

Aus:

STEFAN TIGGES

Von der Weltseele zur Über-Marionette
Cechovs Traumtheater als avantgardistische
Versuchsanordnung

Juli 2010, 450 Seiten, kart., 38,80 €, ISBN 978-3-8376-1138-0

Cechov reflektiert und überwindet in »Die Möwe« (1895) die Krise des modernen Dramas und entwickelt damit ein symbolistisch geprägtes experimentelles Dramaturgie-Format, das unter anderem mit seinem Meta-Theater die gegenwärtige nicht- bzw. postdramatisch geprägte Aufführungspraxis herausfordert.

Diese Studie zielt darauf ab, das Drama im Hinblick auf avantgardistische Positionen des 20. Jahrhunderts als »ästhetisches Manifest der Theatermoderne« radikal neu zu lesen. In einem zentralen zweiten Schritt werden u.a. Aufführungen von Andrea Breth, Stéphane Braunschweig, Luc Bondy, Lars Noren, Arpad Schilling, Nicolas Stemann, Stefan Pucher und Falk Richter auf ihr reflexives ästhetisches Potential sowie ihre avancierten Spielformen hin beleuchtet.

Stefan Tigges (Dr. phil.) ist wissenschaftlicher Mitarbeiter am Institut für Theaterwissenschaft an der Ruhruniversität Bochum.

Weitere Informationen und Bestellung unter:

www.transcript-verlag.de/ts1138/ts1138.php

Inhalt

Dank | 7

Prolog | 11

Gegenstand und Interesse | 19

1. Teil: Theatertheoretische Positionen | 31

Ästhetik und Theater. Werk-Bruchlinien

und ästhetische Erfahrung | 31

Exkurs: Schauspiel Sprache. Sprachspiele in der gegenwärtigen

Theaterästhetik | 56

Die Aufführungsanalyse und ihre Grenzen | 65

Die spezifische Methodik der Untersuchung | 76

2. Teil: Dramenanalytische und dramaturgische Positionen | 89

Dramaturgische Grundlinien | 89

Spielebene 1: Die Übersetzungs- und Fassungsproblematik

der *Möwe* | 96

Spielebene 2: Die Fabel der *Möwe* | 114

Spielebene 3: Dramentypologisierung. Die *Möwe* als Beispiel

für das *absolute* und *freie/atektonische* Drama | 118

Spielebene 4: Symbolische Referenzräume und Abbau von Drama

und Handlung | 123

Spielebene 5: Kommunikationsprozesse, Dialogtechnik und

(szenische) Sprachmittel | 150

Spielebene 6: Funktion und Bedeutung der Pause

und des Schweigens | 164

Spielebene 7: »Die Bühne ist der Ort, an dem die Meisterwerke

sterben.« Inter-, intratextuelle Spiegelungen und

Entdramatisierungen | 167

Spielebene 8: Cechovs ästhetischer Metadiskurs

über die dramatischen Sprachrohre | 185

Spielebene 9: Die Vertreibung aus dem Garten | 195

Spielebene 10: Von der »Weltseele« zur »Über-Marionette«.

Sprachkrise, ästhetische, philosophische und mythologische

Referenzen: Cechov – Maeterlinck – Craig – Hofmannsthal –

Hesiod – Platon | 212

3. Teil: Spielpositionen | 247

Spielgruppe 1: Breth – Langhoff – Braunschweig | 247

Rück-Sichten 1: Metaphysische Sprachräume,

Tragik und symbolistisches Metatheater | 269

Spielgruppe 2: Badora – Burbach – Siefer – Dehler	273
Rück-Sichten 2: Laufsteg-Bühne, Kriegstheater und Raumbühnenästhetik	292
Spielgruppe 3: Thalbach – Bondy – Goerden	294
Rück-Sichten 3: (N)ostalgische Blickwinkel, Schaufenster-Theater und Theater-Schiffbrüche	315
Spielgruppe 4: Calvario – Hirche	318
Rück-Sichten 4: Der Selbstmord der Kunst. Zwischen Kitsch- und Trash-Ästhetik	331
Spielgruppe 5: Delcuvellerie – Noren – Schilling	334
Rück-Sichten 5: Theater im Proben-Raum	357
Spielgruppe 6: Stemann – Pucher – Richter	360
Rück-Sichten 6: (Medien-)Theater, Kunst(markt-)analyse und szenischer Essay	393
Exkurs 1: Tanztheater	397
Exkurs 2: Film	403
Treplevs Traumtheater auf der Bühne. Rück-Sichten in die Spielgruppen 1 bis 6	407

Epilog | 419

Literatur | 433

Übersetzungen und Programmhefte | 444

Dank

Zuerst möchte ich mich für die fachliche, weitsichtige und freundschaftliche Betreuung bei Prof. Dr. Jörg Richard sowie bei Prof. Dr. Gert Sautermeister bedanken. Mein Dank gilt auch Prof. Dr. Theresia Birkenhauer, Prof. Dr. Maria Deppermann sowie Prof. Dr. Friedemann Kreuder, mit denen ich wiederholt in einem regen Austausch stand. Weiterer Dank gilt den Theatern im In- und Ausland, die mir umfangreiches Material zur Verfügung stellten und meine zahlreichen Kartenwünsche auch in letzter Minute bei »ausverkauften« Vorstellungen berücksichtigten sowie den Studenten in Mainz, Bochum und Wien, die in meinen Seminaren meinen Thesen aufgeschlossen begegneten, dabei aber auch immer wieder produktive, weiterführende Fragen formulierten.

Für die kritische Lektüre des vorliegenden Bandes danke ich Dr. Philipp Soldt und meiner studentischen Hilfskraft Kirsten Möller.

Herzlich danken möchte ich insbesondere meiner Mutter, die mich aus der Ferne liebevoll unterstützte, mir meine arbeitsbedingte lange Abwesenheit nie zum Vorwurf machte und dies auch meinem Bruder versuchte zu erklären, der mich heute weiterhin fragt, ob ich »lernen müsse« und damit immer Recht behalten wird.

Ebenso bedanke ich mich bei Liliane, die mir nicht nur einen wunderschönen Schreibort in Villeneuve Les Avignon zur Verfügung stellte, sondern mich auch in meinem Vorhaben beflügelte und mir die notwendige Zeit und Ruhe einräumte. Mein Dank gilt auch Prof. Dr. Françoise Retif, die mich während meiner Lehrtätigkeit an der Universität Rouen in die Forschungsgruppe CR2A aufnahm und mir damit vielfältige Möglichkeiten des grenzüberschreitenden Austausches ermöglichte.

Berlin, im Mai 2010

Uma gaivota que passa,
E a minha ternura é maior.

Fernando Pessoa, Ode Marítima

Prolog

Kultursysteme, Kunstformen und Wissensordnungen erfahren seit ihrem Bestehen eine Vielzahl unterschiedlicher Bewegungen, Transformationsprozesse, Transgressionen und »Wenden«, die in Relation zu ihren elementaren Konstituierungskomponenten Raum und Zeit ihr Überleben sichern, indem sie sich kontinuierlich hinterfragen, weiterentwickeln, neu erfinden und nur so ihre Legitimation erlangen bzw. bewahren. Mit den Avantgarden tauchte die Kunst zunehmend in die Lebenspraxis ein und führte von dort an eine wechselhafte diskursive Insel-Existenz. Die schwimmenden und sich oftmals in Orientierungsnöten befindenden Kunstinseln zeichnen sich nach dem Platzen ihrer »Lebensnähte« heute zunehmend durch den bereits von Adorno diagnostizierten Prozess des *Verfransens*¹ aus, der ihren Formenkanon durch ein Zerfließen in ein Stadium verwandelt, das sich als eine *Transit-Ästhetik* beschreiben lässt.

Eine zentrale Frage lautet deshalb, ob es sich hier um eine ephemere, transitorische Dynamik oder um eine anhaltende zukunftsweisende Entwicklung der künstlerischen Formen handelt, der weitere Auflösungen von künstlerischen Grenzziehungen folgen. Zu präzisieren sind damit die Konturen der verschwindenden ästhetischen Grenzverläufe und die daraus entstehenden semantischen, künstlerischen Freihandelszonen mit den dazugehörigen neuen Mischverhältnissen der transversalen Kunst-

1 | Vgl. Theodor W. Adorno, 1970. Terry Eagleton beschreibt den Zustand der geplatzen Lebensnähte der Kunst aus marxistischer Perspektive und bemerkt im Postmoderne-Kontext von Kultur und Ästhetik: »In der postmodernen Welt sind Kultur und soziales Leben wiederum eng verbündet, aber nunmehr in Gestalt der Warenästhetik, der Spektakularisierung der Politik, des Konsumdenkens im Lifestyle, der Zentralität des Image und letztlich der Integration der Kultur in die Warenproduktion generell. Die Ästhetik, ursprünglich die Bezeichnung für die Erfahrung der alltäglichen Wahrnehmung und erst später auf Kunst eingeeengt, hat den Kreislauf vollendet und ist an ihren weltlichen Ausgangspunkt zurückgekehrt, so wie zwei Bedeutungen von Kultur – Kultur als Kunst und Kultur als normales Leben – nunmehr zu Stil, Mode, Reklame, Medien und dergleichen gerinnen.« Vgl. Terry Eagleton, 2001, S. 45f.

formen. Welche Phänomene hat das Wechselspiel von eingrenzenden, begrenzenden und entgrenzenden künstlerischen Formen genau hervorgerufen?

In welchen Momenten und wodurch entstehen in den genannten Modellen, die sich keineswegs ausschließen müssen und Koexistenzen führen können, jeweils die ästhetischen Gewinne und Verluste? Wie und wodurch werden die schemenhaften ästhetischen Phänomene, die dem Rezipienten oftmals nur als unvollständig, unlesbar oder (ver-)störende Gebilde erscheinen, in ihren offenen Konfigurationen erfahrbar?

Aufgrund der Mutationsvielfalt der Kunstformen in den letzten Jahren, die neben den dazu gewonnenen Qualitäten zu folgenschweren spezifischen formalen und inhaltlichen Konturverlusten der einzelnen künstlerischen Formate beigetragen haben, steigt die Notwendigkeit, die provisorischen und instabilen Erscheinungen kritisch zu hinterfragen und nach (verbleibenden) künstlerischen Räumen zu suchen, die nicht *nur* unter die Schnittmenge von Kunst und (über-)ästhetisierter Lebenspraxis bzw. Lifestyle fallen. Andererseits wird es wegen des Ausdifferenzierungsgrades zeitgenössischer avantgardistischer Kunstformen immer wichtiger, deren Wurzeln analytisch zu behandeln und die verschiedenen Avantgardeströmungen in sich zu spiegeln.

Weitere Stichworte hierzu lauten: Theatralität/Theatralisation/Theatralisierung – im anthropologischen und vor allem im theaterwissenschaftlichen Sinne als ästhetische Kategorie, die sich im Wesentlichen auf die Aufführung aber auch auf den Theatertext bezieht – sowie die oftmals verschwimmenden Termini der Multimedialität, Transmedialität, Intermedialität, Intramedialität und der dazugehörigen (abgelösten) Kategorie der Intertextualität, die unmittelbar die Aufführungspraxis markieren und in avancierten Arbeiten komplexe Medienwechsel bzw. Medientransformationen praktizieren. Ursprünglich als Konkurrenz begriffen, richtet sich das Interesse immer stärker auf den *medialen Transfer zwischen den Künsten*, womit durch die Medien-Spiele neue Strategien der Wirklichkeitserzeugung zum Ausdruck kommen und der Diskurs über die *Inszenierung von Authentizität* im Zusammenspiel mit den an ihre Grenzen stoßenden Repräsentationsstrategien zugleich die Frage der Medienwirklichkeit(en) beinhaltet.²

In diesem Umfeld grenzen sich dementsprechend zwei grundsätzliche ästhetische Ströme voneinander ab, die sich einerseits als *medienpuristische Vorstellung* bezeichnen lassen und sich nicht unbedingt weniger avanciert in Form eines minimalen Einsatzes von technischen Medien gegenüber einer Aufführungsästhetik behaupten, die, so das andere Modell, sich durch *Medienkollisionen* konstituiert und damit ein komplexes Medienspiel eingeht.³

2 | Vgl. Gabriele Brandstetter, 2005, S. 199-212.

3 | Vgl. Doris Kolesch, Intermedialität, in: Erika Fischer-Lichte/Doris Kolesch/Mathias Warstat, 2005, S. 159-161. – Doris Kolesch differenziert die Termini im

Wie sich zeigen soll, müssen aufgrund des ästhetischen Spektrums jedoch weitere Parameter entwickelt werden, um die medialen Spielkonstellationen in ihrer Ästhetik signifikant voneinander differenzieren zu können.

Dabei wird eine den innovativen Formen gegenüber offene und zugleich kritisch zurückblickende Haltung eingenommen, um die Übersetzungsfolgen der Aufführungsdynamiken, die im Sinne Umberto Ecos als *offene Kunstwerke* begriffen werden, noch einmal retrospektiv in ihren Schritten zu verfolgen, sie in Form von *offenen Lektüre-Konstellationen* möglichst in ihren entscheidenden Grundzügen zu archivieren und damit beizutragen, das schnelllebige Kulturwissen zu speichern. Zeiten mit »hoher Veränderungsintensität«, so Inge Baxmann, sind besonders anfällig für »Rückversicherungen aller Art«. ⁴

Doch dieses rückversichernde Lesen von künstlerischen Spuren, das im Rahmen der (künstlerischen) Gedächtnisdiskurse eine den Kulturwissenschaften zu verdankende wachsende Aufmerksamkeit erfährt, folgt nicht nur, wie auf den ersten Blick angenommen, einer Beschäftigung mit Vergangenen, sondern beinhaltet immer zugleich eine Spiegelung von künstlerischer Gegenwart, woraus sich auch die Konjunktur kultureller Archive wie dem *Bewegungswissen* (Tanz, Theater, Performance) erklären lässt. ⁵

Den Archiven ist jedoch nicht ausschließlich die Funktion der Musealisierung eingeschrieben, da ihr Inventarisierungspotential über das der Verwaltung hinausgeht und sie im Sinne von Clifford Geertz das *kulturelle Wissen fortschreiben* und so auch ästhetisch in die Zukunft zielen.

Im Spiel dieser drei Zeitdimensionen spielt das Theater mit seiner spezifischen Flüchtigkeit bzw. Gegenwartsverlustigkeit, die das Schauspiel um die Präsenz und Absenz immer wieder aufs Neue erfahrbar macht, im Vergleich zu anderen Kunstformen eine außergewöhnliche Rolle, indem es als Raum- und Zeitkunstmedium besonders gut andere (künstlerische)

Kontext der Intermedialität in ihrem ästhetischen Wirkungs- und Bedeutungshorizont exemplarisch in großer Kunstnähe.

4 | Vgl. Inge Baxmann in: Inge Baxmann/Franz Anton Cramer, 2005, S. 15.

5 | Der von Inge Baxmann und Franz Anton Cramer herausgegebene Band *Deutungsräume. Bewegungswissen als kulturelles Archiv der Moderne* spiegelt die Bedeutung und Qualität spezifischer kultureller Archivierungsvorgänge wider, der am Beispiel des Tanzes an der von dem Ethnologen Marcel Mauss in seinem Aufsatz »Les techniques du corps« von 1934 entwickelten Idee eines kulturübergreifenden Archivs von Körpertechniken anschließt. Vgl. auch Janine Schulze in: Inge Baxmann/Franz Anton Cramer, 2005, S. 119-135. Janine Schulze bemerkt in ihrem Beitrag über Tanzarchive, was von vergangenen Zeiten zeuge, lebe stets nur in der Gegenwart mit dem Ziel die Zukunft zu bestimmen und zitiert Paolo Bianchi: »Der Zugriff auf Informationen für die Zukunft wird gesichert, indem es den Rückgriff auf die Erinnerung und das Gedächtnis praktiziert.« Vgl. auch: Paolo Bianchi, *Das Archiv als Weltgarten* in: Kunstforum, Bd. 146.

Medien reflektieren, durch inter- und innermediale Wechselspiele eine hohe Wahrnehmungsdichte erreichen und alle Sinne ansprechen kann.⁶

Gegenwärtig werden Wahrnehmungsvorgänge von zeitgenössischen bildenden und darstellenden Künstlern geradezu atemberaubend in den Vordergrund ihrer künstlerischen Produktionen gestellt, worauf zahlreiche Wissensordnungen reagierten und speziell die Termini der Performanz, der Performance und der Performativität zu (neuen) Schlüsselbegriffen erklärten. In Analogie dazu lässt sich im Falle des Theaters eine signifikante Performance des Werkbegriffes konstatieren, dem von den künstlerischen Ereignisstrategien vieler Regisseure und beteiligter Künstler die Lizenz entzogen wird und zunehmend ohne Fundament dasteht. Eine Vielzahl der Werkräume wurde durch erlebniszentrierte Erfahrungsräume ersetzt, die die Kategorie des Werkes nivellieren und in Präsenz- und Wahrnehmungsmilieus transformieren. Die Aufmerksamkeit richtet sich auf sprunghafte Wahrnehmungsumbrüche, deren Schwellensituationen und Zwischenräume in der Rezeption für den Rezipienten als wahre Pilgerstätten inszeniert werden, sich in ihrer Aufbereitung jedoch wiederholt als gefährlich löchrig erweisen und oftmals den Gesamtzusammenhang einer Aufführung vermissen lassen.

Damit verlagert sich das Interesse gerade auch auf den Publikumsraum, der als Schauplatz eine deutliche Aufladung erfährt, der jedoch im Zusammenspiel mit der Bühne nicht ausschließlich performativitätstheoretisch beleuchtet werden sollte.

Bereits zu Beginn des ersten Aktes der *Möwe* legt Cechov seinem jungen Protagonisten Treplev, der von einer Karriere als (Theater-)Autor träumt, die bedeutungsvollen Worte in den Mund, welche die Bühnen immer wieder aufs Neue herausfordern, und der Text schließlich das tut, wovon er »spricht«:

»Wir brauchen neue Formen. Neue Formen brauchen wir, und wenn es die nicht gibt, dann brauchen wir besser gar nichts.«

Nehmen die Theater die Figur des jungen Schriftstellers und Regisseurs, der unbedingt als zentrales dramatisches Sprachrohr Cechovs verstanden werden sollte, beim Wort und übersetzen den Text radikal in unsere

6 | Vgl. auch Petra Maria Meyer, 2001, S. 77, 246 u. 342. Meyer begreift die Theaterkunst als besonders geeigneten Analysecorpus für Medienspiel-Konstellationen wobei der Guckkasten zunehmend mit anderen ästhetischen Rahmungen konkurriert bzw. das Theater nach anderen Raumlösungen sucht: »Gerade in intermedialen Wechselspielen zeigt sich die Überlegenheit des Mediums Theater im Ensemble heutiger Medien ganz deutlich. Im Guckkasten lassen sich ganz unterschiedliche Medien versammeln, einander gegenüberstellen, reflektieren oder in artifizielle inter- und innermediale Wechselspiele bringen, in denen – und das ist in keinem anderen Medium gegeben – die Zeichensysteme nicht von der Materialität spezifischer Zeichenmittel abgelöst sind.«

Gegenwart? Werden von den Schauspielern, der Regie und den Szenographen neue Spielformen begründet? Bedeutet eine Übersetzung in die postdramatische Aufführungspraxis nicht zugleich einen *Abschied vom Drama* und damit auch von der *Möwe*? Der Blickwinkel richtet sich damit sowohl auf die Frage, was ästhetisch verabschiedet wird, was erhalten bleibt und was sich durch avancierte Aufführungsstrategien ästhetisch ankündigt.

Andererseits stellt sich die Frage, ob postdramatische Theaterformen – der Begriff wird hier und im Folgenden keineswegs als Synonym für zeitgenössisches Theater verwendet – wirklich als ein »Theater ohne Drama« zu begreifen sind und die Vertreter des postdramatischen Theaters entgegen ihres Selbstbildes nicht doch von einem größeren Dramenbezug geprägt sind, was in den Lektüren der Aufführungen überprüft werden soll.⁷

Anders herum gedacht und konkret auf das Drama bezogen lässt sich wiederum fragen, ob *Die Möwe* nicht schon signifikante *prä-postdramatische* Züge aufweist und damit als ein zentraler Schlüsseltext der modernen Theater-Avantgarden sowie als ein ästhetischer Vorbote der postdramatischen Avantgarde(n) zu verstehen ist. Wäre dies der Fall, so fände das postdramatische Theater seine historischen Wurzeln im *Drama*, die voreilig gekappt wurden und unbedingt weiter bzw. neu ästhetisch verhandelt werden müssten.

Dementsprechend werden den Aufführungslektüren dramaturgische Grundlinien vorangestellt, die in Form von zehn Spielebenen u.a. erste rein auf den Theatertext bezogene *prä-postdramatische* Erklärungsmuster liefern sollen, bevor die Ergebnisse nach der exemplarischen Analyse der Aufführungspraxis, so der zweite Schritt, präzisiert werden bzw. überprüft wird, ob und in welcher Form das Drama im Kunstraum weiter entdramatisiert und postdramatisch behandelt wurde.

Übersetzt man Treplevs Forderung nach neuen Formen postdramatisch-performativ, bzw. liest diese als Folie der gegenwärtigen ästhetischen Diskurse, könnten sich die Formenbrüche aus dem theaterwissenschaftlichen Blickwinkel wie folgt anhören:

»Wo das Theater seine performativen Qualitäten ausspielt, sind traditionelle hierarchische Bewertungskriterien von Kunst und Kultur in Frage gestellt.«

oder:

»Wenn Kunst in Bewegung ist, dann gerät auch die tradierte Konzentration auf Werkcharakter und -ästhetik ins Rutschen. [...] Die Performativierung der Kunst stellt eine besondere Herausforderung für die Analyse dar. Kunst provoziert Wissenschaft, und die Entgrenzung der Kunst stellt die Grenzen wissenschaftlicher Disziplinen in Frage.«⁸

7 | Vgl. Hans-Thies Lehmann, *Postdramatisches Theater*, 1999, S. 44.

8 | Jens Roselt in: Erika Fischer-Lichte/Clemens Risi/Jens Roselt, 2004, S. 27, S. 7.

Damit deutet sich neben dem ästhetischen auch viel wissenschaftlicher Sprengstoff an, der die Disziplinen erschüttert und zu Transfers bewegt, aus denen fruchtbare Konstellationen und Konfigurationen entstehen können.⁹

Das Wechselspiel der an dieser Partie beteiligten Wissensformen, die in Form einer *Wissenskunst* immer mehr Grenzgänge wagen, dem Beispiel der Künste folgen und versuchen, die Barrieren zwischen Kunst und Wissenschaft niederzureißen, erweist sich als unterschiedlich ergiebig.¹⁰

Gabriele Brandstetter fragt dementsprechend: »Ist es nicht an der Zeit, die scharfe Grenzziehung zwischen Kunst der Aufführung und Wissenschaft der Beschreibung aufzulösen?« und stellt damit eine für die Herstellung einer Erinnerungstopographie theatraler Spielräume herausfordernde Frage.¹¹

In diesem Sinne setzt sich die Arbeit zum Ziel, die aus dem dramenanalytischen bzw. dramaturgischen Teil gewonnene und auf den ästhetischen Diskurs konzentrierte subjektive Lesart künstlerisch in die Lektüren der Aufführungen aufzunehmen, diese neu zu lesen, um den vom Werk und von den Aufführungen ausgehenden ästhetischen Diskurs im Zusammenspiel zu beflügeln.

Dabei soll sich zeigen, inwieweit die verschiedenen Wissensordnungen jenseits eines bloßen Schaukampfes der exzessiv expandierenden *Transfers* im kunstnahen Zusammenspiel gegeneinander und miteinander arbeiten, koalieren, fusionieren oder in ihrer unmittelbaren Konfrontation signifikante Bedeutungsverluste oder Legitimationseinschnitte erfahren können. Gemeint sind damit primär die Literatur-, Theater-, Kunst-, Kultur- und Medienwissenschaft, die mit divergierenden und konkurrierenden Strategien operieren, sich aber auch »überlappen« können

9 | Vgl. auch Edwige Brender/Kerstin Hausbei/Béatrice Jongy/Jean-Francois Laplénie/G. Vassogne, *A la croisée des langages*, Paris 2006. Die Publikation betont diese Tendenz eindrucksvoll, fasst den Begriff des künstlerischen Textes programmatisch weit und bewegt sich zwischen den Polen der künstlerischen Entgrenzung und der Eingrenzung, womit sich speziell die Frage stellt, ob eine Rückbesinnung auf Gattungsgrenzen automatisch als innovationsunfreundliche Gegenbewegung zu den gegenwärtig dominierenden Strategien der Entgrenzungen zu verstehen ist. – Vgl. auch: Christoph Menke/Juliane Rebentisch (Hg.), *Kunst Fortschritt Geschichte*, Berlin 2006. Hier wird Theodor W. Adornos Diagnose der künstlerischen »Verfransungen« aus seinem Aufsatz *Die Kunst und die Künste* neu überdacht.

10 | Der Begriff *Wissenskunst* wurde ursprünglich 1916 von dem italienischen Futuristen Bruno Corra in seinem Manifest *La scienza futurista* entwickelt und von Inge Baxmann und Franz Anton Cramer wieder aufgenommen und weitergedacht. Vgl. Inge Baxmann/Franz Anton Cramer, 2005, S. 11f.

11 | Gabriele Brandstetter in: Erika Fischer-Lichte/Clemens Risi/Jens Roselt, 2004, S. 44.

und in den Aufführungsanalysen jeweils positionierend eingebracht und während ihres Einsatzes beleuchtet werden.

Neben einer legitimatorischen Verlustigkeit und gefährlichen Kurzatmigkeit, die sich aus dem Spiel der Wissensordnungen in den einzelnen Disziplinen manifestiert, steht aber der mögliche Zugewinn und die damit verbundene Potenzierung der jeweiligen Disziplinen, wobei insbesondere der Theaterwissenschaft die Funktion einer »neuen Leitwissenschaft innerhalb der Kultur- und Kunstwissenschaften« (Gabriele Brandstetter) zukommen oder die Literaturwissenschaft durch die Integration der ästhetischen Kategorien der Theatralität und Medialität trotz des *performative turns* aus diesem Prozess (kulturwissenschaftlich) gestärkt hervorgehen und sich auch in »Bild-Kulturen« behaupten kann womit der *pictorial* und/oder *iconic turn* den »Text« keineswegs auslöschen müssen.

Wünschenswert ist, dass die immer schneller verkündeten *turns*, die zunehmend wissenschaftliche Bewegungen orchestrieren, deren Anhänger oftmals unter Fraktionszwang stehen, sich einerseits verpflichtet fühlen, strategische Koalitionen einzugehen und andererseits Abgrenzungen zu vollziehen, einmal innehalten, um ihre »Trendmodelle« zu hinterfragen, womit speziell die Theaterwissenschaften in ihrem »Ereignistau-mel« angesprochen sind, die Gefahr laufen, den (szenisch realisierten) Theatertext ganz aus den Augen zu verlieren und diesen performativ zu zersetzen.

Judith Butler formuliert bereits 1993 ein Credo, das sich als ein Transferraum für die Literaturwissenschaft verstehen lässt:

»Was aber notwendig ist, ist weniger eine Theorie über die Konstruktion von Kultur als eine genaue Betrachtung der Szenographie und Topographie eben dieser Konstruktion.«¹²

Gerhard Neumann betont in unmittelbarem Bezug darauf das von der Literaturwissenschaft ausgehende Potential:

»Die Szenographie, als Schau- und Schreibraum also, der als die Bedingung der Möglichkeit von kulturellen Prozessen der Bedeutungsstiftung zu gelten hat, verdient in ausgezeichneter Weise unsere Aufmerksamkeit als Literaturwissenschaftler.«¹³

Es geht damit um künstlerische und wissenschaftliche Entgrenzungsstrategien, wobei davon ausgegangen wird, dass die Mechanismen der Entgrenzungen auch wieder zu Momenten des Einrastens bzw. der Rückbesinnung führen können, denen ein besonders Interesse gilt und die keineswegs als ästhetisch »überholt« eingestuft werden.

12 | Judith Butler, *Bodies that matter*, zit. von G. Neumann, in: Erika Fischer-Lichte/Christian Horns/Sandra Umahum/Mathias Warstat, 2004, S. 148.

13 | Ebd.