



Studien zur Geschichte und Theorie  
der dramatischen Künste

Herausgegeben von Hans-Peter Bayerdörfer, Dieter Borchmeyer  
und Andreas Höfele

Band 31



Birgit Wiens

# ›Grammatik‹ der Schauspielkunst

Die Inszenierung der Geschlechter  
in Goethes klassischem Theater

Max Niemeyer Verlag  
Tübingen 2000



Gedruckt mit Unterstützung der Deutschen Forschungsgemeinschaft

D 19 Philosophische Fakultät für Geschichts- und Kunstwissenschaften der Ludwig-Maximilians-Universität München

Die Deutsche Bibliothek – CIP-Einheitsaufnahme

*Wiens, Birgit:*

»Grammatik« der Schauspielkunst : die Inszenierung der Geschlechter in Goethes klassischem Theater / Birgit Wiens. – Tübingen: Niemeyer, 2000

(Theatron; Bd. 31)

Zugl.: München, Univ., Diss.

ISBN 3-484-66031-7      ISSN 0934-6252

© Max Niemeyer Verlag GmbH, Tübingen 2000

Das Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung außerhalb der engen Grenzen des Urheberrechtsgesetzes ist ohne Zustimmung des Verlages unzulässig und strafbar. Das gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen.

Printed in Germany.

Gedruckt auf alterungsbeständigem Papier.

Satz: ScreenArt, Wannweil

Druck: AZ Druck und Datentechnik GmbH, Kempten

Einband: Buchbinderei Siegfried Geiger, Ammerbuch

## ›Zueignung‹

Themenstellung und methodischer Ansatz des vorliegenden Bandes gehen zum einen auf ein langjähriges Interesse an Goethes Theater und zum anderen auf frühe Begegnungen der Autorin mit den sogenannten ›Gender-Studies‹ während eines Studienaufenthalts in den USA zurück. Herzlich bedankt sei an dieser Stelle Prof. Dr. Hans-Peter Bayerdörfer für seine Bereitschaft, dieses Projekt zu fördern und einen ›anderen‹ Blick auf Goethe zu wagen. Dank geht auch an Prof. Dr. Christopher Balme für diverse Anregungen. Realisiert werden konnte das Projekt durch ein Stipendium des interdisziplinären, DFG-geförderten Münchner Graduiertenkollegs ›Geschlechterdifferenz & Literatur‹ (1995–97), dessen Mitglieder zu seinem Gelingen beitrugen, v.a. Dr. Kati Röttger durch Korrekturlesen und Kritik.

Gewidmet ist die Arbeit Gerhard und Liane Wiens.



# Inhalt

## Einleitung

|                                                                                                                                                     |    |
|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----|
| Theatergeschichte aus ›weiblicher‹ Sicht –<br>Eine Gegen-Geschichte? . . . . .                                                                      | 1  |
| 1. Geschlechterdifferenz als Problem (theater-)historischer Forschung.<br>Eine Methodendiskussion . . . . .                                         | 4  |
| 1.1. Die Suche nach dem ›authentischen‹ Körper:<br>Zivilisationsgeschichte und historische Anthropologie . . . . .                                  | 5  |
| 1.2. Die Vergänglichkeit des Körpers als Problem der Theater-<br>geschichtsschreibung . . . . .                                                     | 7  |
| 1.3. Körper, Theatralität, Medialität. Ansätze zu einer<br>kulturhistorischen Analyse . . . . .                                                     | 11 |
| 1.4. Der Körper, ›ihre‹ Sexualität und ›seine‹ Wahrheit:<br>Genus-Forschung in der Theaterwissenschaft . . . . .                                    | 15 |
| 1.5. Sexualität, Maskerade, Theatralität. Zur Anwendbarkeit<br>dekonstruktiver Körper-Lektüren in der Theaterwissenschaft . . . .                   | 21 |
| 1.6. Zwischen Rekonstruktion und Dekonstruktion. Das Theater<br>der Weimarer Klassik im Blick der Genus-Forschung.<br>Quellen und Methode . . . . . | 30 |
| 2. Geschlechterdifferenz im Theater der Weimarer Klassik.<br>Zum Stand der Forschung . . . . .                                                      | 34 |
| 2.1. Das Weimarer Theater, seine Männer und Frauen in der älteren,<br>positivistischen Forschung . . . . .                                          | 35 |
| 2.2. Das Weimarer Hoftheater in der neueren (theater-)wissenschaft-<br>lichen Forschung . . . . .                                                   | 37 |

## Teil I. Polarisierungen:

Der bürgerliche Geschlechterdiskurs und die Entdeckung des weiblichen ›Mangels‹ – ein Vorspiel . . . . . 42

1. Positionen, Definitionen, Geschichten: Zum Ort des ›Weiblichen‹ in Kultur und Sprache . . . . . 42
  - 1.1. Was ist ›Weiblichkeit‹? Versuche mit Freud . . . . . 42
  - 1.2. Die Differenz der Körper und das weibliche ›Nichts‹. . . . . 44
2. ›Naturgesetz‹, Geschlecht und Interpretationsgewalt: Stimmen von Kant, Hegel und anderen. . . . . 44
  - 2.1. Sprecherpositionen, Machtansprüche . . . . . 45
  - 2.2. Der anatomische Blick und das Korsett der Moral. . . . . 47
  - 2.3. Körper, Geschlecht und das kulturelle ›Gebäude‹ . . . . . 50
3. Geschlechterdifferenz und künstlerische Produktivität: Goethe im Gespräch. . . . . 51
  - 3.1. Orte des Sprechens: Egalitätsdenken versus Polarisierung . . . . . 51
  - 3.2. Das »Ewig-Weibliche«. . . . . 55

## Teil II. »Anthropomorphism, Erotomorphism«:

Zum Verhältnis von Autorfunktion, Sexualität und Sprache im Vorfeld der Weimarer Klassik . . . . . 57

1. Grenzüberschreitungen, oder: die vorübergehende Verschiebung des Blicks. Goethes Italienreisen als Wiederentdeckung des ›Sinnlichen‹. . . . . 58
  - 1.1. *Scientia erotica* unter südlichem Himmel? . . . . . 58
  - 1.2. Goethes Rezeption antiker Kunst. Zur Transformierung des Sexuellen in Bild und Schrift . . . . . 60
  - 1.3. »Oftmals hab' ich schon in ihren Armen gedichtet...« Weiblichkeitsbilder in der Schrift . . . . . 68
2. Grenzziehungen: Goethes Deutung antiker *ars erotica* als selektive Rezeption in Bild und Wort . . . . . 70
  - 2.1. »... keine Bestien in dem Götter-Saal!« Klassische Ästhetik und die heteromorphe Ordnung des Geschlechts. . . . . 70
  - 2.2. Strategien der Zensur: Das Weimarer Publikum und seine ›ehrbaren Frauen‹ . . . . . 72
3. Auto(r)erotik, oder: Das latente Begehren in der Sprache. Goethe, gelesen mit Lacan . . . . . 75
  - 3.1. Goethes Schreiben – ein (Geschlechter-)Spiel zwischen Verbot und Geständnis?. . . . . 75
  - 3.2. Figurationen, Simulakren, Markierungen: Zur Interpretation des ›Phallos‹ als privilegierter Signifikant . . . . . 77

### Teil III. Theatrum Eroticum:

|                                                                                                                                                                     |     |
|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| Geschlechterdifferenz und Schauspieltheorie im Vorfeld<br>der Weimarer Klassik. . . . .                                                                             | 82  |
| 1. Grenzüberschreitungen II: Das Land der Griechen mit dem<br>Körper suchen. Zu Goethes physiognomischen Recherchen. . . . .                                        | 83  |
| 1.1. »Das Studium des menschlichen Körpers hat mich nun ganz...«<br>Goethes ›physiognomischer Blick‹ zwischen Aufklärung<br>und Klassik. . . . .                    | 83  |
| 1.2. Erinnerungsspiele: Zur Reflexion eines archaischen Eros<br>in Goethes Reisebericht »Das Römische Karneval« . . . . .                                           | 85  |
| 2. Sanktionierte Transgressionen. Goethes Konzept der »selbstbewußten<br>Illusion« und die Funktionsbestimmung des Geschlechtertauschs<br>auf dem Theater . . . . . | 91  |
| 2.1. »Frauenrollen auf dem Römischen Theater durch Männer<br>gespielt« – ein ›antiquarischer Rest‹? . . . . .                                                       | 91  |
| 2.2. »...eine dritte und eigentlich fremde Natur...«<br>Zur Funktionalisierung des Kleidertauschs in Goethes<br>Theaterästhetik . . . . .                           | 93  |
| 2.3. »Selbstbewußte Illusion«, Natur oder Kunst? Goethe und<br>das Paradox über die Schauspielerin . . . . .                                                        | 96  |
| 2.4. »Knabe erschien ich, ein rührendes Kind...« Die Schauspielerin<br>in der Hosenrolle . . . . .                                                                  | 103 |
| 2.5. Die Schauspielerin: Dichtung und Wahrheit. Geschichten<br>um »Euphrosyne« . . . . .                                                                            | 108 |
| 3. Vom Mythos zum Fetisch: Zur Inszenierung des weiblichen<br>Körpers in der Kunst der Attitüden . . . . .                                                          | 111 |
| 3.1. Marmorbilder: Erinnerungen an die Attitüden der<br>Lady Hamilton . . . . .                                                                                     | 112 |
| 3.2. Vom Eros der Bewegung: Die Schauspielerin als<br>fließendes Phantasma. Zu den Schleierspielen der<br>Henriette Hendel-Schütz . . . . .                         | 122 |
| 3.3. »Pygmalion« und das Phänomen der belebten Statue.<br>Schattenbild einer Theorie ›weiblicher‹ Schauspielkunst? . . . . .                                        | 125 |

|                                                                                                                                                                  |     |
|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| Teil IV. Ein Haus aus Sprache – Zur Ordnung des Geschlechts<br>in der »Grammatik« des klassischen Theaters . . . . .                                             | 132 |
| 1. Goethes Autorfunktion im klassischen Theater:<br>Architektur und Schauspieler(innen)körper als Text . . . . .                                                 | 136 |
| 1.1. Der »Patriarch« und sein Ensemble. Autorfunktion,<br>Geschlechterdifferenz, Theaterorganisation . . . . .                                                   | 136 |
| 1.2. Erziehung zum Ideal, oder: Goethes Theater als »Gefängnis« . . . .                                                                                          | 140 |
| 2. Inszenierte Idealität: Zur Formierung von Geschlechterdifferenz in<br>Theatertheorie und -praxis . . . . .                                                    | 144 |
| 2.1. Der weibliche »Mangel«: Überlegungen zu einer Leerstelle<br>in Goethes »Grammatik« . . . . .                                                                | 146 |
| 2.2. Geschlechterdifferenzierung in Körperbildern und Gebärden . . . .                                                                                           | 148 |
| 2.3. Zur Visualisierung von Geschlechterdifferenz in Interaktion<br>und Bewegung im Raum . . . . .                                                               | 156 |
| 2.4. Goethes Masken-Experimente. Stilisierung, »dritte und<br>eigentlich fremde Natur«, Maskerade . . . . .                                                      | 162 |
| 2.5. Die Weimarer »Grammatik« und die Wiederkehr<br>der »weiblichen« Attitüdenkunst. . . . .                                                                     | 165 |
| 2.6. Die Sprache der Differenz. Zur Ordnung von Klang,<br>Rhythmus und Stimme . . . . .                                                                          | 170 |
| 3. Die Maske und ihr Medium: Theatralität als Grenzbestimmung<br>des Geschlechts . . . . .                                                                       | 179 |
| 3.1. Paradoxien der Maskerade: Mann – Frau/Natur – Kunst. . . . .                                                                                                | 181 |
| 3.2. Die Grenzbestimmungen des Geschlechts im Spannungsfeld<br>zwischen Zivilisationsprozess und Theater . . . . .                                               | 183 |
| 3.3. Inszenierte Idealität und ihre Medien: Theaterarchitektur,<br>Guckkastenbühne, Spiegel, Tableau . . . . .                                                   | 185 |
| Teil V. »Verweile doch, du bist so schön...« – (Theater-)Kunst<br>im öffentlichen Raum. Geschlechter-Stilisierung als<br>kulturelle <i>Architextur</i> . . . . . | 190 |
| 1. Ikonographien des Weiblichen: Schauspielerinnen-Portraits.<br>Vom lebenden Tableau zum Tafelbild . . . . .                                                    | 192 |
| 1.1. »Und die Natur erschuf in ihr die Kunst«:<br>Die Portraits der Corona Schröter als Grundmuster<br>klassischer »Weiblichkeit« . . . . .                      | 193 |
| 1.2. »Bewundert viel und viel gescholten«. Karoline Jagemann:<br>Zur Nobilitierung der Schauspielerin im Bild . . . . .                                          | 203 |

|                                                                                                                                                        |     |
|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| 2. Bildnis-Büste – Ideal-Büste: Geschlechterphantasmen<br>als steinernes Symbol . . . . .                                                              | 209 |
| 2.1. Zur Stilisierung der Geschlechter in der klassizistischen<br>Bildnisbüste . . . . .                                                               | 210 |
| 2.2. ›Weiblichkeit‹ zwischen Bildnis und Ideal . . . . .                                                                                               | 212 |
| 3. Monument und <i>Architextur</i> : Plastische Theaterbilder<br>im ›öffentlichen Raum‹ . . . . .                                                      | 218 |
| 3.1. Szenenbilder – Standbilder: Schauspieler(innen)Körper<br>in Relief, Wandfries und Portrait-Plastik . . . . .                                      | 218 |
| 3.2. »Luxus und Moden« – kulturelle Stilisierung: Zur Funktion<br>der Theaterbilder im ›öffentlichen Raum‹. . . . .                                    | 222 |
| Teil VI. »...Und nun erkennt ein Geister-Meisterstück!«<br>Zur Inszenierung der Geschlechter in Goethes<br>klassischem Theater. Ein Nachspiel. . . . . |     |
| 1. Zur Geburt des Weimarer Stils aus der Kunst der Antike:<br>Goethes »Müttermythos«, gelesen mit Freud und Lacan. . . . .                             | 225 |
| 1.1. »Das Musterbild der Männer so der Frauen«. Theatraler<br>Normwandel zwischen Konstruktion und Rezeption . . . . .                                 | 226 |
| 1.2. Fausts Gang zu den »Müttern«: ›Urszene‹ der Konstruktion<br>theatraler Geschlechterdifferenz? . . . . .                                           | 230 |
| 1.3. Der Dreifuß der »Mütter«. Chaos und <i>semiotische Chora</i> . . . . .                                                                            | 233 |
| 2. Geschlechterdifferenz und Theatralität in Goethes Theater.<br>Abschließende Bemerkungen . . . . .                                                   | 235 |
| Bibliographie. . . . .                                                                                                                                 | 239 |
| 1. Literatur zu Goethe und zu Goethes Theater. . . . .                                                                                                 | 239 |
| 2. Theaterwissenschaftliche Theorie, historische Anthropologie,<br>Diskurstheorie, Poststrukturalismus, Genus-Forschung . . . . .                      | 242 |
| 3. Abbildungsverzeichnis . . . . .                                                                                                                     | 247 |

Es begann mit dem Wunsch, mit den Toten zu sprechen. [...] Obwohl ich nie geglaubt habe, daß die Toten mich hören könnten, und mir stets bewußt war, daß sie nicht sprechen konnten, war ich mir sicher, ein Gespräch mit ihnen wieder aufleben lassen zu können. [...] Gewiß, ich hörte stets nur meine eigene Stimme, aber meine Stimme war zugleich die Stimme der Toten, insofern es den Toten gelungen war, Textspuren [...] zu hinterlassen...

*Stephen Greenblatt*

Jene feministische Theorie, die dekonstruktiv genannt wird, ist Lektüre der symbolischen Anordnungen, in denen die Geschlechteridentitäten sich konstituieren, und sie ist als Lektüre dieses Funktionierens, in dem der Schein der Substantialität ausgeht, *dekonstruktiv*; sie ist ein *Re-Reading* im doppelten Sinne des Wieder- und Gegenlesens dieser Konstruktion. [...] Lesen als Gegen-Lesen macht diese Anordnungen und damit erst das Weibliche lesbar – sie ist das Ereignis der Dekonstruktion.

*Bettine Menke*

## Einleitung

### Theatergeschichte aus ›weiblicher‹ Sicht – eine Gegen-Geschichte?

...zürnen Sie mir nicht, wenn meine Darstellung des Eindrucks, den Goethe mir zuerst machte, Ihre innige Verehrung für einen Augenblick verletzen sollte. Im anderen Augenblicke werden sie erkennen, daß nicht etwa der böse Wille ihm Schatten anhängen will...

Karoline Jagemann<sup>1</sup>

»...mein Einfluß auf das Weimarische Theater war ohne Plan und Vorsatz ein sehr guter...«, schreibt Karoline Jagemann, Schauspielerin und Sängerin an dem von Goethe geleiteten Hoftheater, in ihren Memoiren.<sup>2</sup> Wie viele Passagen dieser Erinnerungen zeigen, scheint sie darin gegen eine bereits zu ihren Lebzeiten anwachsende Goethe-Verehrung anschreiben zu wollen. Zugleich beansprucht sie einen Platz in der Geschichte – in Zusammenhang mit jener Schauspielkunst, die die Theatergeschichtsschreibung als ›Weimarer Stil‹ verzeichnet. Diese Forderung hat sich, während die meisten anderen Bühnenkünstlerinnen kaum Zeugnisse hinterließen und gleichsam nur noch als Schatten greifbar sind, in zweifelhafter Weise erfüllt: Ihr Name, der wie kaum ein anderer für die sich im bürgerlichen Theater am Ende des 18. Jahrhunderts abzeichnende Nobilitierung des Schauspieler(innen)bildes steht, wurde vor allem mit dem Ende der Goetheschen Direktionszeit untrennbar verbunden. In ihrer besonderen Position als Geliebte des Herzogs habe sie, so heißt es, die Autorität des Theaterleiters untergraben und »Goethen 1817 aus der Leitung des Theaters verdrängt«;<sup>3</sup> ihr »Einfluß«, festgemacht an der angeblich von ihr durchgesetzten Aufführung des Skandalstücks *Der Hund des Herrn Aubry*, wurde in der Folge als Einbruch des Trivialen in diese der ›höheren Kunst‹ verpflichteten Institution interpretiert, als Zusammenbruch des klassischen Repräsentations- und Wertesystems in jenem Moment, als der Hauptdarsteller des Stücks, ein Pudel, auf der Weimarer Hoftheaterbühne erschien.<sup>4</sup>

<sup>1</sup> Brief Karolines an Georg von Mecklenburg, einem der ersten Kritiker ihrer Memoiren, 3. Februar 1846, in: *Die Erinnerungen der Karoline Jagemann (1847), nebst zahlreichen unveröffentlichten Dokumenten aus der Goethezeit*. Hrsg. von Eduard von Bamberg. Dresden 1926, S. 583.

<sup>2</sup> *Die Erinnerungen der Karoline Jagemann*, S. 103.

<sup>3</sup> *Gespräche mit Goethe in den letzten Jahren seines Lebens*. Von Johann Peter Eckermann; hrsg. von H. H. Houben. Leipzig 1925 [im Folgenden: *Gespräche mit Eckermann*], vgl. den Anhang, S. 803.

<sup>4</sup> Daß die Aufführung auf Wunsch des Hofes geschah, wird gewöhnlich vergessen; die Interpretation des Ereignisses liest sich noch in der neueren Geschichtsschreibung

Ein ganzes Bündel von Mustern, die das zeitgenössische Denken bestimmten, ist in diesem Konflikt spannungsreich angezeigt; sichtbar wird dort eine strukturell trennende Ordnung von Mensch und Tier, von Kunst und Natur, von Mann und Frau, von Sprechen und Schweigen – in einem historischen Moment, in dem sich die Positionen gesellschaftlicher Macht, namentlich die Positionen der Stände und der Geschlechter, verschieben und sich, auf der Ebene ihrer kulturellen/theatralen Repräsentation, neu anzuordnen scheinen – um zugleich, als ›gültige‹ oder ›ungültige‹ Erzählweisen, in die Geschichte einzugehen. Lohnt es sich also, die Geschichte des klassischen Weimarer Theaters einmal aus einer ›weiblichen‹ Perspektive zu betrachten, um sie umzuschreiben aus der Sicht des ›Anderen‹ – der Frau?

Ein solcher Versuch erfordert, die bisher verfügbaren Darstellungen der Geschichte des Weimarer Hoftheaters unter Goethes Leitung (1791–1817) neu zu lesen, die Dokumente zu Goethes klassischem Theater von ›ihren Rändern her‹ einer erneuten Lektüre zu unterziehen sowie bisher wenig beachtete Dokumente einer ›weiblichen‹ Bühnenkunst aufzuspüren und schließlich nach den unterschiedlichen Positionsbestimmungen von Mann und Frau im Feld dieser kulturellen/theatralen Repräsentationen zu fragen. Nimmt man dazu Goethes theatertheoretische Schriften zur Hand, so lesen sich diese, im Hinblick auf das ›Weibliche‹, gleich einem Prozess des Verschweigens: so wurde die für die Weimarer Theaterästhetik grundlegende Konzeption des reflektierten Spiels, die »selbstbewußte Illusion«, am Beispiel der Darstellung von Frauenrollen durch Männer entwickelt.<sup>5</sup> Es handelt sich dabei um einen in die Antike zurückreichenden Brauch, der den Körper der Frau, auf theatraler Ebene, negiert: man kam dort zwar nicht ohne das ›weibliche‹ Element, jedoch ohne die physische Präsenz der Frauen aus: Antigone, Elektra oder Iphigenie waren Glanzrollen männlicher Darsteller. Dieses Theater der weiblichen Abwesenheit, als europäische Tradition, wurde übrigens bis weit in das 17. Jahrhundert hinein aufrecht erhalten; auch dort wurden, aufgrund des klerikalen Verbots öffentlicher Auftritte von Frauen, sämtliche Rollen von Männern gespielt. Erst langsam zeichnet sich eine Veränderung ab, und namentlich die »deutsche Bühnenkünstlerin«, so vermerkt Renate Möhrmann, erlebte »ihren eigentlichen Durchbruch [...] erst im 18. Jahrhundert«,<sup>6</sup> also zu einer Zeit, in der die Aufwertung der Schauspielerei zur ›Kunst‹ sowie deren Regelung gemäß bürgerlicher Ordnungsmuster und

---

wie folgt: »Es ist dann freilich auch eine Schauspielerin, deren Intrige ihm das Leben mit der Bühne verbittern und schließlich verleiden wird: Karoline Jagemann [...] Seine Theaterarbeit [...], wird durch eine Hundskomödie beendet werden...«, Walter Hinck: *Goethe – Mann des Theaters*. Göttingen 1982, S. 11.

<sup>5</sup> Vgl. Goethe, »Frauenrollen auf dem Römischen Theater durch Männer gespielt« (1788), *Goethes Werke*. Hrsg. im Auftrage der Großherzogin Sophie von Sachsen (Weimarer Ausgabe, im Folgenden: WA) Bd. 47, S. 269–274.

<sup>6</sup> Renate Möhrmann (Hrsg.): *Die Schauspielerin. Zur Kulturgeschichte der weiblichen Bühnenkunst*. Frankfurt/M. 1989, Einleitung, S. 14.

(Sprach-)Strukturen beginnt.<sup>7</sup> Die zeitgenössische theatertheoretische Diskussion schweigt sich über den »theatralischen Eintritt der Frau in die Moderne« jedoch fast vollständig aus.<sup>8</sup> Auch in Goethes »Regeln für Schauspieler«, die dieser um 1803, während seiner Direktionszeit, im Wechselspiel von Theorie und Praxis als »technisch-grammatisches« Regelwerk entwarf,<sup>9</sup> bleiben Kriterien zu einem »weiblichen« Spiel unerwähnt; das klassische Postulat der »Idealität« hingegen ist im generischen Maskulinum formuliert: »Der Schauspieler«, heißt es da, habe zu bedenken, »daß er nicht allein die Natur nachahmen, sondern sie auch idealisch vorstellen« und also das »Wahre mit dem Schönen« vereinigen solle.<sup>10</sup> Bestand das Weimarer Ensemble nun freilich aus Schauspielern und Schauspielerinnen, so stellt sich die Frage, welche in »männlich« und »weiblich« unterschiedene Normen das theatrale Zeichensystem, auf der Ebene des Spiels (der »Physikalisierung«), generiert. Welche Begriffe von »Natur«, »Ideal« und »Schönheit« sind dabei jeweils gemeint? Warum findet sich die Schauspielerin, die, wie das Beispiel der Jagemann und anderer zeigt, eine geradezu spektakuläre Aufmerksamkeit erfährt, nicht systematisch in die theatertheoretischen Entwürfe integriert? An welchem »Ort« läßt sich »Weiblichkeit«, im Spannungsfeld einer spezifischen Ordnung von Körper, Sprache und Genus, in historischer Perspektive aufsuchen und bestimmen?

Ausgehend von diesen Überlegungen ist die vorliegende Studie der Analyse des Weimarer Hoftheaters unter Goethes Leitung gewidmet. Im Mittelpunkt steht dabei die Betrachtung der Weimarer Schauspielkunst: als Revision ihrer bisherigen Darstellungen in der Theatergeschichtsschreibung aus der Perspektive des »dekonstruktiven Feminismus« und der »Genus-Forschung« angelegt, interessiert sich die Studie erstmals für die unterschiedlichen zeitgenössischen Definitionen von »Mann« und »Frau« sowie deren Transformation in das theatrale Zeichensystem der Weimarer Klassik. Bezug genommen wird dabei auf die in der »Genus-Forschung« vielfach gestellte Frage, in welcher Weise eine als »männlich« bestimmte dominante Autorfunktion eine ihr gegenüber gestellte »Weiblichkeit« als sekundäre Figuration des »Mangels« definiert<sup>11</sup> und sie in der zeichenhaften Konstruktion einer »Maskerade« entwirft.<sup>12</sup> Mit Blick auf das von Goethe

<sup>7</sup> Vgl. dazu Wolfgang F. Bender: »Vom »tollen« Handwerk zur Kunstübung. Zur »Grammatik« der Schauspielkunst im 18. Jahrhundert«, in ders. (Hrsg.): *Schauspielkunst im 18. Jahrhundert. Grundlagen, Praxis, Autoren*. Stuttgart 1992, S. 11–50.

<sup>8</sup> Vgl. dazu Ursula Geitner: »Die Frau als Schauspielerin. Auskünfte einer Metapher«, in dies. (Hrsg.): *Der theatralische Eintritt der Frau in die Moderne*. Bielefeld 1988, S. 252–284.

<sup>9</sup> Goethe, »Regeln für Schauspieler«, WA Bd. 40, S. 139–168, hier S. 168.

<sup>10</sup> Goethe, »Regeln für Schauspieler«, S. 153.

<sup>11</sup> Vgl. dazu u.a. Annette Keck; Dietmar Schmidt (Hrsg.): *Auto(r)erotik*. Berlin 1994, bes. S. 10f.

<sup>12</sup> Dieser Begriff geht zurück auf einen Aufsatz der Freud-Schülerin Joan Riviere, die darin unter psychoanalytischen Gesichtspunkten das Weibliche, im Spannungsfeld von »Penisneid« und »Kastrationsangst«, als Figur des Mangels, Fetisch und Träger kultureller »Maskeraden« analysiert; zur Diskussion vgl. die den Aufsatzband *Weiblichkeit als Maskerade*, hrsg. von Liliane Weissberg. Frankfurt/M. 1994.

postulierte klassische Ideal, das er für das Theater mit dem Bildungsmuster der »dritten und eigentlich fremden Natur« verbindet,<sup>13</sup> soll die Frage gestellt werden, in welcher Weise sich die klassische Ästhetik als idealtypische Konstruktion beider Geschlechter konstituiert; gefragt werden soll nach den prinzipiell unterschiedlichen Merkmalen der »Maskeraden« des »Männlichen« und »Weiblichen«,<sup>14</sup> nach dem »Ort« der Frau in dem durch den Namen »Weimarer Hoftheater« bezeichneten kulturellen und theatralen Gefüge.

## 1. Geschlechterdifferenz als Problem (theater-)historischer Forschung. Eine Methodendiskussion

...Jetzt kommt mir alles vor wie die Figuren  
im Kaleidoskop: wenn man sie recht betrachten will,  
zuckt ein Finger, eine neue Gestalt entsteht, und die alte  
ist unwiederbringlich verschwunden...

Jagemann<sup>15</sup>

Die Ordnung der Geschlechter im Theater der Weimarer Klassik zu rekonstruieren und sie in ihrer spezifischen Historizität lesbar zu machen – eine solches Vorhaben scheint leichter gesagt als getan. Denn wie keine andere Kunst ist Theater mit dem gegenwärtigen Moment seiner Herstellung verbunden; zwar ist die Möglichkeit gegeben, Textvorlagen, aber auch die Dekorationen, Requisiten und Kostüme zu erhalten und zu archivieren, doch bleibt der Zeichenzusammenhang der Aufführung für immer »unlösbar an den Schauspieler gebunden, der ihn hervorbringt, vorhanden nur für den Augenblick«. <sup>16</sup> Die Aufführung ist demnach an die Körper der Schauspieler und Schauspielerinnen gebunden, die historische sind. An diese Körper und ihre körpersprachliche Performanz auf der Bühne erinnern folglich nur noch Zeichenreste und Spuren, vermittelt durch ihre zeitgenössische Notation in Bild und Schrift. Die Erinnerungen an eine historische Körperlichkeit, wie sie in Text- und Bilddokumenten (wie Damentexte, theatertheoretische Schriften, Kritiken, Schauspieler- und Schauspielerinnen-Memoiren, Szenenbilder, Portraits u.a.m.) überliefert sind, erweisen sich zudem als in unterschiedlichem Grade fiktional und sind ihrerseits bereits Interpretationen einer zeitgenössischen Ordnung geschlechtlicher Differenz. Für die theaterwissenschaftliche Forschung ergibt sich daraus das Grundproblem,

<sup>13</sup> Vgl. Goethe, »Frauenrollen auf dem Römischen Theater durch Männer gespielt«, S. 272.

<sup>14</sup> Zu einer entsprechenden Kritik des psychoanalytischen »Maskeraden«-Begriffs und seiner Anwendbarkeit zur Analyse kultureller Phänomene vgl. Julika Funk: »Die schillernde Schönheit der Maskerade – Einleitende Überlegungen zu einer Debatte«, in dies./Elfi Bettinger (Hrsg.): *Maskeraden. Geschlechterdifferenz in der literarischen Inszenierung*. Berlin 1995, S. 15–28.

<sup>15</sup> *Die Erinnerungen der Karoline Jagemann*, S. 19.

<sup>16</sup> Erika Fischer-Lichte: *Semiotik des Theaters*. Bd. 1: *Das System der theatralischen Zeichen*. Tübingen 1983, S. 15.

daß diese Spuren und Reste uns keine unmittelbare Auskunft über eine historische ›Wahrheit‹ des Körpers geben. Um diesem Problem zu begegnen, will die vorliegende Arbeit, über eine positivistische Spurensicherung hinaus, den Versuch einer ›archäologischen‹ Annäherung leisten. Mittels interdisziplinärer und intertextueller Analysen soll ein historisches System von Körper-Zeichen erinnert und beleuchtet werden, um zugleich in einer ›gegen den Strich‹ geführten Lektüre jenes ›Andere‹ des klassischen Humanitätsdiskurses aufscheinen zu lassen, über das die historischen Quellen nur noch bedingt eine Auskunft geben. Zu fragen wird sein: Wenn in jenen Erinnerungen in Bild und Schrift ein spezifisch historisches Wissen über ›männliche‹ und ›weibliche‹ Körper gespeichert wurde, das darin Verdrängte und Unterworfenen jedoch nur vermittelt oder gar als schwarzer Fleck erscheint: welche Geschichte über die Körper läßt sich dann erzählen? – Eine ganze Reihe theoretischer und methodischer Probleme sind hier vorab zu klären. Um eine historische Perspektivierung des Körpers, die zur Verfügung stehenden Methoden der Theaterwissenschaft und schließlich die Erkenntnisse der gegenwärtigen Genusforschung mit einander zu verbinden, seien im folgenden die wesentlichen Positionen der jeweiligen Theoriebildung in ihren möglichen Berührungspunkten skizziert.

#### 1.1. Die Suche nach dem ›authentischen‹ Körper: Zivilisationsgeschichte und historische Anthropologie

Wie der Blick auf die Kulturwissenschaften insgesamt zeigt, ist dort die Frage nach dem Körper als Gegenstand historischer Forschung seit noch nicht allzu langer Zeit ein theoretisch reflektiertes Problem. Wesentliche Vorarbeiten vornehmlich im Bereich der historischen Anthropologie datieren auf das Ende der 70er/Anfang der 80er Jahre und stehen mehr oder weniger in direktem Zusammenhang mit der Wiederentdeckung und Neu-Edition von Norbert Elias' zweibändigem Werk *Über den Prozess der Zivilisation*.<sup>17</sup> Im Anschluß an diese Studie, die die Geschichte der abendländischen Zivilisation erstmals als eine Geschichte der Sitten und Verhaltensregeln interpretiert, welche zu einer zunehmenden Körperdisziplinierung und Körperdistanzierung geführt haben, entstand eine Reihe von Arbeiten, die die Erfahrung und Wahrnehmung von Körperlichkeit in der modernen bürgerlichen Gesellschaft als geprägt von zweckrationalen Handlungen und Kontrollmechanismen analysierten. Ausgehend von der Renaissance als historischer Zäsur, als Beginn jener kulturellen Kodierung, die den »Leib« in einen »Körper« transformiert,<sup>18</sup> wird dessen Geschichte dort als

---

<sup>17</sup> Norbert Elias: *Über den Prozess der Zivilisation. Soziogenetische und psychogenetische Untersuchungen*. (1939) Frankfurt/M. 1976.

<sup>18</sup> Rudolf zur Lippe: *Naturbeherrschung am Menschen*. 2 Bde. Frankfurt/M. 1976; ders.: *Vom Leib zum Körper. Naturbeherrschung am Menschen in der Renaissance*. Reinbek bei Hamburg 1988.

»Fiktion« beschrieben,<sup>19</sup> die eine – allerdings nur noch vage erinnerbare – »Natürlichkeit« überdeckt.

Es ist sicherlich das Verdienst der zahlreichen im Kontext dieser interdisziplinären Forschungsrichtung geleisteten Beiträge, eine Diskussion um den Körper in Gang gesetzt und die auf ihn wirkenden kulturellen Normen anhand von historischem Quellenmaterial differenziert und als Geschichte der Gebärden, Attitüden und Techniken des Körpers beschreibbar gemacht zu haben. Dabei haben sich diese frühen Ansätze jedoch insofern als problematisch erwiesen, als sie eine »Wiederkehr des Körpers« jenseits seiner kulturellen »Deformierung« postulieren, aber durchweg ungeklärt lassen, von welchem »natürlichen« Körper eigentlich die Rede sei.<sup>20</sup> Ein derart unscharfes, »allgemein-menschliches« und jenseits von Geschichte situiertes Körperkonzept haben Dietmar Kamper und Christoph Wulf in der Einleitung zu ihrer 1989 herausgegebenen Publikation *Transfigurationen des Körpers* schließlich verworfen:

Im Zusammenhang mit der »Emanzipation der Bedürfnisse« und der »Befreiung der Sinne« ist eine große Hoffnung investiert worden, daß nämlich der menschliche Körper aufgrund einer tiefsitzenden Subjektivität zur Subversion des Zivilisationsprozesses tauglich sei. Dieses Warten auf den »Körper als Subjekt«, das mit großer Aufmerksamkeit auf die »Körpersprache« einherging, ist [...] erlahmt. In der Zwischenzeit hat sich das Interesse verschoben. Es bezieht sich nun eher auf eine »Körperschrift«, auf den Körper als Gegenstand und Gedächtnis historischer »Einschreibungen« [...].<sup>21</sup>

Indem nun, vornehmlich beeinflusst von der historischen Diskursanalyse Michel Foucaults, der Körper nicht mehr als »Subjekt«, sondern vielmehr als »Objekt gesellschaftlicher Kontrolle, Disziplinierung und Unterdrückung« gedeutet wird,<sup>22</sup> das durch soziale und ökonomische Zwänge seine Prägung erhält, kommt in dieser Diskussion erstmals auch eine geschlechtsspezifische Perspektivierung ins Spiel. Die »Natur« des Körpers ist demnach keine fixe biologisch gegebene Größe, sondern scheint nur auf als Figur, ihrerseits eingespannt in eine Kette ständiger Veränderungen (»Transfigurationen«). Insbesondere der sexuelle Körper sei, so Kamper/Wulf, »ein historisch-gesellschaftliches Produkt«, über den »die hauptsächlichen Mechanismen der Moralisierung und Selbstkontrolle« laufen.<sup>23</sup> So sei auch die »natürlichste« Qualität des Körpers, seine Sexualität, einem

<sup>19</sup> Rudolf zur Lippe: »Der Sinn der Sinne. »Der Körper« – eine Fiktion«, in: Dietmar Kamper; Christian Wulf (Hrsg.) *Das Schwinden der Sinne*. Frankfurt/M. 1984, S. 298–316.

<sup>20</sup> Vgl. Dietmar Kamper; Volker Rittner (Hrsg.): *Zur Geschichte des Körpers. Perspektiven einer Anthropologie*. München; Wien 1976; Dietmar Kamper; Christian Wulf: *Die Wiederkehr des Körpers*. Frankfurt/M. 1982; dies.: *Das Schwinden der Sinne*, a.a.O.

<sup>21</sup> Dietmar Kamper; Christoph Wulf: »Lektüre einer Narbenschift. Der menschliche Körper als Gegenstand und Gedächtnis von historischer Gewalt«, in dies. (Hrsg.): *Transfigurationen des Körpers. Spuren der Gewalt in der Geschichte*. Berlin 1989, S. 1–7, hier S. 1.

<sup>22</sup> Kamper; Wulf: »Lektüre einer Narbenschift«, S. 2f.

<sup>23</sup> Ebd., S. 3.

kulturellen Wandel unterworfen und zum Anlaß einer unvergleichbar umfangreichen Text- und Bildproduktion geworden, aus der eine sukzessive Auflösung des Sexuellen ins Bild resultiert: »Allmählich wird der Körper zur reinen Oberfläche, über die sich die Ströme des Begehrens buchstäblich ergießen« (ebd.). Der Körper, so Kamper/Wulf, präsentiert sich als Konstrukt, als palimpsestartiges Gebilde, in welches sich kulturelle Texte, wie »Schnittmuster«, vexierbildhaft einprägen – Texte, die es, unter Berücksichtigung ihres jeweiligen historischen Kontexts, zu rekonstruieren und zu entziffern gilt. Allerdings: Auch wenn Kamper/Wulf Foucaults Darlegung über die Diskursivierung der Sexualität<sup>24</sup> mit ihren Thesen in überzeugender Weise um die Frage nach deren ästhetischer Ausformulierung in der Flut geschlechtlich konnotierter Texte und Bilder erweitern und eine »zwischen Rekonstruktion und Dekonstruktion« gespannte »Lektüre [...] der verblüffenden Vielfältigkeit und des Variantenreichtums der Körpertexte und Schriftbilder« als aussichtsreiches Forschungsunternehmen für die Kulturwissenschaften entwerfen,<sup>25</sup> bleibt die Diskussion der in Frage kommenden Quellen sowie die Erarbeitung geeigneter kultursemiotischer Analysemodelle eine ungelöste Aufgabe und damit den einzelnen Disziplinen überlassen. Im folgenden werden daher strukturalistische und poststrukturalistische Forschungsansätze der neueren Theaterwissenschaft vorgestellt und, mit Blick auf das Thema der vorliegenden Arbeit, in ihrer Anwendbarkeit reflektiert.

## 1.2. Die Vergänglichkeit des Körpers als Problem der Theatergeschichtsschreibung

In der theaterwissenschaftlichen Forschung stellt sich die von Kamper/Wulf aufgeworfene Frage nach dem Körper und den Möglichkeiten seiner Lektüre noch einmal anders, denn wie keine andere Kunst impliziert das Theater dessen unmittelbare, physische Anwesenheit: »A human body [...] stands for something else to a reacting audience [...] within a sort of performative situation.«<sup>26</sup> Ecos zeichentheoretische Definition markiert die körperliche Präsenz der Schauspieler und Schauspielerinnen – ihre Erscheinung, (körper-)sprachliche Performanz und Interaktion – als konstitutives Moment von Theater, auf das der Zusammenhang aller übrigen theatralen Zeichen bezogen ist; wie kein anderes Element der Aufführung ist der Körper an den Zeitraum der Aufführung gebunden und damit zentraler Indikator für die diesem Medium eigene ›Transitorität‹. Umgekehrt wird mit dieser »radikalen Geschichtlichkeit« von Theater, so Hans-Peter Bayerdörfer,<sup>27</sup> immer zugleich die ebenso dezidierte Historizität der auf der Bühne präsenten Körper markiert. Diese »radikale Geschichtlichkeit« ist eine doppelte:

<sup>24</sup> Vgl. Michel Foucault, *Sexualität und Wahrheit 1: Der Wille zum Wissen*. (1976) Frankfurt/M. 1992.

<sup>25</sup> Kamper; Wulf, »Lektüre einer Narbenschift«, S. 1.

<sup>26</sup> Umberto Eco: »Semiotics of Theatrical Performance«, in: *The Drama Review*. Vol 21, Nov. 1977, S. 110.

<sup>27</sup> Hans-Peter Bayerdörfer: »Probleme der Theatergeschichtsschreibung«, in: Renate Möhrmann (Hrsg.): *Theaterwissenschaft Heute*. Berlin 1990, S. 41–63, hier S. 47.

zum einen betrifft sie die auf der Bühne gestaltete Rollenfigur, zum anderen aber auch die Physis des jeweiligen Schauspielers/der Schauspielerin.<sup>28</sup> Wie aber sind diese Körper als Träger kultureller Normen (hinsichtlich des Geschlechts, des Standes, der ethnischen und nationalen Zugehörigkeit) zu denken? Und welche theoretischen und methodischen Ansätze hält die Theaterwissenschaft für eine historische Analyse des Körpers und seiner Inszenierungen bereit?

Seit etwa Mitte der 80er Jahre finden sich dazu eine Reihe von Arbeiten, die beabsichtigen, mit Hilfe semiotischer Methoden Schauspielkunst anhand theatergeschichtlicher Quellen lesbar zu machen und historisch zu differenzieren.<sup>29</sup> Erika Fischer-Lichtes Modell einer semiotisch ausgerichteten Theatergeschichtsschreibung (1983) kann hier noch immer als einer der elaboriertesten Ansätze gelten, der es ermöglicht, die »Tätigkeit« sowie die »Erscheinung des Schauspielers als Zeichen« im Gesamtzusammenhang theatraler Ereignisse zu beschreiben.<sup>30</sup> Der methodische Zugriff bleibt allerdings eingeschränkt, denn dieses strukturalistische Modell erlaubt nur zu erfassen, was die »Meisterdiskurse« historischer Schauspieltheorie und Theaterkritik als sanktionierte Normen überliefern; eine kritische Ausdifferenzierung der Systeme körpersprachlicher Zeichen, etwa unter Berücksichtigung der Kategorie »Geschlechterdifferenz« (Genus) eröffnet es jedoch nicht. Desweiteren unterbleibt auch eine kritische Reflexion jener gesellschaftlichen Diskurse und Mechanismen, die die Etablierung eines Zeichensystems sowie seine Einschränkung, Veränderung und Auflösung und schließlich die Etablierung einer neuen Norm bedingen; das Problem der Begründbarkeit des historischen Wandels von Körper-Normen wird zwar im zweiten Band der Studie aufgeworfen, jedoch, wie die daran anschließende exemplarische Analyse zeigt, lediglich nach allgemein historisch-hermeneutischen Methoden gelöst.<sup>31</sup> Die Frage nach dem Stellenwert des Körper als Zeichenträger sowie nach der ihm eigenen Materialität (vgl. Kamper/Wulf) fällt hingegen vollständig aus diesem strukturalistischen Modell. Dieses Manko wurde bald von Fischer-Lichte erkannt; ihr Aufsatz »Theatre and the Civilizing Process« (1989) unternimmt daher einen programmatischen Versuch, das Modell einer historischen Theatersemiotik entsprechend zu erweitern.<sup>32</sup> Ähnlich wie in der historischen Anthropologie im Umfeld von Dietmar Kamper und Christoph

<sup>28</sup> Vgl. Bayerdörfer, »Probleme der Theatergeschichtsschreibung«, S. 48.

<sup>29</sup> Erika Fischer-Lichte: *Semiotik des Theaters*. 3 Bde., Tübingen 1983; Patrice Pavis: *Semiotik der Theaterrezeption*. Tübingen 1988; Marvin Carlson: *Theatre Semiotics. Signs of Life*. Bloomington; Indianapolis 1990; Elaine Aston; George Savona: *Theatre as Sign-System. A Semiotics of Text and Performance*. London; New York 1991.

<sup>30</sup> Vgl. Fischer-Lichte: *Semiotik des Theaters*. Bd. 1: *Das System der theatralischen Zeichen*, S. 31–130; als »Tätigkeit des Schauspielers« werden dort linguistische und paralinguistische Zeichen sowie Mimik, Gestik und Proxemik unterschieden, zu seiner »Erscheinung« zählen Maske, Frisur und Kostüm.

<sup>31</sup> Vgl. Erika Fischer-Lichte, *Vom »künstlichen« zum »natürlichen« Zeichen. Theater des Barock und der Aufklärung*, S. 8.

<sup>32</sup> Erika Fischer-Lichte: »Theatre and the Civilizing Process. An Approach to the History of Acting«, in: *Interpreting the theatrical Past*, hrsg. von Thomas Postlewait und Bruce A. McConachie, Iowa City 1989, S. 19–36.

Wulf führt auch hier der Weg zunächst über eine Rezeption der Zivilisationsgeschichte von Norbert Elias:

If we describe the European history of the human body in terms of the civilizing process, the question arises whether the history of acting might not also be investigated and explained in like terms. For the actor's bodies, as presented on the stage, are likewise culturally conditioned in accordance with the actual state of the civilizing process. Moreover, the particular mode of their presentation onstage may contribute to this ongoing process by representing and propagating new models of self-presence and self-presentation for audience imitation. The actor promotes and ridicules modes of behaviour both common and uncommon for the time. In such cases, acting not only mirrors but partakes in and contributes to the historical process of civilization and thus fulfills important social functions.<sup>33</sup>

Der Versuch, den Wandel theatralischer Kodes in ihrer Relation zu den sich historisch verändernden Affekt- und Kontrollstrukturen (Verhaltenskonventionen, Mode, Etikette, Schamgrenzen und Tabus) zu erklären, wie ihn Fischer-Lichte hier projiziert, stellt zunächst einmal eine sozialgeschichtliche Erweiterung ihres strukturalistischen Beschreibungsmodells dar, die, ergänzt durch eine mentalitätsgeschichtliche Mikroforschung »zu historischem Kommunikationsverhalten und Kommunikationsweisen« sowie zum »Wandel der »optischen und akustischen Wahrnehmungen«, wie Bayerdörfer sie fordert,<sup>34</sup> eine aussichtsreiche Unternehmung zu werden verspricht. Doch auch in diesem Modell bleibt die Frage nach dem Stellenwert des Körpers als Zeichenträger weitgehend ausgespart; vorausgesetzt wird damit ein gewissermaßen »neutraler« Körper, obwohl seine Biologie als überhistorische Bezugsgröße, mit schnellem Seitenblick auf Foucault, in Frage gestellt und begriffen wird als bis in seine konkrete Materialität hinein geprägt von kulturellen Faktoren:

Yet the human body never exists as pure nature, apart from history. From the very beginning of life, culture starts to shape, restructure, and regulate the body and its physical needs and functions. The instinctual drives and special modes of their articulation are formed by culture. Culture even has an effect on the shaping of the body's developmental and adult form, insofar as culturally determined factors, such as nutrition, hygiene, and public health, assert themselves. And, obviously, each culture's ideas on valid, desirable, and ideal body types exert amazing influence on the »natural« body. Thus, any human body should be seen as the result of a reciprocal process of the organic and the cultural, an interaction between individual nature and cultural context. [...] The body, like any other cultural phenomenon, is historically determined.<sup>35</sup>

Worin besteht nun aber die Historizität des Körpers genau, und was leistet die daraus abgeleitete allgemeine Formel »Der Körper ist ein Text«<sup>36</sup>? Nach welchen sozio-historischen und grammatikalischen Kategorien wird dieser Text generiert, und welche kulturellen Apparate und Mechanismen setzen Semiotisierungsprozesse hinsichtlich des menschlichen Körpers überhaupt erst in Gang? In welcher

---

<sup>33</sup> Fischer-Lichte, »Theatre and the Civilizing Process«, hier S. 22f.

<sup>34</sup> Vgl. Bayerdörfer, »Probleme der Theatergeschichtsschreibung«, S. 52.

<sup>35</sup> Fischer-Lichte, »Theatre and the Civilizing Prozess«, S. 21f.

<sup>36</sup> Vgl. Fischer-Lichte, »Theatre and the Civilizing Prozess«, S. 23, 26 und 29.

Weise werden dort die historisch wandelbaren Konfigurationen von Macht, Wissen und Sexualität wirksam und wie schreiben sie sich in die ›Körper-Texte‹ ein? Wie verhält sich der im Alltag geprägte, ›semiotisierte‹ Körper in Relation zum inszenierten Körper auf der Bühne, und welche Übersetzungs- und Transferleistungen finden dort statt? Wie und anhand welcher Quellen können diese »Transfigurationen« beschrieben werden?<sup>37</sup> Und welche neuen Perspektiven eröffnen sich damit für eine theaterhistorische Analyse? Diese Fragen scheinen in Fischer-Lichtes Beitrag zwar auf, jedoch verbleibt der Entwurf einer zivilisationsgeschichtlich erweiterten Theatersemiotik insgesamt im Bereich einer sozialgeschichtlichen Hermeneutik und läßt die Antworten daher offen. In der Fortführung dieser durch Fischer-Lichte und andere aufgemachten (theater-)geschichtlichen Perspektivierung des Körpers und der ihn generierenden Bezeichnungspraxen wird daher neuerdings in der interdisziplinär angelegten »Theatralitätsforschung« versucht, die strukturellen Merkmale bestimmter Theaterformen – im synchronen und diachronen Vergleich mit anderen Formen kultureller Repräsentation – jeweils als historisches Dispositiv zu beschreiben und Aussagen zu treffen über die spezifische »Theatralität« von Körperpraxen innerhalb des Gesamtkomplexes ihrer historischen Konfiguration. Freilich setzt dieses Vorhaben eine Problematisierung der bisher zumindest für das europäische Theater als vergleichsweise stabil angenommenen Konvention des ›Als-Ob‹ voraus und damit eine Erweiterung des Theaterbegriffs im Hinblick auf eine intertextuelle Komparatistik, die sich auf die Vielheit und die qualitativen Unterschiede der innerhalb einer Kultur zu beobachtenden theatralen und medialen Phänomene konzentriert.<sup>38</sup> Der bisher definitorisch offen gehaltene Begriff der »Theatralität« wäre hier einsetzbar als ein ›Suchbegriff‹, als flexible Analysekatgorie, die helfen könnte, die Konstruktionen von Körperlichkeit in Kultur und

<sup>37</sup> Vgl. Kamper; Wulf, *Transfigurationen des Körpers*, a.a.O.

<sup>38</sup> Zum Begriff der »Theatralität«, verstanden als Modus theatraler/kultureller Repräsentation, und dem Versuch, diesen historisch bzw. ›archäologisch‹ lesbar zu machen und zu analysieren, vgl. Rudolf Münz: »Gegenüber dieser Geschichte, die mehr zu machen als gemacht ist, steht weiterhin die traditionelle [...] Geschichte – ein Kadaver, den es noch zu töten gilt.« Das Leipziger Theatralitätskonzept als methodisches Prinzip der Historiographie älteren Theaters«, in: Erika Fischer-Lichte u.a. (Hrsg.): *Arbeitsfelder der Theaterwissenschaft*. Tübingen 1994, S. 26–42; Helmar Schramm: »Theatralität und Öffentlichkeit. Vorstudien zur Begriffsgeschichte von ›Theater‹«, in: Karlheinz Barck u.a. (Hrsg.): *Ästhetische Grundgegriffe. Studien zu einem historischen Wörterbuch*. Berlin 1990, S. 202–242; ders.: »›Theatralität‹ und Schrift/Kultur. Überlegungen zur Paradoxie des Theaterbegriffs«, in: *TheaterZeitschrift*, Heft 35, 1993, S. 101–108; Joachim Fiebach: »Theatralitätsstudien unter kulturhistorisch-komparatistischen Aspekten«, in ders.; Wolfgang Mühl-Benninghaus (Hrsg.): *Spektakel der Moderne. Bausteine zu einer Kulturgeschichte der Medien und des darstellenden Verhaltens*. Berlin 1996, S. 9–57; vgl. auch Erika Fischer-Lichtes Vorhaben, die historische Theatersemiotik in Hinblick auf eine medientheoretische Erforschung der vielfältigen Erscheinungsformen kultureller Performanz zu öffnen und das von ihr 1996 initiierte interdisziplinäre Forschungsprogramm »Theatralität – Theater als kulturelles Modell in den Kulturwissenschaften«.

Schrift<sup>39</sup> historisch sichtbar zu machen und sie – in einer Lektüre ›gegen den Strich‹ – zu differenzieren und zu deuten.

### 1.3. Körper, Theatralität, Medialität. Ansätze zu einer kulturhistorischen Analyse

Die Frage nach der Konstruktion von Körper und Geschlecht (als einem spezifisch historischen Modus der Bedeutungsgenerierung) sowie die Frage nach den historisch wandelbaren Normen ihrer theatralen Repräsentation auch über die Bühnengrenze hinaus, wurde innerhalb der Theatralitätsdiskussion bisher vor allem von Joachim Fiebach in seinem Aufsatz »Theatralitätsstudien« gestellt.<sup>40</sup> In seinem Versuch, die bisher verfügbaren Modelle der Theatergeschichtsschreibung im Sinne einer »kulturhistorisch-komparatistischen« Forschung zu erweitern, definiert Fiebach seinen Gegenstand, über die durch die Bühne markierten Grenzen hinaus, als jene »möglichen Erscheinungsweisen von Theatralität oder des Theatralen«, welche sich nicht zwangsläufig nur auf das »spezifisch künstlerische oder dominant ästhetische Ereignis Theater« beziehen.<sup>41</sup> Fiebach interessiert sich daher vornehmlich für die »Vorgänge sozio-kultureller und politischer Kommunikation, für die darstellerische Tätigkeiten eine wesentliche Rolle spielen« und für jene, »die vor allem mit dem tätigen Körper und/oder seinem mediatisierten Bild operieren«, denn solche mediatisierten Phänomene seien »als theatrale beschreibbar« oder immerhin als »diskursive« bzw. »metaphorische« zu behandeln (ebd.). Zwischen Theater und den historisch und kulturell wandelbaren Phänomenen von Kultur (eine Palette, die von Emotionsäußerungen und Grußformeln über Feste, Riten, Zeremonien bis hin zu theatralen Darstellungen reicht), setzt Fiebach, vor allem unter Berufung auf die kulturanthropologischen Performancetheorien Richard Schechners, keine Grenzziehung im Sinne der theatralen Konvention mehr an, vielmehr seien all diese Phänomene als Skala unterschiedlicher, jedoch unter bestimmten methodischen Voraussetzungen vergleichbarer, performativer Handlungen anzusehen.<sup>42</sup> Folglich geht Fiebach davon aus, daß die Realität des Körpers nicht mehr als ›objektiv‹ gegebene, sondern vielmehr, auch außerhalb der Bühne, als kulturelle gedacht werden kann. Zudem sei diese nicht mehr ohne weiteres von den flüchtigeren, als ›theatral‹ ausgewiesenen Phänomenen zu unterscheiden, vielmehr zeige sich Körperlichkeit als nurmehr wahrnehmbar in kaleidoskopisch-wandelbaren Phänomenen, als »inszenierte Wirklichkeiten«, deren performativen Modus – setzt man »Theatralitätsforschung« in dieser Weise an – es unter historischen, politischen, sozialen, ästhetischen und zeichentheoretischen Gesichtspunkten zu analysieren gilt.<sup>43</sup> In der

<sup>39</sup> Vgl. Schramm, »›Theatralität‹ und Schrift/Kultur«, S. 105f.

<sup>40</sup> Fiebach: »Theatralitätsstudien unter kulturhistorisch-komparatistischen Aspekten«, in ders.; Wolfgang Mühl-Benninghaus (Hrsg.), *Spektakel der Moderne*, S. 9–57.

<sup>41</sup> Fiebach, »Theatralitätsstudien«, S. 9.

<sup>42</sup> Fiebach, »Theatralitätsstudien«, S. 10f.

<sup>43</sup> »Tatsächlich ist ja die Frage, ob öffentliche Verhaltensweisen, Szenen, Konflikte als ›theatralische‹ beobachtet werden, nicht allein vom jeweiligen Rollenspiel, von so-

Analyse, so Fiebach – und hier geht er mit den wesentlichen Positionen post-strukturalistischer Zeichentheorien überein – sei hinter den »Bildsequenzen« der Kommunikation, wie hinter den Schatten des Platonischen »Höhlengleichnisses«, keine ›objektive Wahrheit‹ mehr anzunehmen – all diese Gestalten und Phänomene seien nichts anderes als subjektive Bilder im Auge ihrer Betrachter, die deren Sehweisen in der unendlichen Folge der Projektionen und Inszenierungen gleichsam widerspiegeln.<sup>44</sup> Mit dieser Negierung einer wie immer gedachten ›transzendenten‹ Ordnung sowie der Annahme eines ihr enthobenen, gleichsam kaleidoskopähnlichen Gleitens kultureller Sinnbezüge und Subjektivierungen ergibt sich nun die Folgerung, daß es die Kultur selbst ist, die sich in verborgenen Operationen ihre Sinnstrukturen immer wieder schafft und diese, in einem niemals abgeschlossenen Regulierungsprozess, als »soziale Energie« über die Vielzahl ihrer Medien verbreitet.<sup>45</sup> Für die Theatralitätsforschung ergibt sich somit eine gegenüber der übrigen (Theater-)Wissenschaft wesentlich erweiterte Perspektive:

Geschichtlich spezifische Strukturen und Umbrüche von Theatralität als symbolische Aktionen, Darstellungen, Operationen der Körper dürften letztlich nicht unabhängig von Funktionsweisen, von den Arten sozialer Kommunikation, schließlich den Medien deutbar sein. Die kommunikativen Mechanismen, die verschiedenen Medien sind die jeweils speziellen Bewegungsformen, in denen sie verlaufen. Historische Theatralitätsforschung sollte deshalb jeweils befragen, in welchem Umfang und in welcher Art gegebene Kommunikationsweisen prägende Faktoren für Formen und Funktionen theatraler Vorgänge sind und auch wie sie auf deren Wahrnehmung und Wertung wirken.<sup>46</sup>

Wie aber, fragt Fiebach an anderer Stelle seines Textes, lassen sich diese Prozesse beschreiben, wie also »kann man, mit dem Wissen um das Konstruierte, das ›Inszenierte‹ [...] (noch) etwas über diese Welt sagen, in der der normative Bezugsrahmen sicherer Gewißheiten so gut wie verschwunden ist?«<sup>47</sup>

Diese Frage, wie Fiebach sie hier aufgeworfen hat, formuliert ein freilich auch in der historischen Diskursanalyse, dem dekonstruktiven Feminismus und den »Gender-Studies« allzu bekanntes Problem. Auch dort wird versucht, den Körper als Konstruktion zu denken, als Folge inszenierter »Bildsequenzen«, die sich in »den Bewegungen des Machens und der Kommunikation« generieren;<sup>48</sup> ver-

---

zialen Kostümierungen und Masken abhängig, sondern gleichermaßen vom gegebenen Rezeptionsrahmen. So gesehen könnte die historische Analyse von ›Theatralität‹ auf eine sehr komplexe *Geschichte von Wahrnehmungsweisen* hinauslaufen«, Schramm, »Theatralität in Schrift/Kultur«, S. 102.

<sup>44</sup> Vgl. Fiebach, »Theatralitätsstudien«, S. 9 und 13.

<sup>45</sup> Zum Begriff der »sozialen Energie« als Modus einer diskursiv und ökonomisch bedingten Verbreitung, Etablierung oder Veränderung kultureller Normen, vgl. Stephen Greenblatt: »Die Zirkulation sozialer Energie«, in ders.: *Verhandlungen mit Shakespeare*. Berlin 1990 (orig.: *Shakespearean Negotiations: The Circulation of Social Energy in Renaissance England*. Berkeley, Los Angeles 1988), S. 15f.

<sup>46</sup> Fiebach, »Theatralitätsstudien«, S. 32.

<sup>47</sup> Fiebach, »Theatralitätsstudien«, S. 11.

<sup>48</sup> Fiebach, »Theatralitätsstudien«, S. 9.

worfen wird damit zugleich die Annahme eines präexistenten bzw. ideologischen Sinns hinter jenen vielfältigen kulturellen Erscheinungen, die Fiebach unter dem Begriff der »Theatralität« zusammenfaßt. Methodisch ergeben sich dabei folgenden Berührungspunkte: Auch Fiebachs »kulturhistorisch-komparatische« Studien »tätiger Körper und/oder seiner mediatisierten Bilder« (ebd.) sind, wie sein Analysebeispiel zeigt,<sup>49</sup> an der historischen Macht- und Diskursanalyse Michel Foucaults orientiert, mit deren Hilfe er versucht, die Zwänge, Gebote und Normen, die Machtkonfigurationen – vermittelt über Strafrituale, ökonomische Mechanismen, psychosoziale Gliederungen und semiotisierende Praxen – auf den menschlichen Körper ausüben, in ihrer unterschiedlichen Modalität und Effizienz historisch hervorzuheben und zu deuten. Zudem bezieht sich sein Versuch, »konkret-historische Bewegungen von Machtstrukturen und deren Gegenkräfte als theatrale Vorgänge oder [...] in einem veränderlichen Beziehungsgeflecht politisch-sozialer-kultureller Darstellungen zu beschreiben«, auf die ebenfalls stark von Foucault beeinflussten »Cultural Studies«,<sup>50</sup> einer interdisziplinären Forschungsrichtung, die in ihren Analysen der Zusammenhänge von Ökonomie, Macht, Wissen und Körperlichkeit ansatzweise auch die Frage nach der geschlechtsspezifischen Kodierung des Körpers und der Regulierung seiner Sexualität miteinbezieht – eine Frage, die in Fiebachs Aufsatz immerhin angedeutet wird,<sup>51</sup> jedoch in seiner Analyse keinerlei Rolle spielt: Die von feministischer Theorie und »Gender Studies« schon seit langem artikulierte Kritik an der Hegemonie der patriarchalen Macht- und Disziplinarsysteme abendländischer Kultur und an den durch sie hervorgebrachten Sinn- und Repräsentationsstrukturen blendet Fiebach somit vollständig aus.<sup>52</sup> Aber auch der Blick auf »Cultural Studies« und »New Historicism« zeigt: Auch deren poststrukturalistisches Modell einer interdisziplinären Kulturkritik, das sich auf ein ganzes Spektrum neuerer Theoriemodelle bezieht,<sup>53</sup> subsumiert geschlechtsspezifische Forschungsfragen weitgehend unter ein kulturübergreifendes Interesse. Dieses verbindet in seinem methodischen Zugriff – ausgehend von einer Position, die sich immer als subjektiv und mit relativem Wahrheitsanspruch präsentiert (etwa Greenblatts »Wunsch, mit den Toten zu sprechen«<sup>54</sup>) – neuere Historiographie, Wirtschafts- und Sozialwissenschaft, Anthropologie, Kunst, Politik, Literatur- und Perfor-

<sup>49</sup> Vgl. das Kapitel »Momente des Theatralen im Europa vom 16. bis 19. Jahrhundert«, in: Fiebach: »Theatralitätsstudien«, S. 25–32.

<sup>50</sup> Vgl. dazu das Kapitel »Kultur, Macht und Grenzüberschreitungen«, in: Fiebach, »Theatralitätsstudien«, S. 19–25, hier S. 25; und ders.: »Zur Geschichtlichkeit der Dinge und der Perspektiven«, S. 374.

<sup>51</sup> Vgl. Fiebach, »Theatralitätsstudien«, S. 23.

<sup>52</sup> Vgl. Fiebach, »Theatralitätsstudien«, S. 32–38, behandelt wird die Frage der Konstruktion ethnischer Differenz, vgl. ebd., S. 44ff.

<sup>53</sup> Zu der sich seit den 60er/70er Jahren formierenden interdisziplinären Forschung der »Cultural Studies« und des »New Historicism« vgl. H. Aram Veenser (Hrsg.): *The New Historicism*. New York 1989, S. ix–xvi (Introduction).

<sup>54</sup> Greenblatt: »Die Zirkulation sozialer Energie«, S. 9; vgl. Veenser, »The New Historicism«, S. ix.

mancetheorie, wobei die Verbindung ökonomischer Modelle und Begriffe (»circulation, negotiation, exchange«) mit einer performance- bzw. theatertheoretisch ausgerichteten Kulturanthropologie erst die Möglichkeit eröffnet hat, Kultur als performativen Prozess (»culture in action«) zu beschreiben.<sup>55</sup> Im Zentrum des Interesses stehen die als ökonomische Wechselverhältnisse gedachten Relationen von Macht und Kultur (»exchange between culture and power«); diese werden, mit Foucault, in ihren historischen und diskursiven Zusammenhängen, und darüberhinaus in den mediatisierten Phänomenen der Artikulation und Repräsentation als Spuren historischer »Selbstinszenierungen« von Gesellschaften<sup>56</sup> aufgezeigt und analysiert. Gegenüber der traditionellen Geschichtsschreibung führt all dies zu einer Erweiterung des herangezogenen Quellenmaterials: In den Mittelpunkt rückt – neben den üblicherweise angeführten kulturellen »Spitzenleistungen« – eine Vielfalt von bislang nur populärwissenschaftlich oder gar nicht beachteten Zeugnissen in Bild und Schrift. In einer so angesetzten Analyse der diskursiven, ökonomischen und symbolischen Zusammenhänge zwischen den Apparaten, Institutionen sowie dem Wissen und den Repräsentationssystemen einer Kultur lassen sich, freilich mit einer offenen, interdisziplinär ausgerichteten Methode, Etablierung und Veränderungen kultureller Kodes – und damit auch jene der Körper – als Bewegungen oder Verschiebungen »sozialer Energien« beschreiben.

Daß all dieses schon lange bekannt sei, behauptet allerdings Judith L. Newton, eine Vertreterin des sogenannten »materialistischen Feminismus«, in einem polemisch mit »History as Usual?« überschriebenen Essay.<sup>57</sup> Newton betont, daß die Quellen-, Methoden- und Ideologiekritik der neueren Kulturwissenschaft zu großen Teilen bereits von der feministischen Forschung entwickelt wurde, die schon seit einiger Zeit versucht, »weibliche« Kulturleistungen, meist als »Triviale Kunst« oder »Alltagsphänomene« marginalisiert, in umfangreichen Recherchen wieder auffindbar zu machen und mit dem Kanon der Geschichte zu »verschalten«. Insbesondere wird von Newton kritisiert, daß sich »New Historicism« und »Cultural Studies« zwar deutlich an Foucaults historischer Diskursanalyse orientierten, jedoch versäumten, die Frage der Sexualität, die dieser neben »Macht« und »Wissen« als dritte Kategorie seines archäologischen Modells

<sup>55</sup> Veeseer, »The New Historicism«, S. xiv; »Far from a single projectile hurled against Western civilisation, New Historicism has a portmanteau quality. It brackets together literature, ethnography, anthropology, art history, and other disciplines and sciences, hard and soft. [...] Following Clifford Geertz, Victor Turner, and other cultural anthropologists, New Historicists have evolved a method of describing culture in action. [...] they seize upon an event or an anecdote [...] and re-read it in such a way as to reveal through the analysis of tiny particulars the behavioral codes, logics, and motive forces controlling a whole society«; ebd., S. xi.

<sup>56</sup> Zum Begriff des »Self-Fashioning« als ein alle Bereiche einer historischen Formation durchdringender Kode, als Modus ihrer »Selbststilisierung« und »Selbstinszenierung«, vgl. Greenblatts Studie *Renaissance Self-Fashioning. From More to Shakespeare*. Chicago 1980.

<sup>57</sup> Judith Lowder Newton: »History as Usual? Feminism and the »New Historicism««, in: H. Aram Veeseer (Hrsg.): *The New Historicism*, S. 152–167, bes. S. 153–155, 165f.