

**Aus:**

MIRIAM DREWES

## **Theater als Ort der Utopie**

### **Zur Ästhetik von Ereignis und Präsenz**

Mai 2010, 456 Seiten, kart., 33,80 €, ISBN 978-3-8376-1206-6

Hartnäckig hält sich innerhalb der Theaterwissenschaft die Rede von der utopischen Funktion der Künste, die in der Regel mit dem kulturkritischen Topos der Negation jeglicher repräsentationaler Ästhetik einhergeht. Trotz eingehender Kritik am Avantgarde-Begriff werden auch das postdramatische Theater und seine Theorie weitgehend linear auf die historische Avantgarde bezogen.

Miriam Drewes hinterfragt diese impliziten geschichtsphilosophischen Denkmuster, die mit den Begriffen »Ereignis« und »Präsenz« verbunden werden und die, ideengeschichtlich betrachtet, analog zur mystischen Absolutheitserfahrung konstruiert sind.

Sie plädiert demgegenüber für ein Verständnis von »ästhetischer Erfahrung«, das einem pragmatisch kontextbezogenen Ereignis-Begriff verpflichtet ist.

**Miriam Drewes** (Dr. phil.) ist als wissenschaftliche Mitarbeiterin der Theaterwissenschaft München an der Ludwig-Maximilians-Universität und als Filmdramaturgin tätig.

Weitere Informationen und Bestellung unter:  
[www.transcript-verlag.de/ts1206/ts1206.php](http://www.transcript-verlag.de/ts1206/ts1206.php)

# **INHALT**

## **I. PROLOG: VOM ENDE DER MODERNE IN DER MODERNE: DISKURSKONTINUITÄTEN, FORSCHUNGSÜBERBLICK UND VORHABEN DER STUDIE**

13

**I.1 Das Theater nach dem Text:  
Vorüberlegungen zum postdramatischen Theater  
und seiner Theorie aus historiographischer Sicht**

13

**I.2 Festivals: Produktionsstätten der Avantgarde**

20

**I.3 Epistemologische Aporien**

23

**I.4 Performance-Studien  
und die wissenschaftstheoretische Strategie des Uneindeutigen**

26

**I.5 Die Apologie des Ereignisses  
und der Präsenz als Komposita einer avantgardistischen Ästhetik**

31

**I.6 Vorhaben und Methode**

34

## **II. ZWISCHEN FORTSCHRITTSKEPTIZISMUS UND FORTSCHRITTSEUPHORIE: EPOCHENMARKIERUNGEN, GESCHICHTS(PHILOSOPHISCHE) TENDENZEN UND (NACH-)MODERNE ZEITVORSTELLUNGEN**

41

**II.1 Utopieverlust – Modernekritik – Abschied von der Aufklärung**

41

**II.2 „Die“ Postmoderne  
oder das Dilemma einer Epochenkonstruktion**

54

**II.3 Vom Wandel theoretischer Ordnungsstrukturen**

60

II.3.1 Zum Status der Geschichtsforschung  
im 20. Jahrhundert allgemein

60

II.3.2 Zum Status der jüngeren Geschichtstheorie  
in der Theaterwissenschaft

62

II.3.3 Narrative der Moderne und die Rolle der Kunst:  
Von der Begriffsgeschichte zur Systemtheorie

66

**II.4 Rede und Gegenrede von Kunst als „Ort der Utopie“**

78

II.4.1 Ästhetische Erfahrung  
oder Aporien eines neuen Konzepts der Ästhetik

78

II.4.2 Zum Status von Utopie und Freiheit  
in traditionellen Texten der Ästhetik

86

II.4.3 Vom Ende der Kunst als Rede  
von ihrem immer schon vorhandenen Ende zur Spaltung  
einer zweiwertigen Funktionsbestimmung von Kunst

95

II.4.4 Widersprüche:  
Diskurse ästhetischer Erfahrung im 20. Jahrhundert

98

II.4.5 Vom Wettstreit der Diskursarten oder Anmerkungen  
zu einer zeitgenössischen Vorstellung von ästhetischer Erfahrung

115

**III. FEST UND UTOPIE**

119

**III.1 Paradigm continued:  
Das Theaterfestival SPIELART – ein kritisches Porträt**

119

## **III.2 Festivals im Kontext: Kultur-politische Transformationsprozesse**

123

## **III.3 Systematische Festforschung und die Konstruktion universalistischer Parameter**

129

III.3.1 Das Theater als Fest: Zum Status der Forschung

129

III.3.2 Die Anwesenheit der Götter

oder die universalistische Idee einer Absolutheitserfahrung im Fest

131

III.3.3 Die Homologie von Fest und Kunst

und die Verlängerung des sozialutopischen Topos freiheitlicher, antiutilitaristischer Vergemeinschaftung

139

III.3.4 Die Gedächtnisfunktion des Fests als Ergebnis

epistemologischer Negation dichotomer Begriffskonstruktionen

147

III.3.5 Das Event: Surrogat des Unfestlichen

151

III.3.6 Jenseits vom „Jargon der Eigentlichkeit“:

Neue Tendenzen zur Analyse von Vergemeinschaftungsformen

155

## **III.4 Festutopien der Moderne oder geschichtsphilosophische Antinomien auf dem Weg zu einer avantgardistischen Kunst**

158

III. 4.1 Der Festbegriff Jean-Jacques Rousseaus: Aufklärungskritik und (vor-)republikanische Selbstbestätigung im Fest

158

III.4.2 Johann Wolfgang Goethes Festspiele

zwischen Subversion und Affirmation, zwischen nationaler Selbstfindung und autonomer Kunstform

166

III.4.3 Richard Wagners ambivalente Metaphysik des Fests:

Festutopie zwischen politisch-ästhetischem Revolutionspathos und skeptischer Gegenwartsverneinung

177

III.4.4 Nietzsches Fest: Dionysos – der lebende unter den toten

Göttern oder mit Wagner gegen Wagner

187

## **IV. „DIE“ AVANTGARDE: DAS EWIG UNVOLLENDETE PROJEKT**

195

### **IV.1 Positionen der Avantgarde-Forschung**

195

### **IV.2 Zweckgebundene Einheit wider die Heteronomie: Ausgewählte theoretische Positionen der historischen Avantgarde**

202

### **IV.3 Topographie eines Perspektivwechsels: Von Europa in die USA oder die Neoavantgarde im Widerspruch zwischen Wiederholung und Neuschöpfung**

217

### **IV.4 Historisierungen oder von den Antinomien des Avantgarde-Topos**

230

## **V. EREIGNIS UND PRÄSENZ ALS THEATERWISSENSCHAFTLICHE PARAMETER UND IHRE BEDEUTUNG FÜR DIE ÄSTHETISCHE ERFAHRUNG**

239

### **V.1 Die Transitorik: Glück und Dilemma der Theaterwissenschaft**

239

### **V.2 Einheit und Vielheit der Zeit: Zur Erforschung des Zeit-Verstehens**

242

#### **V.2.1 Die Zeit als geschlossene Entität**

247

#### **V.2.2 Auf dem Weg zur Subjektivierung des Zeit-Begriffs**

251

#### **V.2.3 Die Offenheit der Zeit**

255

#### **V.2.4 Die Differenz der Zeiten**

258

### **V.3 „Ereignis“ als historiographische Kategorie oder das Paradox des Ereignisses**

263

**V.4 Die Verzeitlichung der Zeit  
und das philosophische Jetzt: Ereignis und Präsenz  
im Kontext des philosophisch-ästhetischen Diskurses**

268

V.4.1 Das „Jetzt“ als Garant ästhetischer Erfahrung  
in der Perspektive moderner Ästhetik-Konzepte

268

V.4.2 Husserls Phänomenologie des intentionalen Zeitbewusstseins  
als gegenwartskritische Gegenwartsphilosophie

275

V.4.3 Heideggers verzeitlichter Zeitentwurf  
und die Beschwörung des „Jetzt“ im Ereignis

277

V.4.4 Derridas Präsenzkritik  
als metaphysikkritische Zeiterörterung

285

**V.5 Ereignis und Präsenz im Kontext der Performativitätsdebatte**

289

V.5.1 Theatersemiotik als Vorgeschichte  
zum Modell der Performativität

291

V.5.2 Die Performativität diesseits und jenseits  
der Welt der Zeichen

298

**V.6 Von der „Narration“ zur Narration:  
Theatrale Zeitgestaltung als ästhetische Strategie**

308

**V.7 Ereignis im Kontext: Instrumentarium  
zur Analyse temporaler Ordnungsmuster in Theateraufführungen**

316

**VI. ANALYSEN**

323

**VI.1 Jérôme Bel: „The Show must go on“ oder die szenische  
Erzählung einer Genealogie europäischer Aufführungstradition**

323

VI.1.1 Jérôme Bel: Tanzen ohne Tanz

323

VI.1.2 „The Show must go on“ als geschichtskritisches Relais  
oder die Doppelstrategie von narrativer Darstellung  
und darstellender Narration

329

VI.1.3 Der Autorkommentar als Zeitdiagnose

339

**VI.2 Forced Entertainment: „First Night“ – Zukunftsprognostik  
und Gedächtnisleistung  
als Theater gegen die Notwendigkeit der Zeit**

344

VI.2.1 Forced Entertainment: Vom Erfolg des Scheiterns

344

VI.2.2 Die Schöpfung virtueller Ereigniswelten:  
Theater der Sprache(n)

349

VI.2.3 Präsenz gegen das Hier und Jetzt:  
Theater der (Schrift-)Körper

360

**VI.3 Alexej Sagerer: „Götterdämmerung“ –  
Horizontale IV des „Nibelungen & Deutschland Projekts“ –  
Mythos und Zeitkritik**

365

VI.3.1 Theater ungleich: Alexej Sagerer  
und das Münchner Theater proT

365

VI.3.2 Historischer Kontext als theatrale Gegenwartsanalyse –  
Suchbewegungen eines produktions-  
und rezeptionsästhetischen Ansatzes

371

VI.3.3 Trilogie des Wiederspielens  
oder drei Arten präsentischer Vergangenheitsbewältigung

377

**VI.4 Station House Opera: „Roadmetal, Sweatbread“ –  
Von der Ungleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen  
oder die Liebe als (Nicht-)Wunscherfüllungsmaschine**

394

VI.4.1 Station House Opera: Theater mit Hindernissen

394

VI.4.2 Dramaturgie der Zeitversetzung als Spiegel zeitversetzter  
Erwartungshaltungen in Liebesbeziehungen

397

**VII. EPILOG: FÜR EIN(E) THEATER(THEORIE) DER ANTINOMIEN**

411

**VIII. BIBLIOGRAPHIE**

415



# **I. PROLOG: VOM ENDE DER MODERNE IN DER MODERNE: DISKURSKONTINUITÄTEN, FORSCHUNGSÜBERBLICK UND VORHABEN DER STUDIE**

## **I.1 Das Theater nach dem Text: Vorüberlegungen zum postdramatischen Theater und seiner Theorie aus historiographischer Sicht**

Der Befund, mit dem Adorno vor mehr als 35 Jahren seine Ästhetik beginnen ließ, dass „nichts, was die Kunst betrifft, mehr selbstverständlich“<sup>1</sup> sei, gilt heute mehr denn je. Was Theater, bildende Kunst, Tanz, Musik etc. als Kunst eigentlich ausmache, ist nach wie vor umstritten. Die Auseinandersetzungen darüber werden nicht nur im Feuilleton geführt, sie reichen bis in die Wissenschaft, wo sie sich am augenfälligsten in einer ständigen Erweiterung thematischer Interessen manifestieren. Das gilt nicht zuletzt für die Theaterwissenschaft. Das Fach hat sich in den letzten Jahren den vielfältigsten theatralen Erscheinungsformen auch außerhalb seines traditionellen Forschungsbereichs, des institutionalisierten Theaterbetriebs, gewidmet. Dabei avancierte der Begriff der „Theatralität“ zur zentralen heuristischen Kategorie, um die unterschiedlichen Modi der Darstellung und Inszenierung in diesem erweiterten Untersuchungsfeld zu analysieren. Unterschiedliche Modelle wurden in den 90er Jahren entwickelt, die das Phänomen des Theatralen zu erklären suchten, nachdem sich zum einen die Bühnenästhetik von einem mimetischen Theaterverständnis wegentwickelte und zum anderen erkannt wurde, dass sich die Inszenierungs- und Darstellungsweisen von Phänomenen außerhalb des Kunsttheaters einleuchtend unter Bezug auf den Theatralitätsbegriff erörtern ließen. Diese Horizonterweiterung trug dazu bei, dass die ehemals engen disziplinären Grenzen verlassen wurden und Theaterwissen-

---

1 Theodor W. Adorno: Ästhetische Theorie, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2000, S. 9.

schaft nun auch als Kulturwissenschaft verstanden wird.<sup>2</sup> Die Ausweitung des Theatralitätsbegriffs stieß zwar mitunter auf Kritik<sup>3</sup>, doch änderte das nichts daran, dass zunehmend „theaterferne“ Phänomene wie Fernsehsendungen, Fußballspiele oder auch Politikerreden zum Untersuchungsgegenstand theaterwissenschaftlicher Analyse wurden. Diese Entgrenzungstendenzen sind jedoch weniger das Ergebnis einer singulären Theoriebewegung. Sowohl die sich immer weiter ausdifferenzierende Theaterästhetik als auch ihre Theoriebildung sind vielmehr nicht zuletzt auf die Rezeption poststrukturalistischer Studien seit etwa drei Jahrzehnten zurückzuführen. Diese haben umfassend mit dem Ursprungsdenken und mit monokausalen Deutungsmustern jeglicher Art gebrochen. So betrachtet lassen sich die genannten Entwicklungen als Resultat einer viel tief greifenderen Theoriebewegung verstehen, die sich in diesem Zeitraum innerhalb aller Geisteswissenschaften abgespielt hat.

Auf der Ebene der künstlerischen Praxis haben sich zugleich Theaterformen etabliert, die seit den 90er Jahren sowohl in der theaterwissenschaftlichen Publizistik als auch im Feuilleton mit dem Etikett „postdramatisch“ versehen wurden. Der ursprünglich von Richard Schechner für das Happening eingeführte Terminus wurde schon bald zum Erkennungs- und Vereinheitlichungsmerkmal einer vielschichtigen Ästhetik, unter die auch die davon nicht kategorisch zu unterscheidende Kunstform „Performance“ subsumiert wurde. Die Kontinuität in der sich über die Jahrzehnte wandelnden Begriffsverwendung besteht darin, dass mit „postdramatisch“ stets auch eine Epochenmarkierung gemeint war, die ein Theater „nach“, oder vielmehr „jenseits“ des traditionellen Texttheaters bezeichnete.<sup>4</sup>

- 
- 2 Vgl. Elizabeth Burns: *Theatricality. A study of convention in the theatre and in social life*, London: Longman 1972, Helmar Schramm: *Karneval des Denkens. Theatralität im Spiegel philosophischer Texte des 16. und 17. Jahrhunderts*, Berlin: Akademie 1996, Erika Fischer-Lichte: „Theatralität und Inszenierung“, in: Dies./Isabel Pflug (Hg.), *Inszenierung von Authentizität*, Tübingen, Basel: Francke 2000.
  - 3 Vgl. Rudolf Münz: „Ein Kadaver den es noch zu töten gilt.‘ Das Leipziger Theatralitätskonzept als methodisches Prinzip der Historiographie älteren Theaters“, in: Ders.: *Theatralität und Theater. Zur Historiographie von Theatralitätsgefügen*, Berlin: Schwarzkopf und Schwarzkopf 1998, S. 82-103.
  - 4 Hans-Thies Lehmanns – als Essay verstandene – Untersuchung ist hier als entscheidender Beitrag zur Neujustierung theaterwissenschaftlicher und -historiographischer Entwicklungen zu sehen. Vgl. Hans-Thies Lehmann: *Postdramatisches Theater*, Frankfurt a.M.: Verlag der Autoren 1999, S. 30. Die für die historischen Avantgardebewegungen in der Theaterhistoriographie gestellte Diagnose von der Dehierarchisierung des szenischen und literarischen Verhältnisses auf der Bühne erlangte als Zuordnungskriterium

Hans-Thies Lehmann beispielsweise verbindet mit dem Terminus des „postdramatischen Theaters“ ein Heraustreten „aus dem zuvor selbstverständlich gültigen Horizont der Moderne“ als Resultat veränderter gesellschaftlicher Bedingungen, bei dem gleichwohl „ältere“ Ästhetiken im Sinne einer „aufbrechenden Erinnerung“ den Raum der neuen bilden.<sup>5</sup> Als Markierung dieser Zäsur werden von Lehmann vor allen Dingen die veränderten Wahrnehmungsgewohnheiten durch die Mediengesellschaft angeführt.<sup>6</sup> Diese hätten die von dem Autor diagnostizierte „radikale Transformation des Szenischen“ überhaupt erst hervorgebracht.<sup>7</sup> Hauptmerkmale postdramatischer Theaterästhetik sind demgemäß – und darin folgen ihm zahlreiche Autoren: Enthierarchisierung und Dezentrierung. Im postdramatischen Theater wird die Hierarchie von Text und Theater als weitgehend aufgehoben erachtet und, damit einhergehend, die Verschiebung der Kohärenzen dramaturgischer Strukturprinzipien wie Handlungslogik, Figurencharakterisierung, Dialog, die Konsistenz von Raum und Zeit konstatiert. Im Gegenzug habe sich ein offener thematisierter Status ästhetischer Selbstreflexivität etabliert. Szenische Elemente einer theatralen Aufführung wie der Schauspieler mit seiner Mimik, Gestik und Proxemik sowie Theaterraum, Bühne, Kostüm, Licht und die Verwendung anderer Medien, würden als gleichberechtigt anerkannt. Damit verbunden, oder gleichsam komplementär dazu, steht die oft zitierte entgrenzende Verbindung zu anderen Künsten wie zur bildenden Kunst, zu Film, Video, Photographie, Performance, Musik und Tanz. Neben dem Verweis auf ästhetische Kriterien expliziert Lehmann in der namensgebenden Studie – und dieser Verweis ist für die folgenden Überlegungen von zentraler Bedeutung –, dass das postdramatische Theater wesentlich experimentell und künstlerisch risikobereit sei und sich abseits

---

des Theaters seit der Neoavantgarde erneut an Bedeutung. Bereits Richard Schechner verband den Begriff mit einer Kritik an der Verwendung normativer Analyseinstrumentarien: „Obviously, the post-dramatic theater of happenings cannot be discussed using orthodox analytical methods.“ Richard Schechner: *Performance Theory*, New York, London: Routledge 1988, S. 21.

- 5 H.-T. Lehmann: *Postdramatisches Theater*, S. 31.
- 6 Diesbezüglichen methodologischen Fragen widmet sich der von Christopher Balme und Markus Moninger herausgegebene Band, der den durch die Medienrezeption bedingten ästhetischen Veränderungen nachgeht. Den Autoren geht es u.a. um eine Integration bis dato vernachlässigter medientheoretischer Positionen und darum und um die Vermeidung einer pejorativen Haltung gegenüber (elektronischen) Massenmedien. Vgl. Christopher Balme/ Markus Moninger (Hg.): *Crossing Media. Theater – Film – Fotografie – Neue Medien*, München: epodium 2004.
- 7 Vgl. H.-T. Lehmann: *Postdramatisches Theater*, S. 24.

des etablierten und konventionalisierten Spielbetriebs entwickelt habe.<sup>8</sup> Die Diagnose bleibt also bei der Beschreibung ästhetisch-stilistischer und produktionsbedingter Variationen nicht stehen. Das ästhetische Stilrepertoire des postdramatischen Theaters setzt einen umfassenderen Anspruch voraus und greift damit auch in seiner Theoriebildung darauf zurück. Trotz einschränkender Formulierungen, die einen allzu eindeutig didaktischen Zugriff auf den Rezipienten – Theaterbesucher wie Leser der Studie – vermeiden sollen, geht es um den Entwurf einer *idealistischen Ästhetik*: „Tatsächlich steht im Hintergrund der Frage nach der virtuell radikalen Selbsttransformation in Performance und Theater die Frage nach der *ethischen Option* (Herv. i. O.)“<sup>9</sup>, schreibt Lehmann und verbindet diesen Gedanken mit einem utopischen Entwurf von Theater: „Theater soll, [...] nicht so sehr zeigen, was es immer zeigte: die Zeit einer Schuldgeschichte, sondern etwas, das man einen *Unschuldraum* nennen könnte. Es wäre ein utopisches Theater, in dem der Zuschauer ‚das Personal der Wachwelt [...] ohne das Gängelband seiner Geschichte‘ erblicken würde.“<sup>10</sup>

Abseits der aufschlussreichen Erkenntnisse über den Entwicklungsstand des Theaters im ausgehenden 20. Jahrhundert und seinen vielfältigen stilistischen Variationen werden in dieser durchaus traditionell idealistischen Rhetorik ideengeschichtlich bedingte, aber nicht weiter erörterte Antinomien sichtbar: Einerseits wird vermittelt, dass es sich um einen ästhetischen, ideellen und darüber hinaus auch epistemologischen Bruch handle, der alte produktionsästhetische und wissenschaftstheoretische Kriterien obsolet mache. Zugleich wird damit eine historiographische Zäsur gesetzt, die vermeintlich verschieden konturierte Ästhetiken – Texttheater versus postdramatisches Theater –, trotz der Behauptung ihrer Gleichzeitigkeit, in ein Vorher und Nachher trennt. Andererseits wird die genuin innovative und risikobereite Ästhetik des postdramatischen Theaters weitgehend *linear* und *kausal* auf die historischen Avantgardebewegungen und ihre idealistischen Parameter bezogen.<sup>11</sup> Ob-

---

8 Vgl. ebd., S. 34.

9 Ebd., S. 248.

10 Ebd., S. 352.

11 Auch wenn Lehmann selbst konstatiert, dass das Konzept der Avantgarde einer Revision bedürfe, entfällt eine ideengeschichtliche Kontextualisierung der Avantgarde im 20. Jahrhundert. Genuine Topoi, die den historischen Avantgardebewegungen zugeschrieben werden, nämlich Fortschritt und Innovation, werden auch für das postdramatische Theater reklamiert. Vgl. ebd., S. 32ff. u. 76ff. Siehe auch: Hans-Thies Lehmann: „Ein Schritt fort von der Kunst (des Theaters). Überlegungen zum postdramatischen Theater“, in: Christoph Menke/Julia Rebentisch (Hg.): Kunst – Fortschritt – Geschichte, Berlin: Kadmos 2006, S. 169-177.

wohl die historische wie auch die sogenannte Neoavantgarde der 50er und 60er Jahre inzwischen historisiert ist, wird das postdramatische Theater implizit als zeitgenössische Form avantgardistischer Kunst betrachtet. Poststrukturalistische Theoriemodelle werden zudem herangezogen, um die Reziprozität von philosophischen Konzepten und eben jener Ästhetik dieser neuen Avantgarde theoretisch zu begründen.<sup>12</sup>

Ähnliche Vorstellungen über eine in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts sich etablierende „neue“ Theaterästhetik vertritt auch Erika Fischer-Lichte. Sie verbindet ihre Überlegungen zum Status quo des zeitgenössischen Theaters mit der historiographischen Diagnose einer „performativen Wende“ in den Kulturwissenschaften.<sup>13</sup> Als Zäsur für eine Wendung des Theaters hin zur Performativität, die die ehemals dominante, referentielle Funktion des Theaters mit seiner Darstellung fiktiver Handlungen, Figuren, Beziehungen und Situationen verabschiedet habe, setzt Fischer-Lichte ein Theaterereignis, das innerhalb der Historiographie der Performance Art zugeordnet wird: das 1952 am Black Mountain College aufgeführte „untitled event“, das sich inzwischen in der Theaterwissenschaft als eine Art „Urszene“<sup>14</sup> der performativen Wende etabliert hat.<sup>15</sup> Im

- 
- 12 Mehrmals verweist Lehmann auf Texte von Jacques Derrida und Gilles Deleuze/Félix Guattari. Derridas Terminus der „clôture“ etwa, der den Begriff der Prozessualität impliziert, wird analog zur Beschreibung einer rätselhaften oder gar „esoterischen“ Theaterästhetik gebraucht. Dasselbe gilt für Deleuzes/Guattaris vielzitierte Metapher des „Rhizoms“, die auch dem „Wildwuchs der Zeichen“ auf dem Theater entspräche. Vgl. H.-T. Lehmann: Postdramatisches Theater, S. 101 u. 154.
- 13 Vgl. Erika Fischer-Lichte: „Auf dem Wege zu einer performativen Kultur“, in: Paragrana. Internationale Zeitschrift für historische Anthropologie 7/1 (1998), S. 13-29. In „Ästhetische Erfahrung“ kommt Fischer-Lichte ebenfalls auf den „Performativierungsschub“ seit den 60er Jahren zu sprechen. Dort wird der Begriff „Performativität“ mit „Ereignishaftigkeit“ und „Unwiederholbarkeit“ in Verbindung gebracht. Als Beispiele werden nahezu ausschließlich Performances der genannten Zeit und Vertreter des postdramatischen Theaters angeführt. Vgl. Erika Fischer-Lichte: Ästhetische Erfahrung. Das Semiotische und das Performative, Tübingen, Basel: Francke 2001, S. 332, vgl. Erika Fischer-Lichte: Ästhetik des Performativen, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2004, S. 25ff.
- 14 Petra Maria Meyer: „Performance im medialen Wandel. Einleitender Problemaufriss“, in: Dies. (Hg.): Performance im medialen Wandel, München: Fink 2006, S. 35-75, S. 47.
- 15 Vgl. RoseLee Goldberg: Performance: Live Art, 1909 to the present, London: Thames and Hudson 1979, S. 82. 2001 notierte Goldberg in einer Wiederauflage der Studie: „In this way there would be no ‚causal relationship‘ between one incident and the next, and according to Cage, ‚anything that happened after that happened in the observer himself.‘“ RoseLee Gold-

Vordergrund dieser Produktion, so Fischer-Lichte, habe die bewusste Provokation einer oszillierenden Rezeption gestanden, die Eröffnung eines weiten und diffusen „Gesichts- und Gehörfelds“ des Zuschauers.<sup>16</sup> Die Diagnose bleibt aber auch hier nicht auf rein (rezeptions)ästhetische Erkenntnisse beschränkt. In diesem vom „untitled event“ etablierten „radikalen Widerspruch“ zum „traditionellen bürgerlichen Kunstverständnis“, der schließlich die „Negation des kommerziellen, produktorientierenden Kunstbetriebs“<sup>17</sup> durch die Performance-Kunst einschließt, meint Fischer-Lichte darüber hinaus den „Entwurf einer Utopie“<sup>18</sup> erkennen zu können. Alles in allem stünde bei diesen als performativ verstandenen Künsten nicht mehr der Verweis auf eine außertheatrale Wirklichkeit im Vordergrund, sondern – so die Analogie zum Theorem des Performativen – „der Vollzug von – durchaus bedeutungsvollen Sprech- und anderen Handlungen durch reale Personen in einem realen Raum“,<sup>19</sup> und zwar in einem Zeitraum, der als aufzuführende Zeit nicht eine andere fiktive Zeit bedeutete, sondern, strukturiert durch „time brackets“, in dieser aufging. Der Modus des Utopischen und der Ideologiekritik, wie ihn der Impetus der jeweiligen Künstler auszeichnet, wird auf Theorieebene demzufolge ebenfalls postuliert. D.h., die Ästhetik des Performativen wird interpretiert als eine kulturkritische Strategie, die die Logik des Zivilisationsprozesses nicht anerkenne, im Gegenteil, „sie zerschlägt und als im Ansatz verfehlt ausweist“.<sup>20</sup>

Die genannten Beispiele führen diese theaterwissenschaftliche Position zwar besonders pointiert vor, sie stellen aber bei weitem keinen Einzelfall dar. Zwar widmen sich auch sämtliche andere Studien auf umfassende Weise den zahlreichen Variationen des sti-

---

berg: Performance Art. From Futurism to the Present, London: Thames and Hudson 2001, S. 121 u. S. 126.

- 16 E. Fischer-Lichte: Auf dem Wege zu einer performativen Kultur, S. 17.
- 17 Erika Fischer-Lichte: „Grenzgänge und Tauschhandel. Auf dem Wege zu einer performativen Kultur“, in: Uwe Wirth (Hg.): Performanz. Zwischen Sprachphilosophie und Kulturwissenschaften, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2002, S. 277-300, S. 296.
- 18 Vgl. ebd., S. 286.
- 19 Vgl. ebd., S. 280.
- 20 E. Fischer-Lichte: Ästhetik des Performativen, S. 175. In dem Band „Auf der Schwelle“ heißt es zur Funktion von ästhetischer Erfahrung, dass diese „mit schwer kalkulierbaren Wagnissen und Risiken einhergehen kann. Diese Unwägbarkeiten resultieren aus der Möglichkeit, die Grenzen eingespielter Wahrnehmungsgewohnheiten zu überschreiten und vertraute Dichotomien zu überwinden, mit deren Hilfe wir unsere alltäglichen Erfahrungen zu sondieren pflegen.“ Erika Fischer-Lichte u.a.: „Einleitung“, in: Dies. u.a. (Hg.): Auf der Schwelle. Kunst, Risiken und Nebenwirkungen, München: Fink 2006, S. 7-9, S. 8.

listischen Formenrepertoires und den damit verbundenen methodologischen Fragen. Doch auch in ihnen wird auf Theorieebene der ideologiekritische Impetus der Künstler affirmativ wiederholt. Das betrifft nicht nur den immer wieder zitierten antibürgerlichen Impetus. Auch die Traditionslinie, in die die postdramatische Theaterästhetik und die Performance Art bzw. das experimentelle Theater seit den 50er Jahren eingeordnet wird, wird weitgehend unkritisch diskutiert: Es sind die historischen Avantgardebewegungen, auf welche die Ästhetik sowohl der Neoavantgarde als auch des postdramatischen Theaters und der Performance Art linear und kausal bezogen wird. Die Berechtigung und die Ursachen dieser kausalen und linearen Konstruktion werden dabei allerdings leider selten hinterfragt. Immerhin wird dabei doch implizit vermittelt, dass die in Opposition zu einem als bürgerlich verstandenen Illusionstheater realistischer und naturalistischer Ausprägung aufgestellten Parameter auch heute noch denselben idealistischen Stellenwert zu beanspruchen vermögen wie einst im Rahmen der historischen Avantgardebewegungen. Zentrale ideelle Topoi jener Zeit, wie beispielsweise die Einbeziehung des Rezipienten, die Befreiung von der Dominanz des Texts, die Suche nach Spielstätten außerhalb stehender Häuser, die umfassende Kritik an (vermeintlich) bürgerlichen Ausdrucksformen und schließlich die Negation einer repräsentationalen Ästhetik werden in ihrer Veränderung dabei weder mit ausführlichen Verweisen auf gesellschaftliche, politische und kulturwissenschaftliche Neukontextualisierungen in Verbindung gebracht, die den Anspruch einer weitgehend idealistischen Ästhetik kritisch reflektieren, noch erfährt die nachhaltige Kritik am Avantgarde-Begriff selbst eine Berücksichtigung.<sup>21</sup> In der Regel wird der Statuswandel avantgardistischer Kunstformen hin zur Neo- oder Postavantgarde mit dem Prä-

---

21 Vgl. Yvonne Spielmann: Eine Pfütze in Bezug aufs Mehr. Avantgarde, Frankfurt a.M. u.a.: Lang 1991, S. 22; vgl. Helga Finter: „Das Reale, der Körper und die soufflierten Stimmen: Artaud heute“, in: Forum Modernes Theater 13/1 (1998), S. 3-17, S. 7 u. 15; vgl. Gabriele Brandstetter: „Grenzgänge II. Auflösungen und Umschreibungen zwischen Ritual und Theater“, in: Gabriele Brandstetter/Helga Finter/Markus Weißendorf (Hg.): Grenzgänge. Das Theater und die anderen Künste, Tübingen: Narr 1998, S. 13-19, S. 19; vgl. Sandra Thiedig: Zwischen Black Box und White Cube. Amsterdamer Performance Experimente, München: epodium 2001, S. 46; Vera Apfelthaler: Die Performance des Körpers - Der Körper der Performance, St. Augustin: Gardez! 2001, S. 67; vgl. Barbara Gronau: „Der Verdacht. Zur Inszenierung und Ironisierung von Ungewißheit in der Gegenwartskunst“, in: Erika Fischer-Lichte/Clemens Risi/Jens Roselt (Hg.): Kunst der Aufführung - Aufführung der Kunst, Berlin: Theater der Zeit 2004, S. 91-103, S. 94.

dikat einer Radikalisierung ihrer *ästhetischen* Ansätze begründet.<sup>22</sup> Das Augenmerk auf die Radikalisierung der Formen hat dabei zwar neue und aufschlussreiche Analysekonzepte dieser neuen Ästhetiken hervorgebracht. Sie hat aber nicht dazu geführt, dass auch der Status der damit verbundenen ideellen Implikationen einer Prüfung unterzogen worden wäre. Dies ist Ausdruck einer Entwicklung innerhalb der Theoriedebatte, die in den letzten Jahren auf Seiten der Produktion des Kunsttheaters eine nahezu spiegelbildliche Entsprechung aufweist: Die Rede ist von der Zunahme der Festivals, die sich explizit auf die Förderung avantgardistischer und innovativer Theaterästhetiken konzentrieren.

### 1.2 Festivals: Produktionsstätten der Avantgarde

Abgesehen von etablierten Künstlern wie etwa Robert Wilson, Christoph Marthaler und Christoph Schlingensief, deren Produktionen lange schon die Membran zum institutionalisierten Staatstheaterbetrieb durchdrungen haben, konnte sich die Mehrzahl der Künstler des postdramatischen Theaters vor allen Dingen im Rahmen einer immer umfangreicher werdenden Festival-Landschaft etablieren. Nicht an den staatlich subventionierten Stadt- und Staatstheatern, sondern an den in Deutschland häufig als Private-Public-Partnership organisierten bzw. mit privatwirtschaftlichen Mitteln geförderten Festivals wie etwa den Münchner Festivals „SPIELART“ und „Dance“, dem Festival „Tanztheater International“ in Hannover, dem „transeuropa“-Festival in Hildesheim, dem Leipziger Festival „euroscene“, dem Frankfurter Festival „Plateaux“ und dem in Düsseldorf, Bochum, Mülheim und Köln stattfindenden Festival „Impulse“ fanden und finden die oben genannten Künstler hierzulande und vor allem auch innerhalb der internationalen Festivalwelt eine Heimat. Inzwischen gehören auch Gruppen und Künstler wie Forced Entertainment, Gob Squad, Nico and the Navigators, Chris Ziegler, Alain Platel, She She Pop, Station House Opera, Rimini-Protokoll und Jérôme Bel zum festen Inventar der Festival-Szene. Insgesamt stehen sie allesamt mehr oder weniger im Zeichen einer avantgardistischen Ästhetik, die, so eine der Grundüberzeugungen der Festival-Veranstalter, in dieser Weise an den staatlichen Bühnen nicht zu realisieren sei. Die zunehmende Festivalisierung ist damit auch als das Resultat einer Schwerpunktverlagerung von Organisations-

---

22 Vgl. Erika Fischer-Lichte: „Die semiotische Differenz. Körper und Sprache auf dem Theater – Von der Avantgarde zur Postmoderne“, in: Herta Schmid/Jurij Striedter (Hg.): Dramatische und theatralische Kommunikation, Tübingen: Narr 1992, S. 123-140.



strukturen zu sehen, die die Bedürfnisse unterschiedlicher Interessensgemeinschaften auffängt. Diese Entwicklung geht dabei zum Teil Hand in Hand mit dem Wandel staatlicher Förderpolitik. Das Theater im deutschsprachigen Raum hat seit einigen Jahren mit Mittelkürzungen zu kämpfen, die auch vor Theaterschließungen nicht halt machten. Wie Henning Röper in seiner aufschlussreichen Studie zur Theatersituation der bundesrepublikanischen Staats- und Stadttheaterbetriebe im ausgehenden 20. Jahrhundert dargelegt hat, haben etliche Theater selbst zu dieser prekären Lage beigetragen. Neben vielen betriebswirtschaftlichen Entwicklungen gehörte dazu aber auch, so Röper, die bei Vertretern der Staats- und Stadttheater bewusste oder unbewusste Verschließung vor der Erkenntnis, dass das Theater eben nicht mehr unbedingt eine herausragende Position in der Gesellschaft beanspruchen könne.<sup>23</sup> Doch die prekäre Lage der stehenden Häuser hat noch einen anderen Grund. Gastspielbetrieb und die erkennbare Zunahme von Festivals, die auf andere und oft flexiblere Finanzierungsansätze zurückgreifen können als die etablierten Staatstheaterbetriebe, haben die Theaterlandschaft im deutschsprachigen Raum einer Veränderung unterzogen. Röper notiert: „Von den Städten wurde in den 80er und 90er Jahren zunehmend erkannt, dass sie sich durch ein besonders herausgehobenes kulturelles Angebot touristisch profilieren können und auch das Publikum vor Ort solche Sonderereignisse gerne wahrnimmt.“<sup>24</sup>

Global betrachtet sind diese Veränderungen allerdings gar nicht so sehr Ursache einer binnenstaatlichen Entwicklung. Sie sind durchaus im Kontext einer, wenn man so will, weltumspannenden Dynamik zu sehen. Durch gesellschaftliche Individualisierung und kulturelle Globalisierung sind, wie Ulrich Beck notiert hat, neue „*kulturelle Quellen für Risikofreudigkeit und Kreativität* (Herv. i. O.)“ entstanden, die nicht als Massen-, wohl aber als Nischen- oder Minimärkte auch eine Antwort darstellen auf das „Ende der Massenproduktion und das Ende der Vollbeschäftigung.“<sup>25</sup> „Hier entstehen“, so Beck weiter, „arbeitsintensive Tätigkeiten (Produkte, Dienstleistungen) mit begrenztem, aber hohem Sinn- und Zukunftswert – bei geringer Produktivität und geringem Einkommen,

---

23 Henning Röper: *Handbuch Theatermanagement. Betriebsführung, Finanzen, Legitimation und Alternativmodelle*, Köln, Weimar, Wien: Böhlau 2001, S. 485f.

24 Ebd., S. 519.

25 Ulrich Beck: *Was ist Globalisierung? Irrtümer des Globalismus – Antworten auf Globalisierung*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2007, S. 246 u. 250f.

was aber durch eine Vielfalt zusätzlicher Tätigkeiten ausgeglichen wird“.<sup>26</sup>

Diese Entwicklung hat, auf die Ebene der „Festivalisierung“ bezogen, eben auch dazu geführt, dass international agierende Konzerne zu Unterstützern ebenso international agierender Kulturprogramme wurden. Die als Kulturförderer auftretenden Geldgeber wie die BMW Group, die Allianz Kulturstiftung oder die Deutsche-Bank-Stiftung können wiederum so zur eigenen Imagepflege beitragen und den Faktor Wirtschaftsstandort kulturell beglaubigen. Je nach Schwerpunktsetzung können beispielsweise Festivals genau jene genannten „Minimärkte“ bedienen und eine ganz spezifische Programmstruktur, zugeschnitten auf das Spezialinteresse eines bestimmten Publikums, entwickeln. Dazu gehören auch Festivals, die sich auf die Unterstützung und Präsentation innovativer Ästhetiken aus den Bereichen Theater, bildende Kunst, Musik, Medien und Film spezialisiert haben. Wie in der vorliegenden Studie zu zeigen sein wird, steht bei diesen Festivals eine dem wissenschaftlichen Sprachgebrauch analoge Rhetorik hoch im Kurs: Risikobereitschaft, Innovation und Avantgarde sind auch hier die wichtigsten Parameter.<sup>27</sup> Das Festival wird als der ausgezeichnete Ort verstanden, an dem, in bewusster Opposition zum etablierten Theaterbetrieb, nicht-repräsentationale Spielformen Programm und Ästhetik dominieren. Dabei wird sich zeigen, dass eine derartige Rhetorik Deutungsmuster bedient, die schon je im Fest den utopischen Ort zur Herstellung einer intakten und ausgezeichneten Gemeinschaft bemühen. Die Nischenkultur, wie Beck notierte, ermöglicht damit zwar eine erfinderische Produktionsweise und regionale wie transnationale zivilgesellschaftliche Selbstorganisationen. Es zeigt sich aber auch, dass die Entsprechung einer diskurstheoretisch nahezu

---

26 Ebd., S. 250. Diese Entwicklung lebe auch davon, so Beck, dass allein durch das Freiwerden von Vermögen in Billionenhöhe im Jahr 2006 allein in Deutschland ein breiter Raum für „Lebensästheten“ eröffnet wurde, dem tätigen Leben zu entsagen und sich der Umsetzung des „lebensästhetischen Imperativs“ zu widmen. Vgl. ebd., S. 147.

27 Das Festival „Impulse“ etwa zeigt ausschließlich Theater der vom Staatstheater unabhängigen Szene, vgl. <http://www.festivalimpulse.de> vom 14.3.2008. Produktionen der internationalen Tanz-Avantgarde widmet sich das Münchner Festival „Dance“, vgl. <http://www.dance2008.de> vom 14.3.2008. Das Münchner Festival „Tanzwerkstatt Europa“ zeigt Formen des zeitgenössischen Tanzes und der Performance, vgl. <http://www.joint-adventures.net> vom 13.9.2007. Zeitgenössisches europäisches Theater zeigt das Festival „euro-scene“, vgl. <http://www.euro-scene.de> vom 13.3.2008. Theater von Berufsanfängern und Künstlern unterschiedlicher Theatersparten präsentiert das Festival „Theaterformen“, vgl. <http://www.theaterformen.de> vom 13.3.2008.

reibungslos konstruierten Traditionslinie von den historischen Avantgardebewegungen über die Neoavantgarde zur heutigen postdramatischen Theaterästhetik auf der Ebene der Produktion einer solchen Ästhetik das spezifische Interesse legitimiert und zur Profilierung gegenüber anderen Interessensschwerpunkten und Freizeitangeboten beiträgt.

### 1.3 Epistemologische Aporien

Die als fortschrittlich bezeichnete Theaterästhetik wird meist mit dem Wandel eines traditionellen Gesellschafts- und Weltbildes in Verbindung gebracht. Das Heraustreten „aus dem zuvor selbstverständlich gültigen Horizont der Moderne“ (Lehmann) wird in der Regel begründet mit dem Abschied von traditionellen – metaphysischen wie geschichtsphilosophischen – Denkmustern, die den Prozess der Zivilisation ehemals unter eine singuläre und kausale Fortschrittsbewegung stellten. Modernekritik auf der Ebene der Theoriebildung bedeutete dabei nicht nur die Verabschiedung normativer Deutungsmuster und Analyseraster, sondern auch die Reflexion auf den Konstruktionscharakter von Realität und Identität, der diese Denkmuster erst strukturiert. Die epistemologische Erkenntnis des Konstruktionscharakters von Wirklichkeit, d.h., die Überzeugung, dass Erfahrung und Erkenntnis von einem wahrnehmenden und erkennenden Subjekt abhängen, das selbst durch kulturelle und historische Bedingtheiten und Konventionen geprägt ist, bestimmte, so lässt sich zusammenfassend sagen, in den letzten Jahren den Status quo geisteswissenschaftlicher Analyse<sup>28</sup> und hat auch die Theaterwissenschaft des ausgehenden 20. Jahrhunderts entscheidend beeinflusst. Beispielhaft hierfür ist das besondere Interesse zahlreicher Autoren des Fachs an der philosophischen Kritik am Begriff der Repräsentation.<sup>29</sup> Analog hierzu wurde die Entdeckung des Körpers innerhalb der Diskurskritik – ohnehin von jeher ein Zentrum theaterwissenschaftlicher Analyse – zum Ort der Durchkreuzung des Logos erklärt, indem sein darstellerisches Zeichenarsenal ein unhintergebar Rest eines nicht in seiner Bedeutung aufgehenden Zeichens eigne. Vor allen Dingen die Rezeption von Michel Foucaults Analysen der Körpertechniken, die er etwa in

---

28 Vgl. Nelson Goodman: *Weisen der Welterzeugung*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1984; vgl. Siegfried J. Schmidt (Hg.): *Der Diskurs des Radikalen Konstruktivismus*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1986.

29 Vgl. Jacques Derrida: *Grammatologie*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1983. Derridas Kritik am binären Zeichenbegriff und der Begriff der Dekonstruktion bildeten zentrale Topoi poststrukturalistischer Diskurskritik, die auch von der Theaterwissenschaft weitreichend rezipiert wurden.

„Überwachen und Strafen“ als Strategie der Macht diskutierte und die, ihm zufolge, als Operation auf den Körper einwirke und wiederum erneut Macht generiere,<sup>30</sup> rückten die Konstruktionsweisen von Körperbildern ins Zentrum der wissenschaftlichen Auseinandersetzung.<sup>31</sup> Hauptsächlich im Bereich der Gender-Forschung nach Judith Butler hat die Etablierung konstruktivistischer Theorien zu einer Relektüre vermeintlicher Geschlechteridentitäten geführt, indem dort nicht nur das kulturelle Geschlecht (gender) vom biologischen (sex) getrennt analysiert, sondern auch die These vertreten wurde, dass Wiederholungen vermeintlicher Geschlechteridentitäten diese erst hervorbrächten – bei gleichzeitig konstatierte Möglichkeit, diese subversiv immer unterbinden zu können.<sup>32</sup>

In Weiterentwicklung der traditionellen, an der Vorstellung von der Binarität des Zeichens orientierten Theatersemiotik wurden schließlich die „Körper in Bewegung“ untersucht als „Zeichen produzierende Körper“ und als „Zeichen-Körper“, die „Medium, Materialität, Leibhaftigkeit und Signifikanten“ sind, zugleich jedoch „niemals ganz im Zeichen aufgehen“.<sup>33</sup> Die Auflösung festgefügt normativer Kriterien aufgrund poststrukturalistischer Identitätskritik und die damit verbundene Fokussierung auf einen jegliche Petrifizierungen und vermeintliche Eindeutigkeiten unterlaufenden Körperbegriff hatten somit einen nachhaltigen Einfluss auf den Status theoretischer Wahrnehmung der Performance Art bzw. des postdramatischen Theaters. Zum einen ist die bisweilen als Forschungsdesiderat ausgewiesene Analyse von Performance Art und „avantgardistischen“ Theaterformen mittlerweile ins Zentrum des wissenschaftlichen Interesses gerückt. Zum anderen findet ein historiographischer Selektionsprozess statt, der letztlich, wie zu zeigen sein wird, auf ethisch konnotierten Strukturprinzipien basiert. Dabei ist zu konstatieren, dass mit der Verbindungslinie, die von den historischen Avantgardebewegungen über die Neoavantgarde bishin zur zeitgenössischen Performance bzw. zum postdramatischen Theater gezogen wird, eine auf den Prinzipien von Inklusion und Exklusion basierende Dichotomie hergestellt wird: Während auf der einen

---

30 Vgl. Judith Butler: „Noch einmal: Körper und Macht“, in: Axel Honneth/Martin Saar (Hg.): Michel Foucault. Zwischenbilanz einer Rezeption. Frankfurter Foucault-Konferenz 2001, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2003, S. 52-67.

31 Vgl. Michel Foucault: Überwachen und Strafen. Die Geburt des Gefängnisses, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1977.

32 Vgl. Judith Butler: Das Unbehagen der Geschlechter, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1991. Und: Judith Butler: Körper von Gewicht. Die diskursiven Grenzen des Geschlechts, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1997.

33 Anne Fleig: „Körper-Inszenierungen: Begriff, Geschichte, kulturelle Praxis“, in: Dies./Erika Fischer-Lichte (Hg.): Körper-Inszenierungen: Präsenz und kultureller Wandel, Tübingen: Attempto 2000, S. 7-18, S.12.

Seite das postdramatische und Performance-Theater mit Prädikaten wie „innovativ“ und „(ideologie-)kritisch“ positiv konnotiert wird, erfährt das sogenannte konventionelle, bürgerliche, häufig als staatliches Subventionstheater geschmähte Texttheater als vermeintlich „affirmative“ und damit eben nicht „subversive“ Variante demgegenüber eine Abwertung. Indem auf diese Weise eine vermeintlich eindeutige ideengeschichtliche Grenze gezogen wird, gerät ein erheblicher Teil theaterästhetischer Phänomene zwangsläufig aus dem theoretischen Blickfeld.

Die jüngere Theaterwissenschaft, die sich den Erscheinungsformen des Theaters am Ende des 20. Jahrhunderts und der Gegenwart widmet, scheint damit von einer unauflösbaren Antinomie gekennzeichnet. Sie hat einerseits, aufgrund der Aufnahme poststrukturalistischer Erkenntnisse und Theoriemodelle, überholte ästhetische Kriterien und Identitätsvorstellungen einer Relektüre unterzogen, andererseits aber den Wandel ehemals idealistischer Parameter ausgeblendet. Als eine mögliche Erklärung dafür bietet sich an, dass es unvereinbar scheint, eine subversive, avantgardistische Ästhetik einerseits zu befürworten, diese Implikation wissenschaftstheoretisch andererseits aber einer Prüfung zu unterziehen.<sup>34</sup> Ein anderer Grund liegt, wie zu zeigen sein wird, darin, dass poststrukturalistische Parameter für einen Teil der diskurskritischen Theoriebildung fruchtbar gemacht worden sind, während sie andererseits idealistisch konturierte, traditionelle Theoriebildungsprozesse befördert haben. Mit anderen Worten: Ideologiekritische und metaphysikkritische Parameter sind auf die eigene Historiographie und Theoriebildung der jüngeren Theaterwissenschaft nicht angewendet worden.

Während also stilistische und inhaltliche Aspekte der postdramatischen Theaterästhetik und damit verbundene methodologische Konsequenzen ausführlich erörtert und inzwischen auch auf der Ebene der Textproduktion diskutiert worden sind,<sup>35</sup> hielt sich – meist als recht diffuse Begleiterscheinung – auf der funktional-programmatischen Ebene, falls auf diese überhaupt verwiesen wurde, nachhaltig die übergreifende Idee von der Fortsetzung der historischen Avantgarde und einer dort genuinen utopischen Funktion der

---

34 Auch in der „Kurzen Geschichte des deutschen Theaters“ bleiben ideengeschichtliche Verschiebungen von der Avantgarde zur Neoavantgarde nahezu unerwähnt. Die Beschreibung der veränderten Lage beschränkt sich auf die Feststellung einer vom Fernsehen geprägten Massenkultur. Vgl. Erika Fischer-Lichte: Kurze Geschichte des deutschen Theaters, Tübingen, Basel: Francke 1993, S. 411 ff.

35 Vgl. Gerda Poschmann: Der nicht mehr dramatische Theatertext. Aktuelle Bühnenstücke und ihre dramaturgische Analyse, Tübingen: Niemeyer 1997.

Künste. Die Dominanz poststrukturalistischer Theoriemodelle in Absage an die hermeneutische Vorstellung von zielführender und abschließbarer Interpretation einerseits und die Kritik an einer metaphysisch verstandenen Vorstellung von Identität andererseits – und hierin liegt die scheinbar unauflösbare diskurstheoretische Aporie – haben zur Neujustierung von Realitätskonzepten und Identitätsvorstellungen geführt, nicht aber zur Neujustierung der Frage nach der Funktion des Theaters der sogenannten Neoavantgarde respektive der Performance Art innerhalb einer ausdifferenzierten Gesellschaft.

#### **1.4 Performance-Studien und die wissenschaftstheoretische Strategie des Uneindeutigen**

Die Fokussierung auf die Materialität und Konstruktion von Körpern und Körperbildern innerhalb der Theaterwissenschaft zeigt, dass die Grenzen zu den sogenannten Performance-Studien recht unscharf verlaufen. Früher als im deutschsprachigen Raum setzte in den USA die Beschäftigung mit der Performance ein – nicht zuletzt aufgrund von Impulsen europäischer Emigranten, die sich beispielsweise in New York an der New School for Social Research und am bereits erwähnten Black Mountain College einfanden. Einen entscheidenden Beitrag zur Rezeption der europäischen Moderne leisteten zudem diverse Ausstellungen wie die „Modern European Art“ des MoMA im Jahre 1933 und die Anthologie „The Dada Painters and Poets“ aus dem Jahr 1951 von Robert Motherwell unter Mitwirkung u.a. von Marcel Duchamp, John Cage, Richard Huelssenbeck, Mies van der Rohe und Max Ernst.<sup>36</sup> Wissenschaftlich wurde die Performance Art schließlich aus unterschiedlichen Perspektiven erörtert. Michael Kirby<sup>37</sup> und vor allem Richard Schechner, der im Jahr 1967 zum Leiter ans Drama Department der School of the Arts der New York University berufen wurde, setzten sich aus theaterwissenschaftlicher Sicht mit der neuen Kunstform auseinander, die, so das Basistheorem der Performance-Studien, bis heute weder der bildenden Kunst, in der sich mit dem Action Painting eines Jackson Pollock seit 1950 ebenfalls performative Tendenzen zeigten, noch dem klassischen Theater zuzuordnen war.

---

36 Vgl. Robert Motherwell/Jack D. Flam (Hg.): *The Dada Painters and Poets: An Anthology*, Boston: Hall 1981.

37 Vgl. Michael Kirby: *Happenings. An illustrated Anthology*, New York: Dutton 1965. Und: Michael Kirby: *A formalist theatre*, Philadelphia: University of Pennsylvania Press 1987.

Erörtert wurden in Kritik an hermeneutischen Analysemethoden und unter Zuhilfenahme anthropologischer Studien eines Victor Turner Kriterien zum Verständnis einer nicht-repräsentationalen Ästhetik.<sup>38</sup> Aus theaterwissenschaftlicher Perspektive paradox, doch im Gefolge der Negation jeglicher repräsentationaler Ästhetik durchaus verständlich, klingt die ausgesprochene „Theaterfeindlichkeit“ vieler Künstler und Theoretiker, verstanden als Absage an jegliche Abbildfunktion innerhalb des Theaters und der bildenden Kunst. Exemplarisch hierfür steht etwa Michael Fried, auch in der Theaterwissenschaft wiederholt rezipierter Aufsatz „Art und Objektivität“ (1967), in dem die Kategorie des „Theatralischen“ als pauschaler Feindbegriff erscheint.<sup>39</sup>

In der Deutung der Performance Art – im Diskurs der Zeit auch bezeichnet als Happening, Body Art, Living Art und Art Aktuell – kam es, je nachdem, ob sie aus kunstgeschichtlicher oder theaterwissenschaftlicher Perspektive vorgenommen wurde, zu unterschiedlichen Akzentsetzungen. Aus theaterwissenschaftlicher Perspektive richteten sich die Aktionen gegen eine repräsentationale Funktion eines illusionistischen, psychologisierenden Bühnenrealismus und stellten entsprechend den Prozess der Darstellung in den Vordergrund der Betrachtung. Im Kunstdiskurs wurde dagegen vornehmlich der Aspekt der Unverkäuflichkeit betont, durch den die Performance Art sich den Marktgesetzen des Betriebs zu entziehen schien.<sup>40</sup> Beides konnte sich auf das Selbstverständnis der künstle-

---

38 Vgl. Richard Schechner: „Ritual, Play, Performance“, in: Ders./Richard Schuman (Hg.): *Ritual, Play, and Performance. Readings in the Social Sciences/Theatre*, Mady, New York: Seabury 1976, S. 196-222.

39 Vgl. Michael Fried: „Kunst und Objektivität“, in: Gregor Stemrich (Hg.): *Minimal Art. Eine kritische Retrospektive*, Dresden, Basel: Verlag der Kunst 1995, S. 334-374. Sally Jane Norman, die den Unterschied zwischen den „älteren“, Performing Arts und der neueren Performance Art diskutiert, schreibt dazu: „Experimentation in these contexts has tended to ignore conventional theatre logic governing the actor's temporal status. [...] The success, even the survival, of the arts has come increasingly to depend on their ability to defeat theatre.“ Sally Jane Norman: „Performance Arts/Performing Arts“, in: Tilmann Broszat/Sigrid Gareis (Hg.): *Global Player/Local Hero. Positionen des Schauspielers im zeitgenössischen Theater*, München: epodium 2000, S. 81-92, S. 81.

40 Henry M. Sayre schreibt hierzu: „[...] the abstract expressionism recognized that the action painting itself was the mere record of the series of moves that was the action of painting. The ‚work‘ as activity was privileged in this way over the ‚work‘ as product. A museum might well have purchased a Pollock, but it could never purchase the action of Pollock painting – the event itself, the real work.“ Henry M. Sayre: *The object of Performance. The American Avantgarde since 1970*, Chicago: University of Chicago Press 1989, S. 4.

rischen Akteure berufen. Ebenso wie den Künstlern der historischen Avantgarde, war es Performancekünstlern wie John Cage, Allan Kaprow, Vito Acconci, Robert Whitman, George Maciunas, Wolf Vostell und anderen ein ideologiekritisches Anliegen, gegen eine repräsentationale, nachahmende Ästhetik zu opponieren. Der Begriff der Opposition stellte schließlich im Umfeld der politischen Ereignisse um 1968 ohnehin einen künstlerischen Hauptimpetus der Ästhetik der Performance: „This avant-garde has organised itself in opposition to an apparantly realcitrant set of asumptions, shared by mainstream museums, galleries, magazines, publishers, and funding agencies, about what constitutes a ‚work‘ of art“,<sup>41</sup> heißt es etwa bei Henry M. Sayre. Die Vorstellung von einem „konventionellen“ bürgerlichen Illusionstheater wird für Praxis und Theorie ebenso wie der Begriff des „Als-ob“ zu einem Gegenbegriff, von dem aus sich die formale wie inhaltliche Opposition erst recht entfalten ließ und heute noch lässt.<sup>42</sup> Eine lexikalische Begriffsbestimmung, wie sie etwa Robert Atkins in seinem Überblick kunsthistorischer Stilrichtungen des 20. Jahrhunderts aufzeigt, verweist auf die Problematik einer Definition, zugleich aber auch auf die damit verbundene ideologische Stoßrichtung:

„The term performance is extraordinarily open-ended. Since the late 1970s it has emerged as the most popular name for art activities that are presented before a live audience and that encompass elements of music, dance, poetry, theater, and video. The term is also retroactively applied to earlier live-art forms – such as BODY ART, HAPPENINGS, ACTIONS, and some FLUXUS and FEMINIST ART activities. This diffusion in meaning has made the term far less precise and useful.“<sup>43</sup>

Die Entgrenzung hin zu anderen Stilrichtungen und Konzepten und eine damit einhergehende Historiographie abseits generationenspezifischer Einteilungen zeigt sich schließlich an Atkins' Raster selbst. Künstler wie Marina Abramović, Tom Marioni und Mike Parr finden ihren Platz sowohl im Begriffsfeld der Body Art als auch der Conceptual Art. Das gleiche gilt für Überschneidungen der Definitionen. Wichtig in dem hier vorgestellten Kontext ist allerdings Atkins' Hinweis, dass vor allem die direkte Kommunikation mit dem Zuschauer das Anliegen der Künstler prägte, den Bereich der Male-

---

41 Ebd., S. XI.

42 Als „critical theory“ versteht André Lepecki seine Studien. Vgl. André Lepecki: „Introduction: Presence and Body in Dance and Performance Theory“, in: Ders. (Hg.): *Of the Presence of the Body. Essays on Dance and Performance Theory*, Middletown: Wesleyan 2004, S. 1-9, S. 4.

43 Robert Atkins: *Art Speak. A Guide to Contemporary Ideas, Movements, and Buzzwords*, New York: Abbeville Press 1990, S. 121f.



rei und Bildhauerei zu verlassen, dass zugleich aber die Verbindung mit einer theatralen Bestimmung des Begriffs „Performance“ zurückgewiesen wurde. Die Kritik an einer „Theaterhaftigkeit“ ist hier vor allem zu verstehen als eine Medienkritik an der „Scheinhaftigkeit“ des Theaters. Vor allem eine zweite Generation seit den 70ern habe zwar die Kritik der Pop-Kultur der ersten Generation zurückgenommen, Bezugspunkt sei aber immer noch die historische Avantgarde.<sup>44</sup>

Dem diskurstheoretischen „common sense“ entspricht dabei offenbar die immer wieder propagierte *Undefinierbarkeit* der Performance und damit des Begriffs „Performance“.<sup>45</sup> RoseLee Goldberg etwa schreibt in der bereits erwähnten Neuauflage ihrer 1979 erschienenen Publikation „Performance Art“: „The history of performance art in the twentieth century is the history of a permissive, open-ended medium with endless variables, executed by artists impatient with the limitations of more established forms, and determined to take their art directly to the public. For this reason its base has always been anarchic.“<sup>46</sup> Performance fungiert als willkommenes Kompositum einer sich gegen Konventionalismen und Einordnungen wehrenden Praxis, die auf Theorieebene meist affirmativ wiederholt wird.<sup>47</sup> Auch wenn im Gegensatz zu den einst streng vorgetragenen Ablehnungen der historischen Avantgarde die späteren Positionierungen scheinbar etwas diffuser ausfielen, führte dies

---

44 Vgl. ebd. Von Interesse ist, dass in Atkins Chronologie John Cages „untitled event“ in der Präsentation wichtiger Ereignisse des Jahres 1952 keine Erwähnung findet. Vgl. ebd., S. 11.

45 Vgl. V. Apfelthaler: Die Performance des Körpers, S. 14.

46 R. Goldberg: Performance Art (2001), S. 9. Und auch Henry M. Sayre schreibt: „Performance, which was (and remains) styleless, diverse and conspicuously unprogrammatic, has constantly proved of the most readily available means for realizing this strategy of opposition. [...] The medium of avantgarde is itself ‚undecideable‘, almost by definition interdisciplinary.“ H. M. Sayre: The object of Performance, S. XIIf.

47 Rezeptionsästhetisch hat der Umstand einer Grenzverschiebung innerhalb der Künste, Erika Fischer-Lichte zufolge, herausragende Konsequenzen: „Die ständigen Transformationen führen dazu, dass die Zuschauer niemals sicher sein können, welcher Rahmen Gültigkeit hat und welche Regeln zu befolgen sind. Die allgemeine Spielregel als Transformationsregel lautet: Wenn ein Genre in ein anderes transformiert wird, setzen sich die Regeln, die für die beteiligten Genres gelten, gegenseitig außer Kraft. Es gelten also entweder keine Regeln oder gleichzeitig solche Regeln, die einander widersprechen.“ Vgl. Erika Fischer-Lichte: „Transformationen. Zur Einleitung“, in: Dies./Doris Kolesch/Christel Weiler (Hg.): Transformationen. Theater der Neunziger Jahre, Berlin: Theater der Zeit 1999, S. 7-11, S. 9.

nicht zu einer konzisen Definition des Begriffs.<sup>48</sup> Im Gegenteil: „Nicht-definierbar“ lautet bis heute die Definition von Performance und ist somit Lösung und Problem einer adäquaten Theoriebildung zugleich. Bezeichnend hierfür ist etwa Richard Schechners strategische Definition der Performance Studien:

„Is performance studies a ‚field‘, an ‚area‘, a ‚discipline‘? The sidewinder snake moves across the desert floor by contracting and extending itself in a sideways motion. Wherever this beautiful rattlesnake points, it is not going there. Such (in)direction is characteristic of performance Studien. [...] Performance Studien is ‚inter‘ – in between. It is intergeneric, interdisciplinary, intercultural – and therefore inherently unstable. Performance Studien resists or rejects definition. [...] Accepting ‚inter‘ means opposing the established of any single system of knowledge, values, or subject matter. Performance Studien is unfinished, open, multivocal, and self contradictory.“<sup>49</sup>

Peggy Phelan, amerikanische Performance-Theoretikerin, sieht gerade im Zwischenstatus der Performance die Legitimation, diesen auch auf Theorieebene zu wiederholen: „Part of what performance knows is the impossibility of maintaining the distinction between temporal tenses, between an absolutely singular beginning and ending, between living and dying. What performance Studien learns most deeply from performance is the generative force of those ‚betweens‘.“<sup>50</sup>

Nur wenige Performance-Theoretiker hinterfragen die selbst nun ideologisierend auftretende (Selbst-)Interpretation von Performance Art und Performance Studien. Der Performance-Diskurs und sein theoretischer Partner, die „Performativität“, habe schließlich nicht nur ergeben, dass Kritiker ihre selbst verfassten Schriften mit dem Adjektiv „performativ“ ausstatteten, sondern habe dazu geführt, so Elin Diamond, dass „performance“ zu einem bequemen Konzept einer skeptischen Einschätzung von Postmoderne wurde: „Moreover, because it appears to cut across and renegotiate boundaries as well

---

48 Diesen Mangel moniert Bonnie Marranca. Vgl. Bonnie Marranca: „Nachdenken über Performance-Geschichte“, in: E. Fischer-Lichte/D. Kolesch/Ch. Weiler: Transformationen, S. 175-191. Einen Überblick über die verschiedenen Analyseansätze bietet: Marvin Carlson: Performance: A Critical Introduction, London, New York: Routledge 1996. Sowie: Colin Counsell/Laurie Wolf: Performance Analysis. An introductory coursebook, London, New York: Routledge 2001.

49 Richard Schechner: „What is Performance Studien Anyway?“, in: Peggy Phelan/Jill Lane (Hg.): The Ends of Performance, New York, London: Routledge 1998, S. 357-362, S. 357.

50 Peggy Phelan: „Introduction: The Ends of Performance“, in: Dies./J. Lane: The Ends of Performance, S. 1-19, S. 8.

as those of race, gender, and national identity [...].<sup>51</sup> Mit anderen Worten: Die Absage an jegliche Form von Definition ist, analog zur poststrukturalistischen Modernekritik, nicht nur Teil der ästhetisch-künstlerischen, sondern auch der theoretischen Programmatik. Damit aber legt die ideologiekritische Performance-Theorie einen performativen Widerspruch offen, der in der Immunisierungsstrategie gegenüber einer Kritik von außen liegt, die diesem Universaltheorem nicht Folge leisten wollen.

## **I.5 Die Apologie des Ereignisses und der Präsenz als Komposita einer avantgardistischen Ästhetik**

Die Kategorie des Ereignisses und der Präsenz rückte, parallel zur poststrukturalistisch geschulten Methodenbildung, in den vergangenen Jahren immer mehr ins Zentrum theoretischer Betrachtung. „Vor den Logos treten im postdramatischen Theater Atem, Rhythmus, das Jetzt der fleischlichen Präsenz des Körpers“,<sup>52</sup> heißt es bei Hans-Thies Lehmann angesichts der neuen Ästhetik, bei der es um „das im Hier und Jetzt real werdende Vollziehen von Akten [geht], die in dem Moment, da sie geschehen, ihren Lohn dahin haben und keine bleibende Spuren des Sinns, des kulturellen Monuments usw. hinterlassen müssen“.<sup>53</sup> Mit Nachdruck wird die Bedeutung des Ereignisses und der Präsenz in den Performance-Studien und den Studien zum postdramatischen Theater verfochten. „Ereignis“ und „Präsenz“ sind hier nicht nur (produktions-)ästhetische Kategorien, die zudem die immer schon herrschende Spezifität des Mediums Theater noch einmal in gesteigerter Form herausstellen. Sie bestimmen darüber hinaus, als philosophische Kategorien, ganz entscheidend die epistemologischen Debatten innerhalb der Theater- und Kunstwissenschaften der letzten Jahre.

Die Hervorhebung der Präsenz- und Ereignishaftigkeit der Performance ist dabei nicht ästhetischer Selbstzweck. Sie hat zugleich auch eine politische Dimension. Vor allem Peggy Phelan sieht – feministisch orientiert – im Ephemeren der Performance gegenüber dem Geschriebenen eine politische Strategie des Widerstands und der Negation eingefahrener Identitäten. Mit dem Plädoyer für die absolute Gegenwart, die in der Repräsentation eine (männliche) Strategie der Unterdrückung erblickt, vertritt Phelan eine Lesart der Subversion festgefahrener Machtstrukturen durch die Kraft des

---

51 Elin Diamond: „Introduction“, in: Ders. (Hg.): Performance and Cultural Studien, London, New York: Routledge 1996, S. 2-12, 2f.

52 H.-T. Lehmann: Postdramatisches Theater, S. 262.

53 Ebd., S. 178.

„Hier“ und „Jetzt“: „Performance refuses this system of exchange and resists the circulatory economy fundamental to it. [...] Performance's independence of mass reproduction, technologically, economically, and linguistically, is its greatest strength.“<sup>54</sup>

Wie der Begriff der Präsenz, als Entwurf einer leiblichen Gegenstrategie zu einer bestimmten Form eingeübter Repräsentation, avancierte auch der des Ereignisses – ohnehin häufig synonym verwendet – zu einer ästhetischen Beschreibungskategorie der performativen Künste. So verbindet etwa Erika Fischer-Lichte in ihren Studien den Ereignis-Begriff mit jenem der Performativität und bestimmt beide als genuin theatertheoretische Begriffe: „Es sind also Performativität und Ereignishaftigkeit, welche für Aufführungen konstitutiv sind und insofern den Begriff der Aufführung wesentlich (mit-)bestimmen.“<sup>55</sup> In Analogie zu anderen Ausführungen heißt es: „Wenn Bedeutung und Wirkung, Repräsentation und Präsenz [...] als Gegensätze verstanden werden, dann sind Performativität und Ereignis als Begriffe zu fassen, die eher bei ‚Wirkung‘ und ‚Präsenz‘ anzusiedeln sind denn bei ‚Bedeutung‘ und ‚Repräsentation‘.“<sup>56</sup>

Der Begriff des Ereignisses wird im Kontext der genannten theater- bzw. kunsttheoretischen Schriften darüber hinaus zu einer existentiellen Kategorie erweitert, die angeblich sämtliche rationale Kriterien zu transzendieren vermag und jegliche Form von ästhetischer wie theoretischer Konvention und Ableitung übersteigt. Martin Seel etwa interpretiert den Erfahrungsmodus der Präsenz als eine Funktion der Inszenierung: „Künstlerische Inszenierungen [...] produzieren Präsenz nicht allein, sie präsentieren Präsenz.“<sup>57</sup> Dabei dürfe die Kategorie der Gegenwart, so Seel, weder mit der Anwesenheit von Objekten verwechselt, noch als eine symbolische Vergewärtigung einer Darstellung von Gegenwart verstanden werden: „Gegenwart in diesem (mit Heidegger könnte man sagen ekstatischen) Sinn ist ein offener – und darin unübersichtlicher, unfaßbarer und unbeherrschbarer – Horizont der spürenden, handelnden, und

---

54 Peggy Phelan: „The ontology of performance: representation without reproduction“, in: Dies. (Hg.): *Unmarked. The Politics of Performance*, London, New York: Routledge, S. 146-166, S. 149.

55 Erika Fischer-Lichte: „Performativität und Ereignis“, in: Dies. u.a. (Hg.): *Performativität und Ereignis*, Tübingen, Basel: Francke 2003, S. 11-37, S. 17.

56 Ebd., S. 27.

57 Martin Seel: „Inszenieren als Erscheinenlassen. Thesen über die Reichweite eines Begriffs“, in: Josef Früchtl/Jörg Zimmermann (Hg.): *Ästhetik der Inszenierung. Dimensionen eines künstlerischen, kulturellen und gesellschaftlichen Phänomens*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2001, S. 48-61, S. 58. Und: Seel, Martin: *Ereignis. Eine kleine Phänomenologie*, in: Nikolaus Müller-Schöll (Hg.): *Ereignis. Eine fundamentale Kategorie der Zeiterfahrung. Anspruch und Aporien*, Bielefeld: transcript 2003, S. 37-47, S. 45f.

erkennenden *Begegnung* mit Vorhandenem [...] Es ist nicht primär ein Erscheinen von etwas anderem, es ist ein Erscheinen seiner selbst: etwas, das sich hier und jetzt dem unreduzierten sinnlichen Vernehmen darbietet.“<sup>58</sup>

Unterstützung erfährt die Vorstellung vom Wandel von einer Werk- zu einer Präsenzästhetik auch durch Dieter Merschs Beitrag zu einer philosophischen Ästhetik, die sich dem Aspekt des dem Verstand Inkommensurablen zuwendet und davon ausgeht, dass performative Akte nicht-intentionale Ereignisse sind, die nicht in Prozessen von Inszenierung und Darstellung wurzeln, sondern „die widerfahren.“<sup>59</sup> Der zwischen Semiologie und Phänomenologie und ferner zwischen Ethik und Ästhetik changierende Entwurf ist auch hier geprägt von Martin Heideggers Ereignis-Philosophie und favorisiert einen Ereignis-Begriff, der das Gewicht auf die „Kraft der Gegenwart“<sup>60</sup> legt. Mersch notiert: „Anstatt also von Schrift und Spur oder von Wiederholung und Differenz zu sprechen, geht es in den vorliegenden Studien überall um das was ‚an-geht‘, was im buchstäblichen Sinne ‚an-fällt‘ und seine Irreversibilität behauptet und die Texturen der Signifikanz verwirrt“.<sup>61</sup> Die Funktion von Kunst liegt, wie schon bei Heidegger, auch bei Mersch, in ihrer existenzphilosophischen Bedeutung. Mersch schreibt: „Entsprechend wird, jenseits von Nachträglichkeit im Modus ‚ekstatischer‘ Alterität, auf die sich nicht zu entschlagende Vorgängigkeit des *existere* verwiesen: Ex-istenz, dessen Ex- ebenso wie das Ek- der Ekstasis ein Unverfügbares anspricht, das nicht durch das Denken erzwungen wird, sondern es – gleichwie die Wahrnehmung – erzwingt.“<sup>62</sup> Analog zu oben genannten Beispielen ist auch Dieter Mersch zufolge die Ästhetik des „dass (quod)“ Ausdruck eines performativen Wandels innerhalb der Kunst- bzw. Performancegeschichte.<sup>63</sup>

---

58 Ebd., S. 54 u. 57.

59 Dieter Mersch: Ereignis und Aura. Untersuchungen zu einer Ästhetik des Performativen, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2002, S. 9.

60 Ebd., S. 13.

61 Ebd.

62 Ebd., S. 15.

63 Mersch verweist – trotz des aufgelösten Werkbegriffs – auf sämtliche kanonisierte „Werke“ und Künstler der Avantgarde und Neoavantgarde, die weder vom „Gesetz der Repräsentation“ noch von der „Ordnung der Signifikanten“ beherrscht würden. Mersch zufolge ist es vor allem die avantgardistische Kunst, die sich von einer Bevormundung jeglicher Art befreit habe. Als Beispiele verweist Mersch u.a. auf Wassily Kandinsky, Paul Klee, Laszlo Moholy-Nagy, Oskar Schlemmer, Piet Mondrian, Barnett Newman, Mark Rothko, Robert Rauschenberg, Ad Reinhardt, John Cage, Luigi Nono, Nam June Paik, Joseph Beuys, Günter Brus, Marina Abramović und Gilbert & George. Vgl. ebd., S. 202ff. Auch hier wird eine lineare Konstruktion ver-

Und auch für Hans Ulrich Gumbrecht sind die Begriffe Ereignis und Präsenz Schlüsselkategorien.<sup>64</sup> Überzeugt davon, dass die ästhetische Erfahrung grundsätzlich eine „Art von Epiphanie“<sup>65</sup> hervorbringe, plädiert Gumbrecht dafür, das „Präsenzelement in der ästhetischen Erfahrung“ als modellbildend auch für wissenschaftliche Arbeit anzuerkennen.<sup>66</sup>

Die genannten Autoren verbinden mit dem Begriff des Ereignisses und der Präsenz allesamt also nicht nur ideologie- und wissenschaftskritische Hoffnungen. Darüber hinaus werden die Begriffe zu Kernkategorien einer idealistischen, quasimystischen Ästhetik, die, wenn es um die historiographische Legitimierung geht, auf den gesicherten Kanon der (historischen) Avantgarde bezogen werden. Ob diese Diskursbewegung allerdings tatsächlich ein Novum innerhalb der epistemologischen Tradition darstellt, soll in der Studie anhand verschiedener, relational aufeinander bezogener Diskursformationen erörtert werden.

### 1.6 Vorhaben und Methode

Trotz eingehender Kritik am Avantgarde-Begriff wird auf der Ebene der ideellen Ausrichtung die sich als oppositionell verstehende Produktion des postdramatischen Theaters und der Performance Art von den hier genannten Autoren weitgehend kausal auf die der historischen Avantgardebewegungen bezogen. Wie schon bei den histo-

---

folgt, die die avantgardistische Ästhetik als spezifische Ereignis-Ästhetik profiliert und universalisiert.

64 Vgl. Hans Ulrich Gumbrecht: *Diesseits der Hermeneutik. Die Produktion von Präsenz*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2004. Bereits im Aufsatz „Produktion von Präsenz, durchsetzt mit Absenz“ profilierte Gumbrecht die Begriffe Präsenz und Ereignis als Spezifika einer nicht-repräsentationalen Ästhetik. Hierzu dient ihm die Einschätzung, dass es in der modernen westlichen Kultur immer noch zur Normalerwartung gegenüber Kunst gehöre, dass sie Mimesis und Repräsentation von Welt sein solle und dass alles, was sich diesem Schema nicht füge, marginalisiert würde. Demgegenüber würde, Gumbrecht zufolge, eine Anerkennung einer Präsenzkultur, als Vergewärtigung und damit als „Produktion der erneuten Präsenz von etwas zuvor temporär abwesend Gewesenen“ begriffen, dem Verständnis einer nicht-mimetischen Praxis gerecht. Neben der Affinität zum Begriff des „Wunders,“ den das Ereignis auszeichne, könne eine Präsenzkultur verstanden werden als Herstellung von „verkehrten Welten“. Vgl. Hans-Ulrich Gumbrecht: „Produktion von Präsenz, durchsetzt mit Absenz. Über Musik, Libretto und Inszenierung“, in: J. Früchtl/J. Zimmermann: *Ästhetik der Inszenierung*, S. 63-76, S. 65 u. 68f.

65 H.-U. Gumbrecht: *Diesseits der Hermeneutik*, S. 114.

66 Vgl. ebd., S. 116.

rischen Avantgardebewegungen bilden auch die Topoi Innovation, Fortschritt und Utopie ein zentrales Grundmotiv zur Bezeichnung und Einordnung in das Archiv der Wissenschaften. Mit einer derart linearen Genealogie wird auf theoretischer wie historiographischer Ebene allerdings ein Verfahren angewendet, das in den meisten anderen Wissenschaftsbereichen und bezogen auf ältere historische Prozesse längst einer Revision unterzogen wurde. Der Effekt ist die Bildung eines normativen Kanons und damit einer eindimensionalen Historiographie. Die Macht des Diskurses erzeugt, um mit Michel Foucault zugespitzt zu formulieren, hier erst eine erneute Machtproduktion, deren Effekt Grenzziehungen, die Produktion von Wahrheiten und die Herstellung der Regeln des Diskurses selbst sind.<sup>67</sup> Im vorliegenden Fall kann man dazu beispielsweise die Rede von der fortwährenden Avantgarde zählen: Die ästhetischen Formen und Inhalte hätten sich verändert, die alles umgreifende Idee aber bleibe – als ahistorische Kategorie – dieselbe. Auf diese Weise verharrt der Bewegungsbegriff der Avantgarde in der Theorie zum postdramatischen Theater und zur Performance selbstwidersprüchlich im Stillstand. Oder umgekehrt formuliert: Von der historischen Avantgarde wird eine Traditionslinie zum postdramatischen Theater und zur Performance-Kunst gezogen und damit ausgerechnet auf einem Feld, das per definitionem der Flüchtigkeit verpflichtet ist, eine herkömmliche Fortschrittsgeschichte weitergeschrieben. In Absage an den Kanon des mimetischen Theaters ist so hinterrücks ein neuer Kanon entstanden.

Siegfried J. Schmidt hat plausibel aufgeschlüsselt, welchen Strukturprinzipien diese Kanonbildung folgt. Ihm zufolge sind sie zu finden:

- im Prinzip der permanenten Dynamisierung des Kunst- und Literatursystems durch Innovation
- im optimistischen Grundtenor, jeweils auf der Höhe der Zeit und zukunftsweisend zu sein
- in der Auffassung vom Stil als Subjektivität
- in der Ablehnung von Mimesis und Narration
- in der Überzeugung von der Internationalität der Sprache der Kunst
- in der Theorieorientierung und Autoreflexivität als Instrumentarium der Transformation des Kunst- und Literatursystems
- im Vertrauen auf die Synchronisierbarkeit ästhetischer und politischer Veränderung
- im Postulat grundsätzlicher Anti- oder A-Normativität

---

67 Vgl. Michel Foucault: Die Ordnung des Diskurses, Frankfurt a.M.: Fischer 2002, S. 25.

- in der Hochschätzung des Experiments (als Ausführungsmodus des Innovationspostulats).<sup>68</sup>

Diese Aufzählung mag dem Selbstverständnis der meisten Künstler und Theatermacher entsprechen, die Frage ist allerdings, ob sie auch heute noch uneingeschränkt als theoretisches Instrumentarium einer Fachwissenschaft übernommen werden kann. Die Behauptung, eine und nur eine *bestimmte* Kunstform sei utopiefähig, genuin risikobereit und ideologiekritisch und habe deshalb einen besonderen Anspruch auf historiographische Berücksichtigung, ist im Rahmen pluralisierter Gesellschaften westlicher Industrienationen fragwürdig. Das zeigt sich u.a. an der zunehmenden Präsenz und Etabliertheit der als innovativ bezeichneten Spielformen auf Festivals mit einem zunehmend ebenso routinierten Spielbetrieb wie an staatlichen Häusern, wobei die vermeintlich subversiven Veranstaltungen inzwischen ebenso fest in kommunale, länderspezifische oder/und unternehmerische Marketing- und Imagekonzepte integriert sind. Im theatertheoretischen Diskurs nun ist die Frage nach dem Wandel dieser Produktionsbedingungen und damit auch nach der idealistischen Funktion von Kunst innerhalb pluralisierter Gesellschaften allerdings unterrepräsentiert. Ebenso wenig wie beachtet wird, dass die meisten ideologiekritischen und idealistischen Theoreme auf implizit geschichtsphilosophische, kulturkritische und fortschrittszentrierte Deutungsmuster zurückgreifen, die die geisteswissenschaftliche Modernekritik verabschiedet zu haben glaubt.

Die vorliegende Arbeit will einen Beitrag dazu leisten, diese Lücke zu schließen. Angesichts dessen, dass in den metaphysikkritischen Philosophemen und Theoriekonzepten geschichtsphilosophische und essentialistische Bestimmungen, also Fragen etwa nach dem Wesen von Phänomenen und ihren Ursprüngen, in Zweifel gezogen, wenn nicht verabschiedet worden sind, soll auf epistemologische Antinomien aufgrund linearer und teleologischer Konstruktionsprinzipien von Theorie und Historiographie hingewiesen werden. Methodisch gelenkt ist das Vorhaben von Ansätzen der Diskurskritik, wie sie Michel Foucault und auch Pierre Bourdieu angeregt haben. Denn, wie erwähnt, ist die Foucault'sche Diskurskritik auf dem Feld der Gender-Forschung und der älteren Historie, die sich beispielsweise gesellschaftlichen Disziplinierungsmaßnahmen widmet, zwar hinreichend rezipiert worden. In der jüngeren Theaterhis-

---

68 Siegfried J. Schmidt: „Liquidation oder Transformation der Moderne?“, in: Hans Holländer/Christian W. Thomsen (Hg.): Besichtigung der Moderne: Bildende Kunst, Architektur, Musik, Literatur, Religion. Aspekte und Perspektiven, Köln: DuMont 1987, S. 53-67, S. 58.



toriographie, die sich mit dem nicht-repräsentationalen Gegenwartstheater beschäftigt, steht diese Entwicklung dagegen noch am Anfang. Obwohl Foucault inzwischen selbst schon einer Historisierung unterzogen wird,<sup>69</sup> fungiert seine Diskurskritik hier nun deshalb als Anregung, weil sie die im vorliegenden Zusammenhang zentrale Frage behandelt, „dass in jeder Gesellschaft die Produktion des Diskurses zugleich kontrolliert, selektiert, organisiert und kanalisiert wird – und zwar durch gewisse Prozeduren, deren Aufgabe es ist, die Kräfte und Gefahren des Diskurses zu bändigen, sein unberechenbar Ereignishaftes zu bannen, seine schwere und bedrohliche Materialität zu umgehen.“<sup>70</sup> Als Prozeduren des Ausschließens benennt Foucault, neben dem Verbot, also dem fehlenden Recht, beliebig über alles zu sprechen, die Grenzziehung, die wesentlich bestimmt sei durch die Frage nach dem Willen zur Wahrheit, der wiederum den Willen zum Wissen bestimme:

„Dieser Wille zur Wahrheit stützt sich, ebenso wie die übrigen Ausschließungssysteme, auf eine institutionelle Basis: er wird zugleich verstärkt und ständig erneuert von einem ganzen Geflecht von Praktiken wie vor allem natürlich der Pädagogik, dem System der Bücher, der Verlage und der Bibliotheken, den gelehrten Gesellschaften einstmals und den Laboratorien heute. Gründlicher abgesichert wird er zweifellos durch die Art und Weise, in der das Wissen in einer Gesellschaft eingesetzt wird, in der es gewertet und sortiert, verteilt und zugewiesen wird.“<sup>71</sup>

Die Diskursbewegungen sind, weil historisch veränderbar, damit weder als absolut noch als stabil zu bezeichnen und jeweils implizit Resultat von „Prozeduren, die als Klassifikations-, Anordnungs-, Verteilungsprinzipien wirken“.<sup>72</sup> Foucault geht es hier um die Anerkennung der Wirkungsmechanismen, die dazu führen, dass bestimmten diskursiven „Wahrheiten“ immer ein komplexes Geflecht von relationalen Kräften zugrunde liegt, die zu diesen als wahrhaftig herausgestellten Erkenntnissen führen. Das genealogische Denken richtet sich damit explizit gegen ein Ursprungsdenken wie gegen lineare Verlaufsvorstellungen auf einer Metaebene.

Wie Pierre Bourdieu, Foucault aufgreifend, in seiner Analyse des sozialen und des symbolischen Raums und in Kritik an ahistori-

---

69 Vgl. Hayden White: Die Bedeutung der Form. Erzählstrukturen in der Geschichtsschreibung, Frankfurt a.M.: Fischer 1990, S. 132-170, S. 144f. Vgl. auch: Axel Honneth/Martin Saar (Hg.): Michel Foucault. Zwischenbilanz einer Rezeption. Frankfurter Foucault-Konferenz 2001, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2003.

70 Michel Foucault: Die Ordnung des Diskurses, S. 11.

71 Ebd., S. 15f.

72 Ebd., S. 17.

schen Modellbildungen notiert hat, sind demgemäß literarische, künstlerische und wissenschaftliche Produktionen nur in ihren Relationen zu anderen Akteuren und Institutionen zu verstehen: „Diese spezifischen Kräfteverhältnisse sowie die Kämpfe um ihren Erhalt oder ihre Veränderung bilden den Entstehungshorizont für die Strategien der Produzenten, die Kunstform, die sie vertreten, die Bündnisse die sie schließen, die Schulden die sie begründen und zwar mittels der von ihm bestimmten spezifischen Interessen.“<sup>73</sup> Anerkannt werden müssten die Mechanismen der Abgrenzung, der antagonistischen Denkbewegung, die je zur Bestimmung der eigenen Identität beitragen. Eine Analyse, die sich dem Funktionswandel eines Feldes zuwendet, habe demzufolge eine Relation herzustellen zwischen dem „Raum der Werke (d.h. der Formen, Stile usw.)“ und dem „Raum der Schulen oder Autoren“.<sup>74</sup>

Die vorliegende Arbeit versucht genau dies für mehrere sich überlagernde Diskursfelder zu leisten. Deren gemeinsamer Kreuzungspunkt ist der Versuch einer Historisierung und Kategorisierung zeitgenössischer Theoriebildungsprozesse. Ein Hauptaugenmerk der Arbeit liegt darauf, die (impliziten) geschichtsphilosophischen Denkmuster aufzudecken, denen diese Diskurse – beabsichtigt oder auch unbeabsichtigt – folgen.

Das erste Kapitel beschäftigt sich vor dem Hintergrund modernitätskritischer Parameter mit dem heuristischen Status der Epochenmarkierung von Moderne und Postmoderne. Geschichtstheoretische Erörterungen sollen zudem auf einer Metaebene den Stand anti-teleologischer, historiographischer Forschungsentwicklungen darlegen und so den Rahmen bilden für die daran anschließende Diskussion, die um den Begriff der ästhetischen Erfahrung und um die damit verbundene Rede und Gegenrede von Kunst als Ort der Utopie kreist (Kapitel II).

Die epistemologischen Analogiebildungen von ästhetischer Erfahrung einerseits und Präsenz-Erfahrung im Fest andererseits sollen in einem weiteren Schritt die diskursiven Gesetzmäßigkeiten aufzeigen, die nach wie vor zu einer Residualbestimmung eines substantialistischen Festbegriffs beitragen. Dabei soll gezeigt werden, dass sowohl die ästhetische Augenblicks-Erfahrung des „nunc stans“ als auch die durch das Fest angestrebte Präsenzerfahrung einer vorgestellten homogenen Gemeinschaft mit denselben Strukturhomologien operieren, die als kulturkritisch gefärbte Sehnsuchtsbewegungen nach einer Einheitserfahrung des Subjekts an-

---

73 Pierre Bourdieu: Praktische Vernunft. Zur Theorie des Handelns, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1998, S. 62.

74 Ebd., S. 63.

gesichts der „Verfallserscheinungen der Moderne“ diagnostizierbar werden.

Den *exemplarischen* Ausgangspunkt bildet hierfür die Festival-Konzeption des Münchner Theater-Festivals SPIELART, die, analog zur Rede von den als innovativ bezeichneten Theaterformen des Performance- und des postdramatischen Theaters, das Festival als einen Ort besonderer Erfahrung ausmachen zu können glaubt, die jegliche „gewöhnliche“ Theatererfahrung transzendieren soll (Kapitel III).

Die ideelle Programmatik der historischen Avantgarde, der Neoavantgarde und der „Postneoavantgarde“ – letztere präfiguriert vor allen Dingen die Kunstproduktion und Theoriebildung des postdramatischen Theaters und der Performance Art im ausgehenden 20. Jahrhundert – sollen in einem vierten Kapitel schließlich einer Neujustierung unterzogen werden. Die Einbeziehung neuer Forschungsergebnisse sowie die Kontrastierung von affirmativen und kritischen Positionen im Bereich der Avantgarde-Theorie sollen einen Beitrag zur Neubestimmung des gegenwärtigen Avantgarde-Topos in der Theaterwissenschaft liefern (Kapitel IV).

Im Zentrum der Arbeit steht schließlich die Frage nach der impliziten Bildung geschichtsphilosophischer Denkmuster der jüngeren Theaterdiskurse, für die die Begriffe „Ereignis“ und „Präsenz“ stehen. Zur Disposition stehen hier nicht nur die Konstruktion von Diskurskontinuitäten, die den Status der Autonomie und der utopischen Funktion von Kunst in einem weiteren Diskursfeld einer Prüfung unterzieht, sondern auch epistemologische Analogiebildungen zwischen Texten der Theater- und allgemein der Kunstwissenschaft, der Ästhetik sowie der Philosophie. Eine ideengeschichtliche Betrachtung des Ereignis- und Präsenz-Begriffs zeigt, dass diese im fraglichen Kontext den Stellenwert einer mystischen Absolutheitserfahrung haben – die Vorstellung von der Epiphanie des Augenblicks lässt sich allerdings mit einem ausdifferenzierten Zeitbegriff, wie er entfaltet werden soll, nicht vereinbaren. Der Begriff der ästhetischen Erfahrung, für den die Studie plädiert, ist demgegenüber einem gegenmystischen, kontextbezogenen Ereignis- und Präsenz-Begriff verpflichtet (Kapitel V).

In das abschließende Kapitel, das die Inszenierungsanalysen als Fallbeispiele erachtet, soll das in Kapitel V.6 entwickelte Analyseinstrumentarium, das mit einem erweiterten Narrationsbegriff operiert, Eingang finden. Ausgewählte Inszenierungen, die auf den SPIELART-Festivals zu sehen waren und allesamt unter das Prädikat „postdramatisch“ zu subsumieren sind, sollen hier in einem Kontext verortet werden, der gegebenenfalls die Rhetorik von einer a priori avantgardistischen Ästhetik gegen den Strich bürstet.