

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. Wir weisen darauf hin, dass die vorgenannten Verwertungsalternativen je nach Ausgestaltung der Nutzungsbedingungen bereits durch Einstellen in Cloud-Systeme verwirklicht sein können. Die FernUniversität bedient sich im Falle der Kenntnis von Urheberrechtsverletzungen sowohl zivil- als auch strafrechtlicher Instrumente, um ihre Rechte geltend zu machen.

Der Inhalt dieses Studienbriefs wird gedruckt auf Recyclingpapier (80 g/m², 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:.....	28
2 Skene, Szene, Bühne: Aufführungspraktiken in der Antike.....	29
2.1 Antikes Drama.....	31
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.....	81
4.1 Philologie und Theaterpraxis: Lehrjahre in Leipzig.....	82
4.2 Gegen moralische Wertungen und Vorurteile auf der Bühne: Das Metatheater des jungen Lessing.....	90
4.3 Ein französischer Diskurs über das bürgerliche Theater: d’Alembert, Rousseau, Diderot.....	95
4.4 <i>Minna von Barnhelm</i> (1767) und der avisierte Nutzen des Schauspiels.....	99
Aufgabe.....	105
Verwendete Sekundärliteratur:.....	105

5	Heinrich von Kleists Theater für die Zukunft.....	108
5.1	Kleists Unzeitgemäßheit im Kontext des Klassizismus: Goethe, Schiller, Iffland.....	110
5.2	<i>Der zerbrochne Krug</i> : Kleists „unsichtbares Theater“	116
5.3	Das „Heil“ der Nation: Zur Inszenierung legitimer Herrschaft im <i>Käthchen von Heilbronn</i> 124	
	Aufgabe:	129
	Verwendete Sekundärliteratur:	129
6	Richard Wagner: Romantische Oper – Musikdrama – Festspielhaus	131
6.1	Nationaldeutsches Künstlermilieu und romantische Überzeugungen: Der junge Wagner 134	
6.2	<i>Der Fliegende Holländer</i> (1843): Die „romantische Oper“ und ihr Publikum.....	139
6.3	Theorieentwürfe im Exil: Gesamtkunstwerk und Antisemitismus.....	144
6.4	Architekt, Komponist, Dirigent und Regisseur: Wagner in Bayreuth.....	150
	Aufgabe:	153
	Verwendete Sekundärliteratur:	153
7	Lebendiges Theater: Max Reinhardt.....	156
7.1	Reinhardts Theaterkonzeption der lebendigen Wirklichkeit.....	157
7.2	Die Arbeit der Regie: Vom Sinn der Dichtung zur Vergegenwärtigung	160
7.3	Der Mensch im Massentheater: Die Salzburger Festspiele (1919/20).....	167
7.4	Theatralisierung der Stadt: Von Salzburg nach Venedig.....	175
	Aufgabe:	181
	Verwendete Sekundärliteratur	181
8	Politische Bühne: Erwin Piscator (und Bertolt Brecht).....	183
8.1	Die Genealogie des politischen Theaters im Zeichen des Ersten Weltkriegs.....	185
8.2	Zwischen Proletarischem Theater, Volksbühne und Staatlichem Schauspielhaus: Piscators Anfangsjahre in Berlin.....	191
8.3	Dokumentartheater – Montage – Filmprojektionen (1925-27)	196
8.4	Piscator und Brecht, Zusammenarbeit und Exil.....	203
	Aufgabe	209
	Verwendete Sekundärliteratur:	210
9	Bibliographie	211
	Nachschlagewerke:	211
	Primärtexte:	211
	Sekundärliteratur:	213

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.¹ 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.² 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.

1 Einen fundierten Überblick über die meisten der hier angeführten Termini bietet: Metzlers Lexikon Theatertheorie. Hg. von Erika Fischer-Lichte / Doris Kolesch / Matthias Warstat. Stuttgart 2014.

2 Vgl. Max Herrmann: Das theatrale Raumerlebnis. In: Max Herrmann und die Anfänge der Theaterwissenschaft mit teilweise unveröffentlichten Materialien. Hg. von Stefan Corssen. 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 wesentlichen 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 Theater-text 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.