Erika Fischer-Lichte

Performativität

Eine Einführung

[transcript] Edition Kulturwissenschaft

Erika Fischer-Lichte
Performativität

Edition Kulturwissenschaft | Band 10

Erika Fischer-Lichte (Prof. Dr. Dr. h.c.) ist Professorin für Theaterwissenschaft an der Freien Universität Berlin, Leiterin des Internationalen Forschungskollegs »Verflechtungen der Theaterkulturen« und des Internationalen Graduiertenkollegs »InterArt«. Sie war zwölf Jahre lang Sprecherin des von ihr initiierten Sonderforschungsbereichs »Kulturen des Performativen«.

Erika Fischer-Lichte

Performativität

Eine Einführung

[transcript]

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.

© 2012 transcript Verlag, Bielefeld
(2., unveränderte Auflage 2013)

Die Verwertung der Texte und Bilder ist ohne Zustimmung des Verlages urheberrechtswidrig und strafbar. Das gilt auch für Vervielfältigungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und für die Verarbeitung mit elektronischen Systemen.

Umschlaggestaltung: Kordula Röckenhaus, Bielefeld
Lektorat: Konrad Bach
Korrektorat: Kirsten Hellmich, Bielefeld
Satz: Jörg Burkhard, Bielefeld
Druck: CPI – Clausen & Bosse, Leck
ISBN 978-3-8376-1178-6

Gedruckt auf alterungsbeständigem Papier mit chlorfrei gebleichtem Zellstoff.
Besuchen Sie uns im Internet: *http://www.transcript-verlag.de*
Bitte fordern Sie unser Gesamtverzeichnis und andere Broschüren an unter: *info@transcript-verlag.de*

Inhalt

Einleitung
Von »Kultur als Text« zu »Kultur als Performance«. Theatralität und Performativität als kulturwissenschaftliche Begriffe

Vorspiel auf dem Theater | 9
Ritualforschung um 1900 | 15
Theater als Aufführung – die Entstehung von Theaterwissenschaft | 19
Proklamation einer neuen Körperkultur | 23
Theatralität oder Performativität? | 27
Veränderungen in den Kulturwissenschaften | 31

Teil I
Zur Geschichte der Theorien des Performativen und der Aufführung

1 Theorien des Performativen | 37
2 Theorien der Aufführung/Performance | 45
3 Aspekte der Aufführung | 53
Performativität und Performance/Aufführung | 53
Leibliche Ko-Präsenz | 54
Räumlichkeit | 58
Körperlichkeit | 60
Lautlichkeit | 62
Rhythmus | 64
Wahrnehmung/Erzeugung von Bedeutung | 65
Ereignishaftigkeit von Aufführungen | 67
Zurück an den Anfang:
Performativität und Performance/Aufführung | 68

Teil II
Eigenschaften des Performativen

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

Teil III
Ausweitung des Feldes: Performative Studien

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

Schluss
Kulturen des Wissens als Kulturen des Performativen

Anhang

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

Einleitung

Von »Kultur als Text« zu »Kultur als Performance«. Theatralität und Performativität als kulturwissenschaftliche Begriffe

Vorspiel auf dem Theater

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

Der Schriftsteller und Kritiker Hermann Bahr schrieb über Eysolds Elektra:

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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