

Andreas Enghart

Analyse performativer Phänomene in aktuell(en) medialen Formaten

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/m², weiß), hergestellt aus 100 % Altpapier.

Inhalt

Vorbemerkung.....	6
1 Einführung.....	9
1.1 Medien und ihre jeweiligen Funktionen in der Geschichte.....	9
1.2 1.Von der griechischen Antike bis zum Popkonzert.....	10
1.2.1 Beispielanalyse (1): Popkonzert: Lana del Rey.....	12
Übungsaufgabe 1:.....	22
1.2.2 Beispielanalyse (2): Auftritt des Popstars: Conchita Wurst.....	22
1.2.3 Performanz des ‚authentischen‘ Körpers des Popstars.....	26
Übungsaufgabe 2.....	28
1.3 Performanz in aktuellen mediale Formaten.....	28
1.3.1 Beispielanalyse (3): Games: Tennis for Two.....	29
Übungsaufgabe 3:.....	35
1.3.2 Beispielanalyse (4): Games: Detroit become human.....	35
Übungsaufgabe 4:.....	45
2 Medialität und Performanz in der Medien-, Kultur- und Thea-terwissenschaft.....	46
2.1 Korporalität des Mediums.....	46
Übungsaufgabe 5:.....	48
2.1.1 Auf der Suche nach der performativen Dramaturgie im Tanz.....	48
Übungsaufgabe 6.....	50
2.1.2 Tanz als Handlung, Tanz als Bewegung: Von Petipa bis Forsythe.....	51
Übungsaufgabe 7:.....	55
2.1.3 Beispielanalyse (5): Performancetanz: Xavier Le Roy.....	55
Übungsaufgabe 8.....	57
2.1.4 Beispielanalyse (6): Tanztheater: DV8.....	57
Übungsaufgabe 9.....	59
2.1.5 Beispielanalyse (7): Performativ-choreografisches Porträt: Wayne McGregor.....	59
2.2 Postdramatische bzw. nicht mehr dramatische Formen.....	62
Übungsaufgabe 11.....	64
2.2.1 Der Rhythmus ist nur unterwegs heimisch – Analyse des Musikvideos.....	65
Übungsaufgabe 12.....	67
2.2.2 Beispielanalyse (8): Musikvideo: Florida Georgia Line.....	70
Übungsaufgabe 13.....	75
2.2.3 Beispielanalyse (9): Musikvideo (Remix): Florida Georgia Line ft. Nelly.....	75

Übungsaufgabe 14:	79
2.2.4 Kleiner Exkurs zum Einfluss des Musikvideos auf andere mediale Formate	79
2.3 Performative Strukturen, Ritual und Reenactment	80
Übungsaufgabe 15	82
2.3.1 Beispielanalyse (10): Reenactment (Sport): Massimo Furlan	82
2.3.2 Beispielanalyse (11): Reenactment (Verbrechen): Milo Rau	86
Übungsaufgabe 16	87
2.4 Performative Grenzüberschreitungen?	88
2.4.1 Avantgarde heute?	88
2.4.2 Die Atmosphäre der Kunst im Museumsraum	91
2.4.3 Beispielanalyse (12): Das Museum: Kunstbau/Lenbachhaus	95
Übungsaufgabe 17	98
2.5 Der Künstler als Medium (Nietzsche)	98
2.5.1 Das ‚unmögliche Kunstwerk‘	101
Übungsaufgabe 18	105
2.5.2 Beispielanalyse (13): Musiktheater: Schwarz auf Weiß	106
2.5.3 Exkurs: Performatives Sounddesign	109
3 3. Methodische Perspektiven der Analyse performativer Formen	114
3.1 3.1 Interpretieren	114
3.1.1 Semiotik	114
Übungsaufgabe 19	118
3.1.2 Beispielanalyse (14): Chat: WhatsApp	118
3.2 Dramaturgie	121
3.2.1 Von Aristoteles bis heute	121
3.2.2 Beispielanalyse (15): Klassischer Filmstil: Inside Out	125
3.2.3 Beispielanalyse (16): Postklassischer Film: The Bourne Supremacy	132
Übungsaufgabe 20:	136
3.3 Phänomenologie und Beispielanalyse (17): Castingshow: Die Höhle des Löwen	136
Übungsaufgabe 21	146
3.4 Exkurs: Performativität und ontologische Differenz	146
3.5 Institutionen und performative Formen	148
3.5.1 Institutionen und deren Analyse	148
3.5.2 Facebookgesellschaft, Selfiekultur und Youtube	151
3.5.3 Beispielanalyse (18): Youtubestar: BibisBeautyPalace	155

Übungsaufgabe 22	160
4 Bedrohung der Freiheiten oder Subversion? – Performanz in den öffentlichen Medien heute	161
5 Bibliographie	167
A. Sekundärliteratur	167

Vorbemerkung

Dieser Studienbrief soll Sie in die Analyse performativer Formen in aktuell medialen Formaten einführen. Dies ist schon aufgrund der Gegenwärtigkeit des Untersuchungsgegenstands spannend, geht es doch um aktuelle Phänomene der Medienkultur, die unter kultur- und medienwissenschaftlicher Perspektive auf ihre Performativität hin untersucht werden. Und damit beschäftigen wir uns mit etwas, was die meisten von uns fasziniert: Schauspielen, eine Rolle spielen, sich vor Anderen inszenieren: „Wir alle spielen Theater“, wie es kein Theatermacher, vielmehr ein Soziologe, Erwin Goffman (1922-1982), bereits in den 1950er-Jahren betonte (Goffman 1969). Und weiter führt Goffman aus, dass wir uns auch ständig selbst inszenieren. Dies erleichtert die Vorstellung, dass das, was alltäglich ist, was uns in der Interaktion mit Anderen gewöhnlich und in der Rezeption von Gebrauchsmedien trivial erscheint, als Theater verstanden werden kann. Mit dem Theater bzw. dem Theaterspielen ist Ihnen ohne Schwierigkeiten das Performative vorstellbar. Während Sie in anderen Modulen mehr vom Theater erfahren, geht es im Wahlschwerpunkt B speziell um performative Aspekte, die nicht dem Theater im engeren Sinne angehören. Dennoch ist beim Performativen in aktuellen Medien auch das Theater oder besser gesagt das Theatrale mehr oder weniger dabei, zuweilen nur indirekt. Dass das Performative generell mit im Spiel der alltäglichen und medialen Inszenierung, Präsentation und Präsenz ist, wird uns in der Analyse als vergnügliiche Herausforderung begegnen. Das Performative erleichtert und es erschwert den Zugang zum Verständnis dessen, was man als Inszenierung der Medien zu sehen, hören, fühlen und anmuten bekommt. Zum einen begleitet das Performative jedes Rollenspiel und auch tatsächlich jede dramatische Struktur. Das Performative ist also, weil es immer mit dabei ist, nicht so schwer auszumachen, obwohl es wirkt. Die Wirkung fühlen oder spüren die Zuschauer, Beobachter, Rezipienten eher, als dass sie diese bewusst wahrnehmen. Zum anderen kann man das Performative aber auch als dunkle Seite des Mondes in der Analyse der medialen Formen bezeichnen. Während wir das Drama in den medialen Inszenierungen mit seinen Figuren und Handlungen leicht verstehen, fällt das Performative indirekter auf: in Sympathien, in etwas attraktiv oder eklig Finden, auch im Begehren. Auf der Ebene des Sinns und der Bedeutung wäre das Performative dabei in Entzügen, in Leerstellen, in Verweigerungen und ständigen Veränderungen bemerkbar. Performative Phänomene sind eher nahe am Körper, am Materiellen, am Signifikanten (also der Ausdrucksseite eines Zeichens, die zusammen mit dem Signifikat, der Inhaltsseite eines Zeichens, das Zeichen bildet). Damit stehen performative Phänomene in einem Gegensatz zu dem, was uns als abendländisches Wissen, fest umrissene Identitäten und Grenzen Sicherheit zu verleihen scheint. Im Theater wie auch in anderen dramatischen Darstellungen wie etwa in der TV-Serie ist das Haltgebende erst einmal die feste Gestalt, die umrissene Form und Figur des Anderen. Doch mit der Analyse der festen Gestalt hat man nur die Hälfte der analytischen Arbeit geleistet. Die Autorin und Nobelpreisträgerin Elfriede Jelinek (*1946) bringt es auf den Punkt: „Die Schauspieler SIND das Sprechen, sie sprechen nicht“ (Jelinek 2018). Diese Einsicht ist dem Umstand geschuldet, dass Menschen als Subjekte und Identitäten zugleich eben gerade deshalb in festen Gestalten zu existieren scheinen, weil man sie in ihrer jeweiligen Ähnlichkeit gleich fasst, gleich begreift und sicher einordnen kann. Nur: Jeder Mensch ‚ist‘ immer auch anders, und diese Andersheit ist Resultat seiner lebendigen, dem Körper geschuldeten, energetischen wie kulturellen Performanz. Dies bedeutet zudem für alle anderen Erscheinungen und Medien außerhalb des Theaters, dass sich der menschliche Körper, seine leibliche Ausstrahlung gegenüber dem abendländischen Logozentrismus, also die Herrschaft der Rationalität im

abendländischen Denken und in der europäischen Kultur, emanzipieren kann. In der aktuellen Kulturwissenschaft ist der eigene, andere und ‚fremde‘ Körper in eine zentrale Position gerückt. Das schafft neue Bedingungen für die Analyse, überhaupt das gesamte Verständnis von Medialität: Die Medialität des Menschen ist ohne seine Korporalität nicht denkbar, so die Philosophin Sybille Krämer (*1951) (2008). Daraus ergeben sich Folgen für das Verständnis von Dramaturgien bzw. dramatischen Strukturen, die vielen Medien seit der Antike unterliegen. Aus der dem Drama geschuldeten Handlung kann über die Eigenmächtigkeit der Materialität, der Korporalität und Ereignishaftigkeit, also letztlich der Performanz und Energie, eine Assemblage der verschiedenen theatralen Mittel oder Medien werden: Medien erscheinen so weniger als lineare Handlung, sondern oft mehr als eine Installation, mit Gilles Deleuze (Philosoph, 1925-1995) als eine raum-zeitliche ‚rhizomatische‘ Struktur (Deleuze/Guattari 1992). So etwas zeigt dann kaum mehr eine aristotelisch-kausale Handlung, ist ohne fest umrissene Werkgestalt, ohne festgelegte Form oder definierte Grenzen, ohne vordergründig ontologische Stabilität. Dramatische Handlungsmuster werden zugunsten einer theatralen Selbstreferentialität des Gestus, der Inszenierung, des medialen Ausdrucks gestört, unterbrochen, aufgelöst oder dekonstruiert. Dass man dieses Unordentliche, irgendwie Ausgelöste auch analysieren kann, darum wird es in diesem Studienbrief gehen. Seine Lernergebnissen bzw. Kompetenzen wären, zeitgenössische Phänomene der Medienkultur im Hinblick auf ihre performativen Strukturen hin zu bewerten, zu interpretieren und zuzuordnen. Die Analyse performativer Phänomene in aktuellen medialen Formaten berührt auf der einen Seite eine traditionelle und bewährte Methode, die Analyse. Unter Analyse versteht man interessanterweise etwas, das selbst eine eigene Performanz aufweist; schon etymologisch ist der Begriff Analyse aus dem griechischen ἀνάλυσις, *ánalysis*, also Auflösung, herzuleiten. Diese Auflösung ist jedoch nicht als anarchische, sondern als systematische zu verstehen. In einer Analyse wird dasjenige, was analysiert wird, als Untersuchungsobjekt in Teile so zerlegt, dass man die Funktionen der Teile, deren Beziehungen untereinander und deren Wirkungen im Einzelnen sowie im und als Gesamtobjekt verstehen kann. Auf der anderen Seite geht es um performative Phänomene, um Performativität, die im Sprechen Handeln, im Inszenieren und Spielen Körper-Sein bedeuten. Da wir uns aktuellen mediale Formate zuwenden, haben wir das Problem, dass etwas schnell nicht mehr aktuell ist. Erschwerend kommt hinzu, dass es zur performativen Analyse aktueller medialer Formate noch kaum oder gar keine reflektierenden Abhandlungen gibt. Der Studienbrief und Sie als die Leser des Studienbriefs leisten also mehr oder weniger Pionierarbeit. Für die uns interessierenden Analysen müssen erst neue Wege gefunden und probeweise gegangen werden. Das ist an sich das Vergnügliche und Reizende an der universitären Forschung, lässt sich aber nicht ohne Eigenmotivation, etwas Mut, Kreativität und Entdeckerlust bewältigen. In diesem Sinne freut es mich, Sie auf diesen Wegen zu führen und Sie dabei mit möglichst geeigneten und hinreichenden Methoden und Basiswissen auszustatten. Selbstverständlich reicht der Platz, den wir gemeinsam in diesem Studienbrief haben, bei weitem nicht aus, Analysen im Detail und je nach Medium und Fragestellung nötigen Umfang vollständig darzustellen. Meist müssen skizzenhafte Überblicke und Basisüberlegungen genügen. Ziel dieses in die Analyse einführenden Studienbriefes wäre, dass Sie ab einem bestimmten Punkt weitgehend eigenständig weitergehen können. Ein ferneres Ziel soll sein, dass Sie die erlernten Analyseansätze auch auf weitere aktuelle mediale Formate anwenden können, vor allem auf mediale Formate, die gerade erst in der Entwicklung sind bzw. erst noch erfunden werden und erst in der Zukunft in den alltäglichen medialen Gebrauch übergehen.

In diesem Sinne wird im ersten Teil des Studienbriefs die mediale Grundlage behandelt. Dargestellt werden die jeweiligen Medien in der Mediengeschichte und ihre Funktion. Des Weiteren die Geschichte der dramatischen und performativen Darstellungen von der griechischen Antike bis heute mit Beispielanalysen zum Popkonzert und Auftritt sowie der körperlichen Erscheinung des Popstars. Dem folgende erste Erkundungen zur medialen Performanz anhand des ‚ersten‘ und eines ganz aktuellen Computerspiels. Im zweiten, mittleren Teil des Studienbriefs leiten wir Performativität aus der Korporalität, Anwesenheit und Bewegung her, beschäftigen uns mit dem Tanz in seinen verschiedensten Formen und mit dem postdramatischen Theater. Heraus kristallisiert sich der Rhythmus als performatives Element, den wir in Analysen von Musikvideos Aufmerksamkeit schenken. Das Dionysische der Musik verbinden wir etwa über heutige Inszenierungsformen mit dem Ritual, wichtig wird die performative Atmosphäre, etwa eines Museumraums, der wir mehr als den Bedeutungen der Kunstwerke Beachtung schenken.

Im dritten Teil des Studienbriefs gehen wir dann detaillierter auf Theorie und Methode der Analyse performativer Formen ein. Ausgehend von den Grundlagen der medialen Analyse in der Semiotik, etwa in den Strukturen von Chats wie Whatsapp, und in der seit Aristoteles thematisierten Dramaturgie an Beispielen des klassischen, modernen und postklassischen Films werden traditionelle Zugänge in der Analyse von bedeutenden oder populären Werken eröffnet. Aus deren Defiziten folgen die neueren Ansätze der phänomenologischen Analyse, am Beispiel der Castingshow, und der institutionellen Analyse anhand eines Youtubestars aus der Selfiegeneration.

Abschließend soll noch einmal die Frage nach der Tradition und/oder Subversion in der Performanz in den öffentlichen Medien heute zur Sprache kommen. Gegenwärtig wird das, was wir Öffentlichkeit nennen, auf performativer Ebene völlig neu geordnet. Gerade wenn es um neuere Trends der Selfiegesellschaft geht, in der die Grenzen zwischen Beruf und Freizeit, zwischen einstmals Privatem und Öffentlichem, von relevanten Nachrichten bzw. Fakten und unwichtigen Verlautbarungen oder Unsinn von Twitter, Facebook und bei der jüngeren Generation von Instagram in Frage gestellt werden, sollten Chancen und Risiken der neuen performativen medialen Formen jetzt und in Zukunft mehr in den Fokus der Kritik geraten.

Notabene: Aus praktischen Gründen und zur besseren Lesbarkeit wird im Text des Studienbriefs das generische Maskulinum als Anredeform für alle Geschlechter gleichermaßen benutzt.

1 Einführung

1.1 Medien und ihre jeweiligen Funktionen in der Geschichte

Bevor wir über performative Phänomene nachdenken, beschäftigen wir uns erst mit deren Grundlage, den Medien. Wenn wir uns vorstellen, wer wir selbst sind, dann wird uns zunehmend bewusst, dass die Geschichte das, was wir sind, entscheidend mit beeinflusst. Heute geht man davon aus, dass dabei die Medien eine große Rolle spielen. Medien wirken jedoch nicht immer gleich. Medien haben eine Geschichte und machen Geschichte; Medien entstehen irgendwann in der Geschichte und Medien haben vor allem verschiedene Funktionen, die sich in der Geschichte oft ändern. So war das Theater im 19. Jahrhundert – für uns heute überraschend – ein Massenmedium, bis in die 1970er-Jahre im deutschsprachigen Raum noch ein gesellschaftsprägendes Bildungsmedium und ist seither primär Kunstmedium. Das Theater hat, wenn man es als Medium versteht, einen bedeutenden Funktionswechsel erfahren. Medienwissenschaftler wie Werner Faulstich (*1946) verfolgen die Mediengeschichte von den frühesten Anfängen an: Sie beginnen mit Menschmedien wie dem Priester und enden bei Internet, Computer und Smartphone. Mediengeschichte wird heute als Kulturgeschichte betrachtet und umgekehrt. Eine Kulturgeschichte der Medien „beschreibt die Rolle von Kommunikationsmedien im kulturellen und gesellschaftlichen Wandel von den Anfängen bis heute“ (Faulstich 2006, 9). Medienkulturgeschichte beschäftigt sich mit der Antwort auf die Frage, welche Medien wann in der Geschichte welche Identitäts- und Orientierungsfunktionen in kulturellen und gesellschaftspolitischen Wandlungsprozessen übernommen haben. Mediengeschichte kann als Technikgeschichte, als Institutionengeschichte, als Produktgeschichte, als Identitätsgeschichte, als Kunstgeschichte, als Rezeptionsgeschichte, als Sozialgeschichte oder als Systemgeschichte angenommen werden. Um die sich hier andeutende Komplexität in diesem Studienbrief zu vermeiden, schlage ich (dabei orientiere ich mich an dem Medienwissenschaftler Faulstich) folgende Orientierung vor: Die globale Medienkulturentwicklung kann vereinfacht in vier Mediengruppen verankert werden. Am Anfang der Entwicklung menschlicher Kultur und damit der Medien stehen die Primärmedien oder auch Menschmedien. Diese benötigen kein technisches Gerät. Beispiele wären der Rhapsode, der Priester, der Sänger, der Narr, der Erzähler, das Theater oder heute die Performance Art. Dem folgen (auch historisch) die Sekundärmedien – erst die Schreibmedien, dann die Druckmedien. Sekundärmedien heißen sie, weil technisches Gerät auf Seiten der Produktion notwendig ist: Buch, Flugblatt, Bilderbogen, Zeitung, Zeitschrift, Plakat, Heft. Wenn wir uns unserer Gegenwart nähern, eigentlich seit der Moderne des 19. Jahrhunderts, fallen immer mehr die Tertiärmedien ins Gewicht. Bei diesen ist das technische Gerät auf Seiten der Produktion wie auch der Rezeption notwendig. Das kennen wir vom Telefon, vom Radio, Film, Fernsehen und Video; historisch relevant waren zudem die Telegrafie und die Schallplatte. Unser heutiges Leben bestimmen die Quartärmedien, die digitalen Medien. Bei diesen hat sich die traditionelle Beziehung zwischen Produktion und Rezeption aufgelöst, die Technik wird zusätzlich zur Distribution benötigt: Computer, Smartphone, I-Pod, WWW. Wenn man sich diese Einteilung vor Augen hält, dann fällt einem schnell auf, dass die jeweilige Bedeutung der Mediengruppen höchst unterschiedlich ist. Primärmedien hatten ihre große Zeit bis etwa 1500 („Oralkultur“). Danach herrschten die Sekundärmedien von 1500 bis ca. 1900 („Literarkultur“). Tertiärmedien bestimmten unseren Alltag von 1900 bis etwa 1990 („Bild/Tonkultur“). Heute

leben wir mit den Quartärmedien („Digitalkultur“). Alle diese Medien besitzen einen nicht zu unterschätzenden performativen Anteil. Dies wird aus der Perspektive einer etwas ungewöhnlichen Mediengeschichte von Vilém Flusser (1920-1991) deutlicher (Flusser 2000, 10). Der Medienphilosoph Flusser gliedert die Mediengeschichte in fünf Phasen und fängt mit seiner historischen Einteilung sehr früh an: In der ersten, vierdimensionalen Phase erleben Lebewesen Raum und Zeit direkt, sie sind völlig eingebunden in die Welt, in der sie existieren. In der zweiten Phase der menschlichen Frühzeit bedingt die Werkzeugherstellung die Abtrennung des Menschen von seiner Umwelt, sodass diese Welt behandelt werden kann – die Welt wird für den Menschen dreidimensional. Ab 40.000 v. Chr. stellt der Mensch Bilder her, etwa an Höhlenwänden; ab dieser Zeit beginnt die dritte Phase, die menschliche Zeit der Zweidimensionalität. Der Mensch projiziert sich und seine Umwelt etwa auf eine (Höhlen)Wand. (Bild 1: Höhlenmalerei) Eindimensional wird es für den Menschen ab 2000 v. Chr. in der vierten Phase durch die Erfindung des linearen Texts. Seit dem 19. Jahrhundert lösen in der letzten, fünften Phase die technischen Bilder (Fotografie etc.) die Linearität der Texte ab. In der dadurch nach Vilém Flusser entstandenen, uns auch heute noch bestimmenden Nulldimensionalität kommt Performativität besonders zum Tragen. Wieso das so ist, werden wir in den nächsten Kapiteln des Studienbriefs behandeln.

Werner Faulstich: Mediengeschichte von den Anfängen bis ins 3. Jahrtausend. Band 1 und 2 (utb Basics), Stuttgart 2006.

Dem Autor gelingt es, die menschliche Mediengeschichte von den prähistorischen Zeiten bis heute in zwei relativ kurze Bände zu packen und dabei nicht zu trivial zu werden.

Sven Grampp: Medienwissenschaft (utb basics), Konstanz 2016.

Eine gute Einführung in den aktuellen Stand der Medienwissenschaft, deren Stärke darin liegt, den Einsteiger nicht mit allzu viel Details die erste Übersicht verlieren zu lassen.

1.2 1.Von der griechischen Antike bis zum Popkonzert

Wenn wir heute über performative Phänomene sprechen, gehen wir bewusst oder unbewusst vom Theater aus. Traditionelles Theater stellen wird uns dabei als Bühne, auf dem ein Drama aufgeführt wird, vor. Das Drama hat seinen Ursprung in der klassischen griechischen Kultur. Dramatische Strukturen aus dieser Zeit bestimmen auch heute noch aktuelle Medienformate wie den Film, die TV-Serie oder das Computerspiel. Sogar die spannenden Konflikte in der Politik verstehen wir als Drama. Wenn man für das Theater und das Drama einen Ort und eine Zeit des Ursprungs angeben will, dann bietet sich – vereinfacht gesehen – vor allem das Athener Dionysostheater des fünften Jahrhunderts vor Christus an. Hier entwickelten sich am Südhang der Akropolis aus dem Ritual zu Ehren des Gottes Dionysos die frühen Formen der Tragödie und Komödie. Bekannt sind vor allem die Dramatiker Aischylos (525-456v.Chr.), Sophokles (498-406v.Chr.), Euripides (ca. 480/485-406v.Chr.), Aristophanes (ca.450/444-380v.Chr.) und aus der späteren hellenistischen Zeit Menander (ca.342-291v.Chr.). Eineinhalb Jahrhunderte später arbeitete der Philosoph Aristoteles (384-322v.Chr) in seiner Poetik (um 335v.Chr.) die wichtigsten dramaturgischen Regeln der Tragödie aus (auch der Komödie, aber dieser Teil ging verloren). Diese dramatischen Strukturen wurden etwa vom römischen Dichter der Augustus-Zeit Horaz

(Quintus Horatius Flaccus; 65-8v.Chr.) oder Renaissancegelehrten, von Poetiken der französischen Klassik (wie von Nicolas Boileau, 1636-1711) oder aus dem 19. Jahrhundert (Gustav Freytag, 1816-1895) konkretisiert, präzisiert oder im Detail verändert. Dennoch blieben die grundsätzlichen Strukturen des von Aristoteles in seiner Poetik beschriebenen Dramatischen wie Handlung, Figuren, Zeit, Ort und Sprache (Dialog/Monolog) bis heute gültig. Aristoteles forderte für die Handlung der Tragödie kausale Abgeschlossenheit und innerer Schönheit. Die Handlung solle wahrscheinlich sein, die Tragödie solle wahrscheinlicher sein als die realen Ereignisse in der Geschichte selbst. Die Handlung solle einen Anfang, eine Mitte und ein Ende haben – das verstand der Literaturwissenschaftler und Dramaturg Volker Klotz (*1930) später als geschlossenes Drama (Klotz 1960) und ist auch heute noch die Basis des dreiaktigen populären Films (vgl. Michaela Krützen, 2004). Der Philosoph Aristoteles war jedoch kein Mensch des Theaters, sondern ein Mensch der Schrift, des rationalen Gedankens und der logisch aufgebauten Rede. Daher verwundert es kaum, dass Aristoteles die Aufführung der Tragödien im Theater als kunstlos bewertete. Die Aufführungen sind jedoch vor allem die Ereignisse, in denen das Performative besonders deutlich wird bzw. dominiert. Übersehen werden darf dabei nicht, dass Aristoteles seine Poetik um 335 v. Chr., also über ein Jahrhundert nach den Erstaufführungen der klassischen Tragödien im 5. Jahrhundert vor Christus verfasst hat. Behauptet wird oft, dass mit Aristoteles so etwas wie eine Herrschaft der Literatur oder des Literarischen, des Geschriebenen oder Dramatischen über das Theatrale bzw. Performative begonnen hätte. Sehr vereinfacht gesehen hätte mit Aristoteles das Performative im Theater ab dem 4. Jahrhundert vor Christus bis zu Avantgarde zu Beginn des 20. Jahrhunderts nur eine dienende Rolle gespielt. Dies ist jedoch eine in der Vereinfachung falsche Sicht auf die Theatergeschichte, man denke nur an die stark improvisierende Commedia dell'arte des 17. Jahrhunderts oder das sehr körperliche Wiener Vorstadttheater Nestroys im 19. Jahrhundert. Wichtig für unser heutiges Verständnis der Theaterentwicklung seit Aristoteles und der aktuellen Aufmerksamkeit für die Performativität ist Friedrich Nietzsche (1844-1900) mit seiner in ihrer Wirkung kaum zu überschätzenden Schrift Die Geburt der Tragödie aus dem Geist der Musik (1872). Der „Geist der Musik“ wäre das Zentrum des Rituals zu Ehren des Gottes Dionysos. Die Tragödie entstehe, so lesen wir bereits bei Aristoteles in seiner Poetik, indem einer aus dem Chor des Rituals heraustrat und einen Dialog begründete. Der Dialog wiederum wird zur Basis des Dramas. Damit geht das Ritual sukzessive in das dialogische Drama über.

Bis heute für alle Medienpraktiker, Autoren und Wissenschaftler das wichtigste Buch, wenn es um die Grundlagen dramatischer Darstellung geht: Aristoteles: Poetik (um 335v.Chr.). Stuttgart 1980.

Der ‚Gegenentwurf‘, der durch die Betonung des Performativen im Dionysischen direkt oder indirekt alle Avantgardisten des 20. Jahrhunderts bis heute stark beeinflusst hat, ist: Friedrich Nietzsche: Die Geburt der Tragödie. In: Ders.: Kritische Studienausgabe. Bd. 1, hg. von Giorgio Colli/Mazzino Montinari, München 1988, S. 9-156.

In der Abfolge der Entwicklung der Tragödie von Aischylos über Sophokles zu Euripides wird der einst zentrale Chor immer unwichtiger. Euripides Tragödien sind für Nietzsche daher bereits Verfallserscheinungen, weil sich in ihnen das Drama schon zu sehr von seinen Ursprüngen im Chor, in der Musik, im Tänzerischen entfernt hat. Das Chorisches-Tänzerisch-Musikalische fasst Nietzsche

unter den Begriff des Dionysischen. Der Theatergott Dionysos steht bei Nietzsche für die Energie, die Entgrenzung, den Rausch, die Maske, vor allem das Überindividuelle des Rituals, des Chorisches. Dem Dionysischen beigesellt sei das Apollinische: Apoll als der Gott des Traumes mit seinen prägnanten Traumgestalten bilde die Strukturen des Dramas über die festen Figuren aus. An dieser mit Nietzsche aufkommenden Suche nach dem vermeintlich verlorenen Ursprung des Dramas bzw. Theaters im Dionysischen orientierten sich in der Folgezeit die Theaterreformer und Avantgardisten des 20. Jahrhunderts. Unter anderem Antonin Artaud (1896-1948), Georg Fuchs (1868-1949) oder Jerzy Grotowski (1933-1999) lehnten das abendländische Drama ab. Der New Yorker Hochschullehrer und Theatermacher Richard Schechner (1934) begründete daraus seine Erweiterung der Theatre Studies zu den Performance Studies. Und er erfand 1966 für die neuen performativen Ästhetiken in den 1960er-Jahren den heute überall zu hörenden Begriff des Post-dramatic theatre (Schechner 1966). Von diesem wird noch zu reden sein. Die postmoderne Philosophie etwa Michel Foucaults (1926-1984), die, in den 1960er-Jahren entstanden, die intellektuellen Ende des letzten Jahrhunderts besonders faszinierte, folgte Nietzsches Überlegungen. Der Philosoph der Dekonstruktion Jacques Derrida (1930-2004), auch er ein Kind des poststrukturalistischen Denkens seit den 1960er-Jahren, baute seine Überlegungen auf Antonin Artauds Theaterutopie auf. Dies ist der Grund, wieso heute das Drama von vielen als veraltet angesehen wird. Zugleich begründet dies die immer noch herrschende Aktualität des Performativen.

1.2.1 Beispielanalyse (1): Popkonzert: Lana del Rey

Selbstverständlich erzeugt eine trennscharfe Differenzierung des Dramatischen vom Performativen eine in der medialen Praxis und Analyse zu verengte Sicht der Dinge. Denn das Drama bzw. das Dramatische ist die unabdingbare andere Seite des Performativen. Dies hat schon Nietzsche so gesehen: Zwar solle das Dionysische als das, was der Musik eigen ist, mehr hervortreten, aber es benötige immer zugleich das Apollinische, damit es eine Form habe, mithilfe derer es hervortreten könne. Dies kann man sich ganz einfach vorstellen: Wenn das Dionysische das rein Energetische, Überindividuelle, Rhythmische, Anmutende ist, dann würde es ohne die erkennbaren Gestalten des Apollinischen richtungslos verpuffen. So hat ein Sänger oder Popstar, durch den sich das Dionysische zum Ausdruck bringt, immer auch eine bestimmte Gestalt. Im Sänger verbindet sich das überindividuell Energetische mit dem auf das Starimage zugeschnittene Subjektive. Der Sänger der Rolling Stones ist sich auf apollinischer Ebene bewusst: Ich bin Mick Jagger, ich sehe so oder so aus, ich performe heute auf dieser oder jenen Bühne etc. Mick Jagers Energie, sie sich auf sein Publikum überträgt, wäre das überindividuelle Dionysische. Nur beides zusammen, nur das gelungene Zusammenspiel von Apollinischem und Dionysischem ergibt den überwältigenden und erfolgreichen Star Mick Jagger.

Dies wollen wir an einem ersten Beispiel, an dem Performativen eines Popkonzerts, gemeinsam herausarbeiten. Hierfür wenden wir uns primär der Inszenierung eines Popkonzerts von Lana del Rey zu und beschäftigen uns anschließend kurz mit dem Pophänomen Conchita Wurst. Es wird uns erst einmal um die Inszenierungen des Pop, dann um die Gestaltung der Diva in der heutigen Zeit, die wir eine Zeit der Retromania nennen, gehen. Danach sprechen wir über Gender Performance in der Populärkultur anhand des überraschenden Sieges von Conchita Wurst, die 2014 den Grand Prix de Eurovision gewann. Das Kapitel abschließen werden Überlegungen zur Inszenierung des ‚authentischen‘ Körpers und seiner Bewegung in der Populärkultur.