

Mimmi Woisnitza/Tan Wälchli

# Aufführen, Inszenieren, Versammeln

Fakultät für  
**Kultur- und  
Sozialwissen-  
schaften**

---

Das Werk ist urheberrechtlich geschützt. Die dadurch begründeten Rechte, insbesondere das Recht der Vervielfältigung und Verbreitung sowie der Übersetzung und des Nachdrucks, bleiben, auch bei nur auszugsweiser Verwertung, vorbehalten. Kein Teil des Werkes darf in irgendeiner Form (Druck, Fotokopie, Mikrofilm oder ein anderes Verfahren) ohne schriftliche Genehmigung der FernUniversität reproduziert oder unter Verwendung elektronischer Systeme verarbeitet, vervielfältigt oder verbreitet werden.

Der Inhalt dieses Studienbriefs wird gedruckt auf Recyclingpapier (80 g/m<sup>2</sup>, weiß), hergestellt aus 100 % Altpapier.

## Inhalt

Inhalt.....	3
Vorbemerkung.....	6
1 Aufführen, Inszenieren, Versammeln – Theatrale Praxis in Theorie und Geschichte.....	9
1.1 Ereignis und Präsenz: Aufführen.....	11
1.2 Intentionen und Subjektivität: Inszenieren.....	17
1.3 Generierung von Öffentlichkeit: Versammeln.....	22
Aufgabe:.....	27
2 Skene, Szene, Bühne: Aufführungspraktiken in der Antike.....	29
2.1 Antikes Drama.....	30
2.2 Theatertheorien der Antike: Platon und Aristoteles.....	33
2.3 Antike Theaterbauten.....	38
2.4 Skene, Auftritt, Bühnentechnik.....	44
2.5 Theater als Ort der Öffentlichkeit: Von Athen nach Rom.....	46
Aufgabe:.....	52
Verwendete Sekundärliteratur:.....	52
3 Christentum und Theater in Mittelalter und früher Neuzeit.....	53
3.1 Anti-Römische Theaterfeindlichkeit eines Kirchenvaters: Tertullian.....	54
3.2 Die Kirche entdeckt und gestaltet das Theater.....	58
3.3 Zwei Tendenzen der Verweltlichung: Fastnachtsspiele und Moralitäten.....	62
3.4 Gelehrten-, Wander-, Hof-, Schul- und Stadttheater: Vielfalt neuer Aufführungspraktiken in der Renaissance.....	65
3.5 Barock: Oper – Shakespeare – deutsches Trauerspiel.....	70
3.6 Ausblick.....	77
Aufgabe.....	78
Verwendete Sekundärliteratur.....	78
4 Theater des Bürgerlichen Dramas: Gotthold Ephraim Lessing.....	80
4.1 Philologie und Theaterpraxis: Lehrjahre in Leipzig.....	81
4.2 Gegen moralische Wertungen und Vorurteile auf der Bühne: Das Metatheater des jungen Lessing 89	
4.3 Ein französischer Diskurs über das bürgerliche Theater: d’Alembert, Rousseau, Diderot .	94
4.4 <i>Minna von Barnhelm</i> (1767) und der avisierte Nutzen des Schauspiels.....	98
Aufgabe.....	104
Verwendete Sekundärliteratur:.....	105

5	Heinrich von Kleists Theater für die Zukunft.....	107
5.1	Kleists Unzeitgemäßheit im Kontext des Klassizismus: Goethe, Schiller, Iffland.....	109
5.2	<i>Der zerbrochne Krug</i> : Kleists „unsichtbares Theater“ .....	115
5.3	Das „Heil“ der Nation: Zur Inszenierung legitimer Herrschaft im <i>Käthchen von Heilbronn</i> 123	
	Aufgabe: .....	128
	Verwendete Sekundärliteratur: .....	128
6	Richard Wagner: Romantische Oper – Musikdrama – Festspielhaus .....	130
6.1	Nationaldeutsches Künstlermilieu und romantische Überzeugungen: Der junge Wagner 133	
6.2	<i>Der Fliegende Holländer</i> (1843): Die „romantische Oper“ und ihr Publikum.....	138
6.3	Theorieentwürfe im Exil: Gesamtkunstwerk und Antisemitismus.....	143
6.4	Architekt, Komponist, Dirigent und Regisseur: Wagner in Bayreuth.....	149
	Aufgabe: .....	152
	Verwendete Sekundärliteratur: .....	152
7	Lebendiges Theater: Max Reinhardt.....	155
7.1	Reinhardts Theaterkonzeption der lebendigen Wirklichkeit.....	156
7.2	Die Arbeit der Regie: Vom Sinn der Dichtung zur Vergegenwärtigung .....	159
7.3	Der Mensch im Massentheater: Die Salzburger Festspiele (1919/20).....	166
7.4	Theatralisierung der Stadt: Von Salzburg nach Venedig.....	173
	Aufgabe: .....	180
	Verwendete Sekundärliteratur .....	180
8	Politische Bühne: Erwin Piscator (und Bertolt Brecht).....	182
8.1	Die Genealogie des politischen Theaters im Zeichen des Ersten Weltkriegs.....	184
8.2	Zwischen Proletarischem Theater, Volksbühne und Staatlichem Schauspielhaus: Piscators Anfangsjahre in Berlin .....	190
8.3	Dokumentartheater – Montage – Filmprojektionen (1925-27) .....	195
8.4	Piscator und Brecht, Zusammenarbeit und Exil.....	202
	Aufgabe .....	208
	Verwendete Sekundärliteratur: .....	208
9	Bibliographie .....	210
	Nachschlagewerke: .....	210
	Primärtexte: .....	210
	Sekundärliteratur: .....	212



## Vorbemerkung

Dieser Studienbrief soll Ihnen vertieftes Wissen darüber vermitteln, wie die mit dem thematischen Überbegriff der „Performanz“ zusammenhängenden Phänomene „Aufführen“, „Inszenieren“, „Versammeln“ im Kontext der Theaterwissenschaften gedacht werden.<sup>1</sup> Aber warum macht es überhaupt Sinn, die drei Begriffe in ihrer Kombination, als Trias, in Betracht zu ziehen? Für ein erstes Verständnis ist zunächst zu bemerken, dass sich der Bezug zum Theater vor allem über den Begriff der Aufführung herstellt. Denn *Inszenierungen* und *Versammlungen* begegnen uns im Alltag auch in anderen Lebensbereichen immer wieder, nämlich dann, wenn etwas mit dem Ziel *gezeigt* wird, von vielen *gesehen* zu werden: Etwas oder jemand wird auf eine spezifische Art und Weise zur Darstellung gebracht (Inszenierung), die – vor Ort oder medialisiert – eine bestimmte, mehr oder weniger gemeinschaftliche Publikumshaltung und damit eine Form von Öffentlichkeit generiert (Versammlung). Unter diesem Blickwinkel können beispielsweise auch Sportevents, Zirkusshows, Modeschauen, politische Veranstaltungen oder eine künstlerische Performance im öffentlichen Raum betrachtet werden; aber auch an Liveübertragungen von Nachrichten und Fernsehshows oder von Ereignissen des öffentlichen Interesses wie politischen Reden oder Popkonzerten wäre zu denken. Alle diese Inszenierungs- und Versammlungspraktiken erzeugen eine kollektiv erlebte, reale oder suggerierte „Live-Erfahrung“ und sind dadurch von anderen künstlerischen und kulturellen Darstellungsweisen unterschieden. Beispielsweise können die Lesenden eines Romans oder einer Zeitung Ort, Zeitpunkt und Tempo einer stillen Lektüre für sich bestimmen, ohne dass sich der Text verändert, und auch Besucher\_innen einer Kunstaussstellung oder einer Produktmesse sind in ihren Entscheidungen darüber frei, wann sie den Raum betreten und wann sie darin welches Werk oder Produkt betrachten. Die „Live-Erfahrung“ aber findet zu einem bestimmten Zeitpunkt statt und entweder man ist dabei oder nicht.

Innerhalb der verschiedenartigen Inszenierungs- und Versammlungspraktiken präsentiert sich eine Theateraufführung als ein Spezialfall. Hier findet nicht nur eine „Live-Erfahrung“ statt, sondern diese ist durch die theatrale Aufführung *irgendeiner Vorlage* näher bestimmt, welche auch vorher und nachher – oft als Text – Bestand hat. Damit hängt ein zweiter Aspekt zusammen, den Max Herrmann, Begründer des ersten deutschen Instituts für Theaterwissenschaften 1910 an der damaligen Berliner Universität, als *Spiel* beschrieb.<sup>2</sup> Anders als z. B. bei einer Modenschau, einem Sportwettkampf oder einer politischen Rede ist das, was bei einer Theateraufführung inszeniert wird, nicht Teil der Wirklichkeit. Es ist ein soziales Spiel des „Als-Ob“, durch das der Bühnenraum zu einem *Spiel*-Raum wird und durch das die Vorlage überhaupt erst aktualisiert werden kann. Ein solches soziales Spiel folgt bestimmten Kommunikationsregeln, und diese betreffen nicht nur das Schau-Spiel an sich, sondern auch das Verhalten der Zuschauenden als Anerkennung des Spiel-Prinzips, des „Als-ob.“ So hat bei einer Theater-Aufführung letztlich auch das Versammeln einen gewissen Spiel-Charakter und weist ebenfalls eine Dimension des „Als-ob“ auf.

---

<sup>1</sup> Einen fundierten Überblick über die meisten der hier angeführten Termini bietet das „Metzler Lexikon Theatertheorie“, herausgegeben von Erika Fischer-Lichte, Doris Kolesch und Matthias Warstat (2014).

<sup>2</sup> Vgl. Max Herrmann, „Das theatrale Raumerlebnis“, in: Stefan Corssen, Max Herrmann und die Anfänge der Theaterwissenschaft mit teilweise unveröffentlichten Materialien. Tübingen 1998. S.270–281.

Obwohl also in unserer Begriffstria vor allem die Aufführung den Bezug zum Theater herstellt, lassen sich auch die allgemeineren Begriffe der Inszenierung und des Versammelns unter einem spezifisch theaterwissenschaftlichen Gesichtspunkt betrachten. Während die „Aufführung“, wie erläutert, u. a. die Aspekte des Spiels und des Vollzugs einer Vorlage betrifft, verweist „inszenieren“ am Theater auf ein intentionales, oftmals bewusst geplantes, strategisches Handeln und ist mit dem Einsatz von Technik und der bewussten Gestaltung von Raum und Zeit verbunden. Zudem weist das Begriffsfeld des „Inszenierens“ auch auf die Rekonstruktionsleistung, die in der nachträglichen Auseinandersetzung mit einem theatralen Ereignis besteht, z. B. in der Theaterkritik oder auch der wissenschaftlichen Auseinandersetzung. Das „Versammeln“ schließlich deutet darauf hin, dass jede Theateraufführung eben *auch* ein Live-Event ist, das Agierende und Zuschauende an einem bestimmten Ort zu einer bestimmten Zeit zusammenbringt. Aber da es sich um ein spielerisches Versammeln handelt, sind wiederum verschiedene Spiel- und Versammlungspraktiken zu unterscheiden. Ob es nur um die Anwesenheit im Spielraum geht, ob Interaktion dazukommt, oder ob gar eine gewisse ideologische Gleichgesinntheit im Publikum angestrebt wird, die über den Spielraum hinaustragen sollte, unterscheidet sich von Fall zu Fall. Insgesamt bringt die Begriffstria für einen theaterwissenschaftlichen Zugang demnach den Vorteil, dass nicht einfach ein bestimmter Theaterbegriff verfolgt wird, sondern verschiedene Aspekte wie Spiel, Raum, Technik, Auftritt, Präsenz, Dokumentation und Kritik ebenso in Betracht kommen wie die Arbeits- und Produktionsweisen. Eine solche Perspektive, die von theatralen Funktionen ausgeht, erlaubt einen genuin kulturwissenschaftlichen Blick auf das Theater als kultureller Praxis und die damit jeweils verbundenen Problemfelder.

Und sie erlaubt auch einen *kulturhistorischen* Blick. Wir werden über die verschiedenen Lektionen hinweg sehen, dass das Theater, seine Aufführungspraxis, Strategien der Inszenierung und Modi des Versammelns zu verschiedenen historischen Zeitpunkten bzw. in verschiedenen kulturellen Zusammenhängen jeweils anders bewertet wurden. Und diese Bewertungsunterschiede beeinflussen wiederum die weitere Entwicklung spezifischer Theaterformen. Dies betrifft etwa die Kommunikationsregeln des sozialen Spiels ebenso wie die Funktion des Theaters als soziale Institution und die Rolle des Publikums. Aber es betrifft auch z. B. die erst im späten 18. Jahrhundert einsetzende Ausdifferenzierung von Einzelpraktiken der Inszenierung wie Drama, Regie, Bühnenbild als eigenständige Kunstformen. Im heutigen Diskurs hat sich dies zu einer Vielfalt von als „theatral“ bezeichneten Praktiken wie Schauspiel, Choreographie und Ausstattungen, wie Raum, Licht, Technik etc. weiterentwickelt. Beim historischen Rückblick ist daher darauf zu achten, dass nicht solche jüngeren Kategorien rückwirkend appliziert werden. Die drei Grundbegriffe „Aufführen“, „Inszenieren“, „Versammeln“ hingegen, so die Hypothese, bieten sich dafür an, auch ganz unterschiedliche, weit zurückliegende Theaterpraktiken zu umschreiben und sie auf ihren jeweiligen historischen Stellenwert wie auch ihre Vergleichbarkeit mit späteren Praktiken hin zu untersuchen.

Um dies zu verdeutlichen, werden in einer ersten Lektion zunächst die drei Begriffe theoretisch in ihren Einzelaspekten entfaltet. Die folgenden Lektionen sind dann jeweils historisch spezifischen Arten und Weisen gewidmet, in denen sich Aufführungs-, Inszenierungs- und Versammlungspraktiken ausprägen. Eine Reihe von ausgewählten Beispielen wird in chronologischer Abfolge vorgestellt, um einen Eindruck von historischen Zusammenhängen und Entwicklungen zu geben. Dann bieten zwei Lektionen (2. und 3.) einen Überblick zu verschiedenen Aspekten der Theaterkulturen aus griechischer und römischer Antike bzw. aus dem christlichen Mittelalter und der Renaissance, mithin aus Kulturen, die für die jüngere Entwicklung der europäischen – und

nicht zuletzt deutschen – Theatergeschichte als grundlegend gelten. Dabei ist vor allem auch auf den zentralen Stellenwert der Theaterfeindlichkeit für die Genealogie des Theaters zu achten, denn jeder Form der Kritik am Theater stand wiederum die Widerständigkeit der Theaterpraxis gegenüber bzw. Versuche der Anpassung und Regulierung von Bühnenpraxis und Publikumsverhalten. Anschließend werden exemplarische Autor\_innen bzw. Theatermacher\_innen aus der Zeit von der Mitte des 18. bis zur Mitte des 20. Jahrhunderts in den Blick genommen, die wesentliche Impulse für die Entwicklung der deutschen Theaterkultur gegeben haben. Zwei Lektionen (4. und 5.) widmen sich mit Gotthold Ephraim Lessing und Heinrich v. Kleist dabei gezielt dem dramatischen Theater, das zu jener Zeit zum Austragungsort ästhetischer und politischer Debatten wurde. Der Theatertext entwirft hier oftmals Szenen, die bestimmte Inszenierungs- und Versammlungsformen demonstrieren, kritisieren oder modifizieren. An dem Vergleich zwischen den Ansprüchen einer solchen Dramatik und dem laufenden Theaterbetrieb zeigt sich, dass die von beiden Dramatikern anvisierte Wirkungsweise ein Publikum und eine Aufführungspraxis voraussetzen, die noch nicht existieren. Mit dem Kapitel zu Richard Wagner (6.) widmen wir uns dem Beispiel eines Opernproduzenten im ganzheitlichen Sinn, der nicht nur eigenhändig Musik *und* Libretti schuf, sondern auch gleich die dazugehörigen architektonischen und inszenatorischen Produktionsbedingungen mitkonzipierte. Auch bei Wagner wird die theatrale Kunst dabei als Medium der Kulturkritik genutzt. Das heißt, Bühne und Theaterraum stehen im Dienst, die Theatergemeinschaft und über diese den gesamten Kulturraum zu verändern. Dass Wagners Werk bis heute eine geradezu magische Wirkung auf einen großen Kreis von Musik- und Opernliebhaber\_innen ausübt, weist auf die Effektivität seines Ansatzes hin, dessen ideologische Ausprägung wir kritisch hinterfragen wollen. Es folgen abschließend zwei Lektionen (7. und 8.) zu zwei Regisseuren, Max Reinhardt und Erwin Piscator, die entscheidend zur Entwicklung des Regietheaters wie auch des postdramatischen Theaters beigetragen haben. Hier kommen nun mehr und mehr aufführungspraktische und inszenatorische Belange in Betracht, wie z. B. die Funktion der Regie und der Bühnentechnik, aber auch die zeithistorische Situierung der Theatermacher\_innen.

In den begleitenden Aufgaben sind sie aufgerufen, sich anhand von ausgewähltem Text-, Bild-, Archiv- und Videomaterial selbst in der Analyse und Reflektion zu üben.

Die Tatsache, dass dieser Studienbrief fast ausschließlich männliche Theaterpraktiker in Betracht zieht, ist der historischen Perspektive geschuldet. Dass die Theaterwelt vielleicht noch stärker und länger als andere Künste von Männern dominiert war, ist eine Beobachtung, die einer eigenen Untersuchung bedürfte. Ein Blick in die jüngere Theatergeschichte würde jedenfalls zeigen, dass bis weit in die zweite Hälfte des 20. Jahrhunderts hinein Frauen hinter der Bühne nur selten leitende Funktionen ausgeübt haben.



# 1 Aufführen, Inszenieren, Versammeln – Theatrale Praxis in Theorie und Geschichte

Unter der Begriffstrias „Aufführen, Inszenieren, Versammeln“ bietet der vorliegende Studienbrief einen Zugang zur deutschen Theatergeschichte. Dabei werden wir insbesondere zwei übergeordnete Gesichtspunkte verfolgen. Zum einen sollen die semantischen Felder der drei Begriffe *systematisch* als Bezugsgrößen theatraler Künste untersucht werden: Welche unterschiedlichen Aspekte des Theaters werden aufgerufen, wenn wir nach bestimmten Formen der „Aufführung“, der „Inszenierung“ oder des „Versammelns“ fragen? Welche Akteure beispielsweise sind an theatralen Prozessen auf welche Art und Weisen beteiligt; auf welche Techniken und Raumkonzeptionen wird zurückgegriffen; und welche Wahrnehmungs- und Erfahrungsräume werden potentiell eröffnet? Zum anderen wird es darum gehen, das Theater als *historische* Praxis zu verstehen. Das heißt, es soll ein Bewusstsein für die soziokulturelle Abhängigkeit der Konventionen wachgehalten werden, die in einzelnen Theaterkulturen gelten oder gegolten haben. Wie unterscheiden sich die Theorien und Praktiken des theatralen Aufführens, Inszenierens und Versammelns in jeweils verschiedenen historischen oder kulturellen Zusammenhängen? Auch wenn es bestimmte phänomenale Aspekte gibt, die allen Theaterformen gleichermaßen systematisch eingeschrieben zu sein scheinen, führt die konkrete Analyse doch sehr schnell zu der Beobachtung, dass Aufführungspraktiken und vor allem deren konzeptionelle Einschätzung immer historisch determiniert sind. Wie genau jeweils „Aufführen, Inszenieren, Versammeln“ in unterschiedlichen historischen und kulturellen Zusammenhängen konzipiert werden bzw. Anwendung finden, muss demnach jeweils neu untersucht werden.

Betreffend beider Gesichtspunkte – des systematischen wie des historischen – knüpft der hier gewählte Zugang an die Perspektive des „postdramatischen Theaters“ an, die bereits in den späten 1980er-Jahren begrifflich von Andrzej Wirth geprägt und 1999 von Hans-Thies Lehmann in seinem Buch *Das postdramatische Theater* anhand zahlreicher Praxis-Beispiele theoretisiert wurde. Der Einbezug „postdramatischer“ Formen, die nicht auf geschlossenen Dramen beruhen, sondern andere Aspekte der theatralen Praxis wie auch lebensweltlicher Realitäten zum Einsatz bringen, erlaubt zum einen ein lange tradiertes Selbstverständnis des westlichen, bürgerlichen Theaters als „Drama“ zu hinterfragen. Das steigende Interesse an spezifischen Aufführungspraktiken und -ästhetiken, die mit dem gezielten Einsatz von Raum, Zeitlichkeit und Technik wie auch mit kulturellen und institutionskritischen Bezugnahmen operieren, hat zu einer Erweiterung des Theaterverständnisses geführt. Zum anderen wird aus der Perspektive des „Postdramatischen“ die lange Zeit gängige Idee des Theaters als Illusionsraum eines Dramas, zu dem sich das zuschauende Subjekt identifikatorisch verhält, selbst historisch verortbar. Wenn „ins Theater gehen“ nicht mehr nur heißt, die so-und-so-vielte Inszenierung eines bestimmten Dramas zu sehen – z. B. Goethes *Torquato Tasso* in der Inszenierung von Peter Stein –, sondern in der Theaterpraxis mehr und mehr die Inszenierungsverfahren, Aufführungsbedingungen, -örtlichkeiten und -kontexte in Betracht kommen, dann verändert dies letztlich auch die wissenschaftliche und theaterhistorische Betrachtungsweise. Die postdramatische Perspektive verspricht ein besseres Verständnis der unterschiedlichen Aufführungskulturen, indem sie den Blick auf die Referenzialität der gegenwärtigen Theater- und Inszenierungspraktiken und auf ihre historische Genese erweitert:

Umso mehr bedarf es eines von den postdramatischen Theaterformen her gedachten neuen theatertheoretischen Zugangs zur Tradition des dramatischen – fast hätte ich gesagt: ‚hoch-dramatischen‘ – Theaters. So wie die Theatertexte nicht aus literaturwissenschaftlicher Perspektive allein (die freilich unverzichtbar bleibt), sondern vom Theater her zu lesen sind, so wäre die Theatralität des dramatischen Theaters rückblickend in solcher Weise neu zu beschreiben, dass dessen Dramaturgien mit der Frage nach der Position des Zuschauers darin verknüpft sind.<sup>3</sup>

Dieser Perspektive des Postdramatischen werden wir uns im Folgenden also weitgehend anschließen. In der ersten Lektion soll hierzu vorerst anhand der drei Leitbegriffe „Aufführen“, „Inszenieren“, „Versammeln“ das theoretische Handwerkzeug entwickelt werden, das bei der Analyse spezifischer Theaterproduktionen, aber auch in der Betrachtung unterschiedlicher Theaterkulturen zum Einsatz gebracht werden kann. Wenn wir uns bewusst zu werden versuchen, welche systematischen Aspekte theatraler Praxis mit den drei Begriffen jeweils bezeichnet sind, so lassen sich daraus auch theoretische Überlegungen über historisch bedingte Funktionen theatraler Praxis ableiten: Was wird mit Bezug auf konkrete Aufführungs- oder Inszenierungspraktiken jeweils vorausgesetzt, was wird in Kraft gesetzt, und wer ist davon beim Versammeln jeweils betroffen? Wenn wir uns in diesem Sinne in den drei Abschnitten der ersten Lektion jeweils einem der Begriffe zuwenden, so ist hierbei auch zu bedenken, dass die drei Begriffe, obwohl sie einzeln zu untersuchende Aspekte des Theaters bezeichnen, doch in einem engen Wechselverhältnis stehen. Als Hinweis auf dieses Wechselverhältnis sei hier eine Ausführung von Josef Früchtl und Jörg Zimmermann angeführt, die wir der Einleitung zu dem von ihnen herausgegebenen Sammelband *Ästhetik der Inszenierung* (2001) entnehmen:

Der Begriff der „Inszenierung“ bezieht sich [...] auf einen Vorgang, der zu einem bestimmten Zeitpunkt an einem bestimmten Ort stattfindet und sich an ein bestimmtes Publikum wendet. [Die Inszenierung] ist jedoch in der Regel nicht mit einer einzigen Aufführung identisch, sondern umfaßt in typologischer Verallgemeinerung eine Reihe von Merkmalen, die prinzipiell beliebig viele Aufführungen kennzeichnen kann, deren jede für sich das eigentlich präsentische, einmalige, irreduzible theatralische *Ereignis* verkörpert.<sup>4</sup>

Demnach ist die Inszenierung insofern immer mit der Versammlung verbunden, als sie ein „Publikum“ „zu einem bestimmten Zeitpunkt“ an einem „bestimmten Ort“ adressiert. Und die Aufführung ist wiederum insofern mit den beiden anderen Begriffen verbunden, als sie eine bestimmte Iteration der Inszenierung (mit der entsprechenden Versammlung) bezeichnet. Während die Inszenierung und die Versammlung „in typologischer Verallgemeinerung“ zu denken sind, bezeichnet die Aufführung das „einmalige, irreduzible theatralische Ereignis“, in dem sich Inszenierung und Versammlung konkret manifestieren und ausprägen.

<sup>3</sup> Lehmann, Hans-Thies: *Postdramatisches Theater*. Frankfurt/M. 1999, S. 8.

<sup>4</sup> Früchtl, Josef/Zimmermann, Jörg: *Ästhetik der Inszenierung*. Dimensionen eines gesellschaftlichen, individuellen und kulturellen Phänomens, in: Dies. (Hg.): *Ästhetik der Inszenierung*. Frankfurt/M. 2001, S. 9–47, hier S. 31.

Von diesem Begriffsverhältnis ausgehend wird im ersten Abschnitt das semantische Feld der „Aufführung“ insbesondere auf den Präsenzcharakter hin entfaltet. Es kommen Theorieentwürfe in Betracht, die zum einen auf das Ereignishafte der szenischen Darstellung wie zum Beispiel die körperliche Präsenz von Bühnenakteur\_innen und Zuschauer\_innen hinweisen und zum anderen Überlegungen zum performativen Ereignis anstellen (1.1). Der zweite Abschnitt widmet sich dem Begriffsfeld der Inszenierung hinsichtlich der Intentionalität sowie ihres Bezugs zur Subjektkonstitution. Wer inszeniert eigentlich Theater: Autor\_innen, Regisseur\_innen, Produktionsbeteiligte oder gar die Zuschauenden? Ohne die Präsenzbehauptung der einzelnen Aufführung zu unterschlagen, betrifft eine solche Fragestellung darüber hinaus die ganz eigene Zeitlichkeit, die dem „performativen“ Gestus der Inszenierung eingeschrieben ist und die auf ein historisches Vorher und Nachher verweisen kann. Zudem kann die Inszenierung auch auf ein „Dahinter“ verweisen; ein Ungesagtes oder Unsichtbares. In beiderlei Hinsicht lässt sich eine Inszenierung als ein der Interpretation offenstehender „Text“ lesen, der in einem beständigen Wechselspiel zwischen Anwesenheit und Abwesenheit Bedeutung herstellt und wieder unterwandert (1.2). Der dritte Abschnitt widmet sich abschließend dem für jegliche Form von Theater und von performativen Künsten zentralen Aspekt des Versammelns. Jede Aufführung ist schon an sich mit einem Modus des Versammelns verbunden: nämlich dem Versammeln von Menschen in einem theatralem Raum, welcher die Bühne wie auch den Publikumsraum und gar alle Räume *hinter den Kulissen* umfasst. Zudem richtet sich jede Inszenierung (und infolgedessen auch jede einzelne Aufführung) an ein Publikum, das sie als eine jeweils spezifische Art der Öffentlichkeit zu versammeln und damit bisweilen überhaupt auch erst zu konstituieren sucht. Aus diesem Grund steht Theater immer schon und ganz wesentlich in einem Bezug zu bestimmten politischen Konventionen oder Entwürfen von Gemeinschaft, Gesellschaft und Teilhabe. (1.3).

## 1.1 Ereignis und Präsenz: Aufführen

In dem oben angeführten Zitat von Früchtl und Zimmermann erfährt der Begriff der Aufführung die konkreteste Definition. Wenn wir von der Aufführung einer Inszenierung sprechen, so Früchtl, dann meinen wir damit das „eigentlich präsentische, einmalige, irreduzible theatrale Ereignis“. Mit den Begriffen des Ereignisses (von mittelhochdeutsch *eröugen*, „vor Augen stellen“) und der Präsenz (oder Gegenwart) sind die Grundkonstanten einer Aufführungskonzeption aufgerufen, die in den letzten Jahrzehnten zunehmend an Einfluss gewonnen haben – und zwar nicht nur in der Theaterwissenschaft, sondern auch in weiteren, meist interdisziplinären Diskursen der Geistes- und Kulturwissenschaften. Dies hat sicherlich mit dem sogenannten *performative turn* in den Geisteswissenschaften zu tun, durch welchen die Performativität jeglichen Handelns und damit die im Hier und Jetzt vollzogene Setzungsleistung von Alltagshandlungen wie auch von künstlerischen Darstellungen betont worden ist. Eine derart auf das Performative ausgerichtete Untersuchung betrifft nicht mehr nur die Vermittlung von Inhalten, sondern die Setzungskraft der Art und Weise von Vermittlung selbst. In diesem Sinne formuliert etwa Erika Fischer-Lichte in ihrem Artikel zur „Aufführung“ im *Metzler Lexikon Theatertheorie* (2014):

Was sich in einer Aufführung zeigt, tritt immer hier und jetzt in Erscheinung und wird in besonderer Weise als gegenwärtig erfahren. Eine Aufführung übermittelt nicht andern-

orts bereits gegebene Bedeutungen, sondern bringt die Bedeutungen, die sich in ihrem Verlauf von den einzelnen Teilnehmern konstituieren lassen, allererst hervor.<sup>5</sup>

An diese Diskussion um die Präsenz, die Ereignishaftigkeit und das performative Potential von Aufführungen wollen wir anschließen und fragen, was wir für den Aufführungsbegriff daraus ziehen können: Was genau ist mit der Ereignishaftigkeit theatraler Aufführung heute gemeint? Und wie unterschiedlich wurde das theatrale Präsenzerleben historisch eingeschätzt und bewertet? Hierbei ist zu bedenken, dass die Gegenwärtigkeit einer Aufführung, wie sie Früchtl und Zimmermann sowie Fischer-Lichte in Anschlag bringen, die Gesamtheit des theatralen Settings betrifft. So lassen sich (mindestens) vier Ebenen der Gegenwärtigkeit unterscheiden, die im Folgenden etwas näher betrachtet werden sollen:

1. die körperliche Präsenz von Schauspielenden und Publikum,
2. die raumzeitliche Einheit des Hier und Jetzt,
3. die materielle und technische Realität der Aufführung,
4. der zeithistorische Kontext.

1) Für die körperliche Präsenz ist zunächst das Geschehen auf der Bühne ausschlaggebend, welches – mit Martin Seel gesprochen – zum „Erscheinen“ gebracht wird.<sup>6</sup> Dies hängt eng mit dem Prinzip des Auftretens von Bühnenfiguren, -charakteren oder -personen zusammen, welche die Szene aus dem Off hinter den Kulissen heraus betreten und miteinander interagieren. Daneben ist für das theatrale Ereignis aber auch die Gegenwart der Zuschauenden konstitutiv, die in je eigener Weise sowohl das Bühnengeschehen als auch eine Gemeinschaft mit den anderen Zuschauenden erleben. Ohne hier auf den Begriff des Versammelns und die Aspekte des Gemeinschaftlichen vorzugreifen, soll vorerst nur festgehalten werden, dass die Zuschauenden, die eine wesentliche Komponente des Theaters (*théatron*, „Schauplatz“) ausmachen, ganz grundlegend an der Präsenz- und Ereigniswirkung einer Aufführung beteiligt sind. Schauspielende und Zuschauende sind einander über die Spannung dessen verbunden, was wie gesagt und/oder gezeigt wird. Das betrifft neben dem Einsatz visueller Darstellungsformen u. a. den bewussten Einsatz von Stimme und Körpersprache sowie die Struktur und rhetorischen Mittel der Rede, mit denen Akzente gesetzt, die Charaktere der Sprecher\_innen gebildet und Affekte im Publikum hervorgerufen werden sollen.

Aber die körperliche Gegenwart bringt für das Ereignis der Aufführung auch ein Element des potentiell Unvorhergesehenen mit sich: Keine noch so konzentriert und konsequent gespielte

---

<sup>5</sup> Fischer-Lichte, Erika: Aufführung, in: Erika Fischer-Lichte, Doris Kolesch, Matthias Warstat (Hg.): Metzler Lexikon Theatertheorie. 2. aktualisierte und erweiterte Auflage, Stuttgart, Weimar 2014, S. 15–26, hier S. 16.

<sup>6</sup> Seel, Martin: Inszenieren als Erscheinenlassen, in: Josef Früchtl, Jörg Zimmermann (Hg.): Ästhetik der Inszenierung. Frankfurt/M. 2001, S. 48–62, hier S. 56.

Aufführung einer minutiös durchkalkulierten Inszenierung vermag die Möglichkeit auszuschließen, dass etwas Unintendiertes passiert. Dies kann sowohl als Störung wie auch als



erwünschter Effekt wirken und das Publikum kann daran in verschiedener Weise beteiligt sein: Zum einen hat das Publikum als Adressat der Aufführung an der je spezifischen Wirkung der Aufführung teil und wird deshalb auch vom Unintendierten betroffen. Zum anderen kann das Publikum selbst Teil des Unvorhergesehenen sein. Man könnte deshalb sagen, dass der körperliche Ereignischarakter der Aufführung und ihre Wirkung auf das Versammeln in jenen Momenten ganz besonders hervortreten, in denen sich eine Abweichung von den erwartbaren Abläufen – unter Umständen eine Störung – ergibt.

Als Beispiel hierfür mag ein Handlungsmoment aus Ernst Lubitschs Filmkomödie *To Be Or Not To Be* (1942) dienen. Als der Schauspieler Joseph Tura (Jack Benny) in der Mitte einer *Hamlet*-Aufführung zu dem berühmten Hauptmonolog des Prinzen ansetzt (der dem Film den Titel gibt), bemerkt er, wie ein Mann geräuschvoll und umständlich seinen Platz im Parkett verlässt. Zunächst denkt sich der Schauspieler nichts dabei, doch als sich das Geschehen an mehreren Abenden immer zum gleichen Zeitpunkt wiederholt, ist er zunehmend irritiert.

Wie sich herausstellt, führt dieser Mann, Lt. Stanislaw Sobinski (Robert Stack), eine Affäre mit Turas Frau Maria. Diese hält sich während der Aufführung in der Garderobe hinter der Bühne auf und empfängt den Liebhaber jeweils während des langen Monologs, der ihren Ehemann auf der Bühne gewissermaßen festhält. Als Abweichung vom erwartbaren Verlauf der Aufführung wird der Zwischenfall vorerst durch die auffälligen Bewegungen und Geräusche des Liebhabers sowie durch die körperlich nicht ganz zu verbergende Irritation des Ehemanns bemerkbar. Spätestens als Tura beim wiederholten Male dann aus Irritation den Text seines *Hamlet*-Monologs vergisst, wird die Aufführung für das gesamte Publikum nachhaltig gestört.

Dass ein solcher „Einbruch“ von Unvorhergesehenem – und sei er noch so klein – die Wirkung einer Aufführung verändert, gehört zu deren Vollzugscharakter. Es lässt sich daher sagen, dass sich jede Aufführung erst im Moment ihres Vollzugs konstituiert und mithin auch nicht wiederholbar ist.