

Beate Hochholdinger-Reiterer

Kostümierung der Geschlechter

Schauspielkunst als
Erfindung der Aufklärung



Wallstein

Beate Hochholdinger-Reiterer
Kostümierung der Geschlechter

Das achtzehnte Jahrhundert Supplementa

Herausgegeben von der
Deutschen Gesellschaft für die Erforschung
des achtzehnten Jahrhunderts

Band 18

Beate Hochholdinger-Reiterer
Kostümierung der Geschlechter

*Schauspielkunst als
Erfindung der Aufklärung*



WALLSTEIN VERLAG

Gedruckt mit freundlicher Unterstützung der
Geschwister Boehringer Ingelheim Stiftung
für Geisteswissenschaften in Ingelheim am Rhein,
der UniBern Forschungsstiftung,
der Philologisch-Kulturwissenschaftlichen Fakultät der Universität Wien
und des Instituts für Theaterwissenschaft der Universität Bern.

Zugleich Habilitationsschrift an der
Philologisch-Kulturwissenschaftlichen Fakultät
der Universität Wien, 2011

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

© Wallstein Verlag, Göttingen 2014
www.wallstein-verlag.de
Vom Verlag gesetzt aus der Stempel Garamond
Umschlag: Susanne Gerhards, Düsseldorf
Druck und Verarbeitung: Hubert & Co, Göttingen
Gedruckt auf alterungsbeständigem Papier
ISBN (Print) 978-3-8353-1567-9
ISBN (E-Book, pdf) 978-3-8353-2687-3
ISSN (Print) 1861-8235

Inhalt

Von Kopffüß(l)ern und Kopfarbeiterinnen. Vorwort	9
--	---

Geschlechterkostümierungen

Erfindung von Geschlecht und Schauspielkunst	13
Theatergeschichte und Geschlechterforschung.	30
Kostümierung statt Maskerade.	46
<i>Bühnenkostüm</i>	49
<i>Habitus</i>	58

Mündlichkeit und Schriftlichkeit

Die Macht der Schrift	69
<i>Schrift und Geschlecht</i>	72
<i>Schrift und Theater</i>	77
<i>Dramatik und Geschlecht</i>	84
Theoretisierung von Schauspielkunst	96
Disziplinierung von Schauspielkunst.	118
<i>Die Academie der Schönemannischen Gesellschaft</i>	118
<i>Theatergesetze</i>	127
<i>Inkorporierung der Disziplin</i>	135

Vaterfiguren und Störfaktoren

Installation einer Vaterfigur	145
<i>Vaterbilder</i>	159
<i>Gründungsmythen der Theaterhistoriografie</i>	167
<i>Ein Moses der neuen Schauspielkunst</i>	176
<i>Natur und Schauspielkunst</i>	182
<i>Die Körper der Charlotte Ackermann</i>	201
<i>Muster ohne Lehrer</i>	227
Mythisierung von Schauspielkunst.	241
Störfaktor Schauspielerin	250

Nation und Erbe

Das Theater um die Nation	281
<i>Nationaltheater</i>	281
<i>Nationalcharaktere und Schauspielkunst</i>	316
<i>Kulturnation.</i>	327
<i>Volk oder Nation.</i>	336
Vererbungslehren	341
<i>Nation und Theater als Organismen</i>	342
<i>Theatergeschichte als Biologie.</i>	354
<i>Burgtheater unser</i>	361
<i>Erbekonzeptionen</i>	382
<i>Gebären und weben</i>	398
 Kein Ende der Dialoge. Nachwort	 407

Anhang

Literaturverzeichnis	411
<i>Primärliteratur.</i>	411
<i>Periodika</i>	419
<i>Nachschlagewerke</i>	420
<i>Sekundärliteratur</i>	421
Abbildungsverzeichnis	467
Dank	469

*Ein Widerspruch ist noch keine Widerlegung,
eine Neuerung nicht notwendig ein Fortschritt.*
Sigmund Freud

Für Julius, Ulrich und Markus

Von Kopffüß(l)ern und Kopfarbeiterinnen

Vorwort

Während der ersten Monate meiner Arbeit an dieser Studie mutierten meine beiden kleinen Söhne zu Beatles-Fans. Die Melodien dieser Zeit waren *Yellow Submarine* und *Octopus's Garden*. »We all live in an Octopus's Garden« wurde bald der Leitsatz meiner Forschungen.

Ringo Starr habe die Anregung für diesen Song 1968 bei einem Familienurlaub auf Sardinien erhalten: »hearing about octopuses spending their days collecting shiny objects at the bottom of the sea was one of the happiest things he had ever heard«.¹ Die Vorgangsweisen mancher Kopfarbeiterinnen und Kopfarbeiter ähneln frappant denen der Kopffüßer. Mit vielfach verzweigten Fangarmen sammeln wir mehr oder weniger glänzende Objekte in den Tiefen der Geschichte.

Allerdings hinterließ die Beschäftigung mit theaterhistoriografischen Darstellungen, die sich den Tiefen des 18. Jahrhunderts widmen, sehr bald schon ein tiefes Unbehagen. Den überlieferten Quellen und Dokumenten ist die Fragwürdigkeit einer vielfach harmonisierenden Editions- und Interpretationspraxis eingeschrieben, die jegliche Widersprüchlichkeit des Materials verdeckt. Meine Arbeit begibt sich daher auf die Suche nach den getilgten Widersprüchen, da sich nur so mögliche Antworten finden lassen. Warum entstehen das Ideal eines Illusionstheaters und der Begriff »Schauspielkunst« sowie das Zwei-Geschlechter-Modell nahezu zeitgleich? Welcher Zusammenhang besteht zwischen der Theoretisierung von Schauspielkunst und dem Aufkommen eines realistisch-psychologischen Schauspielstils? Und warum verschwinden plötzlich Frauen aus den operativen Bereichen der Theater?

Wenn im Verlauf des 18. Jahrhunderts erfolgreiche Bemühungen um ein neues, reformiertes, verbessertes, gehobenes, gereinigtes Theater festzustellen sind, was ist dann genau und warum das Schmutzige, Schlechte, Niedrige? Und: Hat der Schmutz ein Geschlecht?

Bei meiner Suche nach Antworten stolperte ich in Texten des 18. und 19. Jahrhunderts wiederholt über Bekleidungsmetaphern. Gottsched beispielsweise lobt die Tragödie, weil sie die Fabeln »in die schönsten poetischen Zierate«² verkleide, Lessing kündigt an, Abhandlungen des älteren

1 URL: http://en.wikipedia.org/wiki/Octopus's_Garden; Zugriff 24.4.2009.

2 Johann Christoph Gottsched: *Schriften zur Literatur*. Hg. v. Horst Steinmetz. Stuttgart 2009, S. 7.

Riccoboni in seine *Beyträge zur Historie und Aufnahme des Theaters* »in einer deutschen Kleidung«³ einrücken zu wollen, und Sonnenfels klagt darüber, dass »die Worte im deutschen Kleide nirgend mehr zu Hause sind«.⁴

Der Weimar-Reisende Karl Köchy wiederum kritisiert Goethes Bühnenreform und ist überzeugt:

Aber daran wird die Kunst gewiß untergehen, wenn ein Bühnenlehrer seinen Schauspielern ein fertiges Kleid zuschneidet, das sie ihren Erfindungen wie einen Schnürleib anlegen müssen, und das zu einer *toga virilis* des Schauspielers in seiner Kunst gemacht wird.⁵

Selbst in gendertheoretischen Abhandlungen der Gegenwart finden sich neben Maskeraden auch Kostüme: So lese ich bei Judith Butler, dass gewisse kulturelle Bedeutungen »in der Tat wie Kleidungsstücke«⁶ getragen werden.

Die Vielfalt der Kleidermetapher aufnehmend, wählte ich daher für meine geschlechtertheoretische Perspektivierung den aus der Theaterpraxis stammenden Begriff der Kostümierung. In diesem bildet sich meine Suchbewegung ab, Theorie mit der historischen Praxis zu verbinden und auf diese Weise den verschwiegenen Widersprüchen auf die Spur zu kommen. Denn nur die Widersprüchlichkeiten bieten Erklärungen an für die wechselseitigen Einflüsse und Formatierungen von Theorie und Praxis.

Warum aber, so frage ich weiter, mussten Widersprüche verschwinden oder harmonisiert werden? Wenn das Denken im Zwei-Geschlechter-Modell, für das Polarität und Komplementarität konstitutiv sind, Ende des 18. Jahrhunderts fest etabliert ist, wohin verschwindet das ›Weibliche‹ und wo taucht es wieder auf?

Es soll also um die Wanderbewegungen der geschlechtlichen Codierungen und die Mechanismen der Naturalisierung gehen und darum, was sich aus den Wegen und Umwegen heute noch erfahren lässt.

Ich habe mich bemüht, die einzelnen Kapitel auch isoliert lesbar zu machen, wodurch Vor- und Rückverweise zur besseren Verständlichkeit

3 Gotthold Ephraim Lessing: Werke und Briefe in 12 Bänden. Hg. v. Wilfried Barner u. a. Frankfurt a. M. 1985 ff., Bd. 1, S. 885.

4 Joseph von Sonnenfels: Ankündigung einer deutschen Gesellschaft in Wien. Wien 1761, S. 18.

5 Karl Köchy: Ueber die deutsche Bühne. Berlin 1821, S. 69 (Hv. wie im Orig.).

6 Judith Butler: Performative Akte und Geschlechterkonstitution. Phänomenologie und feministische Theorie. In: Uwe Wirth (Hg.): Performanz. Zwischen Sprachphilosophie und Kulturwissenschaften. Frankfurt a. M. 2002, S. 312.



Abb. 1: Kopffüßler

notwendig wurden. In den Fußnoten finden sich virtuelle Hyperlinks auf die Kapitel, in denen die jeweiligen Inhalte ausführlicher behandelt sind. Diese Verweise und Vernetzungen sind der Thematik geschuldet und inspiriert wie geprägt von den heutigen medialen Möglichkeiten.

Die Ergebnisse der Analysen, die sich als Dialoge mit historischen und zeitgenössischen Texten verstehen, weisen Analogien zu den Kopffüßler-Zeichnungen von Kleinkindern auf. Es herrscht eine verfremdete Ähnlichkeit.

Geschlechterkostümierungen

Thus, there is much to support the view that it is clothes that wear us and not we them; we may make them take the mould of arm or breast, but they mould our hearts, our brains, our tongues to their liking.

Virginia Woolf

Erfindung von Geschlecht und Schauspielkunst

Klytaimnestra, Elektra, Medea ebenso wie Viola, Julia und Lady Macbeth wurden zu ihrer Entstehungszeit für die Gestaltung durch männliche Schauspieler konzipiert. Jedes auf einer Theaterbühne zur Darstellung gebrachte Geschlecht ist also eine Behauptung. Im fiktionalen Rahmen des theatralen Ereignisses, so scheint es, sind die Grenzen biologischer Geschlechter nicht existent; das Hauptaugenmerk liegt auf der Erzeugung symbolischer Geschlechtlichkeit. Allen theatralen Formen ist die Kontingenz der Geschlechter inhärent: offensichtlich in sogenannten *travesti*-Rollen, sichtbar im antiillusionistischen, verhüllt im Illusionstheater.

Der Kulturhistoriker Thomas Laqueur untersucht in seiner umfangreichen Studie *Making Sex. Body and Gender from the Greeks to Freud* (1990) sowohl die Historizität von Körper- und Geschlechtsentwürfen als auch die damit verbundenen Umstrukturierungen der Geschlechterordnung. »Irgendwann im 18. Jahrhundert erfand man das Geschlecht, wie wir es kennen.«¹ Durch Analysen von medizinhistorischen Schriften kommt Laqueur zu dem Schluss, dass sich im europäischen Raum im Verlauf des 18. Jahrhunderts ein wirkungsmächtiger Übergang vom sogenannten Ein-Geschlecht- zum Zwei-Geschlechter-Modell vollzogen habe. An die Stelle des jahrhundertlang vorherrschenden Erklärungsmodells, das die Frau als Variante des Mannes interpretiert, weibliche Anatomie als nach innen gewendete männliche beschreibt, tritt das neue und bis heute vorherrschende Modell einer grundsätzlichen biologischen Verschiedenheit der Geschlechter. Im Rahmen des Ein-Geschlecht-Modells, so Laqueurs These, seien die geschlechtlichen Unterschiede wesentlich

1 Thomas Laqueur: Auf den Leib geschrieben. Die Inszenierung der Geschlechter von der Antike bis Freud. Frankfurt a. M./New York 1992, S. 172.

als soziale Unterschiede gedacht worden, die Grenzen zwischen den Geschlechtern seien hauptsächlich politische gewesen:

Ein Mann oder eine Frau zu sein, hieß, einen sozialen Rang, einen Platz in der Gesellschaft zu haben und eine kulturelle Rolle wahrzunehmen, nicht jedoch, die eine oder andere zweier organisch unvergleichlicher Ausprägungen des Sexus zu *sein*.²

Die in der Laqueur-Rezeption bemerkbaren Schwierigkeiten, das Denken im Ein-Geschlecht-Modell nachzuvollziehen, sprechen nicht per se gegen Laqueurs Theorie, sondern sind viel eher ein Zeichen dafür, wie sehr unsere Vorstellungswelt durchdrungen ist vom Zwei-Geschlechter-Modell, von dessen Norm und Verbindlichkeit, sodass sich das andere Modell kaum mehr imaginieren lässt. Als Gründe für die Konstruktion des Ein-Geschlecht-Modells mit seiner hierarchisierten Geschlechterordnung führt Laqueur die Bestrebungen zur kulturellen Durchsetzung des Patriarchats an. Mit Etablierung des Zwei-Geschlechter-Modells, das seit dem 18. Jahrhundert zwar »die vorherrschende, wenn auch keineswegs universelle Ansicht« gewesen sei, dient die Biologie zweier feststehender und gegensätzlicher Geschlechter zunehmend auch als Begründung sozialer und psychologischer Geschlechterunterschiede. Der »gleichbleibende, unhistorische, geschlechtsmarkierte Körper« wird zur »Erkenntnisgrundlage für gebieterische Postulate über die gesellschaftliche Ordnung«.³

Diese Thesen wurden und werden breit rezipiert, durch weitere Forschungen affirmiert, aber auch heftig kritisiert.⁴ So wird Laqueur eine zu simplifizierende Interpretation und zu selektive Auswahl der antiken und mittelalterlichen Quellen sowie der Renaissance-Schriften angelastet, wodurch seine Theorie des Ein-Geschlecht-Modells jeglicher Grundlage entbehre.⁵ Rüdiger Schnell schlägt anstelle von Laqueurs theoretischer

2 Ebd., S. 20 f. (Hv. wie im Orig.).

3 Ebd., S. 19.

4 Einen guten Überblick über die Rezeption gibt Rüdiger Schnell: Sexualität und Emotionalität in der vormodernen Ehe. Köln/Weimar/Wien 2002. Vgl. auch Heinz-Jürgen Voß: Geschlechter in der Antike. In: Rosa. Zeitschrift für Geschlechterforschung, 37/September (2008), S. 46-49.

5 Vgl. in jüngster Zeit Heinz-Jürgen Voß: Making Sex Revisited. Dekonstruktion des Geschlechts aus biologisch-medizinischer Perspektive. Bielefeld 2010. Voß bezeichnet in seiner umfangreichen Dissertation Laqueurs pointiertes Ein-Geschlecht- und Zwei-Geschlechter-Modell als »unzutreffend« (S. 17). Stattdessen präferiert er »die unverstellte Untersuchung von Kontinuität und Wandel in naturphilosophischen bzw. biologisch-medizinischen Geschlechtertheorien und deren Anteil an der spezifischen gesellschaftlichen Herstellung von Geschlecht« (S. 18).

Zuspitzung eine differenziertere Deutung vor, die den prozessualen Wechsel betont »von einer Epoche mit pluralen, z.T. unpräzisen Auffassungen hin zu einer Epoche mit der Tendenz, eine bestimmte Auffassung vom Geschlechtskörper zur beherrschenden Lehrmeinung zu machen«. ⁶ Diese Perspektive verlagert überdies die daraus resultierenden Fragestellungen. Laut Schnell müsse daher nicht der Übergang vom Ein-Geschlecht- zum Zwei-Geschlechter-Modell erklärt werden, sondern die Frage, wieso »aus einer Vielzahl von z.T. konkurrierenden Vorstellungen von *sex* und *gender* schließlich eine vorwiegend einheitliche und strikte Relationierung von *sex* und *gender* hervorgeht«. ⁷ Denn dass im Verlauf des 18. Jahrhunderts eine Neuordnung der Geschlechter vollzogen wird, die auf feststehender Binarität und komplementärer Verschiedenheit von Weiblichkeit und Männlichkeit basiert, welche wiederum – und das ist die entscheidende Novität – strikt biologisch-ontologisch interpretiert und legitimiert werden, gilt als unbestritten.

Die große Bandbreite an Geschlechterkonstruktionen vor dem 18. Jahrhundert wich einer recht einlinigen Geschlechtercharakterisierung und damit einer verstärkten Form der sozialen Ausgrenzung, der medizinischen Beobachtung und der politischen Verdächtigung. Was im Mittelalter und in der Frühen Neuzeit noch als Variante auf einer breiten Skala von Geschlechtsidentitäten galt, wurde vom 18. Jahrhundert an zur Perversion erklärt und damit ausgegrenzt. ⁸

Anerkannt wird allgemein Laqueurs Verdienst, Interpretationen von Weiblichkeit bzw. Männlichkeit radikal in Bezug zu den zeitspezifischen Kontexten ihres Aufkommens zu setzen. So gelingt es ihm, am präsentierten Material zu zeigen,

wie machtvoll vorgängige Vorstellungen über Unterschiede und Gleichheit darüber entscheiden, was man am Körper sieht und was man darüber berichtet. Die Tatsache, daß die bedeutendsten unter den Anatomen der Renaissance unbeirrbar dabei blieben, die Vagina als eine interne Version des Penis zu sehen, legt die Vermutung nahe, daß so ziemlich jedes Zeichen des Unterschieds von einer zugrundeliegenden Theorie oder einem Kontext abhängt, aus der oder dem heraus entschieden wird, was als Beweis zählt und was nicht. ⁹

6 Schnell: Sexualität und Emotionalität in der vormodernen Ehe, S. 72.

7 Ebd., S. 72 (Hv. wie im Orig.).

8 Ebd., S. 66.

9 Laqueur: Auf den Leib geschrieben. Die Inszenierung der Geschlechter von der Antike bis Freud, S. 35.

Die Gründe für die Wandlungen eines veränderten Blicks auf Körper und Geschlecht seien laut Laqueur nicht einfach nur aus einem Zuwachs an (natur)wissenschaftlichen Erkenntnissen zu erklären. Das Bemühen, im Biologischen, Anatomischen konkrete Unterschiede zwischen zwei Geschlechtern aufzufinden, verweise darüber hinaus auf politische Bedürfnisse. Die neuen Interpretationen der Körper seien, so Laqueur in Anlehnung an Foucault, als Konsequenzen epistemologischer Entwicklungen zu interpretieren, die ihrerseits nur unter bestimmten politischen Umständen zum Tragen kommen. Die Neuordnung der Geschlechter im Sinne eines dominanten Zwei-Geschlechter-Modells und damit die Suche nach geschlechtlichen Distinktionen entwickelt sich »genau zu jener Zeit, als die Grundlagen der alten Gesellschaftsordnung ein für allemal ins Wanken gerieten«.¹⁰

Zu analogen Erkenntnissen gelangt – nahezu zeitgleich mit Laqueur – die Soziologin Claudia Honegger in ihrer mit *Die Ordnung der Geschlechter* (1991) betitelten Untersuchung. Eine zentrale Rolle bei der kulturellen Neubestimmung der Geschlechter in der Moderne nimmt die im Verlauf des 18. Jahrhunderts sich etablierende Anthropologie als Wissenschaft vom Menschen ein, woraus in der Folge die Ausbildung einer »Sonderanthropologie des Weibes«¹¹ resultiert. Auch die von Honegger analysierten Schriften belegen eine Neuordnung, die über eine angeblich dem Körper inhärente und als getreues Abbild einer natürlichen Ordnung interpretierte, fundamentale Differenz der Geschlechter organisiert wird.¹² Um die Mitte des 19. Jahrhunderts, so Honeggers Befund, habe dieser Neuordnungsprozess seinen vorläufigen Abschluss gefunden in der »Generalisierung des Mannes zum Menschen der Humanwissenschaften« und der »Besonderung der Frau zum Studienobjekt einer mit philosophischen, psychologischen und soziologischen Ansprüchen auftretenden medizinischen Teildisziplin«.¹³ Seit den 1820er Jahren ver-

10 Ebd., S. 24.

11 Claudia Honegger: *Die Ordnung der Geschlechter. Die Wissenschaften vom Menschen und das Weib 1750-1850*. Frankfurt a.M./New York 1991, S. 116 passim.

12 Heinz-Jürgen Voß nimmt für seine Untersuchung eine Abweichung »von der Fokussierung makroskopischer Strukturen«, wie sie die Arbeiten von Laqueur und Honegger vornehmen, in Anspruch. Er kommt zum Schluss, dass für Geschlechtertheorien der modernen biologisch-medizinischen Wissenschaften »insbesondere sich verändernde Zeugungsauffassungen« für die Differenzargumentationen bedeutsam gewesen seien. (Voß: *Making Sex Revisited. Dekonstruktion des Geschlechts aus biologisch-medizinischer Perspektive*, S. 20).

13 Honegger: *Die Ordnung der Geschlechter. Die Wissenschaften vom Menschen und das Weib 1750-1850*, S. 6.

steht sich die konstituierende Gynäkologie als »die Wissenschaft vom Weibe schlechthin«,¹⁴ was u. a. auch erklärt, wieso sich in den 1920er Jahren Medizinalrat Dr. Bernhard A. Bauer, Spezialarzt für Gynäkologie in Wien, dazu berufen fühlt, unter dem Titel *Komödiantin – Dirne? Der Künstlerin Leben und Lieben im Lichte der Wahrheit* (1927) ein Werk über weibliche Schauspielkunst zu verfassen.¹⁵

Ebenfalls Anfang der 1990er Jahre erscheinen Judith Butlers viel diskutierte Schriften *Gender Trouble* (1990) und *Bodies that Matter* (1993), die – im Gegensatz zu denen anderer prominenter Gender-Theoretikerinnen wie Teresa de Lauretis, Sandra Harding oder Donna Haraway – bald nach Erscheinen in den USA ins Deutsche übersetzt werden und vor allem im deutschsprachigen Raum durch die Infragestellung der gängigen *Sex-Gender*-Trennung für große Irritationen sorgen. Aufgrund der Ungleichzeitigkeit der theoretischen Entwicklungen werden Butlers Schriften im deutschsprachigen Raum daher als *die* Dokumente und Grundlagentexte der aktuellsten Gender-Debatten wahrgenommen. Die Annahme, dass es sich bei *gender* um eine kulturelle Konstruktion handelt, die »unabhängig davon, welche biologische Bestimmtheit dem Geschlecht weiterhin hartnäckig anhaften mag«,¹⁶ zu denken sei, werfe laut Butler u. a. die Frage auf, ob man überhaupt noch »von einem ›gegebenen‹ Geschlecht oder von einer ›gegebenen‹ Geschlechtsidentität sprechen« könne, »ohne wenigstens zu untersuchen, *wie*, d. h. durch welche Mittel, das Geschlecht und/oder die Geschlechtsidentität gegeben sind«. ¹⁷ Butlers radikalkonstruktivistische Thesen, wonach nicht nur *gender* als soziokulturelles, sondern auch *sex* als biologisches Geschlecht diskursiv bestimmt sei und somit die Annahme einer vorgängigen ›Existenz‹ bzw. ›natürlichen‹ Verfasstheit des Körpers nicht möglich sei, erschüttern (auf den ersten Blick) die in den deutschsprachigen Theorien noch durchgängig akzeptierte *Sex-Gender*-Trennung.¹⁸ Der Körper selbst ist laut Butler eine Konstruktion, die »erst in und durch die Markierung(en)

14 Ebd.

15 Vgl. dazu das Kapitel DIE KÖRPER DER CHARLOTTE ACKERMANN.

16 Judith Butler: Das Unbehagen der Geschlechter. Frankfurt a. M. 1991, S. 22.

17 Ebd., S. 23 (Hv. wie im Orig.).

18 Als Zeugnisse dieser Erschütterung vgl. Hilge Landweer/Mechthild Rumpf (Hg.): *Feministische Studien. Kritik der Kategorie ›Geschlecht‹* 11/2 (1993); Theresa Wobbe/Gesa Lindemann (Hg.): *Denkachsen. Zur theoretischen und institutionellen Rede vom Geschlecht*. Frankfurt a. M. 1994. Als eines der jüngeren Zeugnisse der *Sex-Gender*-Debatte vgl. Eva Waniek/Silvia Stoller (Hg.): *Verhandlungen des Geschlechts. Zur Konstruktivismusdebatte in der Gender-Theorie*. Wien 2001.

der Geschlechtsidentität *ins Leben gerufen* wird.«¹⁹ Nicht *sex* sei also die Voraussetzung für *gender*, sondern umgekehrt: Über *sex* lässt sich nicht anders als *gendered* sprechen.²⁰ »Man kann nämlich den Körpern keine Existenz zusprechen, die der Markierung ihres Geschlechts vorherginge«,²¹ *gender* müsse daher »auch jenen Produktionsapparat bezeichnen, durch den die Geschlechter (*sexes*) selbst gestiftet werden«.²²

Gegen Ende des 20. Jahrhunderts hat sich also in unterschiedlichen Wissenschaftsdisziplinen mit der Problematisierung der *Sex-Gender*-Trennung der Befund einer Kontingenz der Geschlechter erhärtet, wodurch auch weitreichende Neuinterpretationen von historischem und kanonisiertem Material und dessen Strategien bei der Erfindung der Geschlechter möglich werden.

Zeitgleich mit der Neuordnung der Geschlechter im Verlauf des 18. Jahrhunderts finden im deutschsprachigen Raum grundlegende, jedoch keineswegs lineare Veränderungen von Theater statt, die ebenfalls im Zusammenhang mit den gesellschaftlichen und politischen Umwälzungen dieser Jahrzehnte zu sehen sind. Die Modifikationen betreffen auf institutioneller Ebene Organisation und Struktur der Theatertruppen, auf gesellschaftspolitischer Ebene Funktion und Bedeutung von Theater als wesentlichem Medium des sich konstituierenden Bürgertums und auf ästhetischer Ebene Spielvorlagen und Spielstil. Sowohl aufgrund ihres Öffentlichkeitscharakters als auch ihrer Wirkungsmacht wird die Schaubühne im 18. Jahrhundert zum begehrten Reformobjekt. Soll Theater aufklärerischen Interessen genügen, müssen Spielvorlagen und Schauspielstil »verbessert«, d. h. literarisiert und diszipliniert und die Reputation der Darstellerinnen und Darsteller gehoben werden. Diese durch Reformen vorangetriebenen strukturellen wie ästhetischen Veränderungen reduzieren die theatrale Mannigfaltigkeit sukzessive und

19 Butler: Das Unbehagen der Geschlechter, S. 26 (Hv. wie im Orig.).

20 Vgl. analog dazu Laqueur: »Vielmehr will ich anhand historischer Zeugnisse zeigen, daß so ziemlich alles, was man über das Geschlecht des Leibes (*sex*) *aus-sagen* möchte – man mag unter Geschlecht verstehen, was man will –, immer schon etwas aussagt über das Geschlecht im sozio-kulturellen Raum (*gender*). Sowohl in der Welt, die das leibliche Geschlecht als ein einziges versteht, als auch in der, die von zwei Geschlechtern ausgeht, ist Geschlecht eine Sache der Umstände; erklärbar wird es erst im Kontext der Auseinandersetzungen über Geschlechtsrollen (*gender*) und Macht.« (Laqueur: Auf den Leib geschrieben. Die Inszenierung der Geschlechter von der Antike bis Freud, S. 24 f., Hv. wie im Orig.).

21 Butler: Das Unbehagen der Geschlechter, S. 26.

22 Ebd., S. 24 (Hv. wie im Orig.).

nähern diese in Struktur, Intention und Zweck den bis heute vorhandenen Formen des institutionellen Theaters an.²³

Ab Mitte des 18. Jahrhunderts lassen sich im deutschsprachigen Raum auch vermehrt Bestrebungen beobachten, die sich speziell um die Erfindung von Schauspielkunst bemühen. Der Begriff der ›Erfindung‹ öffnet mehrere Bedeutungsfelder und wird von mir im Zusammenhang dieser Arbeit verstanden sowohl als schöpferische Neuerung wie auch als *inventio*, jene aus der Rhetorik stammende Bezeichnung für das erste Produktionsstadium der Rede, welches »das Auffinden der Gedanken und stofflichen Möglichkeiten« umfasst, »die sich aus einem Thema bzw. aus einer Fragestellung entwickeln lassen«²⁴ – und nicht zuletzt im Sinne des Radikalen Konstruktivismus als wirkungsmächtiges Konstrukt.²⁵ Ein derart gefasster Erfindungsbegriff birgt in sich also ein Wissen um die praktische wie theoretische Erfindung von Schauspielkunst ebenso wie die retrospektiven theaterhistoriografischen Erfindungen der folgenden Jahrhunderte und kennzeichnet schlussendlich auch meine radikalkonstruktivistische Perspektive, die sich der eigenen Erfindungen in Analyse und Interpretation stets bewusst ist.

Friedemann Kreuder untersucht in seiner Studie *Spielräume der Identität in Theaterformen des 18. Jahrhunderts* »Poetik und Ästhetik anderen Theaters im deutschsprachigen Raum« unter dem bisher weitgehend unberücksichtigt gebliebenen »Aspekt seiner Gleichzeitigkeit mit dem bürgerlichen Theater« und betont, dass die »bürgerlichen KünstlerIntellektuellen der Aufklärung«²⁶ ihr reformiertes Theater überhaupt erst

23 Vgl. dazu u.a. Hilde Haider-Pregler: Des sittlichen Bürgers Abendschule. Bildungsanspruch und Bildungsauftrag des Berufstheaters im 18. Jahrhundert. Wien/München 1980; Sybille Maurer-Schmooch: Deutsches Theater im 18. Jahrhundert. Tübingen 1982; Wolfgang F. Bender (Hg.): Schauspielkunst im 18. Jahrhundert. Grundlagen, Praxis, Autoren. Stuttgart 1992; Erika Fischer-Lichte/Jörg Schönert (Hg.): Theater im Kulturwandel des 18. Jahrhunderts. Inszenierung und Wahrnehmung von Körper – Musik – Sprache. Göttingen 1999.

24 Gert Ueding/Bernd Steinbrink: Grundriß der Rhetorik. Geschichte, Technik, Methode. Stuttgart 1986, S. 195.

25 Den Vorschlag, ›Erfindung‹ im Titel dieser Arbeit vorkommen zu lassen, verdanke ich Birgit Peter, die mir seit Beginn meiner Überlegungen eine wichtige Gesprächspartnerin ist. Die schärfere Konturierung des Erfindungs-Begriffs – auch im Sinne der *inventio* – ist den beharrlichen Nachfragen von Monika Meister und Brigitte Marschall beim 1. Prae/Postdoc Day des Instituts für Theater-, Film- und Medienwissenschaft der Universität Wien im Oktober 2010 geschuldet.

26 Friedemann Kreuder: Spielräume der Identität in Theaterformen des 18. Jahrhunderts. Tübingen 2010, S. 12 (Hv. wie im Orig.).

am ›gegnерischen anderen Theater‹ profiliert haben. Diese Profilierungs- und Reformierungsbestrebungen bedienen sich als Legitimationsstrategie, so eine These meiner Untersuchung, u. a. hierarchisch ausgerichteter geschlechtlicher Codierungen.²⁷ Die Erfindungen von Schauspielkunst streben danach, in Abgrenzung von den überlieferten körperbetonten theatralen Spielformen, für die Rudolf Münz in den 1970er Jahren den Begriff eines ›anderen‹ Theaters²⁸ geprägt hat, das Schauspielen zu intellektualisieren und den körperlichen Ausdruck zu kanalisieren, womit zwangsläufig geschlechtliche Umcodierungen von Schauspiel und Schauspielkunst einhergehen. Die Reformen im 18. Jahrhundert zielen letztendlich darauf ab, im Theater Sinnlichkeit durch Sittlichkeit zu substituieren.

In Johann Heinrich Zedlers *Großem vollständigen Universal-Lexicon aller Wissenschaften und Künste* (1731-54), das als das umfangreichste europäische enzyklopädische Werk des 18. Jahrhunderts gilt, ist der deutsche Begriff ›Schauspielkunst‹ noch nicht verzeichnet. Im Artikel »Ars«²⁹ findet sich als eine Untergruppierung die »Ars ludicra«, die »zu Ergötzung der Augen und Ohren gerichtet ist, als Seil-tantzen, Comœdien, Opern, Gauckeln, Taschen-Spielen etc.«;³⁰ und im Artikel »Schau-Spiel, *Ludus scenicus*« erfährt man u. a., dass in Schauspielen »öffentlich menschliche Handlungen durch geschickte Personen nach den Regeln der Wahrscheinlichkeit zur Beförderung der philosophischen Tugend, guter Sitten, und zum Ergötzen der Zuschauer angestellt«³¹ werden.

27 Vgl. dazu: »Um sich zu etablieren, bedarf jede neue Norm zunächst der Anomalie. Diese muss jedoch von der Wissenschaft hergestellt werden: als Anomalie oder ›Störung‹. [...] Das heißt, die Wissensproduktion muss selbst für das Unkontrollierte sorgen, damit sie weiter produktiv sein kann. So wie Reinheit nie positiv, sondern immer nur in Abgrenzung gegen das Unreine definiert werden kann, bedarf auch der Kanon einer Häresie, gegen die er sich abgrenzt.« (Christina von Braun: Das Geschlecht des Unbewussten in der Wissensordnung. In: Christina von Braun/Dorothea Dornhof/Eva Johach [Hg.]: Das Unbewusste. Krisis und Kapital der Wissenschaften. Studien zum Verhältnis von Wissen und Geschlecht. Bielefeld 2009, S. 131).

28 Vgl. Rudolf Münz: Das »andere« Theater. Studien über ein deutschsprachiges teatro dell'arte der Lessingzeit. Berlin (Ost) 1979. Münz impliziert mit dem ›anderen‹ keine symbolische weibliche Codierung. Auffällig und wie ein Beleg für das Unbewusste in den Wissenschaften scheint diese Begriffsprägung allemal.

29 Artikel *Ars*: »Ars, die Kunst, der Fleiß, die Geschicklichkeit, die Qualitäten und Gaben des Gemüths, die Übung in denen *Studiis* und freyen Künsten, die man auch *Artes liberales* heisset.« (Johann Heinrich Zedler: Grosses vollständiges Universal-Lexicon aller Wissenschaften und Künste. Halle/Leipzig 1732-1754, Bd. 2, S. 1645, Hv. wie im Orig.).

30 Ebd., Bd. 2, S. 1645.

31 Ebd., Bd. 34, S. 1034-1042, hier: S. 1039.

1750 veröffentlicht Christlob Mylius in der von ihm gemeinsam mit Gotthold Ephraim Lessing herausgegebenen Theaterzeitschrift *Beyträge zur Historie und Aufnahme* [d. h. Verbesserung, BHR] *des Theaters* einen durchaus provokant gemeinten Text mit dem Titel »Versuch eines Beweises, daß die Schauspielkunst eine freye Kunst sey«. Mylius rekurriert hier ganz offensichtlich auf die sieben *Artes liberales*, wie in der Antike jene Künste, die eines freien Mannes würdig sind, bezeichnet wurden und die im Mittelalter den Lehrstoff und zugleich den Gang der höheren Bildung ordneten. Mylius unterscheidet in seinem Text zwischen Handwerk, Kunst und »freyer Kunst«, deren Differenzen er mit anschaulichen Beispielen darzulegen versucht:

Ein Maler, welcher nur abcopiren, und keine Portraite machen kann, ist eigentlich nur ein Handwerksmann. Er hat dieses Malen mechanisch gelernet, und er übt es auch, durch Hülfe des Gedächtnisses, mechanisch aus. Ein Maler, welcher selbst Gemälde erfinden, und alles, was ihm vorkömmt, nach dem Leben zeichnen kann, der ist ein Besitzer einer freyen Kunst.³²

In seiner Definition der »freyen Künste« folgt Mylius vornehmlich den durch Christian Wolffs rationalistische Systemphilosophie gängigen Begrifflichkeiten, wenn er betont, dass eine »freye Kunst« eine Kunst sei, »zu deren Erlernung und Ausübung das Gedächtniß nicht wesentlich erfordert wird, sondern der Witz und die Beurtheilungskraft, und zwar vornehmlich der Witz«. ³³ Witz, dem lateinischen *ingenium* (Fähigkeit, Verstand, Talent, Geist, Genie) entsprechend, müsse laut Zedlers *Universal-Lexicon* als eine Kombination von »Scharff- und Tieffsinnigkeit« sowie guter »Einbildungs-Krafft, und Gedächtniß« ³⁴ verstanden werden. Genau dieses den Dichtern zugeschriebene schöpferische Potenzial beansprucht Mylius auch für die Arbeit der Schauspieler.

Rechnet man es, und zwar mit Recht, den Dichtern, als eine besondere Fähigkeit ihrer höhern Seelenkräfte an, daß sie sich in einen fremden Affect setzen und das schreiben können, was sie nicht empfinden: daß sie die Tugend reizend abschildern können, wenn sie gleich selbst nicht tugendhaft sind; daß ihr Witz weinen kann, wenn ihr Herz

32 Christlob Mylius: Versuch eines Beweises, daß die Schauspielkunst eine freye Kunst sey. In: *Beyträge zur Historie und Aufnahme des Theaters* 1 (1750), 1. Stk., S. 5f.

33 Ebd., S. 4.

34 Zedler: *Grosses vollständiges Universal-Lexicon aller Wissenschaften und Künste*, Bd. 57, S. 1988.

lachtet; daß ihre Erfindungen diejenigen bis in den Himmel erheben können, welche ihre Empfindungen bis in den Abgrund verdammen: warum soll man den spielenden Personen auf der Schaubühne nicht gleiches Recht wiederfahren lassen, da sie eben dergleichen thun?³⁵

Dass Schauspielen als »Fertigkeit, alle Arten guter Schauspiele auf der Schaubühne so vorzustellen, wie es der Inhalt derselben erfordert«,³⁶ nur dann den Status einer Kunst für sich beanspruchen kann, wenn es sich hierbei um die »Ausübung theatralischer Stücke« auf den »regelmäßigen Schaubühnen«³⁷ handelt, versteht sich für den noch einige Jahre zuvor in Gottsched'schen Publikationsorganen veröffentlichenden Mylius von selbst.³⁸

Die regelmäßige Schaubühne, wo ein edles Herz gerühret, ein geläuterter Verstand unterhalten und derjenige Zweck erreicht wird, welchen sich die besten theatralischen Dichter vorsetzen, ist es, auf welche wir, mit allen Vernünftigen, unsre Aufmerksamkeit wenden werden. Wir sind so sehr von dem Werthe derselben eingenommen, daß wir die Schauspielkunst nicht nur für eine Kunst, sondern sogar für eine freye Kunst halten.³⁹

All diejenigen Schaubühnen,

auf welchen das Geschrey des Hanswursts und seiner Cameraden die Vernunft und den guten Geschmack übertäubet und die Dummheit entzückt; auf welchen die curieusen, extragalanten Haupt-Staats- und Heldenactionen das Bürgerrecht noch haben, und kurz, welche Verstand und Sitten verderben,⁴⁰

sind bereits in diesem frühen Stadium der theoretischen Erfindung von Schauspielkunst zur Profilbildung als das antagonistische Gegenüber definiert. Dazu gehört auch, dass die in der Schauspielpraxis erforder-

35 Mylius: Versuch eines Beweises, daß die Schauspielkunst eine freye Kunst sey, S. 12.

36 Ebd., S. 6.

37 Ebd., S. 1.

38 Vgl. Christlob Mylius: Eine Abhandlung, worinnen erwiesen wird: Daß die Wahrscheinlichkeit der Vorstellung, bey den Schauspielen eben so nöthig ist, als die innere Wahrscheinlichkeit derselben. In: Johann Christoph Gottsched/Deutsche Gesellschaft (Hg.): Beyträge zur Critischen Historie der Deutschen Sprache, Poesie und Beredsamkeit. Leipzig 1743, Bd. 8, 30. Stk., S. 297-322.

39 Mylius: Versuch eines Beweises, daß die Schauspielkunst eine freye Kunst sey, S. 2.

40 Ebd., S. 1 f.

lichen handwerksmäßigen, also praktischen Anteile und Fertigkeiten, die geknüpft sind an imitierende und mimetische Verfahrensweisen einer mündlich-körperlichen Tradition, negiert werden und in der theoretischen Radikalisierung nach verbindlichen, verschriftlichbaren Regeln gesucht wird, die ihrerseits jedoch von konkreten Beispielen der Praxis abstrahiert werden.⁴¹

Der vom Historiker Reinhart Koselleck geprägte Begriff der ›Sattelzeit‹ für den Zeitraum zwischen ca. 1750 und 1850 dient zur Bezeichnung einer Übergangszeit zwischen Früher Neuzeit und Moderne, während der im Zusammenhang mit den politischen, sozialen und gesellschaftlichen Veränderungen auch politische Begriffe einen Bedeutungswandel erfahren oder als Neologismen erst eingeführt wurden. Koselleck spricht von sogenannten ›Bewegungsbegriffen‹, wie z. B. ›Patriotismus‹, ›Republikanismus‹, ›Demokratismus‹, ›Nationalismus‹, welche die »langsame und schrittweise Auflösung der ständisch strukturierten Gesellschaft in Europa begleitet« hätten und die »für alternative Formen der zukünftigen Organisation von Gesellschaft« stünden: »Diese Begriffe waren erfunden worden, bevor ihnen irgendeine Realität entsprach.«⁴² Analog dazu lässt sich auch der um 1750 erfundene Begriff ›Schauspielkunst‹ verstehen, der, reformerischen Bedürfnissen entsprungen, vorerst als Zukunftsbe-griff zu interpretieren ist, dem noch keinerlei ›Realität‹ zukommt.

Die Theaterwissenschaftlerin Gerda Baumbach unterscheidet im ersten Band ihrer Studie *Schauspieler. Historische Anthropologie des Akteurs* drei grundlegende Schauspielstile: den Comödien-Stil, den Rhetorischen Stil und den Veristischen Stil.

Seit der Mitte des 18. Jahrhunderts setzte man den Veristischen Stil mit Schauspielkunst gleich. Das hat nicht zuletzt zu dem Trugschluss geführt, es sei von einer kontinuierlich linearen Entwicklung

41 Vgl. dazu die viel zitierte Vorbildhaftigkeit Ekhofs, die Lessing für seine Ausführungen in der *Hamburgischen Dramaturgie* konstatiert. Vgl. weiters aus dem fiktiven Streitgespräch eines Dichters mit einem Schauspieler über die Legitimität der Einflussnahme von Literaten: »Warum wollen unsere Schauspieler denn durchaus von keinem Rathe etwas hören? Hat die Mimik und Declamation etwa keine bestimmte Regeln? Nun, meine Herren, so müssen Sie auch auf den Künstlernamen Verzicht thun. So treiben Sie keine Kunst. Regeln gehören so unumgänglich zum Begriffe des Wortes Kunst, als Gesetze zur bürgerlichen Einrichtung.« ([Johann Gottfried Dyk]: Einige Bemerkungen über theatralische Vorstellung. In: Christian-August von Bertram [Hg.]: *Annalen des Theaters*. Berlin 1788, H. 1, S. 47).

42 Reinhart Koselleck: Hinweise auf die temporalen Strukturen begriffsgeschichtlichen Wandels. In: Hans Erich Bödeker (Hg.): *Begriffsgeschichte, Diskursgeschichte, Metapherngeschichte*. Göttingen 2002, S. 38f.

der Schauspielkunst im Sinne einer gesteigerten Verbesserung und Verfeinerung überhaupt auszugehen. Die Beachtung der Zusammenhänge von historisch anthropologischen Fragen und Schauspielen, von Mensch und Schauspieler, führt zu einer anderen Einschätzung. Während der Rhetorische Stil und der Verstische Stil in jeweilige sozialanthropologische Bedingungen eingebunden sind und der Theoretisierung der Erkenntnis des Menschen unterliegen, »diskutiert« der Comödien-Stil gerade *über* diese Zusammenhänge praktisch.⁴³

Ab den 1770er Jahren ist der deutsche Begriff Schauspielkunst als exklusive Benennung für einen spezifischen Spielstil, der in der Folge als »einzig wahrer« Stil dominieren sollte, dann in den einschlägigen Schriften bereits allgemein eingeführt. So widmet der Schweizer Theologe und Philosoph Johann George Sulzer im zweiten Band seiner *Allgemeinen Theorie der Schönen Künste* (1771 und 1774), der ersten deutschsprachigen Enzyklopädie, die sich um eine systematische Behandlung aller Gebiete der Ästhetik bemüht, den »Kunstwörtern« *Schauspieler*; *Schauspielkunst* einen eigenen ausführlichen Beitrag.⁴⁴ Sulzer geht es in diesem Artikel darum, den Schauspielern »ihre völlige Künstrehere wieder zu geben«.⁴⁵ Die Legitimation der deutschen Schauspielkunst über die Herstellung eines Traditionszusammenhangs, der bis in die als vorbildlich erachtete griechische und römische Antike zurückreicht, findet sich bereits in Zedlers *Universal-Lexicon* vorgeformt. So hätten die »Griechen und Römer« schon »den Vortheil« der Schauspiele erkannt und darauf »die größten Kosten« verwendet, da sie in ihnen ein »bequeme[s] Mittel« gesehen hätten, »das Volck dadurch zu unterrichten, zu erwecken, und zu guten Sitten anzugewöhnen«.⁴⁶

In Johann Christoph Adelungs wirkungsmächtigem *Versuch eines vollständigen grammatisch-kritischen Wörterbuches der Hochdeutschen Mundart* (1774-1786) schließlich wird der Begriff »Schauspielkunst« zwar auch synonym für das weit gefasste Theaterwesen bzw. für Dramatik allgemein verwendet,⁴⁷ allerdings lässt sich bereits die Tendenz zu einer dem

43 Gerda Baumbach: *Schauspieler. Historische Anthropologie des Akteurs*. Bd. 1: *Schauspielstile*. Leipzig 2012, S. 274 (Hv. wie im Orig.).

44 Johann George Sulzer: *Allgemeine Theorie der Schönen Künste*: in einzeln, nach alphabetischer Ordnung der Kunstwörter auf einander folgenden, Artikeln abgehandelt. Berlin/Leipzig 1771-1774, Bd. 2, S. 1027-1029.

45 Ebd., S. 1027.

46 Zedler: *Grosses vollständiges Universal-Lexicon aller Wissenschaften und Künste*, Bd. 34, S. 1039.

47 Vgl. dazu z. B. den Wörterbucheintrag zu »Bühne«: »Besonders bedeutet dieses Wort die Schaubühne, da es denn nicht allein den Ort ausdrückt, auf wel-

heutigen Sprachgebrauch angenäherten (engen) Bedeutung feststellen, wenn unter »Schauspielkunst, die Kunst, nicht sowohl Schauspiele zu verfertigen, als vielmehr, sie auf eine geschickte Art vorzustellen«,⁴⁸ verstanden wird. Dass die Schauspielkunst zu den »freyen Künsten« zu zählen sei, an deren Stelle »[b]ey unserer heutigen Verfassung [...] die schönen Künste getreten« sind, »unter welchem Namen man diejenigen begreift, welche allein oder doch vornehmlich das Vergnügen zum Gegenstande haben, und daher in ihrer Ausübung mehr Kenntniß und Anwendung allgemeiner Wahrheiten erfordern als die bloß mechanischen«,⁴⁹ ist 25 Jahre nach Mylius' Text im ersten normierenden Wörterbuch der deutschen Sprache mit Selbstverständlichkeit festgeschrieben. Der Schauspieler August Wilhelm Iffland gibt sich daher in seinen 1785 veröffentlichten *Fragmenten über Menschendarstellung auf den deutschen Bühnen* bereits überzeugt: »Nicht leicht kann irgendwo, eine Kunst so schnell und mächtig gestiegen seyn, als die Schauspielkunst seit funfzehn Jahren in Deutschland.«⁵⁰

Die lexikalische Aufnahme des Begriffs Schauspielkunst verweist auf eine notwendig vorausgegangene Semantisierung desselben. Nach den frühaufklärerischen Bestrebungen um eine Reform der deutschsprachigen Dramatik, die weitgehend durch Johann Christoph Gottscheds breit rezipiertes poetologisches Hauptwerk *Versuch einer Critischen Dichtkunst vor die Deutschen* (1730) und dessen strikte Orientierung an der französisch-klassizistischen Regeldramatik sowie deren Aufführungsstil dominiert wird, ist um die Mitte des 18. Jahrhunderts ein vermehrtes Interesse auch an Überlegungen zur Theoretisierung der schauspielerischen Darstellung festzustellen. Lessing nimmt bekanntermaßen durch seine Übersetzungen von Francesco Riccobonis und Pierre Rémond de Sainte-Albines Schriften aus dem Französischen, die er in den von ihm herausgegebenen Theaterperiodika veröffentlicht, nachweislich Einfluss auf die schauspieltheoretischen Diskurse im deutschsprachigen Raum. Noch im Jahr der französischen Erstveröffentlichung 1750 unternimmt Lessing die deutsche Übersetzung von Francesco Riccobonis *L'Art du*

chem Schauspiele vorgestellt werden, sondern auch die ganze Schauspielkunst.« (Johann Christoph Adelung: Versuch eines vollständigen grammatisch-kritischen Wörterbuches der Hochdeutschen Mundart, mit beständiger Vergleichung der übrigen Mundarten, besonders aber der oberdeutschen. Leipzig 1774-1786, Bd. 1, S. 1128).

48 Wörterbucheintrag zu »Schauspiel« (ebd., Bd. 3, S. 1716).

49 Wörterbucheintrag zu »Kunst« (ebd., Bd. 2, S. 1833-1836, hier: S. 1834 f.).

50 August Wilhelm Iffland: *Fragmente über Menschendarstellung auf den deutschen Bühnen*. Gotha 1785, S. 18.

théâtre und wählt mit dem Titel *Die Schauspielkunst* den schon im 1. Stück der *Beyträge zur Historie und Aufnahme des Theaters* von Mylius programmatisch vorbereiteten Begriff.

Pierre Rémond de Sainte-Albines *Le Comédiens* erscheint 1747, also drei Jahre vor Riccobonis Text, erstmals in französischer Sprache; bereits 1749 kommt es zu einer zweiten Auflage und 1825 wird der Text abermals neu aufgelegt – eine für die damalige Zeit erstaunliche Resonanz. Auf Deutsch wird Sainte-Albines Text durch Lessings Teilübersetzung in der von ihm herausgegebenen *Theatralischen Bibliothek* 1754 bekannt. 1772, also 18 Jahre nach Lessings Teilübersetzung, legt Friedrich Justin Bertuch eine vollständige Übersetzung des französischen Textes unter dem Titel *Der Schauspieler. Ein dogmatisches Werk für das Theater. Aus dem Französischen des Herrn Remond de Sainte Albine* vor.⁵¹

Von Lessing selbst stammt der vermutlich um 1754 im Zuge der Übersetzungsarbeit an Sainte-Albines *Comédiens* entstandene, fragmentarisch und unveröffentlicht gebliebene Versuch *Der Schauspieler: Ein Werk worinne die Grundsätze der ganzen körperlichen Beredsamkeit entwickelt werden*, der als Gegenentwurf zu Sainte-Albines Theorie einer Empfindungsschauspielkunst gedacht ist.⁵²

Als Lessing 1767 im Rahmen des Hamburger Nationaltheater-Versuchs die Position eines ›Dramaturgen‹ übernimmt, formuliert er in der Absichtserklärung seiner *Hamburgischen Dramaturgie* noch klar, dass diese »ein kritisches Register von allen aufzuführenden Stücken« sein solle »und jeden Schritt begleiten« wolle, »den die Kunst, sowohl des Dichters, als des Schauspielers, hier tun wird«.⁵³ Dass der als Polemiker bekannte Kritiker nur für kurze Zeit die Kunst der Schauspielerinnen und Schauspieler begleiten würde und aufgrund von Widerstand derselben gegen die öffentliche, in Schriftform dargebrachte Kritik eine prinzipielle Umorientierung der *Hamburgischen Dramaturgie* hin zu allgemeinen dramentheoretischen Reflexionen vornehmen muss, gehört zu den symptomatischen Bruchstellen bei der Neuordnung von Theater im Zeitalter der Aufklärung. Auf theoretischer Ebene geht es vornehmlich darum, das als Handwerk begriffene Agieren der Comœdianten zu einer Kunstform zu erheben, d. h. diese in Analogie zu anderen etablierten künstlerischen

51 Vgl. Pierre Rémond de Sainte-Albines: *Der Schauspieler. Ein dogmatisches Werk für das Theater*. Übersetzt v. Friedrich Justin Bertuch. Altenburg 1772.

52 Gotthold Ephraim Lessing: *Werke und Briefe* in 12 Bänden. Hg. v. Wilfried Barner u. a. Frankfurt a. M. 1985 ff., Bd. 3, S. 320–329.

53 Ebd., Bd. 6, Ankündigung, S. 185.

Ausdrucksweisen über ein erst zu verfassendes Regelwerk zu legitimieren und beurteilbar, sprich: kritisierbar zu machen. Die Crux dieser neu zu erfindenden Kunst liegt, wie Lessing in der Ankündigung seiner *Ham-burgischen Dramaturgie* ausführt, in deren Gebundenheit an literarisches Material sowie in der Transitorik der schauspielerischen Darstellung begründet.

Die größte Feinheit eines dramatischen Richters zeigt sich darin, wenn er in jedem Falle des Vergnügens und Mißvergügens, unfehlbar zu unterscheiden weiß, was und wie viel davon auf die Rechnung des Dichters, oder des Schauspielers, zu setzen sei. Den einen um etwas tadeln, was der andere versehen hat, heißt beide verderben. Jenem wird der Mut benommen, und dieser wird sicher gemacht.

Besonders darf es der Schauspieler verlangen, daß man hierin die größte Strenge und Unparteilichkeit beobachte. Die Rechtfertigung des Dichters kann jederzeit angetreten werden; sein Werk bleibt da, und kann uns immer wieder vor die Augen gelegt werden. Aber die Kunst des Schauspielers ist in ihren Werken transitorisch. Sein Gutes und Schlimmes rauschet gleich schnell vorbei; und nicht selten ist die heutige Laune des Zuschauers mehr Ursache, als er selbst, warum das eine oder das andere einen lebhaftern Eindruck auf jenen gemacht hat.⁵⁴

Schon in den 1750er Jahren, als Lessing sich mit seinen Freunden Friedrich Nicolai und Moses Mendelssohn über die Wirkungsweisen des Trauerspiels brieflich austauscht, unterscheidet er strikt zwischen Dicht- und der (dort nicht explizit so bezeichneten) Schauspielkunst, wenn er meint, »daß die ganze Lehre von der Illusion eigentlich den dramatischen Dichter nichts angeht, und die Vorstellung seines Stücks das Werk einer andern Kunst, als der Dichtkunst, ist«.⁵⁵ Diese prinzipielle analytische Unterscheidung behält Lessing bei, auffällig ist dennoch, wie der ›Dramaturg‹ als Kritiker um die Bewertbarkeit der schauspielerischen Kunst in Analogie zur geregelten Dramatik ringt. Da das Wahrgenommene noch keinerlei Aufschlüsse über die Produktionsseite erlaubt, bleibt die Bewertung von Schauspielkunst problematisch.

Die Empfindung ist überhaupt immer das streitigste unter den Talenten eines Schauspielers. Sie kann sein, wo man sie nicht erkennt;

54 Ebd., Bd. 6, Ankündigung, S. 185f.

55 Ebd., Bd. 3, S. 703.

und man kann sie zu erkennen glauben, wo sie nicht ist. Denn die Empfindung ist etwas Inneres, von dem wir nur nach seinen äußern Merkmalen urteilen können.⁵⁶

Die Erfindungen der neuen Kunst des Schauspiels orientieren sich an poetologischen Verfahrensweisen – und scheitern daran. Denn die Werke der Schauspielkünstlerinnen und -künstler lassen sich von Seiten der Produktion nicht auf klar bestimmbare Regeln reduzieren: Beurteilbar ist nur das Ergebnis, die Wirkung.

Trotz der Eigenständigkeit beider Künste gelten Schauspielkunst und Dramatik aufgrund der Literarisierungsbestrebungen von Theater in der Folge stark aufeinander bezogen. Das »wichtigste Ereignis der dramatisch-theatralischen Entwicklung« um 1800 ist laut Reinhart Meyer die Durchsetzung der »Interessen eines sich etablierenden Literatenstands«,⁵⁷ der ein im Wesentlichen wortzentriertes Theater präferiert. Exakt diese wechselseitige Abhängigkeit führt in der Folge dazu, dass die beiden Kunstformen – dem Zwei-Geschlechter-Modell analog – komplementär codiert und, wie beispielsweise in Eduard Devrients *Geschichte der deutschen Schauspielkunst* (1848–74), mit dem Ideal einer bürgerlichen Liebeshe⁵⁸ verglichen werden:

Das wahrhafte, höhere dramatische Leben aber, werden wir sehen, wird nur da erzeugt, wo beide Richtungen in warmer Liebe ineinander greifen, wo Idee und sinnliche Tatsache, Dicht- und Schauspielkunst sich innig vermählen und keine für sich, jede nur für die andre gelten will.⁵⁹

Konfrontiert man Lessings Reflexionen zu Beginn der *Hamburgischen Dramaturgie* mit seiner »Abrechnung« im abschließenden 101. bis 104. Stück, in die die Erfahrungen mit dem ersten »gutherzigen Einfall, den

56 Ebd., Bd. 6, 3. Stk., S. 197.

57 Reinhart Meyer: *Bibliographia dramatice et dramaticorum*. Kommentierte Bibliographie der im ehemaligen deutschen Reichsgebiet gedruckten und gespielten Dramen des 18. Jahrhunderts nebst deren Bearbeitungen und Übersetzungen und ihrer Rezeption bis in die Gegenwart. Tübingen 1986 ff., 1. Abt., Bd. 1, S. XXX. Vgl. dazu auch Ruedi Graf: *Das Theater im Literaturstaat*. Literarisches Theater auf dem Weg zur Bildungsmacht. Tübingen 1992.

58 Das Ideal der »Liebeshe« leitet sich vom christlichen Konzept des symbiotischen Paares und dessen geschlechtlichen Codierungen her. Vgl. dazu von Braun: *Das Geschlecht des Unbewussten in der Wissensordnung*, S. 122.

59 Eduard Devrient: *Geschichte der deutschen Schauspielkunst*. Neu hg. v. Rolf Kabel/Christoph Trilse. München/Wien 1967, Bd. 1, S. 94.

Deutschen ein Nationaltheater zu verschaffen«,⁶⁰ im wahrsten Sinne eingeschrieben sind, so dient die hierarchische Gegenüberstellung vom (deutschen) Schauspieler, der keine Kunst besitzt, und einer ›alten‹ Schauspielkunst, die als verloren gilt, der pointierten Polemik. Darüber hinaus lässt sich folgende Passage auch als ein Beleg für Lessings durchwegs kritisch-ambivalentes Verhältnis zu Theater und Schauspiel(kunst) lesen. Was ist das für eine Kunst, die sich der Beurteilbarkeit nach festgesetzten Regeln so beharrlich entzieht?

Wir haben Schauspieler, aber keine Schauspielkunst. Wenn es vor Alters eine solche Kunst gegeben hat: so haben wir sie nicht mehr; sie ist verloren; sie muß ganz von neuem wieder erfunden werden. Allgemeines Geschwätze darüber, hat man in verschiedenen Sprachen genug; aber specielle, von jedermann erkannte, mit Deutlichkeit und Präcision abgefaßte Regeln, nach welchen der Tadel oder das Lob des Akteurs in einem besondern Falle zu bestimmen sei, deren wüßte ich kaum zwei oder drei. Daher kömmt es, daß alles Raisonement über diese Materie immer so schwankend und vieldeutig scheint, daß es eben kein Wunder ist, wenn der Schauspieler, der nichts als eine glückliche Routine hat, sich auf alle Weise dadurch beleidiget findet. Gelobt wird er sich nie genug, getadelt aber allezeit viel zu viel glauben: ja öfters wird er gar nicht einmal wissen, ob man ihn tadeln oder loben wollen. Überhaupt hat man die Anmerkung schon längst gemacht, daß die Empfindlichkeit der Künstler, in Ansehung der Critik, in eben dem Verhältnisse steigt, in welchem die Gewißheit und Deutlichkeit und Menge der Grundsätze ihrer Künste abnimmt.⁶¹

Dem Theater bleibt seit Platons Vorwürfen trotz Reform und Versittlichung der Verdacht von Verstellung, Betrug, Täuschung, Lüge und Unsicherheit eingeschrieben. Von den Fortschreibungen des Misstrauens, den geschlechtlichen Codierungen und deren Verkörperungen handelt die vorliegende Arbeit.

60 Lessing: Werke und Briefe in 12 Bänden, Bd. 6, 101.-104. Stk., S. 684.

61 Ebd., S. 683 f.

Theater und Zeitschriften gelten als die zentralen (Massen-)Medien des 18. Jahrhunderts. Ab 1750 erscheinen im deutschsprachigen Raum erstmals explizite Theaterperiodika, in denen zu einem überwiegenden Teil die schauspieltheoretischen Diskussionen geführt und einer breiten Öffentlichkeit zugänglich gemacht werden.⁶³ Der für Überlegungen zur Schauspielkunst konstitutive Austausch zwischen Theoretikern und Praktikern wird in nicht zu unterschätzendem Ausmaß durch diese Periodika ermöglicht. So werden beispielsweise Mylius' »Versuch eines Beweises, daß die Schauspielkunst eine freye Kunst sey« und Lessings Riccoboni-Übersetzung *Die Schauspielkunst* von den Mitgliedern der unter Conrad Ekhofs Leitung stehenden Schweriner Theaterakademie 1753/54 als Grundlagentexte rezipiert.⁶⁴

Die ersten schriftlichen Fixierungen von Theorien zur Schauspielkunst im Verlauf des 18. Jahrhunderts stehen in originärem Zusammenhang mit den Bemühungen um Institutionalisierung und »Versittlichung« des Theaterbetriebs.⁶⁵ Das stehende Theater braucht eine Theorie, die es als gesellschaftspolitisch notwendig und nützlich legitimieren soll. In sei-

62 In diese Ausführungen sind Auszüge aus folgenden Texten eingearbeitet: Beate Hochholding-Reiterer: doppeltes Vergnügen – doppelter Reiz. Gender und Theater(wissenschaft): Schauspieltheorien als Beispiel. In: Institut für Theater-, Film- und Medienwissenschaft (Hg.): Theater Kunst Wissenschaft. Festschrift für Wolfgang Greisenegger zum 66. Geburtstag. Wien/Köln/Weimar 2004, S. 199-209; Beate Hochholding-Reiterer: Aufklärung. In: Peter W. Marx (Hg.): Handbuch Drama. Stuttgart/Weimar 2012, S. 251-265.

63 Vgl. Wolfgang F. Bender/Siegfried Bushuven/Michael Huesmann (Hg.): Theaterperiodika des 18. Jahrhunderts. Bibliographie und inhaltliche Erschließung deutschsprachiger Theaterzeitschriften, Theaterkalender und Theatertaschenbücher. München 1994-2005; Wolfgang F. Bender: Theaterzeitschriften. In: Ernst Fischer/Wilhelm Haefs/York-Gothart Mix (Hg.): Von Almanach bis Zeitung. Ein Handbuch der Medien in Deutschland 1700-1800. München 1999; Wolfgang F. Bender: Theaterperiodika als Forum des öffentlichen Diskurses über eine nationale Bühne und eine neue Schauspielkunst. In: Raymond Heitz/Roland Krebs (Hg.): Théâtre et »Publizistik« dans l'espace germanophone au XVIII^e siècle/Theater und Publizistik im deutschen Sprachraum im 18. Jahrhundert. Bern/Berlin/Bruxelles/Frankfurt a. M./New York/Oxford/Wien 2001; Peter Heßelmann: Gereinigtes Theater? Dramaturgie und Schaubühne im Spiegel deutschsprachiger Theaterperiodika des 18. Jahrhunderts (1750-1800). Frankfurt a. M. 2002.

64 Zu dieser veränderten Kommunikation über Fragen des Schauspielens im Zuge der Intellektualisierung von Schauspielkunst vgl. die Kapitel THEORETISIERUNG und DISZIPLINIERUNG VON SCHAUSPIELKUNST.

65 Vgl. dazu u. a. Haider-Pregler: Des sittlichen Bürgers Abendschule. Bildungsanspruch und Bildungsauftrag des Berufstheaters im 18. Jahrhundert.

ner 1729 vor der Leipziger Vertrauten Rednergesellschaft gehalten Rede *Die Schauspiele und besonders die Tragödien sind aus einer wohlbestellten Republik nicht zu verbannen* betont der spätere Literaturprofessor Johann Christoph Gottsched den moralischen Nutzen der regelmäßigen Tragödie, die »belustiget, indem sie erschrecket und betrübet. Sie lehret und warnet in fremden Exempeln; sie erbauet, indem sie vergnüget, und schicket ihre Zuschauer allezeit klüger, vorsichtiger und standhafter nach Hause«. ⁶⁶ Es ist gerade die *sinnliche* Wirkungsmacht, die der Aufklärer Gottsched hervorhebt, wenn er die auf der Schaubühne zur Darstellung gebrachten »Fabeln« als ebenso »wahrscheinlich als die wahrhaftigsten Begebenheiten« und »noch lehrreicher als die bloße Historie« ⁶⁷ einschätzt. Denn die Tragödie erzähle die Fabeln nicht einfach,

sie verkleidet sie in die schönsten poetischen Zierate. Man liest, man höret sie nicht nur in einer matten Erzählung des Poeten; sondern man sieht sie gleichsam mit lebendigen Farben vor Augen. Man sieht sie aber auch nicht in toten Bildern auf dem Papiere; sondern in lebendigen Vorstellungen auf der Schaubühne. Alle ihre Helden leben. Ihre Personen denken, reden und handeln wahrhaftig. Es ist, sozureden, kein Bild, keine Abschilderung, keine Nachahmung mehr: Es ist die Wahrheit, es ist die Natur selbst, was man siehet und höret. ⁶⁸

Die Termini »Wahrhaftigkeit« und »Natürlichkeit« werden in veränderter Semantisierung auch in den ab Mitte des 18. Jahrhunderts geführten expliziten schauspieltheoretischen Diskursen bedeutsam. Denn zeitgleich mit den Verschriftlichungsversuchen beginnen sich auch das Darstellungsideal und damit die Anforderungen an die Schauspielerinnen und Schauspieler zu ändern, die sich nunmehr an den Bedürfnissen eines Illusionstheaters orientieren sollen. Oder genauer: Die ersten deutschsprachigen Übersetzungen von Schauspieltheorien werden von Lessing als Verfechter einer Darstellungsweise, für die in der Folge der Terminus »realistisch-psychologisch« ⁶⁹ gebräuchlich wird, veröffentlicht, um die

66 Johann Christoph Gottsched: Schriften zur Literatur. Hg. v. Horst Steinmetz. Stuttgart 2009, S. 5.

67 Ebd., S. 6f.

68 Ebd., S. 7.

69 Wie bereits erwähnt, verwendet Gerda Baumbach in ihrer jüngsten Studie zur Bezeichnung dieses Spielstils den Begriff »veristisch«. Im Rahmen meiner Arbeit präferiere ich weiterhin den Begriff »realistisch-psychologisch«, da ich den Aspekt des »Psychologischen« als Ablesbarkeit des Inneren am Schauspielerkörper in den Diskursen des 18. Jahrhunderts für zentral erachte. Vgl. dazu das Kapitel NATUR UND SCHAUSPIELKUNST.

Diskussionen zur Änderung des Darstellungsstils voranzutreiben. Der neue Spielstil soll die Empathiebereitschaft eines vornehmlich als bürgerlich imaginierten Publikums befördern, um durch Internalisation der aufklärerischen Reformziele deren Umsetzung in der Lebenspraxis zu ermöglichen.⁷⁰ »Der mitleidigste Mensch ist der beste Mensch«,⁷¹ gibt sich Lessing 1756 in einem Brief an seinen Freund Friedrich Nicolai überzeugt; in der Erweiterung der Mitleidsfähigkeit liege demnach die Bestimmung der Tragödie begründet. Das Mitleiden gehe der Reflexion voraus und bilde sozusagen die Basis für vernünftiges Denken, es sei »der einzige Kompass, der die Vernunft bei ihren sittlichen Entscheidungen letztlich leiten kann«.⁷²

Von weitreichender Bedeutung für Schauspieltheorie, Dramatik und Theaterpraxis des 18. Jahrhunderts wird Lessings 1760 anonym erscheinende Übersetzung *Das Theater des Herrn Diderot*. Wie Gottsched verfolgt auch Lessing mit seinen Übertragungen ein theaterpolitisches Programm, das sich in Widerspruch zu etablierten Traditionen und Praktiken setzt. Es entbehrt nicht der Ironie, dass Lessing dem deutschen Literaturprofessor und Verehrer des französischen Klassizismus Johann Christoph Gottsched den französischen Aufklärer Denis Diderot als Kritiker des Klassizismus gegenüberstellt und Diderots Theaterarbeiten als Vorbilder für eine Erneuerung von Dramatik und Schauspielstil präsentiert.⁷³ Lessing schätzt Diderot als einen der wesentlichen Protagonisten der französischen Aufklärung und hebt dessen Einfluss auf die eigenen Arbeiten hervor, nicht zuletzt, weil sich auch bei Diderot Theoretisches mit Theaterpraktischem verbindet. Die Übersetzung der beiden Stücke *Le Fils naturel* (*Der natürliche Sohn oder Die Proben der Tugend*) und *Le Père de famille* (*Der Hausvater*) mit den dazugehörigen dramentheoretischen Ausführungen befördern den singulären Erfolg des französischen Dramatikers im deutschsprachigen Raum, der jenen in Frankreich bei weitem übertrifft. Vor allem Diderots *Hausvater* wird zum

70 Hilde Haider-Pregler prägt in den 1980er Jahren für diese Idealvorstellung von der Wirkungsmächtigkeit der Schaubühne in ihrer gleichnamigen Habilitationsschrift den Topos von »des sittlichen Bürgers Abendschule«. Vgl. weiters die äußerst anregende, funktionsgeschichtliche Studie von Rainer Ruppert: *Labor der Seele und der Emotionen. Funktionen des Theaters im 18. und frühen 19. Jahrhundert*. Berlin 1995.

71 Lessing: *Werke und Briefe* in 12 Bänden, Bd. 3, S. 671 (Hv. wie im Orig.).

72 Monika Fick: *Lessing-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*. Stuttgart/Weimar, 3. neu bearb. u. erw. Aufl. 2010, S. 177.

73 Vgl. Roland Mortier: *Diderot in Deutschland 1750–1850*. Stuttgart 1967. Weitere Literatur in: Fick: *Lessing-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*, S. 248 f.

viel gespielten Repertoirestück und initiiert zahlreiche Nachahmungen, wie z. B. Otto Heinrich von Gemmingen-Hornbergs *Der teutsche Hausvater oder die Familie* (1780).

Diderots dramentheoretische Erläuterungen gehören in die Gesamtkonzeption seiner Theaterarbeit; die beiden Stücke lassen sich als Muster lesen für seine programmatischen Ausführungen, als angewandte Dramatik gewissermaßen. Diderot ist wie Lessing am Aufbrechen der traditionellen Gattungshierarchie und am dramatischen Experiment interessiert. Er tritt für den Eigenwert der neuen, der »ernsten Gattung« (*genre sérieux*) ein, die zwischen den Extremen der Tragödie und der Komödie angesiedelt und nicht als Gattungsmischung zu verstehen sei. Die Notwendigkeit für ein neues Drama wird von Diderot historisch begründet, da gewandelte gesellschaftliche und politische Verhältnisse sich in allen Werken abbilden sollen. Wenngleich das Figurenpersonal aus dem niederen Adel stammt, sind die Konflikte in die patriarchale Kleinfamilie, die »soziale Organisationsform des aufsteigenden Bürgertums«,⁷⁴ mit der ihr inhärenten Trennung zwischen Privatem und Öffentlichem verlagert. Das Besondere der neuen Gattung besteht nun darin, dass diese nicht vom Stand der Figuren, sondern von den dargestellten Inhalten her definiert wird. Dieser Dramatik hafte ein hohes Maß an »Realitätsbezug« an, wodurch beim (bürgerlichen) Publikum durch Einfühlung intensivere Anteilnahme und Rührung hervorgerufen werden sollen. Voraussetzung für die angestrebte Wirkung ist eine während der Aufführung zur Perfektion gebrachte Bühnenillusion – die durch das dem »anderen« Theater völlig fremde Paradigma der vierten Wand, also die strikte Trennung zwischen Bühne und Publikum, befördert wird – sowie die Psychologisierung der Figuren, die durch den Dramentext zwar vorgegeben ist, aber erst im darstellerischen Vollzug zur Wirkungsmacht gelangt. Wenn in der Rahmenhandlung zum *Natürlichen Sohn* behauptet wird, es handle sich bei dem Stück um das im Nachspielen erinnerte Wiederholen wahrer Begebenheiten, dargestellt von den realen Protagonisten und Protagonistinnen, so ist damit Diderots dramen- und schauspieltheoretische Konzeption – nicht ohne Ironie freilich – geradezu auf die Spitze getrieben.

Schauspieltheoretische Überlegungen sind stets im Zusammenhang mit anthropologischen Theorien zu sehen, da beide Bereiche auch Fragen

74 Peter Szondi: Die Theorie des bürgerlichen Trauerspiels im 18. Jahrhundert. Frankfurt a. M. 1979, S. 109.

des Körpers abhandeln.⁷⁵ Denn jede Rede über das Schauspielen impliziert immer auch die Rede über den Körper, dessen Sprache und Ausdrucksfähigkeit sowie Fragen nach Authentizität und Identität.⁷⁶ Anthropologischen und physiognomischen Fragestellungen kommt im 18. Jahrhundert vermehrt Bedeutung zu; diese Diskurse sind nachweislich auch in die deutschsprachigen Schauspieltheorien eingeflossen.⁷⁷ Zwar scheint die Frage nach der optimalen Erzeugung der am Körper der Schauspielenden abzulesenden Emotionen der vordergründige Streitpunkt im schauspieltheoretischen Diskurs; die Frage also, ob diese am wirkungsmächtigsten mittels Einfühlung in die bzw. durch Distanz zur Rolle herzustellen seien. Tatsache ist jedoch vielmehr, dass Schauspieltheorien den Glauben an die dargestellte Authentizität bzw. die Darstellbarkeit von Authentizität von vornherein fragwürdig erscheinen lassen und damit auch jede Diskussion über Natur und Natürlichkeit der Geschlechter. Denn die Vorstellung, die Schauspielenden können auf der Bühne authentische körperliche, geschlechtliche, gestische, mimische Abbildungen hervorbringen, wird problematisch, wenn schriftliche Anleitungen die Erzeugbarkeit und Erlernbarkeit der schauspielerischen Arbeit dokumentieren.⁷⁸ Im Weiteren bedeutet dies, dass – auf welche Weise auch immer – erlernbares Schauspiel eine den Geschlech-

75 Zum Stand der Körperdebatten in der Geschlechterforschung vgl. Irmela Marei Krüger-Fürhoff: Körper. In: Christina von Braun/Inge Stephan (Hg.): Gender@Wissen. Ein Handbuch der Gender-Theorien. Köln/Weimar/Wien 2. überarb. u. erg. Aufl. 2009, S. 66-81. Vgl. weiters: Deutsche Gesellschaft für die Erforschung des achtzehnten Jahrhunderts (Hg.): Das achtzehnte Jahrhundert: Die Aufklärung und ihr Körper. Beiträge zur Leibesgeschichte im 18. Jahrhundert 14/2 (1990). Einen Überblick über die seit den 1990er Jahren geradezu explodierende Forschung zur Körpergeschichte gibt Maren Lorenz: Leibhaftige Vergangenheit. Einführung in die Körpergeschichte. Tübingen 2000.

76 Vgl. Erika Fischer-Lichte/Christian Horn/Isabel Pflug/Matthias Warstat (Hg.): Inszenierung von Authentizität. Tübingen/Basel ²2007.

77 Zu Anthropologie und Schauspielkunst vgl. Alexander Košenina: Anthropologie und Schauspielkunst. Studien zur ›eloquentia corporis‹ im 18. Jahrhundert. Tübingen 1995. Vgl. auch Gerda Baumbach (Hg.): Theaterkunst & Heilkunst. Studien zu Theater und Anthropologie. Köln/Weimar/Wien 2002; Gerda Baumbach: Schauspieler. Historische Anthropologie des Akteurs. Bd. 1: Schauspielstile.

78 Einen äußerst inspirierenden Ansatz, allerdings ohne die präsentierten Texte Mendelssohns, Lessings, Schillers, Engels und Lichtenbergs genderspezifisch zu perspektivieren, bietet Andreas Käuser: Körperzeichentheorie und Körperausdruckstheorie. In: Erika Fischer-Lichte/Jörg Schönert (Hg.): Theater im Kulturwandel des 18. Jahrhunderts. Inszenierung und Wahrnehmung von Körper – Musik – Sprache. Göttingen 1999, S. 39-51.

tern naturgegebene, biologisch-ontologisch erklärbare und vor allem feststehende männliche oder weibliche Authentizität als Geschlechtsidentität konterkariert. Nicht von ungefähr zählen im körperbetonten, illiterarischen, »anderen« Theater Rollenmobilität, Verwandlungen und Geschlechtertausch zu den konstitutiven theatralen Verfahrensweisen, die einem zu reformierenden Theater, dessen Wirkungsweise durch Reglementierungen des Sprachlichen wie des Körperlichen geradezu »berechenbar« sein sollte, diametral entgegengesetzt sind.⁷⁹ Das »eine« Theater mit seinem Bemühen um stabile Identität(en) soll der Legitimation des Zwei-Geschlechter-Modells dienen; das »andere« Theater birgt in sich die »vormoderne« Pluralität der Geschlechter.

In Diskussionen um Körperlichkeit und Authentizität werden stets Geschlechterfragen mitverhandelt. Zu fragen ist daher,

auf welche Normvorstellungen vom Körper, auf welchen Fundus des Körper-Wissens diese sinnstiftenden Prozesse rekurren, welche kulturellen Institutionen und Medien normatives Körper-Wissen archivieren und nach welchen Gesetzmäßigkeiten dieses Wissen erneut in Umlauf gebracht und verbreitet wird.⁸⁰

Theorien zur Schauspielkunst befinden sich von ihrem Gegenstand her in einer paradoxen Situation, da sie beim Verschriftlichungsversuch von Reglementierungen und Normierungen körperlicher Ausdrucksweisen stets auf einen nichtsprachlichen Leib wie auch auf einen wahrnehmbaren Körper verweisen müssen.⁸¹ Die Abstrahierung des Körpers und seiner Sprache mit Hilfe der Schrift zählt bis heute zur Problematik jedes schauspieltheoretischen Diskurses und hinterfragt seit jeher essentialistisch gedachte Körperlichkeit.

Auch gendertheoretische Überlegungen stellen unterschiedliche Instrumentarien für Essentialismuskritik bereit. Der Begriff *gender* wird im Zuge der Rezeption englischsprachiger feministischer Theorien mangels

79 Vgl. dazu insbesondere das »Fallbeispiel« Kurz-Bernardon in: Kreuder: Spielräume der Identität in Theaterformen des 18. Jahrhunderts, S. 23-37.

80 Claudia Öhlschläger/Birgit Wiens: Körper – Gedächtnis – Schrift. Eine Einleitung. In: Claudia Öhlschläger/Birgit Wiens (Hg.): Körper – Gedächtnis – Schrift. Der Körper als Medium kultureller Erinnerung, Berlin 1997, S. 17.

81 Seit Mitte der 1980er Jahre mehren sich die Versuche, das schwierige Verhältnis von Erfahrung und Diskurs in Bezug auf den Körper zu problematisieren, indem eine auf Maurice Merleau-Ponty und Helmut Plessner rekurrende Unterscheidung zwischen Leib und Körper vorgenommen wird. Der Leib steht für den »inneren« Bereich der subjektiven Erfahrung, der Körper für von außen wahrnehmbare, kulturell überformte Konzepte.

adäquater Übersetzungsmöglichkeiten direkt aus dem Englischen übernommen, wodurch auch im deutschsprachigen Diskurs eine Differenzierung zwischen biologischem (*sex*) und nicht zwangsläufig damit identem soziokulturellen Geschlecht (*gender*) möglich wird. Erst mit der Einführung einer analytischen Trennung zwischen *sex* und *gender* ab den 1970er Jahren entsteht ein »kultureller und historischer Rahmen, in dem die Frage nach der Konstruiertheit von Geschlecht, sei es in Hinsicht auf die Kategorie *gender* oder sei es in Hinsicht auf *sex*«, ⁸² überhaupt denkbar wird. Die Absage an essentialistische Vorstellungen von Weiblichkeit und Männlichkeit hat Auswirkungen auf die Bewertungen der Geschlechterbeziehungen selbst, die nunmehr nicht länger »als Ausdruck einer statischen, naturgegebenen Ordnung«, sondern als »»Repräsentationen von kulturellen Regelsystemen«« ⁸³ verstanden werden. Die ursprünglich lexikalisch-grammatische Kategorie *gender* (*Genus*) hat mittlerweile eine eminente Bedeutungserweiterung und theoretische Einbindung erfahren. Von einer einheitlichen Verwendung der Kategorie kann längst nicht mehr ausgegangen werden.

Während für Wissenschaftler/innen, die sich der Psychoanalyse und dem Poststrukturalismus verpflichtet fühlen, Gender vor allem eine Analysekategorie zur Untersuchung von Identität, Sprache und symbolischer Ordnung ist, interessieren sich historisch und ideologiekritisch ausgerichtete Wissenschaftler/innen in erster Linie für die Machtverhältnisse, die ideologischen Strukturen sowie die sozialen und kulturellen Auswirkungen, die durch Gender-Markierungen in der Gesellschaft hervorgerufen werden. ⁸⁴

Daher ist es nach Inge Stephan wesentlich, den jeweiligen theoretischen Hintergrund, die Kontexte und die erkenntnisleitenden Perspektiven zu berücksichtigen bzw. kenntlich zu machen, wenn von *gender* die Rede ist. Meine Arbeit fühlt sich den Grundsätzen ideologiekritisch

82 Christina von Braun/Inge Stephan: Einleitung. In: Christina von Braun/Inge Stephan (Hg.): Gender-Studien. Eine Einführung. Stuttgart/Weimar ²2006, S. 4 (Hv. wie im Orig.).

83 Renate Hof: Geschlechterverhältnis und Geschlechterforschung – Kontroversen und Perspektiven. In: Hadumod Bußmann/Renate Hof (Hg.): Genus. Geschlechterforschung / Gender Studies in den Kultur- und Sozialwissenschaften. Ein Handbuch. Stuttgart 2005, S. 13.

84 Inge Stephan: Gender, Geschlecht und Theorie. In: Christina von Braun/Inge Stephan (Hg.): Gender-Studien. Eine Einführung. Stuttgart/Weimar ²2006, S. 56.

ausgerichteter Geschlechterforschung⁸⁵ verpflichtet, die u. a. durch das Aufspüren von Vernetzungen traditionell getrennt betrachteter Diskurse die Untersuchung der Rückwirkungen von Theorien, Ideologien und Konstruktionen auf die Entstehung von sozialer und kultureller ›Realität‹ ermöglichen. Inwiefern haben sich ästhetische, philosophische, anthropologische, medizinische, historische Diskurse – um nur einige zu nennen – in Schauspieltheorien und Theaterhistoriografien eingeschrieben und in weiterer Folge: Welcher Art sind die darin entwickelten bzw. daraus resultierenden Geschlechterkostümierungen?

Der Stand der heutigen Geschlechterforschung wäre, so der einhellige wissenschaftliche Befund, ohne die seit den 1970er Jahren entstandene Vielzahl feministischer Forschungen und Publikationen nicht möglich.⁸⁶ Ideologiekritische Geschlechterforschung versteht sich daher keineswegs als Ablösung feministischer Forschung, sondern durch die Ausweitung der Untersuchungsgegenstände auf mehrere Geschlechter als zusätzliche kritische Wissenschaft und Wissenschaftskritik, die »Geschlecht« als »mehrfach relationale Kategorie«⁸⁷ gemeinsam mit anderen hierarchisierenden Kategorien wie Klasse, Alter, Ethnie etc. untersucht. Ausgehend von der Analyse der Art und Weise von Geschlechterkonstruktionen stellt sich die Frage nach dem »Wert, der Funktion und den Konsequenzen von Differenzierungen, Polarisierungen und Hierarchisierungen in historischen, sozialen, politischen und kulturellen Kontexten«.⁸⁸ Dass derartig komplexe Fragestellungen ohne eine Überschreitung enger Fachgrenzen nicht bewältigbar sind, versteht sich von selbst. Sowohl Interdisziplinarität als auch Methodenpluralismus zählen daher – darin theaterwissenschaftlichen Zugangs- und Vorgangsweisen durchaus verwandt – zu den wesentlichen Grundpfeilern der Geschlechterforschung. Die Suche nach den zahlreichen Querverbindungen, nach den »Fäden, die von einer Disziplin zur anderen gewoben werden und die zumeist

85 Bedingt durch die inflationäre, begrifflich immer unbestimmter werdende Verwendung der Begriffe *gender* bzw. Genderforschung wird in der deutschsprachigen Literatur vermehrt wieder dazu übergegangen, von Geschlechterforschung zu sprechen – eine Begrifflichkeit, die auch von mir präferiert wird.

86 Für einen kompakten Überblick vgl. Claudia Opitz-Belakhal: *Geschlechtergeschichte*. Frankfurt a. M./New York 2010.

87 Vgl. Andrea Griesebner: *Geschlecht als mehrfach relationale Kategorie*. Methodologische Anmerkungen aus der Perspektive der Frühen Neuzeit. In: Veronika Aegerter/Nicole Graf/Natalie Imboden/Thea Rytz/Rita Stöckli (Hg.): *Geschlecht hat Methode. Ansätze und Perspektiven in der Frauen- und Geschlechtergeschichte*. Zürich 1999, S. 129–137.

88 Stephan: *Gender, Geschlecht und Theorie*, S. 62.

der gegenseitigen Legitimation dienen«, ⁸⁹ erfolgt nicht nur innerhalb der Geistes- und Kulturwissenschaften, sondern ebenso gleichrangig zwischen Geistes- und Naturwissenschaften, zwischen Human- und Rechtswissenschaften etc.

Die medizinischen Lehren über den männlichen und den weiblichen Körper beziehen ihre Legitimation aus den durch Gesetzgebung oder Rechtssprechung geschaffenen sozialen Fakten (und umgekehrt), ebenso wie die Sozialwissenschaften soziale »Realitäten« konstatieren, die unter Umständen das Erzeugnis von »Grundsätzen« sind, die von Philosophie oder Theologie aufgestellt wurden.⁹⁰

Gerade derartige Perspektivverlagerungen ermöglichen die Thematisierung und Problematisierung kanonisierten Wissens sowie des Unbewussten in der Wissensproduktion, das nach Christina von Braun als »Störung *und* als Motor«⁹¹ derselben zu verstehen sei.⁹²

Während in den USA bereits seit den frühen 1970er Jahren feministische theaterwissenschaftliche Forschungen betrieben werden, finden im deutschsprachigen Raum solche erst seit den späten 1980er Jahren vermehrt statt. Sue-Ellen Case zählt zu den US-amerikanischen, Renate Möhrmann zu den deutschsprachigen Pionierinnen in diesem Bereich.⁹³ Für ein vermeintlich ausgeforschtes Gebiet wie das der deutschsprachigen Theatergeschichte des 18. Jahrhunderts liegen zwar feministisch orientierte Arbeiten zu weiblichen Dramatikerinnen⁹⁴

89 Braun/Stephan: Einleitung, S. 6.

90 Ebd.

91 Braun: Das Geschlecht des Unbewussten in der Wissensordnung, S. 134 (Hv. wie im Orig.).

92 Vgl. dazu Christina von Braun/Dorothea Dornhof/Eva Johach (Hg.): Das Unbewusste. Krisis und Kapital der Wissenschaften. Studien zum Verhältnis von Wissen und Geschlecht. Bielefeld 2009.

93 Vgl. Sue-Ellen Case: *Feminism and Theatre*. London 1988. Zu den frühesten deutschsprachigen Texten zählen: Renate Möhrmann: Gibt es eine feministische Theater-, Film- und Fernsehwissenschaft?. In: Luise F. Pusch (Hg.): *Feminismus: Inspektion der Herrenkultur. Ein Handbuch*. Frankfurt a.M. 1983, S. 82-99; Hilde Haider-Pregler/Monika Meister: Konkretisierbare Utopie? Zur Frauenforschung in der Theaterwissenschaft. In: *TheaterZeitschrift*, 10 (1984/85), S. 85-93; Hilde Haider-Pregler: Das Verschwinden der Langeweile aus der (Theater-) Wissenschaft. In: Renate Möhrmann (Hg.): *Theaterwissenschaft heute. Eine Einführung*. Berlin 1990, S. 317-349.

94 Vgl. u. a. Dagmar von Hoff: *Dramen des Weiblichen. Deutsche Dramatikerinnen um 1800*. Opladen 1989; Karin A. Wurst: *Frauen und Drama im achtzehnten Jahrhundert*. Köln/Wien 1991; Susanne Kord: *Ein Blick hinter die Kulissen. Deutschsprachige Dramatikerinnen im 18. und 19. Jahrhundert*. Stuttgart 1992.

und zur Position der Schauspielerin,⁹⁵ kaum jedoch genderorientierte Untersuchungen vor.⁹⁶

Einen fundierten und für die deutschsprachige Theaterwissenschaft in dieser Art ersten umfassenden Überblick über die Entwicklungslinien und Arbeitsfelder der Geschlechterforschung in der Theaterwissenschaft bietet Kati Röttger mit ihrem Beitrag »Zwischen Repräsentation und Performanz: *Gender* in Theater und Theaterwissenschaft«.⁹⁷ Darin ortet sie für den »Nachzüglereffekt« einer feministischen Theaterwissenschaft im akademischen Bereich auf der institutionellen, der fachgeschichtlichen und der wissenschaftstheoretischen Ebene von Theater »Indizien«,⁹⁸ die sie in weiterer Folge skizziert. Meine Arbeit wird mit ihrer Fokussierung auf die Theatergeschichte des 18. Jahrhunderts sowie deren historiografische Tradierungen neben weiteren Indizien auch mögliche Gründe für den genannten »Nachzüglereffekt« zur Debatte stellen. Die methodische Verbindung von Geschlechterforschung und Theaterwissenschaft bietet sich nachgerade an, da Theaterwissenschaft »durchaus ein Instrumentarium bereitstellt, um die mimetische Konstitution«⁹⁹ der Geschlechter kritisch zu untersuchen.

Nicht von ungefähr wählt Judith Butler zur Exemplifizierung ihrer Thesen theaterspezifisches Vokabular (»performativ«, »Parodie«, »Maske-

95 Zu den feministischen Standardwerken zählen Ursula Geitner (Hg.): Schauspielerinnen. Der theatralische Eintritt der Frau in die Moderne. Bielefeld 1988; Renate Möhrmann (Hg.): Die Schauspielerin. Zur Kulturgeschichte der weiblichen Bühnenkunst. Frankfurt a.M. 1989; Renate Möhrmann (Hg.): Die Schauspielerin – eine Kulturgeschichte. Frankfurt a.M. 2000. Eine komparatistische Neulektüre mit feministischem Anspruch unternimmt Ruth B. Emde: Schauspielerinnen im Europa des 18. Jahrhunderts. Ihr Leben, ihre Schriften und ihr Publikum. Amsterdam u. a. 1997. Für einen sozialhistorischen Überblick vgl. Anna Helleis: Faszination Schauspielerin. Von der Antike bis Hollywood. Eine Sozialgeschichte. Wien 2006.

96 Eine erste Ausnahme stellt Birgit Wiens' theaterwissenschaftliche Dissertation dar: Birgit Wiens: »Grammatik« der Schauspielkunst. Die Inszenierung der Geschlechter in Goethes klassischem Theater. Tübingen 2000. Vgl. auch Günther Heeg: Das Phantasma der natürlichen Gestalt. Körper, Sprache und Bild im Theater des 18. Jahrhunderts. Frankfurt a.M./Basel 2000. Vgl. weiters die literaturwissenschaftlichen Arbeiten von Anne Fleig: Handlungs-Spiel-Räume. Dramen von Autorinnen im Theater des ausgehenden 18. Jahrhunderts. Würzburg 1999; Mary Helen Dupree: Playing against type. »Actress-Writers« in German Literature and Culture, 1775-1815. Columbia, Diss. 2006.

97 Kati Röttger: Zwischen Repräsentation und Performanz: Gender in Theater und Theaterwissenschaft. In: Hadumod Bußmann/Renate Hof (Hg.): Genus. Geschlechterforschung / Gender Studies in den Kultur- und Sozialwissenschaften. Ein Handbuch. Stuttgart 2005, S. 520-556.

98 Ebd., S. 522.

99 Ebd., S. 527.

rade« etc.), auch nützt sie eine innerhalb der Phänomenologie existente und vom Theatralischen ausgehende, weniger individuell orientierte Auffassung von sogenannten ›Akten‹. Wesentlich ist jedoch, dass ihre Theorie der *gender performance* nichts mit intendierter Darstellung zu tun hat. Die Geschlechtsidentität sei vielmehr »ein Entwurf, der auf das kulturelle Überleben abzielt. Deshalb scheint der Terminus *Strategie* besser geeignet, um auf die Zwangslage hinzuweisen, unter der die Performanz der Geschlechtsidentität steht«,¹⁰⁰

Der Oxforder Sprachphilosoph John Austin prägt 1961 die Wortschöpfung *performative* im Zusammenhang mit seiner Theorie von Sprechakten. Im Unterschied zu konstativen Äußerungen, die einen Sachverhalt beschreiben oder Tatsachen behaupten, *vollziehen* performative Äußerungen die Handlungen, die sie benennen, schaffen Tatsachen und setzen Identitäten. Konstative Äußerungen können folglich ›wahr‹ oder ›falsch‹ sein, während performative Äußerungen gelingen oder fehlschlagen können. Wichtig sind im Zusammenhang mit performativen Sprechakten die Sprecherautorität, die Rahmung der Situation sowie der Zitatcharakter des Ausgesprochenen. Austins Wortschöpfung findet in der Folge Eingang in verschiedenste Disziplinen.¹⁰¹

Laut Butler betrachten theatralische oder phänomenologische Modelle das geschlechtlich bestimmte Selbst als seinen Akten vorhergehend; sie müssen sich somit den Vorwurf des Essentialismus gefallen lassen. Stattdessen schlägt sie vor, Identität als eine »stilisierte Wiederholung von Akten« und Geschlechterzugehörigkeit als Art und Weise zu verstehen, »in der verschiedenartige körperliche Gesten, Bewegungen und Inszenierungen die Illusion eines beständigen, geschlechtlich bestimmten Selbst erzeugen«. Identität werde als zwingende Illusion »im Modus des Glaubens performiert«. ¹⁰²

Der Akt der Geschlechterzugehörigkeit, der Akt, der jeder verkörperte Handelnde *ist*, sofern jeder von ihnen dramatisch¹⁰³ und aktiv gewisse

100 Butler: Das Unbehagen der Geschlechter, S. 205. (Hv. wie im Orig.).

101 Vgl. dazu Uwe Wirth (Hg.): Performanz. Zwischen Sprachphilosophie und Kulturwissenschaften. Frankfurt a.M. 2002. Zur Verwendung des Begriffs in der Theaterwissenschaft vgl. Erika Fischer-Lichte: Ästhetik des Performativen. Frankfurt a.M. 2004.

102 Judith Butler: Performative Akte und Geschlechterkonstitution. Phänomenologie und feministische Theorie. In: Uwe Wirth (Hg.): Performanz. Zwischen Sprachphilosophie und Kulturwissenschaften. Frankfurt a.M. 2002, S. 302 (Hv. wie im Orig.).

103 Der Begriff des ›Dramatischen‹ wird bei Butler wie folgt gefasst: »Mit ›dramatisch‹ meine ich nur, daß der Körper nicht bloß Materie ist, sondern ein

kulturelle Bedeutungen verkörpert und diese in der Tat wie Kleidungsstücke *trägt*, ist eindeutig niemals nur allein mein Akt. Gewiß *vollziehe* ich meine Geschlechterzugehörigkeit individuell und mit eigenen Nuancen, aber *daß* ich dies tue, und zwar *in Übereinstimmung mit* bestimmten Sanktionen und Vorschriften, ist ganz klar keine bloß individuelle Angelegenheit. [...] Die Handlung, die man ausführt, der Akt, den man performiert, ist in gewissem Sinn ein Akt, der schon eingesetzt hat, bevor man auf dem Schauplatz erschienen ist. Die Geschlechterzugehörigkeit ist daher ein Akt, der schon geprobt wurde, etwa wie ein Rollentext auch ohne die bestimmten Schauspieler weiter existiert, die ihn umsetzen, obgleich er zu jeder neuen Aktualisierung als Realität individuelle Schauspieler braucht.¹⁰⁴

Wenn also die Geschlechteridentität als performative Leistung verstanden wird, die durch gesellschaftliche Sanktionen und Tabus erzwungen wird, dann liegt laut Butler genau in diesem performativen Charakter auch die Möglichkeit der Infragestellung vermeintlicher Identitäten. Was mich nun in Bezug auf die Erfindung von Schauspielkunst interessiert, ist eine Analogiebildung: Butlers Betonung des ›Glaubens‹ bzw. der ›Illusion‹ im Zusammenhang mit Geschlechteridentität lässt sich auf den theatralen Täuschungsvertrag des Illusionstheaters und den Behauptungscharakter jeder theatralen Darstellung umlegen. Ihre geradezu tautologisch anmutende Erklärung – »Die Realität der Geschlechterzugehörigkeit ist performativ, was ganz einfach bedeutet, daß die Geschlechterzugehörigkeit real nur ist, insoweit sie performiert wird«¹⁰⁵ – liest sich wie eine Beschreibung des Mechanismus der Erzeugung und Erzeugbarkeit von Geschlecht am und für das Theater.

In allen Theorien zur Schauspielkunst wird die performative und mitnichten ›natürliche‹ Materialität von Geschlecht und Körper und somit die Produzierbarkeit von Regeln unterworfenen Körpern und Geschlechtern evident. Was Judith Butler in den 1990er Jahren über die Performativität von Geschlecht und Körpern ›im Alltag‹ feststellt, ist genuiner Bestandteil jeder Schauspieltheorie. Laut Butler werde der Körper

fortgesetztes und unaufhörliches *Materialisieren* von Möglichkeiten. Man ist nicht einfach ein Körper, sondern man macht seinen Körper in einem ganz zentralen Sinn, ja man macht ihn anders als seine Zeitgenossen und auch anders als seine verkörperlichten Vorgänger und Nachfolger.« (Ebd., S. 304, Hv. wie im Orig.)

104 Ebd., S. 311 f. (Hv. wie im Orig.).

105 Ebd., S. 315.

nicht passiv mit kulturellen Codes beschrieben wie ein lebloser Empfänger gänzlich vorgegebener kultureller Beziehungen. Das verkörperte Selbst geht aber auch den kulturellen Konventionen, die im wesentlichen Körpern Bedeutung verleihen, nicht voraus. Die Akteure sind immer schon im Rahmen der Vorstellung oder des performativen Vollzugs auf der Bühne. Wie sich ein Text auf verschiedene Weisen inszenieren läßt und wie das Stück sowohl den Text wie dessen Interpretation erfordert, so setzt der geschlechtsspezifische Körper seine Rolle in einem kulturell beschränkten Körperraum um und inszeniert Interpretationen innerhalb der Grenzen bereits gegebener Anweisungen.¹⁰⁶

Die von Butler beschriebene Umsetzung des geschlechtsspezifischen Körpers innerhalb eines kulturell beschränkten Körperraumes läßt sich analog auch an schauspieltheoretischen Ausführungen beobachten. Aufgrund der für das Illusionstheater verbindlichen ästhetischen Spielregeln wird die Umsetzung der symbolischen Geschlechter auf der Bühne im Verlauf des 18. Jahrhunderts immer restriktiver behandelt. Während Francesco Riccoboni in seinem schauspieltheoretischen Text *L'Art du théâtre* (*Die Schauspielerkunst*) von 1750 sich über die Problematik natürlicher Darstellung noch prinzipiell äußert – »Mein Vater pflegt zu sagen, wenn man rühren wolle, so müsse man zwei Finger breit über das Natürliche gehen; so bald man aber dieses Maß nur um eine Linie überschreite, so werde das Spiel alsobald übertrieben und unangenehm«¹⁰⁷ – findet sich beispielsweise im *Gothaer Theater-Kalender* aus dem Jahr 1789 ein anonymes Beitrag mit dem Titel »Natur und Kunst. (Aus einem Briefe an eine Schauspielerin)«. In diesem Text wird die für das bürgerliche Illusionstheater dominante Fragestellung, wie viel »Natur« die Bühne denn vertrage, definitiv an weiblicher Darstellungskunst bzw. am Körper der Schauspielerin abgehandelt:

Es giebt eine gewisse Bewegung des Leibes, welche den Frauenzimmern ganz eigen und natürlich ist, wenn sie etwas mit dem Schooße auffangen wollen, welches ihnen aus den Händen fällt; in keiner Gesellschaft wird eine Seele darüber lächeln, machen sie aber diese Bewegung auf dem Theater, so wird das ganze männliche Parterre lachen, und die Damen werden den Mund zusammenziehen.¹⁰⁸

¹⁰⁶ Ebd., S. 313.

¹⁰⁷ Lessing: Werke und Briefe in 12 Bänden, Bd. 1, S. 906.

¹⁰⁸ Anonym: Natur und Kunst. (Aus einem Briefe an eine Schauspielerin). In: Heinrich August Ottokar Reichard (Hg.): Theater-Kalender auf das Jahr 1789. Gotha 1789, S. 38 f.

Mit dem Augenblick, da Frauen auf der Bühne *gender* verkörpern, scheint in der Betrachtung nur noch *sex* zu existieren.¹⁰⁹ Ganz in diesem Sinne bewertet Eduard Devrient in seiner *Geschichte der deutschen Schauspielkunst* auch das Faktum gemischtgeschlechtlicher Theateraufführungen.

Aber abgesehen von dem heftigen Verstoß gegen die Sitte, den das Theater damit beging, war mit Einführung der Frauen – so sehr die Darstellung auch an Wärme, Wahrheit und natürlicher Ausbildung gewinnen mußte – doch für alle Zeiten der Geschmack und das Urteil des männlichen, also des tonangebenden Publikums durch das geschlechtliche Interesse getrübt.¹¹⁰

Kati Röttger hebt in ihrem Text hervor, dass Butler zwar »die Aufmerksamkeit auf die Historizität des geschlechtlichen Körpers lenkt«, gleichzeitig aber »einen stabilen, ahistorischen Begriff von Theatralität verwendet, der auf eine idealtypische Idee vom bürgerlichen Illusionstheater zurückgeht«.¹¹¹ Dieser Einwand ist zweifelsohne berechtigt; Butler weiterführend und in Anwendung eines historisierenden Theater- und Theatralitätsbegriffs lässt sich allerdings zeigen, dass »das performative Geschlecht von seiner theatralischen Grundstruktur nicht zu trennen«¹¹² ist, da Theater die Sicht auf Techniken und Mechanismen ermöglicht, die »den Herstellungsprozeß geschlechtlicher Identität«¹¹³ offenlegen oder – wie eben im bürgerlichen Illusionstheater – verschleiern.¹¹⁴

109 Bereits in den frühesten Theaterkritiken (ab der 2. Hälfte des 18. Jahrhunderts) sind sowohl Sexualisierungen des auf der Bühne präsent(iert)en weiblichen Körpers als auch Reflexionen darüber nachzulesen. Vgl. dazu z. B. Roland Krebs: Die frühe Theaterkritik zwischen Bestandsaufnahme der Bühnenpraxis und Normierungsprogramm. In: Erika Fischer-Lichte/Jörg Schönert (Hg.): Theater im Kulturwandel des 18. Jahrhunderts. Inszenierung und Wahrnehmung von Körper – Musik – Sprache. Göttingen 1999, S. 463–482.

110 Devrient: *Geschichte der deutschen Schauspielkunst*, Bd. I, S. 168.

111 Röttger: Zwischen Repräsentation und Performanz: Gender in Theater und Theaterwissenschaft, S. 532.

112 Ebd.

113 Ebd., S. 533.

114 Als Erweiterung von Butlers Performativitätskonzept schlägt Gabriele Brandstetter das Modell des sog. *staging gender* vor, das sie zum einen »als eine Kategorie der Beschreibung von (Geschlechter)Differenzen in den settings sozialen, politischen Handelns und seiner symbolischen, ästhetischen Bedeutungen; und zum anderen als eine (selbstreflexive) Kategorie der Beobachtung dieser Prozesse und ihrer (Prä)Figuration in den settings und Traditionen der Wissenschaft« fasst. (Gabriele Brandstetter: *Staging Gender. Körperkonzepte in Kunst*

Die Neuordnung von Theater betrifft mit Etablierung fixer Theatergebäude auch Veränderungen der Bühnenform, die wiederum Auswirkungen auf die Art und Weise der Rezeption haben.¹¹⁵ Als Weiterentwicklung der seit der Renaissance gebräuchlichen Kulissenbühne wird die sogenannte Guckkastenbühne zur vorherrschenden Theaterform, die perspektivisch ausgerichtet ist und durch einen Portalrahmen eine klare Trennung zwischen Bühne und Zuschauerraum markiert. Das Paradigma der vierten Wand findet in der Guckkastenbühne seine bautechnische und ab etwa 1840 mit allgemeiner Durchsetzung der Gasbeleuchtung auch seine beleuchtungstechnische Entsprechung, da hierdurch die Verdunkelung des Zuschauerraums und damit eine gelenkte Fokussierung des Blicks auf die Bühne möglich werden. Ab dem 19. Jahrhundert zählen Rang-Logentheater mit Guckkastenbühnen zur dominierenden Bauform für Theatergebäude.¹¹⁶ Von Seiten der Rezeption bedient das Paradigma der vierten Wand das Phantasma des Sehens, ohne gesehen zu werden. Eine ›Kunst‹, die mit Entwicklung der Fotografie ›Realität‹ zu werden schien. Der Fotoapparat »repräsentiert den Blick, der nicht erwidert werden kann«.¹¹⁷

Als »visuelles Leitmedium«, so Kati Röttger, habe Theater dazu beigetragen, »die Differenzen zwischen den Geschlechtern zu zementieren«.¹¹⁸ Die »kulturellen Herstellungsmechanismen« und die »Apparatur des Theaters«¹¹⁹ bleiben verborgen. Denn:

und Wissenschaft. In: Franziska Frei Gerlach/Annette Kreis-Schinck/Claudia Opitz/Béatrice Ziegler [Hg.]: *Körperkonzepte/Concepts du corps. Interdisziplinäre Studien zur Geschlechterforschung/Contributions aux études genre interdisciplinaires*. Münster/New York/München/Berlin 2003, S. 29 f.).

115 Vgl. Isabel Matthes: *Das öffentliche Auge. Theaterrauditorien als Medium der Vergesellschaftung im ausgehenden 18. Jahrhundert*. In: Erika Fischer-Lichte/Jörg Schönert (Hg.): *Theater im Kulturwandel des 18. Jahrhunderts. Inszenierung und Wahrnehmung von Körper – Musik – Sprache*. Göttingen 1999, S. 419–432.

116 Vgl. dazu Maurer-Schmoock: *Deutsches Theater im 18. Jahrhundert*; Isabel Matthes: »Der allgemeinen Vereinigung gewidmet«. *Öffentlicher Theaterbau in Deutschland zwischen Aufklärung und Vormärz*. Tübingen 1995.

117 Braun: *Das Geschlecht des Unbewussten in der Wissensordnung*, S. 129. Zur Rolle des Sehens in der westlichen Kultur anhand der Debatten über Kopftuch und Schleier vgl. Christina von Braun/Bettina Mathes: *Verschleierte Wirklichkeit. Die Frau, der Islam und der Westen*. Berlin ²2007.

118 Röttger: *Zwischen Repräsentation und Performanz: Gender in Theater und Theaterwissenschaft*, S. 335.

119 Ebd., S. 338.

Durch diese Gleichsetzung von Frau und Natur wird es aber erst möglich, ein Bild der Frau zu entwerfen, das sich nicht als Bild zu erkennen gibt; umso leichter läßt es sich innerhalb der bürgerlichen patriarchalen Ordnung als (naturalisierte) Projektionsfläche männlicher Imaginationen verwenden.¹²⁰

Mit Blick auf die theatralen Praktiken zeigt sich jedoch, dass im 18. Jahrhundert gerade die durch die Neuordnung der Geschlechter wie des Theaters hervorgerufenen Risse und Brüche, also das ›Unfertige‹ in den Geschlechterkonzeptionen aufschlussreich ist. Dieser bereits zu Beginn meiner Forschungen gemachten Beobachtung folgte bald die Gewissheit, dass exakt das ›Unfertige‹ und das Brüchige in der Mehrzahl der Arbeiten zu Geschlechterkonzeptionen und Theater zugunsten simplifizierter Rückprojektionen getilgt worden sind. Mein leitendes Interesse gilt daher dem auf unterschiedlichen Ebenen stattfindenden Umschlag von Codierung in Naturalisierung, von Bild in ›Realität‹, von Geschlechtercodierung in Geschlechtscharakter, also dem Umschlag des Symbolischen in ›Natur‹ sowie den Mechanismen der Naturalisierungsvorgänge, die – paradox genug – auch Hinweise auf die vielfach verschlungenen Wanderbewegungen der geschlechtlichen Umcodierungen geben.

Meine These dazu lautet, dass sich gerade aufgrund der fundamentalen Umstrukturierungen von Theater im Verlauf des 18. Jahrhunderts sowie der historiografischen Tradierungen derselben die Mechanismen der Geschlechternaturalisierung hervorragend beobachten lassen.

Denn es ist gerade die Untersuchung der Rückwirkungen von Ideologien oder religiösen Denkbildern auf die Entstehung sozialer, kultureller und sogar physischer Wirklichkeit, die Gender-Studien interessant machen. Auf keinem anderen Gebiet kann man so deutlich den Einfluß von geistigen und kulturellen Denkmustern auf die Entstehung von ›Wirklichkeit‹ ablesen.¹²¹

Theater und Schauspiel verfügen über das Potenzial, geschlechtliche Naturalisierungen sowohl einzulösen als auch zu unterlaufen bzw. auf die Brüchigkeit derselben zu verweisen; ihnen kommt ein dem Unbewussten analoges Störungs- wie Antriebspotenzial zu. Anhand der unterschiedlichen theaterhistoriografischen Darstellungen können die

120 Ebd., S. 537. Vgl. zu diesem Komplex die umfangreiche Studie von Heeg: *Das Phantasma der natürlichen Gestalt. Körper, Sprache und Bild im Theater des 18. Jahrhunderts*.

121 Braun/Stephan: *Einleitung*, S. 7.

Wege der oszillierenden geschlechtlichen Codierungen und Naturalisierungen verfolgt werden. Eine Analyse dieser Interpretationen der Neuordnung von Theater im Zusammenhang mit der Neuordnung der Geschlechter wiederum lässt die Mechanismen der Ausschließung und die Formen des Auftauchens eines als ›weiblich‹ codierten Unbewussten in der Wissensordnung deutlich werden.

Kostümierung statt Maskerade

Der 1929 erschienene Text der amerikanischen Psychoanalytikerin Joan Riviere »Womanliness as Masquerade«¹²² wird in den 1990er Jahren für die Genderforschung wiederentdeckt. Riviere setzt sich darin mit »einem besonderen Typ von intellektueller Frau«¹²³ auseinander. Als Beispiel wählt sie eine Analysandin, die »einer Art propagandistischer Arbeit« nachgeht, im Zuge derer sie u. a. Vorträge zu halten hat. Nach jedem öffentlichen Auftritt leidet die Frau unter heftigen Angstzuständen. Trotz unbestreitbarer Erfolge habe sie Bedenken gehabt, »etwas Unangebrachtes getan zu haben«, was dazu führt, dass sie »besessen von einem Verlangen nach Bestätigung« durch Männer erscheint, die Riviere als Vaterfiguren charakterisiert. So sucht die Analysandin zum einen »direkte Bestätigung in Form von Komplimenten für ihre Leistung; zum anderen, und dies ist wichtiger, indirekte Bestätigung in Form von sexueller Beachtung seitens dieser Männer«.¹²⁴ Laut Riviere stellt sich im Zuge der Analyse heraus, dass das zwanghafte Flirten und Kokettieren ein unbewusster Versuch ist, »sich gegen die Angst zur Wehr zu setzen,

122 Claudia Benthien weist darauf hin, dass es nicht klar sei, wieso in der deutschen Übersetzung das Wort ›Weiblichkeit‹ und nicht ›Fraulichkeit‹ gewählt worden ist. »Denn man könnte, anknüpfend an aktuelle Gender-Debatten, sogar die Hypothese aufstellen, dass ›Weiblichkeit‹ (*femininity*) tendenziell eher biologisch konnotiert ist, ›Fraulichkeit‹ (*womanliness*) hingegen eher kulturell. Somit deutete der von Riviere benutzte Begriff *avant la lettre* auf die Dimension einer kulturellen Konstruktion von Geschlechtsidentität hin.« (Claudia Benthien: Das Maskerade-Konzept in der psychoanalytischen und kulturwissenschaftlichen Theoriebildung. In: Claudia Benthien/Inge Stephan [Hg.]: Männlichkeit als Maskerade. Kulturelle Inszenierungen vom Mittelalter bis zur Gegenwart. Köln/Weimar/Wien 2003, S. 37, Hv. wie im Orig.).

123 Joan Riviere: Weiblichkeit als Maskerade. In: Liliane Weissberg (Hg.): Weiblichkeit als Maskerade. Frankfurt a. M. 1994, S. 35.

124 Ebd., S. 36.

die sich einstellte, weil sie nach der intellektuellen Leistung ihres Vortrags Vergeltungsmaßnahmen von seiten der Vaterfigur befürchtete«. ¹²⁵

Ausgehend von einem Traum dieser Analysandin, in dem sich Menschen »Masken vor das Gesicht zogen, um Unheil abzuwenden«, interpretiert Riviere Weiblichkeit als etwas, das die Frau

vortäuschen und wie eine Maske tragen konnte, sowohl um den Besitz von Männlichkeit zu verbergen, als auch um der Vergeltung zu entgehen, die sie nach der Entdeckung erwartete – ähnlich wie ein Dieb, der seine Taschen nach außen kehrt und durchsucht zu werden verlangt, um zu beweisen, daß er die gestohlenen Dinge nicht hat. ¹²⁶

Die Frage, wie Weiblichkeit nun zu definieren und wo die Grenze zwischen »echter Weiblichkeit« und Maskerade zu ziehen sei, beantwortet Riviere mit der Negation eines vorhandenen Unterschieds: »ob natürlich oder aufgesetzt, eigentlich handelt es sich um ein und dasselbe«. ¹²⁷ Rivieres Interpretation von Weiblichkeit als Maskerade deutet also bereits auf die gegen Ende des 20. Jahrhunderts virulenten Diskurse einer kulturellen Konstruktion von Geschlecht voraus.

Nicht erst seit Einsetzen der Butler-Rezeption im deutschsprachigen Raum ist in der Literatur eine geradezu inflationäre Verwendung des auf unbewusstes »Alltagshandeln« (*gender performance*) bezogenen Maskerade-Konzeptes festzustellen. ¹²⁸ Claudia Benthien gibt in ihrem Beitrag »Das Maskerade-Konzept in der psychoanalytischen und kulturwissenschaftlichen Theoriebildung« einen guten Überblick über die Rezeption von Rivieres Maskerade-Konzept u. a. bei Jacques Lacan und Judith Butler. Beim Versuch, dieses Konzept auch auf Männlichkeit anzuwenden, zeigt sich allerdings, wie schwer sich eine mit »Männlichkeit als Maskerade« gefasste Denkfigur von der im Diskurs dominanteren gewinnbringend emanzipieren lässt. Denn ich sehe in der Umkehrung von Rivieres leitender These keine fundamentale Neuperspektivierung der Befunde zur Geschlechterhierarchie:

¹²⁵ Ebd., S. 37.

¹²⁶ Ebd., S. 38.

¹²⁷ Ebd., S. 39.

¹²⁸ Schon Butler verweist in *Gender Trouble* auf die weitreichende feministische Literatur zu »Maskerade« (S. 228, Anm. 18). Vgl. weiters Liliane Weissberg (Hg.): Weiblichkeit als Maskerade. Frankfurt a.M. 1994; Gertrud Lehnert: Wenn Frauen Männerkleider tragen. Geschlecht und Maskerade in Literatur und Geschichte. München 1997; Claudia Benthien/Inge Stephan (Hg.): Männlichkeit als Maskerade. Kulturelle Inszenierungen vom Mittelalter bis zur Gegenwart. Köln/Weimar/Wien 2003.