene theatrale Ereignisse auf ganz unterschiedliche Weise zu wiederholen. Indem diese aber ihrerseits nicht als reine Präsenz des Körpers verklärt, sondern als selbst schon mehrschichtige Zeitgefüge, als ›Heterochronien‹ und ›Chronotopien‹ inszeniert werden, zeigt sich die gedächtnisbildende Dimension von Theater darin produktiv, Erfahrungshorizonte verschiedener Zeiten zu verbinden. So bleiben die Eigenzeiten von Theater, Tanz und Performance gerade im Kontext digitaler Zeitströme darauf angewiesen, sich selbst zu historisieren.

Literatur (Auswahl)

Assmann 1999; Bergelt/Völckers 1991; Brandstetter 1991; Charles 1989; Elias 1988/2004; Großklaus 1995; Lehmann 1997, 1999; Link 1977; Primavesi 2008, 2022; Pütz 1970/1977; Sobchack 1988; Wilson 1997.

II.5

Körper

Susanne Foellmer

Abstract Körper werden als plurales Phänomen verstanden, als Aushandlungszonen zwischen Subjekt, Objekt und Um-Welt. Sie oszillieren zwischen Normierungsprozessen und deren Subversion, in Zwischenräumen von Erfahrungen, Zurichtungen, Habitualisierungen und kontinuierlicher Veränderung. Dabei queren Körper intersektionale Kontexte wie jene von *gender*, *race* und *dis/ability*. Tanz und Theater stellen explizit Konzepte und Erfahrungsräume von Leib und Körpern auf den Prüfstand, hinterfragen, verunsichern und verschieben diese.

Vom Körper zu sprechen, bedeutet immer schon, diesen in multiplen Konstellationen zu begreifen – einfach gesagt: Körper sind nur im Plural zu ›haben‹. Im Deutschen zeigt sich dies bereits in der sprachlichen Auffaltung von Leib und Körper. Während der Begriff des Leibes die Wahrnehmungsebene betont, als gespürter, gelebter und lebender *eigener* Leib, verortet der Begriff des Körpers diesen in einer exzentrischen Position, als Objekt, das betrachtet, beobachtet und analysiert werden kann. Diese zunächst vereinfachte Aufteilung ist allerdings durchaus nicht immer als eine trennscharfe zu verstehen – insbesondere Tanz und Theater stellen Konzepte und Erfahrungsräume von Leib und Körper wiederholt auf den Prüfstand, hinterfragen und verunsichern diese. Körper geben und zeigen sich folglich als Aushandlungszonen zwischen Subjekt und Objekt, menschlichen und nicht-menschlichen Wesen (z. B. Haraway 2007, 2016) (→ Neue Materialismen). Spannungsfelder kultureller, ästhetischer, historischer, psychologischer, sozialer und politischer Dynamiken werden mithin an Körpern sichtbar und an und mit diesen erlebt und durchgearbeitet.

1. Körper oder Leib in der Philosophie

Einer der prominenten Momente, in dem der Körper die Bühne der Wissenschaft betritt, ereignet sich in der Cartesianischen Philosophie. Mit seiner Trennung zwischen der »res cogitans« und der »res extensa« scheidet René Descartes in seinen philosophischen »Meditationen« Geist und Körper (Descartes 1641/2008: 158f.). Letzterer wird dabei als funktionale Einheit verstanden, als Instrument, das dem Denken untergeordnet ist. Diese Trennung zieht sich als einflussreiches logozentristisches Paradigma über viele Jahrhunderte bis in unsere Zeit hinein und wird insbesondere seit dem 20. Jahrhundert zum Gegenstand philosophischer Kritik. Helmuth Plessner unternimmt den Versuch, die hierarchische Konstellation des Cartesianischen Dualismus aufzuweichen und scheidet zwischen *Leib-Sein* und (*Körper-*)*Haben* (1970: 43). Der Körper erscheint in diesem Modell allerdings immer noch als exzentrisches Objekt, das in einem Akt der Selbstdistanzierung betrachtet werden kann. Bereits zuvor verschiebt Edmund Husserl den Fokus vom objekthaften Körper hin zur Erfahrungsebene des Leibes als wahrnehmende, subjektbezogene Instanz (Husserl 1991: 150). Diese phänomenologische

Wende greift Maurice Merleau-Ponty (1966) auf, indem er den Leib im Zentrum von Welterfahrung positioniert. Das »zur-Welt-sein des Leibes« platziert diesen als eine Art Scharnier (ebd.: 106): Er ist Umschlagstelle zwischen dem Selbst, der Eigenerfahrung, und dem ›Außen‹, der (Um-)Welt, wie bereits Husserl betont (1991: 284). Damit jedoch ist der Leib ein ambivalentes Erkenntnisorgan, das sich nicht streng in Innen oder Außen trennen lässt: Er befindet sich immer schon inmitten des Wahrgenommenen selbst (Merleau-Ponty 1966: 242).

Wie kann nun jedoch zwischen eigenem Leib und Umwelt unterschieden werden, wenn doch beide Ebenen immer schon miteinander verflochten sind? Um den eigenen Leib von anderen Leibern und Sinneseindrücken zu separieren, etabliert die Phänomenologie den ›Selbstbezug‹, der noch vor der Differenzierung in wahrnehmende Person und Wahrgenommenem liegt – die Empfindung von Schmerz dient hierfür als Beispiel. Merleau-Ponty spricht dabei von der »Ständigkeit« (ebd.: 115) des eigenen Leibes. Jedoch: Dieser kann nie im ganzen Ausmaß, an sich, erfasst werden. Das heißt: Gerade weil der Leib ständig bei mir und mit mir ist, bin ich nicht in der Lage, mich von mir selbst zu distanzieren und mir meinen Leib gleichsam objekthaft vor Augen zu stellen (ebd.). Jedoch changiert die eigene Wahrnehmung, selektiert etwa einzelne Körperteile oder betrachtet den Körper im Spiegel. Insofern bringt sich das »Körperding« als Teil des »fungierenden [handelnden] Leib[es]« immer wieder (heuristisch) ins Spiel, wie Bernhard Waldenfels ausführt (2000: 42, Hv. i. O.).

Zentral ist, dass der Körper in dieser phänomenologischen Sichtweise keine fixierte, gänzlich objektivierbare Instanz mehr darstellt, wie dies das Cartesianische Paradigma noch nahelegt. Vielmehr ist der Leib zeitlich und räumlich konstituiert, das heißt: Wahrgenommenes erscheint als *Passage* durch den Leib. Waldenfels betont in diesem Zusammenhang die von Merleau-Ponty artikulierten »Situationsräumlichkeit« (ebd.: 125f.) als ein Bewegungsprinzip, das den Leib als Ort umfasst, von dem aus etwas *getan* wird. Insofern ist das, was ich sehe, immer schon eine Bewegung meines Leibes *hin zum* Wahrgenommenen und zu den Dingen außerhalb des Leibes (Merleau-Ponty 1964/1986: 27). Folglich erschließt sich der Selbstbezug des Leibes als einer, der immer nur durch Fremdwahrnehmung möglich ist – ein Beispiel hierfür ist Merleau-Pontys (von Husserl übernommener) Versuch des Ergreifens und Spürens der eigenen Hände: Nie ist es möglich, Eigen- und Fremdwahrnehmung zur völligen Deckung zu bringen, sie oszillieren beständig zwischen der Hand, die spürt und jener, die gespürt wird – der Akt des Erkennens als buchstäbliches Ergreifen des ›Jetzt habe ich es‹ ist immer von einem »Misslingen« geprägt (ebd.: 24). Der Cartesianische Dualismus wird damit verabschiedet, da dieser immer schon im eigenen Leib beginnt: Nicht mehr als individuelle Selbstversicherung, sondern als Weltbezug des Leibes vom Eintrag des Fremden her – Waldenfels prononciert diese Verfasstheit als »Zwischenleiblichkeit«, zwischen »Selbstbezug und Fremdbezug« (2000: 285f.): In einer chiasmatischen Verschränkung wird der Leib Umschlagort und vermittelnde Instanz (Merleau-Ponty 1964/1986: 121). In dieser Auffassung kann der Leib insofern immer auch als Medium in der und zur Welt verstanden werden. Handeln ist dann wiederum nicht nur unilateral konstituiert, vom Leib ausgehend, sondern dieser ist immer auch von umgebenden Phänomenen betroffen, auf die sich der Leib antwortend verhält (Waldenfels 2006: 42–49).

Hermann Schmitz allerdings entwirft ein Konzept des Leibes *vor* der Erfahrung eines Außen: Ein leiblicher Eigensinn, der sich im sich-selbst-Spüren äußert, womit er die Ambiguität des Leibes als spürener und spürbarer verwirft. Schmitz setzt dort an, wo es die Phänomenologie seit Husserl bei der simplen Setzung von ›meinem‹ Leib belässt und kritisiert das von Merleau-Ponty postulierte pri-

mordiale Wissen um das ›An-sich‹ (Schmitz 1990: 220). Er setzt dieser Annahme ein »eigenleibliches Spüren« entgegen, das er mit einer Räumlichkeit des Leibes verknüpft (ebd.: 117). Der Leib verzweigt sich dabei einerseits in sogenannte »Leibesinseln« (ebd.: 119), Regionen des Körpers, die (etwa im Schmerz) gespürt würden, ohne dass man von diesen sogleich eine visuelle Vorstellung hat. Leibliches Befinden sei demnach »in sich dialogisch« (ebd.: 135) und bedürfe daher keines Außens. Richard Shustermans Kritik geht in eine ähnliche Richtung, indem er Merleau-Ponty noch eine gewisse kognitive Zentriertheit, im Sinne von Selbstbeobachtung, unterstellt, welche die Eigenleiblichkeit des Körpers selbst und insbesondere dessen Empfindungen vernachlässige (2012: 85f.).

In dem skizzierten Spannungsfeld zwischen Leib und Körper zeichnet sich eine weitere Opposition ab: jene zwischen Natur und Kultur. Dass Körper jedoch weder gänzlich in einem Geflecht »kulturelle[r] Stilisierungen« (Böhme 1989: 145) aufgehen, noch als ›reine‹ Natur zu verstehen sind, macht die Phänomenologie bereits deutlich: Einem holistischen Körperkonzept setzt Merleau-Ponty die genuine Verwobenheit des Körpers mit seiner Umgebung entgegen. Dies hat Konsequenzen nicht zuletzt für Tanz und Theater, wie noch gezeigt wird. Unterdessen lohnt es, den Blick noch einmal auf die funktionalen Konzepte des Körpers zu richten, um entsprechende Entwicklungslinien nachzuvollziehen.

2. Körper-Disziplinen: Politische Organe

Die Pluralität von *Körperkonzepten* äußert sich nicht zuletzt in funktionellen und kulturellen Zuschreibungen. Der Anthropologe Thomas Csordas unterscheidet etwa den analytischen Körper, der examinierbar ist, beispielsweise qua seiner Anatomie, den topischen Körper, welcher Aktivitäten betont (wie etwa Sport), sowie dessen multiple Verfasstheit (Csordas 1994: 4–6). Ein bekanntes Beispiel hierfür sind *Die zwei Körper des Königs* (Kantorowicz 1992): So ist die Person des Königs immer in einem Doppel konstelliert, als Leib, in seinem Sein, und als politischer Körper und mithin auch in der symbolischen Funktion, die ein König innehat.

Michel Foucault positioniert den Körper in jenen Relationen und beschreibt ihn insbesondere als kulturell informiertes und disziplinierbares Organ: Der ›gelehrige Körper‹ erscheint als ein dressierbarer, der bis ins Detail bearbeitet werden kann, um etwa Leistungsstärke und Arbeitseffizienz zu steigern. Beispielhaft dafür ist die Ausbildung von Soldaten, geprägt unter anderem von dem Ziel, Ermüdung zu vermeiden (Foucault 1977: 173–196). Im Zuge solcher Organisationsformen spricht Rudolf zur Lippe wiederum von der Beherrschung der Natur »am eigenen Leib« (1974/1988, Bd. 1: 17). Auswirkungen hat dies auch auf die Medizin, deren Fortschritte sich insbesondere an einem minutiös beobachtbaren und invasiv therapierbaren Körper entwickeln, wie Foucault anhand des klinischen, *ärztlichen Blicks* expliziert (2005). Bearbeit- und beobachtbare Körper bilden wiederum zentrale Elemente in Foucaults Konzeption von politischer Macht, der Biopolitik, die anhand von (→) Dispositiven wie dem Gefängnis oder der Klinik dargelegt wird. Körper sind folglich eingebunden in herrschende Normen und deren Kontrollmechanismen, jedoch gestalten sie diese, *inkorporierend*, auch aktiv mit. Körper sind insofern nicht mit einer bloß passiven, einschreib- und einprägbaren trägen Masse zu verwechseln. Macht ist laut Foucault ein grundsätzlich dynamisches Gefüge zwischen Akteur:innen und lässt sich nicht auf eine einfache Gleichung von Herrschen und Unterdrücken reduzieren. Allerdings setzt dies voraus, dass die Agierenden immer schon Teil eines politischen Sys-

tems sind, also in einem gewissen Rahmen Handlungsmacht besitzen. Giorgio Agamben widerspricht dieser Idee und erweitert das Konzept biopolitischer Macht um den »nackten Körper« (1995: 127): Menschen, die von der Teilhabe an politischen Prozessen ausgeschlossen sind und nicht als Teil der Gemeinschaft verstanden werden (ebd.). Die Situation Geflüchteter in Lagern ist hierbei ein prominentes Beispiel (ebd.: 130). Achille Mbembe geht noch einen Schritt weiter und verkehrt das Foucault'sche biopolitische Postulat in die Rede von *Necropolitics* (2003): Macht entscheidet sich in der Autorität und Kontrollgewalt, zu töten.

Mit Foucault finden sich Körper also im Geflecht von Normen und Diskursen wieder. Judith Butler gründet unter anderem darauf ihre Überlegungen zu Körper und Geschlecht. Beide sind nicht als »natürliche« Entitäten, sondern immer schon als konstruiert zu verstehen. Auch das biologische Geschlecht wird immer schon in »Regulierungsverfahren« (Butler 1991: 38) hervorgebracht, wie sie im Anschluss an Foucault folgert. Jene »Grammatik des Sexus« (ebd.: 41), welche Geschlecht und Körper in sprachlichen, performativen Vollzügen situiert, stößt allerdings auch auf Kritik: So gehe der Körper nicht vollständig in seinen diskursiven Konstruktionen auf, wie Seyla Benhabib (1991/1993: 15) und Gesa Lindemann (1995: 79) argumentieren. Butler erweitert alsbald ihre Körperkonzeption: Zwar seien Körper nicht ausschließlich über ihre »linguistische[n] Effekt[e]« (1993: 56) konstituiert, jedoch müssten deren Materialisierungen beständig wiederholt werden. Man muss Körpern buchstäblich »Gewicht verleihen« [to matter]« (ebd.: 58), um deren Stabilität innerhalb normativer Gefüge zu erhalten. Der Prozess des Materialisierens ist allerdings von Anbeginn »mit Signifikationen verbunden« (ebd.: 57), wobei sich das nicht-Intelligible von Körpern im Bereich eines »konstitutiven Außen[s]« befinde (ebd.: 66), d. h. außerhalb von diskursiven Zuschreibungen. Dieses Außen ist Bedingung der Materialisierung, aber letztlich nicht darstellbar, da nicht zu versprachlichen, so Butlers Argument. Allerdings können die wiederum performativ (→ Performativität) erzeugten Signifikationen auch Normen, in denen sich Prozesse der Verkörperung gestalten, unterwandern, wie Butler anhand von Parodie und Travestie darlegt (1991: 202f.).

3. Körper ohne Mensch?

Den bislang dargestellten divergierenden Körperkonzepten ist eines gemein: die Zentrierung auf ein (intelligibles) Subjekt. In der Folge haben sich den vergangenen Jahrzehnten Denkmodelle entwickelt, die den Fokus auf das (menschliche) Subjekt verrücken. Mit der »Wiederkehr des Körpers« läuten Dietmar Kamper und Christoph Wulf bereits eine korporeale Wende in den Geisteswissenschaften ein und verschieben den Fokus von sprach- und textbasierten Ansätzen hin zur Eigen-Ständigkeit von Körpern (Kamper/Wulf 1982). Körper werden hier allerdings ein wenig kulturpessimistisch als letzte und bald verschwindende Bastion in einer sich zunehmend technisierenden Umwelt konturiert – dazu gehöre etwa die Bevorzugung des Fern- gegenüber des Nahsinns, der Körper mit immer neuen technologischen Entwicklungen konfrontiere (ebd.: 13f.). Der sich seit Mitte der 1980er-Jahre anschließende Diskurs bewegt sich im Spannungsfeld einer Dreieit: erstens der eines womöglich obsoleten Körpers (Minsky 1989: 37), zweitens der positiven Bejahung anthro-po-mechanischer Verbindungen, die die bloße, defizitäre Organhülle ersetzen sollen – entlang dieser Vorstellungen entwickelt zum Beispiel der australische Performancekünstler Stelarc seine Experimente (Ernst 2003: 20, 198–209;

Evert 2003: 194–205). Daran schließt wiederum drittens die Sehnsucht nach einer Rehabilitierung authentischer Leiberfahrung in einer entfremdeten Welt an (Lorenz 2000: 33) beziehungsweise der Wunsch nach einer »neue[n] Verschränkung zwischen natürlichem und kulturellem oder künstlichem Körper« (Samsonow 2002: 178).

Donna Haraway verknüpft solche Ansätze, indem sie ein Bild von »lustvoll enge[n] Verkopplungen« (1995: 37) zeichnet und die Figur der (weiblichen) Cyborg als Denkmodell für die Überwindung eines Mensch-Maschine-Dilemmas propagiert. In ihrem feministisch basierten *Manifest* formuliert sie Körper als Austragungsorte hierarchischer Verhältnisse – dabei werden Maschinen zu Metaphern der Macht, die es lustvoll in das Körperliche zu integrieren gelte (ebd.: 70–72). Haraway spielt auf Foucaults Thesen der Zurichtung und Disziplinierung gelehriger Körper durch herrschende Ökonomien an. Auch sie sieht menschliche Praktiken in Diskursfeldern verortet, jedoch formuliert sie ein Handlungspotenzial, das durch die Aneignung von Machtstrukturen und Entfremdungsmechanismen eben diese subversiv unterlaufen kann. Mensch und Körper werden in dieser Lesart zu Mischwesen, oszillierend zwischen a-personalen Diskursen und subjektiven Handlungen (ebd.: 69), die nicht mehr ausschließlich linguistisch formiert sind (Frei Gerlach et al. 2003: 11).

Dabei sind Oppositionen zwischen Körper als Natur und Maschine als nicht-körperliche Technik auch als ideologische Grenzziehungen zu verstehen. Dass solche Entgegensetzungen, wie bereits mit dem phänomenologischen Konzept des Leibes erläutert, nicht unbedingt standhalten, wird in Marcel Mauss' Theorie der Körpertechniken evident. Demnach gestalten sich Körper immer schon über ihr technisches Vermögen und die dazugehörigen Praktiken, wie beispielsweise bestimmte Gangarten, Weisen, das Essen zuzubereiten und dergleichen mehr (Mauss 1989).

Einen anderen Weg gehen Gilles Deleuze und Félix Guattari mit dem Konzept des »organlosen Körper[s]« (1992: 205–227): In einer anti-linguistischen und anti-psychoanalytischen Wende schlagen sie diesen Körper als »Praktik« vor, die nicht in Konzepten oder Bildern von Körpern aufgehe (ebd.: 206). Körper sind demnach dynamisch und unabgeschlossen, sie sind beständig im Werden begriffen. Der Organismus befindet sich dabei in fortdauernder, dezentralisierender Bewegung, etwa zwischen Signifikationen und deren »Desartikulation[en]« (ebd.: 219). Dabei kann es allerdings durchaus zu Akkumulationen von Bedeutungen und Prägungen kommen, die sich nicht so leicht »desartikulieren« lassen (ebd.). Butlers Idee der Wiederholung von normierenden Materialisierungen bringt sich hier in Erinnerung. Anders als Butler verwerfen Deleuze und Guattari jedoch eben ein intelligibles, subjekt-basiertes Apriori: Signifikationen sind vielmehr eine unvermeidliche Spur, die sich in den beständigen Zirkulationen der Körper anlagern.

Anders als der monistische Ansatz Deleuzes und Guattaris versteht Jean-Luc Nancy den Körper als genuin fragmentierten, »eine Sammlung von Teilen, [...] Zonen, Zuständen, Funktionen« (2003: 15). Mit Merleau-Ponty betont Nancy das intrinsische »Fremdsein« (ebd.: 46) des eigenen Körpers, das er mit dem bereits erwähnten Hand-Beispiel exemplifiziert. Der Körper, so kann man sagen, ist immer schon nicht »der Meine«. Argumentativ wird dies jedoch nicht über einen Cartesianischen Körper-Geist-Dualismus hergeleitet: Fremdsein ist vielmehr eine Grundbedingung des Körperlichen – wie erwähnt artikuliert Waldenfels diese Verknüpfung in der umweltlichen Verbundenheit des Leibes, in den sich das Fremdsein immer schon einträgt.

Es ist jenes Fremdsein, das Körper verstärkt über den Modus von Grenzziehungen situiert. In zumeist (noch) dialektischen Verfahren werden Körper im Modus von »Grenzstruktur[en]« (Wolf 1984: 49) dargestellt beziehungsweise als »Schnitt-Stelle« (Barkhaus/Fleig 2002: 9, 16) verstanden, die sich jenseits der Dualismen von Essentialismus und Konstruktivismus darbiete. In diesem Zusammenhang wird die Widerspenstigkeit von Körpern relevant, ihre Unverfügbarkeit: Der Körper, so Hilge Landweer, ist demnach weder ein »vorfindliches und unveränderbares Naturding«, noch ausschließlich »beladen mit kulturellen Bedeutungen« (2002: 47). Markus Mittmannsgruber und Elisabeth Schäfer sprechen gar von »Fluchtkörper[n]«, da diese »ihrer Übersetzbarkeit immer etwas vor[enthalten]« (2013: 193).

4. Subversionen

Aktuellere philosophische wie kulturwissenschaftliche Entwürfe stärken wiederum den Fokus auf den Körper in seiner zugleich materiellen und sozialen wie auch politischen Verfasstheit. Richard Shusterman formuliert dementsprechend eine *Somaästhetik* (2012), in der der Körper allerdings wieder eng mit dem handelnden Subjekt verflochten ist: Ästhetik bezeichnet in diesem Konzept das Soma als »Wahrnehmungsaspekt [des] lebendigen, fühlenden und empfindungsfähigen Körper[s]« und die damit verbundene »Stilisierung des Selbst« (ebd.: 27). Eine solche Selbstgestaltung geht auch mit Praktiken der Selbstoptimierung einher, wobei deren Ziele – laut Shusterman – auch körperlich unterwandert werden könnten (ebd.: 56, 63).

Solche Subversionen werden in jüngerer Zeit besonders im Kontext von Diskursen um *queerness*, *race* und *dis/ability* diskutiert. Barbara Duden betont die Notwendigkeit, Somatik jeweils historisch zu kontextualisieren (2004: 17). Dementsprechend gilt es, die Rede vom Körper immer auch in die jeweiligen geschlechtlichen und ethnischen Konstruktionen einzubetten, so etwa in rassistischen Konzeptionen von Körpern, die diese qua ihrer »visuellen ›Evidenz‹« (Wollrad 2004: 188) stigmatisieren und ausschließen. Gleiches gilt für queere, »ungebärdige« Körper im Tanz (DeFrantz 2017) oder im »Cross-Dressing« als »Möglichkeitsraum« (Rost 2017: 193) sowie für behinderte Körper, deren vermeintliches Aus-der-Norm-Fallen immer auch mit der Dominanz ihres visuellen Erscheinens und den entsprechenden Verortungen durch einen medizinischen, starrenden Blick (Kuppers 2005: 148) verbunden sind. Alison Kafer (2013) verweist dabei auf die zumeist noch mit einem normativen Ideal verknüpften Diskurstraditionen zum Körper, die sie im Kontext ableistischer Konstruktionen analysiert und einem relationalen Konzept von Dis/ability gegenüberstellt.

Bereits Marie-Louise Angerer betont die Notwendigkeit, den Repräsentationsbegriff des Körpers zu vervielfachen, als »Darstellung«, »Vorstellung« oder »Vertretung« »mobiler Subjektivitäten« und wirft die Möglichkeit eines »strategischen Essentialismus« ein (1995: 28f.), wie ihn Gayatri Spivak fordert (1988: 205). Jüngst betont Butler (2016) wiederum im Anschluss an ihre diskursiv-normative Schwerpunktsetzung die Verletzlichkeit von Körpern, als Agentien von Politisierung etwa in Situationen von Widerstand und Protest. Vulnerable Körper rücken auch im Kontext zeitgenössischer (darstellender) Künste vermehrt ins Zentrum der Betrachtung, wie Gurur Ertem und Sandra Noeth ausführen (2018).

5. Körper in Tanz und Theater

Die oben dargestellte Relationalität von Leib, Körpern und ihren Umräumen ist prägend in Tanz und Theater – und wird wiederum von diesen mitgestaltet. Im Schauspiel (→ Schauspiel(en)) beispielsweise zeigen sich die Körper von Schauspielern:innen immer schon in ihrem Doppelcharakter als »phänomenale[r]« Leib und als »semiotische[r]« Körper, wie Erika Fischer-Lichte argumentiert (2004: 163). Das bedeutet, dass der je persönliche Leib der Schauspielenden immer schon in die Rollenfigur eindringt und diese auf spezifische Weise mit jeder Theaterproduktion fortwährend neu gestaltet. Fischer-Lichte formuliert damit ein Gegenmodell zu Schauspieltheorien insbesondere des 18. Jahrhunderts, die, wie etwa Lessing, eine »Verkörperung« (2001: 11) im Sinne eines vollständigen Aufgehens in der Rolle vertreten. Mit dem Begriff der *Körper-Inszenierungen* (Fleig 2000) werden die Doppelungen im »Spannungsverhältnis zwischen der leiblichen Materialität [...] und der Konstruktion des Körpers« artikuliert (ebd.: 11).

Im Tanz als künstlerische (Bühnen-)Form zeigen sich Körper ebenfalls als immer schon doppelt verfasst zwischen Materialität und Repräsentation. Sie sind oftmals von Tanztechniken (→ Tanz(en)) informiert, so etwa im Ballett, aber auch in zeitgenössischen Tanzpraktiken, die mit dem Terminus der Körper- oder Bewegungstechnik in kreativen Prozessen operieren (Diehl/Lampert 2011). Körper und Technik sind, wie erwähnt, jedoch nicht als Antipoden im Sinne von Natur versus Kultur zu verstehen. Gleichwohl befinden sich tanzende Körper in einem Spannungsfeld: zwischen einem Cartesianischen Dualismus einerseits, der den Körper als Instrument, in diesem Falle als eine »tanzende Maschine« (McCarren 2003) versteht, und einer leiblichen Erfahrungsinstanz andererseits, in welcher der sich bewegende Körper als zugleich (denkendes und fühlendes) »Objekt und Subjekt« (Huschka 2002: 26) der (Bühnen-)Darstellung verstanden werden kann. Insofern sind Körper im Tanz ambivalente Medien: sie sind nicht bloße Vermittler tanztheatral hervorgebrachter Wirkungen oder gar Bedeutungen und mithin nicht lediglich ein »beispielbares Instrument« (Mersch 2004: 79) und zeigen sich als widerständiges »Material« besonders innerhalb zeitgenössischer Tanzformen (Foellmer 2009). Körper haben (nicht nur) im Tanz überdies epistemologische Bedeutung: Dabei paart sich das »Körperwissen« des Tanzes oftmals mit anderen, zum Beispiel zeichenhaften, Wissenssystemen wie der Schrift, so Hartmut Böhme und Sabine Huschka, die hierfür die Notationen höfischer Tänze heranziehen (2009: 15). Im Medium der Schrift wird Körperwissen erfahr- und kommunizierbar. Körper sind in dieser Konstellation daher auch in ihrer medialen Situiertheit, als (Ver-)Mittler etwa von Bewegung zu verstehen.

Diese Idee von Körpern als Medium wird besonders in semiotischen Konzepten relevant, wenn es gilt, die Bedeutungen von »Körperzeichen« (Boenisch 2002: 13) in ihren Aktionen und Bewegungen auf der Bühne zu entschlüsseln. Ein solches Konzept vom Körper als Text entwickelt sich historisch besonders seit dem Auftreten des höfischen Balletts, mit dessen kodifizierten Anordnungen von Tanzbewegungen (Franko 1993). Monika Woitas bemerkt dazu, dass »[d]ie Unberechenbarkeit des Individuums [...] durch [...] messbare und zählbare Regelsysteme gebändigt werden [sollte]« (2004: 23). Körper im Ballett drücken sich fortan sprachlich, in entsprechenden Bewegungsvokabeln aus, die zum einen Körper insbesondere in ein System räumlicher (höfischer) Anordnungen eintragen und deren Geometrisierung erwirken (Lippe 1974/1988, Bd. 1: 171–195), zum anderen die Tänze dokumentier-

und übertragbar machen und mithin eine »Verschriftlichung des Körpers« (Weickmann 2002: 74) und seiner Bewegungen, das heißt, die Choreografie, erzeugen.

Jene Einengungen tanzender Körper werden zum Beginn des 20. Jahrhunderts zunehmend hinterfragt. Protagonistinnen des Freien Tanzes wie Isadora Duncan lehnen die Regulierungen und Restriktionen des Balletts ab und postulieren die freie Bewegung des Körpers im Tanz (Duncan 1903/2009: 38f.). Orte wie der Monte Verità in der Schweiz werden zum Anziehungspunkt für Protagonist:innen körperreformerischer Ansätze, darunter auch Tänzer:innen und Choreograf:innen wie Rudolf von Laban oder Mary Wigman. In Hellerau bei Dresden unterrichtet Émile Jaques-Dalcroze einen ganzheitlicheren Zugang zum Körper mittels rhythmischer Bewegungserziehung (Jaques-Dalcroze 1977). Laban allerdings geht es auch um eine Möglichkeit des Erfassens dieser neuen Körper- und Tanzdynamiken. Die von ihm erarbeitete Labanotation (1928/1995) kann wiederum auch als Modell herangezogen werden, um beispielsweise die räumlichen und körperdynamischen Qualitäten in mimischen Darstellungen zu evaluieren (Boenisch 2002: 94, 154).

Wie beschrieben gehen Körper nie gänzlich in ihrer Zeichenhaftigkeit auf, auch in Tanz und Theater entziehen sie sich ihren semiotischen Zuschreibungen. Besonders evident wird dies in der Performance Art und hier insbesondere in den Aktionen weiblicher Künstlerinnen. Feministische Arbeiten wie etwa jene Carolee Schneemanns rücken den eigenen Körper als künstlerisches Material in den Mittelpunkt und machen ihn *explizit* (Schneider 1997). Marina Abramovičs Aktionen wiederum oszillieren zwischen einem signifizierten, symbolisierten Körper und einem leiblichen Da-Sein. Performances wie *Rhythm 0* (1974) – in denen das Publikum die nackte Performerin nach Belieben ankleiden, mit Gegenständen dekorieren, bemalen oder gar einen ihr in die Hand gedrückten geladenen Revolver an den Hals halten kann –, kippen beständig zwischen dem Erzeugen symbolgeladener Bilder und der körperlichen »Materialität« der Performerin, die sich tatsächlich leiblich riskiert. Der (weibliche) Körper wird hierbei zum Austragungsort von Herrschaft und Widerstand, an ihm spielen sich Szenarien von Kontrolle, kultureller Überformung und leiblichem Eigen-Sinn ab: So etwa auch in Gina Panes oder Ron Athey's Performances, die ihre Körper Schmerz- oder Verletzungssituationen aussetzen.

Dabei zeigt sich abermals, dass Körper nicht als endliche Entitäten zu fassen sind und immer wieder Normen und Grenzen überschreiten, sei es in den erotischen Versammlungen von sich akkumulierenden Leibern wie in Schneemanns *Meat Joy* (1964), Annie Sprinkles Einblicke in ihre Genitalien (*Post Porn Modernist* ab 1989) oder den fortdauernden operativen Metamorphosen der Künstlerin ORLAN, die in chirurgischen Eingriffen ihr eigenes Körper-Material bearbeitet und umgestaltet. Exzentrische Körper im Tanz wiederum sind in Jeremy Wades Stücken zentral, in denen er den eigenen Körper in überbordenden Bewegungen gleichsam auf die Bühne wirft (z. B. in *Fountain* 2012). Körper zeigen sich als unabgeschlossen, als ausufernde, »werdende[...]« Leiber (Bachtin 1995: 358), die sich immer schon mit anderen Leibern und ihrer Umgebung verbinden – ein Phänomen, das sich theoretisch rahmen lässt mit Michail Bachtins Konzept des grotesken Leibes, den er einem klassischen, geschlossenen (antiken) Körperideal gegenüberstellt (ebd.): Hier eingebettet in die Situation des Karnevals ist damit nicht zuletzt ein politisches Programm aufgerufen – von Körpern, die sich (zumindest einmal im Jahr) gesellschaftlichen Konventionen widersetzen und diese subvertieren. In den Aktionen eines leiblichen Sich-Aussetzens des *radical feminism* in der Performance Art werden dabei zudem oftmals patriarchale Strukturen hinterfragt (Pitts 2003: 10).

Im europäischen zeitgenössischen Tanz wiederum werden Entwürfe des Unabgeschlossenen seit den späten 1990er-Jahren in der Befragung des Körpers als kontingentes Material gestaltet, so in den Arbeiten Xavier Le Roys (*Self Unfinished* 1998) oder Isabelle Schads (*Unturtled* 2009). Mechanismen von Repräsentation werden unterwandert und Körper selbst als fragmentiertes, oszillierendes, mutierendes oder mit fragwürdigen Referenzen versehenes Material vorgeschlagen, so auch in Eszter Salamons *What a Body You Have, Honey* (2001). In der repräsentationskritischen »Zerrüttung der Einheit der Figur« (Brandstetter 2001: 54) werden Körper inszeniert, die die Grenzen der Erkennbarkeit der menschlichen Form ausdehnen. Dass dabei mit der Zeit durchaus erkennbare Patterns einer metamorphen Bühnenästhetik entstehen, zeigt etwa die Arbeit des brasilianischen Tänzers Wagner Schwartz: In *wagner ribot pina miranda xavier le schwartz transobjeto* (2004) wird sein Körper zu einer hybriden Passage für mittlerweile ins kulturelle Tanzgedächtnis eingelagerte Körperbilder des Unabgeschlossenen. In einer kritischen Wendung werden diese jedoch nicht bloß zitiert, sondern in der kulturellen Figur des »Antropophagen« (Andrade 1928) regelrecht einverleibt und anderen nicht-europäischen kulturellen Ikonen, wie jene Carmen Mirandas, an die Seite gestellt. Damit wird auch auf die sozialen Ausdehnungen von Körpern (Grosz 1994: 79) und ihre *Corporealities* (Foster 1995) verwiesen.

Zum einen zeigt sich dabei, dass sich die beschriebenen metamorphen Bilder oft noch innerhalb einer spezifischen eurozentristischen Ästhetik gestalten. Zum anderen finden sie sich wiederum in linguistischen Figuren des Oszillierenden wieder, wie Krassimira Kruschkova (2006) mit der Idee des anagrammatischen Körpers in Le Roys *Self Unfinished* vorschlägt. Nicht zu vergessen ist dabei, dass es sich in den skizzierten tänzerischen Entwürfen immer um zumeist (tanz-)trainierte Körper handelt, die auf bestimmte Techniken und Praktiken rekurren. Solche Bezüge werden im Kontext ableistischer Diskurse betont, denn auch zeitgenössische Körperkonzeptionen basieren, zum Beispiel auch in der Schauspielausbildung, oftmals noch auf der Grundlage der »[t]yranny of the neutral« (Sandahl 2005), so repräsentationskritisch diese auch sind. Der Idee von fitten, vermögenden und perfekt trainierten Körpern setzt im Theater beispielsweise der Regisseur Romeo Castellucci die Arbeit mit alternden, fragilen oder kranken Schauspieler:innen entgegen. Sie zeigen sich in der Darstellung explizit auch in ihrem phänomenalen Leibsein, so etwa in *Giulio Cesare* (1997) oder *Sul concetto di volto nel Figlio di Dio* (2012).

Basis der zuvor erwähnten Arbeiten im zeitgenössischen Tanz sind wiederum oftmals somatische Praktiken wie etwa das Body-Mind Centering⁷ (BMC⁸) oder Aikido. Im Gegensatz zu den geregelten Vokabularen des Balletts, die visuell repräsentative Formen erzeugen, geht es beispielsweise im BMC⁹ um einen genuin anderen Ansatz der Bewegungserzeugung. Als ein »moving from within« entsteht Bewegung über innere Bilder, die der Struktur des eigenen Skeletts, der Muskulatur, dem Blutkreislauf, den Nervenbahnen oder der Lymphe folgen (Bainbridge-Cohen 2008: 7–12) und entsprechende Bewegungsqualitäten und Tempi gestalten. Diese somatischen Praktiken bilden seit einiger Zeit die Grundlage von Tanzstücken zum Beispiel bei Alice Chauchat, Frédéric Gies oder Isabelle Schad. Bereits Steve Paxton grundiert die Entwicklung der Contact Improvisation in den frühen 1970er-Jahren unter anderem auf den Prinzipien des Aikido. Wie erwähnt erzeugen solche nicht-repräsentativen Bewegungspraktiken und die durch sie kreierten Tanzästhetiken jedoch durchaus bleibende, in Teilen wiederholbare Patterns und Körper-Bilder – teils ist dies modernekritischen ästhetischen Entschlei-

gungsstrategien geschuldet (Lepecki 2006), die allerdings gleichsam ein ›Gerinnen‹ im Sinne einer Verdichtung von Tanzbewegung in stillstellende Bilder ermöglichen.

Neben solchen buchstäblichen, zunächst temporären Bildern von (kontingenten) Körpern, die schließlich als Label für eine gewisse amorphe Ästhetik im Tanz fungieren und in Printerzeugnissen oder auf Plakaten fixiert erscheinen, ist der Begriff des Körperbildes im Tanz ein wesentlicher Topos, der sowohl kulturtheoretisch als auch psychoanalytisch konturiert ist. In ihrem Buch *Tanz-Lektüren* schlägt Gabriele Brandstetter das Modell der Pathosformeln als Gebärdenarchiv und Bildspeicher energetisch aufgeladener Bewegungen vor, mit denen sie Körperbilder der Tanzmoderne liest (Brandstetter 1995: 43–48). Aby Warburgs Mnemosyneprojekt, ein Bilderatlas gestischer Ausdrucksformen seit der Antike, der nicht nur aus kanonisch anerkannter bildender Kunst schöpft, sondern beispielsweise auch Werbebilder integriert (ebd.: 45), dient Brandstetter als Fundament für die Ausarbeitung zweier leitender Stränge: »das Modell des ›Griechischen‹« und »das Modell des ›Exotischen‹« (ebd.: 45f., Hv. i. O.). Der Vorschlag, freien Tanz und Ausdruckstanz als energetische Bilder zu betrachten, liegt in Warburgs dynamisiertem Bildkonzept begründet, das sich auf das »bewegte[...] Beiwerk[...]« (1932/1998, Bd. I.1.2: 16) konzentriert, wie er zum Beispiel anhand der »transitorischen Bewegungen in Haar und Gewand« (ebd.: 10) in Sandro Botticellis Gemälde *Geburt der Venus* (um 1482) verdeutlicht. So lassen sich Bewegungen der Tanzavantgarde zum einen über ihre Bewegungen in (→) Fotografien oder Zeichnungen analysieren. Zum anderen schwingt in diesen immer auch ihre kulturhistorische Situierung mit. Auf einer anderen, transgressiven Ebene schlägt der Choreograf und Tänzer Koffi Kôkô die Idee des »Dritten Körpers« vor, als beständige Überschreitungen von Tanzenden, über Konzepte wie Physikalität, Nationalität und Geschichtlichkeit hinaus (zit. n. Odenthal 2018: 150).

Im Kontext psychoanalytischer Überlegungen zur Subjektbildung wiederum entwirft Jacques Lacan in seinem Aufsatz über das Spiegelstadium das Bild des zerstückelten Körpers, als eine Phase in der Entwicklung des Kleinkindes: Der Spiegel fungiert gewissermaßen als Schnittstelle, die zwischen »Innenwelt und [...] Umwelt« vermittele (Lacan 1975: 66, Hv. i. O.). Erstmals erkennt sich das Kind als ein Selbst im Spiegel und entdeckt, dass der zuvor als fragmentiert und in Teilansichten wahrgenommene Körper im zurückgeworfenen Blick in Form einer »Gestalt« existiere (ebd.: 64). Gleichwohl ist dieses ›Image‹ ein Idealbild des Körpers, da es nur über den veräußerten Blick in den Spiegel erfahrbare sei (ebd.). Bilder von Körpern sind in dieser Lesart also immer schon imaginäre, da sie sich mit dem als ›real‹ erfahrenen eigenen Leib nie in Deckung bringen lassen. Folglich entsteht ein fortwährend zirkulierendes Begehren nach diesem Bild. Gerald Siegmund führt diese These weiter und diagnostiziert eine genuine Abwesenheit des Körpers auf der (Tanz-)Bühne. Er faltet Körper in die Ebenen des »tanzende[n]«, »zuschauende[n]« und »[a]ndere[n]« auf, als »Horizont [...] vor dem immer schon getanzt wird und vor dem Tanz immer schon verstanden und gedeutet wird« (Siegmund 2006: 43). In Siegmunds rezeptionsbasierter Körperkonzeption sind diese in symbolischen Ordnungen verwoben, das heißt (wie im Sinne Butlers): Körper sind immer schon sprachlich. Jedoch dreht Siegmund damit nicht das Rad zurück zu einer genuinen Intelligibilität des Körpers und seiner semiotischen Zeichen, sondern konstatiert, dass sich Körperwissen auch als Signatur etwa in der Muskulatur aufhalte (ebd.: 45). Körper, so Siegmund, sind jedoch nie nur an sich gegeben, sondern abwesende, begehrte und gleichsam imaginierte, die den Tanz allererst in Gang setzten (ebd.: 43) und sich auf der Bühne erst gestalteten (ebd.: 107–110).

Die Negation einer wahrgenommenen Ganzheit der Gestalt betont wiederum Brandstetter: In der Choreografie erscheinen Körper als »aufgeteilt, ge- oder zergliedert (dis-membered)« (Brandstetter 2000: 104), deren Bilder sodann im Gedächtnis der Zuschauenden erinnert würden, im Sinne eines (phantasmatischen) »re-membering« des Körpers (ebd.). Nicht zuletzt sind solche Körperbilder vom Tanz immer auch geschlechtlich konstituiert, etwa als Inszenierung von und Antwort auf den männlichen Blick (Brandstetter 2003: 33) – ein Beispiel wäre Eszter Salamons Stück *Reproduction* (2004). Körperbilder und Phantasmen in ethischen und rassifizierenden Kontexten greift wiederum Brett Bailey in seiner kontroversen Kunstinstallation *Exhibit B* (2014) auf: In einer Situation, die einem Auffanglager für Geflüchtete gleicht, werden Menschen wie Schauobjekte den voyeuristischen Blicken der Zuschauenden ausgesetzt. Thematisch ansetzend bei den Auswirkungen von Kolonialismus und Sklaverei, zeigen sich die Körper der Darstellenden in einem beunruhigenden Spannungsfeld von Inszenierung und ›echtem‹ Leben, schwankend zwischen dem ›Beladen-Sein‹ mit Bedeutungen und essentialistischem Sein, zwischen zugerichtetem Körper und bloßem Leib, zwischen disziplinierter physischer und räumlicher Kontrolle und ›nacktem Leben‹ – dem Blick auf die Darstellenden ausgesetzt, den diese, ungerührt, zurückwerfen.

So finden sich Körper nicht nur immer schon im dialektischen Verhältnis von Konstruiertheit und ›Eigen-Sinn‹ wieder, sie sind stets auch politisch verfasst, erfahrend und handelnd in Situationen zwischen Hinnahme und Ermächtigung. Dies wird in Tanz und Theater besonders signifikant: Körperentwürfe werden hinterfragt, verschoben, reformuliert und immer wieder neu an- und dargeboten.

Literatur (Auswahl)

Agamben 1995; Brandstetter 1995; DeFrantz 2017; Deleuze/Guattari 1992; Descartes 1641/2008; Fischer-Lichte 2004; Foster 1995; Foucault 1977; Haraway 1995; Huschka 2002; Kafer 2013; Kamper/Wulf 1982; Mauss 1989; Mbembe 2003; Merleau-Ponty 1966, 1986; Schneider 1997; Siegmund 2006; Waldenfels 2006.

II.6

Figur/Figuration

Wolf-Dieter Ernst

Abstract ›Figur‹ ist ein interdisziplinärer Sammelbegriff. In der Theater- und Tanzwissenschaft versteht man darunter sowohl ein organisatorisches Prinzip, wie etwa eine Tanzfigur, als auch deren wahrnehmbare, bewegte und umrissene Gestalt. Figuration stellt auf den Aspekt der Heterogenität und Dynamik der Figur ab, wobei insbesondere die phänomenologische Figur-Grund-Unterscheidung und damit auch eine Kritik von Wissen und Erkenntnis zum Tragen kommen. In der Dramenanalyse wird Figur auch als Element einer (linguistischen) Struktur in seiner Interdependenz zur Handlung gebraucht. Die große Bandbreite der Begriffe ›Figur‹ und ›Figuration‹ sowie ihr Bezug auf unterschiedliche Ausdrucksweisen wie Musik, Tanz, Sprechen und Sprache führen häufig zu Komposita wie Rollenfigur, Figurentheater, Dramenfigur etc.

Wörtliche Bedeutung Gestalt, Aussehen, Bild, Erscheinung (lateinisch *figura* von *ingere* = gestalten, bilden, formen, griechisch *σχῆμα* [*schima*], *μορφή* [*morphe*], englisch *figure*, *character*, französisch *figure*, *personnage*). Figuration leitet sich von der Nominalisierung des lateinischen Verbs *figurare* = erscheinen ab, und bezieht sich auf den Prozess der Figur-Werdung; als Defiguration wiederum wird das Vergehen und die Inversion der Figur bezeichnet.

›Figur‹ ist ein theaterwissenschaftlicher Sammelbegriff mit weitem Anwendungsbereich, der Figurentheater, Drama, Sprechtheater, Performancekunst, Tanz u. a. umfasst. Er verbindet zudem zahlreiche interdisziplinäre Forschungsfelder und Perspektiven, die neben der Tanz- und Theaterwissenschaft als dem Kernbereich der Figurenforschung auch soziologische, ästhetische, kunsttheoretische und dramentheoretische Ansätze betreffen. Häufig wird der Begriff daher mit einem Zusatz versehen, etwa Spielfigur, Rollenfigur, Dramenfigur, Tanzfigur, um so die Verwendung zu präzisieren.

Es lässt sich beobachten, dass Figur wahlweise auf Sparten des Theaters (Figurentheater, Tanz), auf ästhetische Phänomene und die Materialität der Künste (Rollenfigur, auch Tanzfigur, Klang- oder Begleitfigur in der Musik, Bildfigur, bzw. das Figurative in den Visuellen Künsten) und auf inszenatorische Problemstellungen (Raumfigur, Kollektivfigur, Figurencharakterisierung) appliziert wird. Entsprechend dieser dynamischen Ausgangslage erscheint der Versuch einer rein lexikalischen Definition für die Theaterwissenschaft kaum sinnvoll. Stattdessen werden drei Dimensionen des Figurbegriffs, die dynamische, die mathematische und die epistemische, das Terrain der Fragen umreißen.

1. Dynamische Dimension von Figur

Erich Auerbach führt in seiner grundlegenden Studie *Figura* (1967: 55) eine erste Fundstelle bei Terenz an: In der Wendung »nova figura oris« (Terenz: Z. 317, zit. n. Auerbach 1967: 55) wird sowohl die Bewegung des Mundes wie das mit Erstaunen wahrgenommene Antlitz eines jungen

Mädchens umschrieben. Die erste Begriffsverwendung beschreibt also die Szene einer lebensweltlich nachvollziehbaren zwischenmenschlichen Begegnung, und zwar in der Qualität des sich wandelnden Neuen. Figur, so folgert Auerbach, sei etwas »Lebend-Bewegtes, Unvollendetes, Spielendes« (1967: 55), das eher auf sein Potenzial beständiger Umwandlung hin betrachtet werden muss, denn als ein Produkt von spezifischer plastischer Gestalt. In ständiger Wandlung begriffen unterläuft der Terminus der Figur tradierte Repräsentationsmuster und das Paradigma der Nachahmung von Natur, weshalb Auerbach ihn von Form und Bild unterscheidet (ebd.; Balke/Engelmeier 2016). Seinen Nutzen kann der so dynamisch verstandene Begriff für phänomenologisch geprägte Aufführungsanalysen von Tanz, Theater, Performance und Musiktheater entfalten, die eher mit Übergangsphänomenen, also der Entstehung von Bedeutung befasst sind, als mit der Decodierung von Bedeutung selbst.

2. Mathematisch-geometrische Dimension von Figur

Stellt die dynamische Denkfigur den einen Pol der Figurenanalyse dar, so bildet die Mathematik dazu quasi den Gegenpol im Abstrakten. Geometrische Figuren, wie etwa ein Dreieck bilden spezifische räumliche Proportionen ab, sie versprechen das räumliche Anordnen und Gestalten zu vereinfachen, von Übergangsphänomenen scheint diese Begriffsverwendung weit entfernt, Figur ist in diesem Verständnis ein idealisiertes Modell.

Mathematikgeschichtlich können jedoch auch geometrische Figuren als dynamische Konfigurationen begriffen werden; sie ermöglichen es so etwa der theoretischen Physik, Aussagen über die Ordnung des Weltalls zu machen und Himmelskörper als Inbegriff einer Figuration zu sehen. Grenzen insbesondere der euklidischen Figuren-Geometrie hat im Theater u. a. Samuel Beckett (mit *Quadrat I+II*, 1980) herausgestellt; zeitgenössische Choreografien und Performancekonzepte basieren häufig auf einer Auseinandersetzung mit alternativen mathematischen Figuren, zu denen nicht zuletzt aktuelle algorithmische Verfahren gezählt werden können.

3. Epistemische Dimension von Figur

In seiner Analytik des mathematisch Erhabenen verweist Kant auf ein grundlegendes epistemisches Problem, in dessen Zentrum die Figur eingerückt ist. Die Einbildungskraft könne zwar das Unendliche fortschreitend mathematisch darstellen. Aber die ästhetische Beurteilung des so Vermessenen überfordere und beunruhe uns, insofern sie eine Gemütsregung evoziere, welche »allen Maßstab der Sinne« (Kant 1993b: 92) übersteige. An dieser Stelle setzt Kant das Schema, eine mögliche griechische Übersetzung des lateinischen Begriffs *figura*. Damit begründet nach Kant figürliches Denken die Wahrnehmung.

In der *Kritik der reinen Vernunft* präzisiert er diesen Zusammenhang. Es müsse, so Kant, ein vermittelndes Drittes zwischen sinnlicher Anschauung und Begriffen des Verstandes geben. Dieses sei das Schema, welches er bestimmt als ein allgemeines »Verfahren der Einbildungskraft, einem Begriff sein Bild zu verschaffen« (Kant 1993a: 199). Um etwa die Kategorie ›Zeit‹ darzustellen, sei eine ›figürliche Synthesis‹ nötig. Kant versteht hierunter exakt das, was als Figur in Performance ausgearbeitet wurde

(Peters 2002), nämlich eine Demonstration des gedanklichen Gehalts, die nur über den Vollzug einer bestimmten Handlung dargestellt werden kann: »[D]ie Zeit, die doch gar kein Gegenstand äußerer Anschauung ist, [können] wir uns nicht anders vorstellig machen [...], als unter dem Bilde einer Linie, sofern wir sie ziehen, ohne welche Darstellungsart wir die Einheit ihrer Abmessung gar nicht erkennen könnten« (Kant 1993a: 172f.).

Die epistemische Bedeutung von Figur nach Kant lautet also: Figur zeichnet im Akt der Veranschaulichung insbesondere abstrakter Sachverhalte etwas vor, was erst im Nachgang und niemals vollumfänglich auf einen Begriff gebracht werden kann.

4. Theaterwissenschaftliche Figur-Forschung zwischen Kunstwissenschaft und Narratologie

Zwei Grundprinzipien des Begriffs ›Figur‹ stehen in der Theater- und Tanzforschung nebeneinander. Ein ausgreifender kunsttheoretischer Ansatz fasst Figur/Figuration als ein dynamisches ästhetisches Geschehen auf, wobei performancetheoretisch vorgeschlagen wurde, Figur als Szene zu definieren (Brandstetter/Peters 2002). In diesem Sinne meint Figur immer sowohl einen offenen Vorgang als auch dessen theoretische Reflexion.

Dieser prozessorientierten Verwendung steht ein narratologischer Ansatz zur Seite (Pfister 1977; Eder 2014), der Figur an den Begriff der Handlung knüpft: Die Figur impliziert Handlung und Handlung wiederum evoziert die Figur. Den Schwerpunkt der Betrachtung legt Pfister auf die Figurenrede, woraus sich wichtige formale Spezifika wie Monolog oder Dialog, die Absolutheit der Erzählperspektive, sowie die Techniken der Figurencharakterisierung ableiten.

Beide Ansätze beziehen sich auf unterschiedliche Traditionslinien: die kunsttheoretische Betrachtung leitet sich vom rhetorischen Begriff der *figura* her. Der narratologische Ansatz beruft sich auf den aristotelischen Begriff des Charakters. Die unterschiedlichen historischen Semantiken werden weiter unten ausgeführt.

In der Theaterwissenschaft insbesondere mit Bezug zum europäischen Modell des bürgerlichen Literaturtheaters koexistieren beide Begriffsverwendungen von Figur, verstanden als Figurenrede oder als Szene. Dabei lassen sich unterschiedliche Perspektiven und Erkenntnisinteressen unterscheiden. Von Figur/Figuration ist häufig in repräsentationskritischer Hinsicht und als Befragung von Wahrnehmung und Wissen die Rede. Die Bezüge zur gestalttheoretischen Unterscheidung von Figur und Grund kommen hier ebenso zum Tragen wie die phänomenologische (Merleau-Ponty 1994) und metapsychologische Analyse (Didi-Huberman 1999) ästhetischer Wahrnehmung: In dynamischer Hinsicht kann Figur dann etwas bezeichnen, was im Vordergrund des Sicht- und Hörfeldes erscheint und sich von einem Raum oder einem Hintergrund abhebt.

Aufführungsanalytische Ansätze beziehen sich auf diesen Figurbegriff und analysieren Prozesse, also Figurationen. In der Tanztheorie etwa kann Figur zugleich ein Bewegungsmodell (etwa eine Tanzfigur) wie auch die Gestalt der ausgeführten Bewegung der Tänzer:innen bezeichnen, die nur als Differenz zu anderen Bewegungen wahrnehmbar ist. In der klassischen Rhetorik sind Figuren Teil der *elocutio* (Schüttpelz 1996), Mittel des Redeschmucks (*ornatus*). Das Spiel mit den Redefiguren muss

beherrschen, wer die öffentliche Rede führt, worunter lange auch die Schauspielkunst gefasst wurde. Dies gelingt zuweilen nur uneigentlich und in Umspielung des Themas. Die rhetorische Figur geht auf der Ebene der gesprochenen Sprache dabei ähnlich vor wie die musikalische Figuration: sie umspielt in Nebentönen den gegebenen Hauptton.

›Figur‹ als ein strukturalistischer Begriff betrachtet, stellt hingegen eine distinkte Einheit innerhalb eines (linguistischen) Systems dar. Die Verwendung des Figurbegriffs ist hier bedeutungs-differenzierend, d. h. man geht davon aus, dass die Figur sich unterscheidet von anderen Figuren und dass sie mit weiteren distinkten Einheiten kombiniert werden kann. Auf einer solchen strukturellen Verwendung des Figurbegriffs basieren textlinguistisch und semiotisch geprägte Theatertheorien (Pavis 1976, 1982; Fischer-Lichte 1983; Übersfeld 1977). So werden Typologisierungen der Dramenfiguren nach dem Grad ihrer Komplexität und Wandlungsfähigkeit entwickelt. Figuren werden in ihrem Zusammentreffen innerhalb einer Szene (Konfigurationen) oder als *dramatis personae* eines Dramas (Figurenkonstellationen) kategorisiert und es werden Figuren in ihrer Interdependenz zu Handlungen gefasst. Wiewohl die Aufführung den narratologischen Ansätzen folgend eine eigene Untersuchungsebene darstellt, sodass die Figurenrede auch als mündliche und verkörperte Verlautbarungen berücksichtigt wird, blieben Theaterformen, in denen nicht-linguistische Zeichen dominieren, wie etwa das Schattentheater, das Materialtheater, meist unbeachtet.

5. Theatergeschichtliche Befunde der Figur-Forschung

Die theatergeschichtliche Betrachtung des Figurenbegriffs zeigt keine Anzeichen einer kontinuierlichen Verwendung über die Epochen hinweg, im Gegenteil wurde das, was heute als Dramenfigur, Rollenfigur oder *dramatis personae* bezeichnet wird, bis Mitte des 20. Jahrhunderts ›Charakter‹ genannt – wie es im Englischen auch heute noch der Fall ist –, wobei dieser Begriff auf die *Poetik* von Aristoteles zurückgeht. Charakter ist für Aristoteles eine Prägung und Disposition des Menschen, die sich in bestimmten Handlungen zeigt. ›Charakter‹ ist also ein Begriff, der eine Möglichkeit bezeichnet. Dabei sind besonders ethische Möglichkeiten von Interesse. Unterschieden werden bessere und schlechtere Charaktere, eingebunden in Handlungsgefüge, deren Totalität der Mythos ist. Dem irdischen Dasein wurde eine Vielzahl an Göttern zur Seite gestellt und – wichtig für jede Heldenerzählung – eine Instanz des Schicksals wurde angenommen und akzeptiert. Theaterpraktisch betrachtet war der tragische Diskurs des antiken Theaters gerade keine Präsenzleistung individualisierter und fiktiver Personen, sondern vielmehr die nachträgliche Anrufung tragischer Schicksale etwa eines Orest, einer Antigone oder einer Klytämnestra, die sich tatsächlich ereignet hatten und denen nun chorisch und in der Anonymität der Theatermaske eine Aussprache gewidmet war, die Züge eines Klagegesangs annahm (Lehmann 1991).

Die Beschäftigung mit dem Charakterbegriff gewinnt mit der Literarisierung des Theaters an Dynamik, nicht zuletzt, weil die Umstellung auf ein neues Theatermodell und eine geänderte Medialität der Produktion eine Fülle begleitender Traktate und Theaterdiskurse mit sich bringt, in deren Zentrum eben der Charakter und nicht die Figur steht. Mit Gottscheds Theaterreform setzt dieser Theaterdiskurs im deutschsprachigen Theatersystem ein. In seiner Nachfolge findet man in den Theater-Almanachen und Journalen zahlreiche detailliert verfasste Charakteranalysen, die den Schauspieler:innen

und Dramaturg:innen nahelegen sollen, wie das Personal der neuen Dramatik zu verstehen sei und wie es in der Folge dann auch zu spielen wäre.

In dem Maße, wie der Theaterdiskurs der Aufklärungszeit sich auch als allgemeine Kunstreflexion entfaltet, wird der Begriff des Charakters allerdings mit dem bildlich verstandenen Begriff der Figur als der schönen Linie überkreuzt. Johann Georg Sulzer etwa bestimmt 1771 in seiner *Allgemeinen Theorie der Schönen Künste* die Figur als Bewegungsprinzip: »Die schöne Bewegung ist eine sich beständig ändernde, schöne Figur« (ebd.: 168). Unverkennbar folgt er hier der Faszination für die Bildenden Künste, die auch den Theaterdiskurs etwa von Mylius, Lessing, Engel oder Schiller bestimmt hat (Heeg 2000). Explizit auf das Drama und das Theater bezieht Sulzer den Figurbegriff freilich nicht. Hier führt er den Begriff »Charakter« an, den er als das wichtigste Merkmal der Schönen Künste ansieht. Der Charakter wird dabei zu einem Baustein des Dramas analog zum zeitgenössischen narratologischen Verständnis der Figur als einer distinkten Einheit; er wird herausgelöst aus dem Mythos, entkoppelt von Schicksal und Geschichte und den Handlungen und Entscheidungen vorangestellt. Sulzer hebt Epik und Dramatik besonders hervor, seien hier doch die Charaktere der handelnden Personen die Hauptsache. Im Sinne der Erfahrungsseelenkunde, einem Vorläufer der Psychologie, führt er die Unterscheidung von Außen und Innen ein und folgert:

Wenn sie [die Charaktere] richtig gezeichnet und wol ausgedruckt sind, so lassen sie uns in das Innere der Menschen hineinschauen, und verstatten uns, jede Würkung der äussern Gegenstände auf sie, vorher zu sehen, die daher entstehenden Empfindungen, die Entschliessungen, jede Triebfeder, woraus die Handlungen entstehen, genau zu erkennen. (Sulzer 1771: 194)

Die Handlung folgt hier den Charakteren und diese Dominantenverschiebung von der Handlung hin zum Charakter wird Bestand haben bis hin zu Gustav Freytag, der in seiner *Technik des Dramas* (1863/1905) schließlich den im männlichen Kampf gefestigten Charakter als sittliches Bildungsziel ansieht:

Der Mensch des Dramas soll in starker Befangenheit, Spannung und Wandlung erscheinen; vorzugsweise die Eigenschaften werden bei ihm in Thätigkeit dargestellt, welche im Kampf mit anderen Menschen zur Geltung kommen, Energie der Empfindung, Wucht der Willenskraft, Beschränktheit durch leidenschaftliches Begehren, gerade die Eigenschaften, welche den Charakter bilden und durch den Charakter verständlich werden. Es geschieht also nicht ohne Grund, daß die Kunstsprache kurzweg die Personen des Dramas *Charaktere* nennt. (1863/1905: 20, Hv. i. O.)

Die Ersetzung des Begriffs »Charakter« durch »Figur« erfolgt im deutschsprachigen Raum erst nach und nach ab Mitte des 20. Jahrhunderts. Robert Pletsch z. B. mahnt 1945 an, »mit dem Worte »Charakter« vorsichtig zu sein« und favorisiert »die schlichtere Bezeichnung »Figuren«« (242). Werner Mittenzwei stellt erstmals 1965 fest, es sei »heute allgemein üblich, die Personen eines Dramas Figuren zu nennen« (1976: 200). Manfred Pfister schließlich differenziert zwischen »realen Charakteren« als lebensweltliche Erscheinung und »fiktiven Figuren« (1977: 221) als strukturelle Einheit. Der Pleonasmus »fiktive Figuren« soll hervorheben, dass etwas »intentional Gemachtes, Konstruktives, Artifizielles« (ebd.) gemeint ist. Im Englischen und Französischen hat sich hingegen die Bezeichnung »Charakter« für »handelnde Person« erhalten.

6. Defizite im Figurenverständnis

Spätestens mit Pfisters einflussreicher Theorie des Dramas (1977) übernimmt die narratologische Dramenforschung den Begriff der Figur, ohne freilich dessen historische Semantiken im Sinne einer lebendigen Gestalt oder eines Figur-Schemas zu bedenken. Was genau dabei ausgelassen wurde, soll im Folgenden konturiert werden.

Erich Auerbach hat in seiner Untersuchung *Figura* (1967) zwei ideengeschichtliche Linien der Begriffsverwendung dargestellt: Zum einen die Verwendung des Figurenbegriffs in der Rhetorik und in den Künsten, zum anderen die Verwendung des Begriffs im Rahmen der christlichen Realprophetie und der Figuraldeutung. Letztere fungiert nach dem Verhältnis von Vorsehung und Erfüllung, sodass das Alte Testament etwa als Präfiguration des Neuen Testaments gelesen werden kann. Figur ist hier der Zusammenhang von zwei Situationen oder Personen, wobei eine zugleich sich selbst bedeuten könne wie auch für die andere stehe, das andere wiederum das eine einschließe und erfülle; Brandstetter weist darauf hin, dass dieser »Gestaltbegriff der Figura eine Komponente des Verdeckens, des Ver- und Enthüllens der Wahrheit« (2002: 226) enthalte, was anschlussfähig an die zeitgenössische Figurendarstellung im postdramatischen Theater und im zeitgenössischen Tanz ist. Anders als die narratologische Begriffsverwendung, bei der Figur A sich von Figur B unterscheidet, hebe die Figuraldeutung zudem die zeitliche Differenz innerhalb geschichtlichen Denkens hervor. Figura im Sinne Auerbachs ermögliche es also, »zwischen Verschiedenem bedeutsame Bezüge herzustellen« (ebd.), also das *Dazwischen* der Figuren als bedeutungsgenerierend zu verstehen, ohne die Figuren an sich definieren zu müssen.

In der Tradition Pfisters hingegen steht »Figur« charakteristisch für etwas ein, was distinkt von anderem unterschieden werden kann: die Figur Romeo etwa ist nicht Julia. Mit Auerbach lässt sich wiederum die enthüllte und unerfüllte Liebe zwischen den beiden als eine Figur begreifen, die als eine dynamische Einheit weiter gefasst ist als die summarisch gedachte Figurenkonstellation und Figurenkonfiguration. Der Figurenbegriff schließt somit sowohl an Brechts Primat der sozialen Situation und des Gestus als kleinster szenischer Einheit an, als auch an die ältere Idee, der gemäß es die vom Schicksal geprägten Eigenschaften (Charaktere) und deren vorbestimmte Entfaltung sind, die das irdische Handeln der Menschen bestimmen (Lehmann 1991). Zudem lassen sich Bezüge zur Morphologie Goethes, als »Lehre von der Gestalt der Bildung und Umbildung der organischen Körper« (1798/1985–1998: 201) aufzeigen. Goethe kritisiert die Abstraktion des Beweglichen in der Betrachtung der Gestalt, ihre Reduktion auf die Form und fordert, sie (wieder) als dynamische Einheit zu denken.

7. Arbeitsdefinitionen Figur/Figuration

Fasst man die Befunde der Begriffsgeschichte von *figura* zusammen, so lassen sich entsprechend der eingangs dargelegten Dimensionen von »Figur« folgende Arbeitsdefinitionen ableiten:

- (1) Ein dynamischer Begriffsgebrauch denkt Figur und Figuration als eine szenische Einheit im Sinne der Ereignisphilosophie. Sie übersteigt damit eine statische Vorstellung von Figur als Element einer Struktur. Zur Disposition steht die Figur-Werdung, ihre Wandlung und ihr Vergehen. Der