

Aus:

*Hermann Blume, Elisabeth Großegger,
Andrea Sommer-Mathis, Michael Rössner (Hg.)*

Inszenierung und Gedächtnis Soziokulturelle und ästhetische Praxis

August 2014, 298 Seiten, kart., zahlr. Abb., 34,99 €, ISBN 978-3-8376-2320-8

Inszenierung bestimmt unser Leben: Soziales Handeln bedarf Rollen und Spielregeln. Mediale Selbstinszenierungen erheischen Aufmerksamkeit, um ins Spiel zu kommen. Und die Politik bedient sich der Inszenierung, um Authentizität vorzuspielen. Aber auch die Erinnerung führt Regie, konstruiert das Chaos von Begebenheiten zu identitätsstiftenden Erzählungen – Gedächtnis ist inszenierte Vergangenheit. Die Kunst thematisiert Spiele und Regeln, vermag vergessene zu aktualisieren und neue zu erfinden.

Dieser Band fragt nach dem Wechselspiel von Inszenierung und Gedächtnis, Bedeutetes zu verwirklichen und Verwirklichtes zu bedeuten, in Politik, Wissen, Kunst und Gesellschaft.

Hermann Blume (Dr. phil.), Redaktionsleiter der literaturwissenschaftlichen Zeitschrift »Sprachkunst« und Herausgeber der kritischen Ernst-von-Feuchtersleben-Gesamtausgabe, und **Andrea Sommer-Mathis** (Dr. phil.) sind wissenschaftliche Mitarbeiter des Instituts für Kulturwissenschaften und Theatergeschichte IKT (Wien).

Elisabeth Großegger (Dr. phil.) ist stellvertretende Leiterin des IKT (Wien). **Michael Rössner** (Univ.-Prof. Dr. phil., Dr. jur.), Professor für romanische und vergleichende Literaturwissenschaft mit besonderer Berücksichtigung Lateinamerikas an der Ludwig-Maximilians-Universität München, ist Direktor des IKT (Wien).

Weitere Informationen und Bestellung unter:
www.transcript-verlag.de/978-3-8376-2320-8

Inhalt

Einleitung

Die Rolle der Inszenierung für die Formung
eines kulturellen Gedächtnisses | 9

INSZENIERUNG ALS GESELLSCHAFTLICHE KOMMUNIKATIONSFORM

Frau ohne Schatten?

Inszenierung als Kategorie kulturwissenschaftlicher Analyse
Hermann Blume (Wien) | 15

Inszenierung übersetzen, Übersetzung inszenieren

Zur Rolle des Theaters für das kulturelle Gedächtnis
Michael Rössner (Wien/München) | 43

Politische Inszenierung von Konflikten

Monika Mokre (Wien) | 51

INSZENIERUNG KOLLEKTIVER ERINNERUNG

Facetten des Personenkults um Karl Lueger: Eine Annäherung

Harald D. Gröller (Wien) | 71

»Österreich ist ...«

Die Inszenierung kollektiver Erinnerung am Beispiel
des Österreichischen Staatsvertrags
Peter Stachel (Wien) | 83

Nichts mehr im Griff (ORF 2001)

Die Inszenierung der österreichischen Debatte um die Restitution
von Raubkunst in einer TV-Folge von *Tatort*
Heidemarie Uhl (Wien) | 105

INSZENIERUNG DES WISSENS

From the Disputation to Power Point

Staging Academic Knowledge in Europe, 1100–2000

Peter Burke (Cambridge) | 119

Kartographische Inszenierungen

Berge, Flüsse und das Wissen um die frühneuzeitlichen Ränder Osteuropas

Katharina N. Piechocki (Cambridge, MA) | 133

Die Ausstellung als Bühne, der Besucher als Akteur

Das Museum als Gedächtnistheater

Werner Hanak-Lettner (Wien) | 155

INSZENIERUNG ALS GESELLSCHAFTLICHE KOMMUNIKATIONSFORM

Es ergetzet und verletzt

Explosive Inszenierungsstrategien im Fest der Frühen Neuzeit

Andrea Sommer-Mathis (Wien) | 173

Zeremonielle Räume in der Wiener Hofburg unter Kaiser Franz Joseph

Zur Nutzung und Nichtnutzung architektonischer

Inszenierungsmöglichkeiten an der Staatsspitze

Richard Kurdiovsky (Wien) | 191

Zur Dynamik von Inszenierung und kultureller Identität

Gaspare Spontinis deutsche Oper für Berlin

Anno Mungen (Bayreuth) | 211

Die Inszenierung von Mehrsprachigkeit in der Konversation Germaine de Staëls

Christoph Leitgeb (Wien) | 223

Kritik und Kairos

Essayismus zwischen den Medien bei Alexander Kluge

Christian Schulte (Wien) | 243

Inszenierung von Gedächtnis auf der Theaterbühne

Elisabeth Großegger (Wien) | 261

Personenregister | 277

Autorinnen und Autoren | 289

Einleitung

Die Rolle der Inszenierung für die Formung eines kulturellen Gedächtnisses

Der vorliegende Band versteht sich als Teil einer seit mehr als einem Jahrzehnt laufenden Grundlagenforschung zum Thema des kulturellen Gedächtnisses, wie dieses insbesondere von Jan und Aleida Assmann in die internationale Diskussion eingeführt wurde. Dabei geht es im weitesten Sinn um die Frage, wie Orientierungs- und Identitätsprozesse in Gesellschaften überhaupt ablaufen – ein Forschungsinteresse, das gerade in der gegenwärtigen Welt wachsende Aktualität gewinnt: in einer Welt, die von globalisierter Informationsfülle und von Hybridisierungen durch Migrationsbewegungen geprägt ist. Dafür ist ein kulturwissenschaftliches Konzept erkenntnisleitend, das »Kultur« nicht bloß auf die großen, repräsentativen Symbolsysteme Religion, Wissenschaft und Kunst reduziert. Was einer Gesellschaft Orientierung, Konsistenz und Identität verleiht, verdankt sich nämlich nicht in erster Linie kanonisierten Festschreibungen, sondern vielmehr permanenten dynamischen Kommunikations- und Interaktionsprozessen, in denen die kollektiv verbindlichen Werte, Erinnerungen und Wirklichkeitsbegriffe stetig aufs Neue überprüft, aktualisiert und modifiziert werden. Indem wir alltäglich miteinander kommunizieren und handeln, »unterhalten« wir in einem doppelten Sinne die Wirklichkeit und die Wertewelt, auf die wir uns dabei als Mitglieder einer Gesellschaft beziehen.

Die wesentlichen Kommunikationsformen, in denen sich dieser bedeutungstiftende »symbolische Interaktionismus« (H. Blumer) vollzieht, bestehen nach dem kulturwissenschaftlich-soziologischen Ansatz, der am Wiener Institut für Kulturwissenschaften und Theatergeschichte entwickelt wurde, aus drei Elementen: dem Erzählen (Luckmann/Berger), gesellschaftlichen Inszenierungsvorgängen (Goffman) und nicht zuletzt den gerade für zunehmend globalisierte Gesellschaften zentralen Prozessen kultureller und sprachlicher Übersetzung – zwi-

schen Ethnien, Religionsgemeinschaften, Diskursen, sozialen Gruppen oder auch Generationen. *Erzählung – Inszenierung – Translation* bilden als kulturkonstitutive Kommunikationsformen zugleich die drei Forschungsleitlinien des Instituts für Kulturwissenschaften und Theatergeschichte.

Nachdem bei der Jahrestagung des Instituts 2010 die kulturelle Übersetzung (Translation) im Zentrum stand und der entsprechende Tagungsband *Translation: Narration, Media and the Staging of Differences* (herausgegeben von Federico Italiano und Michael Rössner) 2012 bei *transcript* erschien, widmet sich der durch die Jahreskonferenz 2011 angeregte Band dem Thema der Inszenierung (*staging*) als sozialer Kommunikationsform.

Der vorliegende Band hat zum Ziel, *Inszenierung* als identitätsbildende Kulturtechnik sowohl in diachron-historischer wie synchron-gesellschaftlicher Perspektive zu untersuchen. Inszenierung lässt sich im theatralen wie pragmatischen Kontext allgemein als Prozess beschreiben, in dem aufgrund einer Situationsbestimmung die daraus folgenden Ziele, Prozeduren und die Rollenaufteilung der Akteure entworfen werden, als Voraussetzung für die Organisation eines auf bestimmte Wirkungen abzielenden Handelns. In dieser Fassung erscheint der Inszenierungsbegriff sowohl auf ästhetisch-theatrale wie auf soziale, politisch-ökonomische Kontexte anwendbar. Insbesondere dort gewinnt Inszenierung als bedeutungsorientierter wie bedeutungskonstituierender Akt auch instrumentalisierende Funktion, insofern mit situativen Arrangements immer auch bestimmte (Macht-)Interessen verbunden sind. In der Rezeption und Wahrnehmung des Publikums/der Öffentlichkeit und im gesellschaftlichen Erfolg werden die Wirksamkeit, Möglichkeit und die Grenzen einer Inszenierung erfahrbar. Letztlich wird dadurch auch eine Art Basiserzählung vermittelt, eben in die Sprache des Zeigens übersetzt; dabei wird in der Inszenierung durch die Besetzung eines, wenn nicht gar *des* öffentlich-mediatisierten Raums die Anonymisierung von Machtstrukturen, die die Kommunikations- und Interaktionsprozesse in Gesellschaften steuern, besonders deutlich offenbar.

Das hier zugrunde liegende Konzept versucht insofern auch, die Leitkategorien der Forschungen des Instituts für Kulturwissenschaften und Theatergeschichte *Gedächtnis – Erinnerung – Identität* mit der sozialen Praxis der *Inszenierung* zusammenzuführen. Unser Ansatz ist dekonstruktivistisch im Sinne einer historischen Analyse der Strategien, der Möglichkeit und Wirksamkeit sowie auch der Grenzen von Inszenierung. Die Beiträge dieses Bandes untersuchen dementsprechend Inszenierung in verschiedenen Epochen, Räumen und sozialen Gruppen, in bildender Kunst, Profan- und Sakralarchitektur, Denkmälern, Literatur, Musik, Film, Theater, Zeremoniell und Ritual, in Museen und Wissenschaft, etc. im ständigen Rückbezug auf Gedächtniskulturen, Erinnerungspraxen und

Identitätskonstruktionen. Zentrale Fragestellungen sind die folgenden: Welche Funktionen kommen Inszenierungen innerhalb der gesellschaftlichen Kommunikation zu, insbesondere in Hinblick auf die Konstruktion bzw. Dekonstruktion kultureller Identitäten und Alteritäten?

Diesen Grundfragen widmen sich die Beiträge von HERMANN BLUME, MONIKA MOKRE und MICHAEL RÖSSNER, in denen die Bedeutung des Inszenierungsbegriffs für die kulturwissenschaftliche Analyse, für die Gedächtnisforschung und für die politische Praxis analysiert wird. Im zweiten Abschnitt des Bandes wird der Aspekt der Gedächtnisforschung konkretisiert und vertieft: Inszenierungen lassen sich immer auch als zur Generierung kollektiver Erinnerung erzeugte Kontexte interpretieren, und Erinnerungsprozesse sind, wie wir aus der Theorie des kulturellen Gedächtnisses wissen, stets als eine Aushandlung zwischen der Gegenwart des Erinnernden und der erinnerten Vergangenheit aufzufassen. HARALD D. GRÖLLERS Beitrag demonstriert dies an der Entwicklung des Personenkults um den Wiener Bürgermeister Karl Lueger, der gerade in der aktuellen politischen Diskussion eine neue Dimension bekommen hat; PETER STACHEL zeigt, dass Erinnerung bisweilen die real dokumentierte Vergangenheit tatsächlich zu verändern vermag, indem ein Schnitt der Wochenschau ein Ereignis in das kollektive Gedächtnis der Nachkriegsösterreicher eingebrannt hat, das so nie stattgefunden hat, und HEIDEMARIE UHL untersucht anhand eines Falles der sonntagabends im deutschsprachigen Raum ausgestrahlten *Tatort*-Kriminalserie die Inszenierung und »Übersetzung« der Debatte um die Restitution von Raubkunst.

Der dritte Abschnitt widmet sich quasi einer Selbstbeschau: Wie »Wissen« inszeniert, zum Gegenstand einer wissenschaftlichen Untersuchung gemacht wird, führt unweigerlich zum prinzipiell unendlichen Spiegelphänomen, das nichtsdestoweniger seit Pierre Bourdieus *Homo academicus* zu den eingeführten Themen der Kulturwissenschaft gehört. PETER BURKE unternimmt es in einer kühnen *tour d'horizon*, die Entwicklung des Zur-Schau-Stellens von Wissen und Wissenschaft anhand entsprechender Rituale von 1100 bis 2000 darzustellen. KATHARINA PIECHOCKI zeigt, wie auch in der frühneuzeitlichen Kartographie die Inszenierung von Ordnungen den Vorrang vor der empirischen Evidenz hatte, und WERNER HANAK-LETTNER versucht, den Ort der Inszenierung von Wissen über kulturelles Erbe schlechthin, das Museum, als Bühne zu begreifen, die den Inszenierungsrahmen für das Drama abgibt, das sich zwischen dem Besucher als Akteur und den Ausstellungsobjekten abspielt.

Der vierte Abschnitt kommt dem traditionellen Ort der Inszenierung, der Theaterbühne, noch näher, ohne jedoch tatsächlich das Theater in den Mittelpunkt zu stellen. ANDREA SOMMER-MATHIS beschäftigt sich mit einer Inszenie-

rung im öffentlichen Raum besonderer Art – dem Feuerwerk als Festinszenierung in der Frühen Neuzeit; RICHARD KURDIOVSKY stellt das »Bühnenbild« des Hofzeremoniells am Beispiel der Raumabfolge in der Wiener Hofburg unter Kaiser Franz Joseph vor, und ANNO MUNGEN gelangt schließlich zum Theater im engeren Sinn, indem er Gaspare Spontinis Projekt einer »deutschen Nationaloper« als preußische Selbstinszenierung interpretiert. CHRISTOPH LEITGEB widmet sich der Inszenierung/Selbstinszenierung eines zentralen Phänomens der Salonkultur: der Konversation. CHRISTIAN SCHULTE wiederum überträgt den Inszenierungsbegriff auf den Film und versucht damit, den Essay-Film Alexander Kluges als Inszenierung des In-Between der Medien zu lesen. Den Abschluss bildet ELISABETH GROSEGGERS Analyse der Inszenierung von kollektivem Gedächtnis und Erinnerung in den Dramen jenes Gegenwartsautors, der sein Werk im Rahmen der Jahreskonferenz 2011 auch persönlich präsentierte: Franzobel.

Frau ohne Schatten?

Inszenierung als Kategorie kulturwissenschaftlicher Analyse

HERMANN BLUME (WIEN)

Das soziale Leben ist so zweifelhaft und komisch,
daß gar nicht der Wunsch aufzukommen braucht,
es als etwas noch Unwirklicheres zu sehen.

Erving Goffman¹

»Inszenierung und Gedächtnis« – Es mag in mancher Hinsicht als ein Vorteil erscheinen, wenn sich Wissenschaftler zur Erkundung eines Themas zusammenfinden, von dem man sagen kann, es treffe einen ›Nerv der Zeit‹. Themen von aufdringlicher Aktualität gehen aber auch ›auf die Nerven‹, sie lösen unwillkürlich Abwehrreflexe aus. Unter anderem auch deshalb, weil es heißt, sich auf einen Sachkomplex einzulassen, von dem man weiß, selbst darin auf unüberschaubare Weise verstrickt zu sein. »Inszenierung« scheint ein solches grell beleuchtetes Thema großer Tragweite darzustellen; man kann sich sogar des Verdachts nicht erwehren, sie stelle den großen Leitbegriff von Kulturwissenschaft, »Gedächtnis«, in den Schatten.

Wenn Begriffe »Hochkonjunktur« feiern,² stellt sich die begriffsgeschichtliche Beobachtung ein, »daß die Konzeptualisierung von Begriffen oftmals nur

1 Erving Goffman: *Rahmen-Analyse. Ein Versuch über die Organisation von Alltagserfahrungen* [Orig. 1974; dt. 1977] (stw, 329), Frankfurt am Main: Suhrkamp 1980, S. 10.

2 Erika Fischer-Lichte konstatiert anlässlich der zweiten Auflage des Sammelbands *Inszenierung von Authentizität* im Jahre 2007 eine weiter angeschwollene Flut von Publikationen mit »Inszenierung«-führenden Titeln als Indizien »gegenwärtig[er] Hoch-

das späte Resultat lang andauernder historisch-sozialer und diskursiver Veränderungen ist«, wie die Romantikforschung weiß.³

In diesem problemgeschichtlichen Horizont verdeckt die Akkumulation von Begriffen eine affektiv-symbolische Aufladung mit Konfliktpotential, die sie unvermerkt zur Allegorie des Problembestandes einer ganzen Epoche werden lässt. Das geologisch seinerzeit keineswegs singuläre »Erdbeben von Lissabon« (1755) zum Beispiel erfuhr in seiner diskursiven Akkumulation eine Aufladung zum »ikonische[n] Moment der Aufklärung«, wie Gerhard Lauer 2008 aufgezeigt hat.⁴ Die von den Gebrüdern Schlegel disseminierte, ursprünglich literarhistorisch entwickelte Antinomie des »Klassisch-Antiken« versus »Romantisch-Modernen« figurierte im »europäischen Begriffstransfer«⁵ schließlich als Bruchlinie zwischen zwei epochalen politisch-kulturellen Deutungsparadigmen. Und so gibt uns die seit mindestens drei Dekaden sich weiter akkumulierende und medial allgegenwärtige Begriffsantinomie von »Inszenierung« versus »Authentizität« einigen Anlass zu fragen, ob sich darin nicht auch ein kollektives Gewahrwerden ankündigt eines zunehmend deutlicher hervortretenden Wegbruchs eines ganzen soziokulturellen Bedeutungskontinents: eine Bruchlinie, aufgerissen durch die Abschiebung eines bislang grundsätzlich »traditional« verfassten, auf Gedächtnis beruhenden Kultursystems, durch ein kapitalistisch grundsätzlich über Innovationen (oder Pseudoinnovationen) lukrierendes, und daher auf »Inszenierung« beruhendes System von ökonomisch definierten Bedeutungen?

Aber mit dem damit angesprochenen Bourdieu'schen Konzept einer Konsum-bestimmten Symbolik der Lebensstile greifen wir dem Thema schon weit spekulativ voraus.⁶ Richten wir also vorerst an die »Kulturwissenschaften« die

konjunktur« des Begriffs. – Erika Fischer-Lichte: »Theatralität und Inszenierung«, in: Erika Fischer-Lichte/Christian Horn/Isabel Pflug/Matthias Warstatt (Hg.): *Inszenierung von Authentizität*, Tübingen, Basel: Francke 2007, S. 9–43, hier S. 11.

- 3 Vgl. Ernst Müller: »Romantisch/Romantik«, in: Karlheinz Barck/Martin Fontius/Dieter Schlenstedt/Burkhart Steinwachs/Friedrich Wolfzettel (Hg.): *Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden*, Stuttgart, Weimar: Metzler 2000–2005, Bd. 5. 2003, S. 315–344, hier S. 332.
- 4 Gerhard Lauer: »Das Erdbeben von Lissabon. Ereignis, Wahrnehmung und Deutung im Zeitalter der Aufklärung«, in: Bernd Herrmann (Hg.): *Beiträge zum Göttinger Umwelthistorischen Kolloquium 2007–2008* (Graduiertenkolleg Interdisziplinäre Umweltgeschichte), Göttingen: Universitätsverlag 2008, S. 223–236, hier S. 227.
- 5 E. Müller: »Romantisch/Romantik«, S. 332.
- 6 Nach Bourdieus empirischer Sozialanalyse eignet den Gesellschaftsklassen, entsprechend der Verteilung der verschiedenen Kapitalsorten und vermittelt über den Habi-

Frage, welches heuristische Konzept von Inszenierung sie anbieten, um die soziokulturelle und ästhetische Praxis, die sich daran anbindet, zu erforschen.

1. ERIKA FISCHER-LICHTE'S THEATRALITÄTSKONZEPT: REICHWEITE

Die für die Kulturwissenschaften einflussreichste Konzeptualisierung von Inszenierung und Theatralität ist zweifellos aus den an der Freien Universität Berlin eingerichteten, mehrjährigen Sonderforschungsprogrammen »Theatralität« und »Kulturen des Performativen« hervorgegangen⁷. Die wesentlichen theoretischen Positionen, die die interdisziplinären Forschungsarbeiten orientierten, hat Erika Fischer-Lichte als Sprecherin beider Projekte in zahlreichen Publikationen profiliert. Nicht zufällig widmete sich der erste Band der *Theatralität*-Reihe schon im Titel der populären Dichotomie von ›Inszenierung‹ und ›Authentizität‹⁸, während die theoretische Bilanzierung der Berliner Forschungen zur »Performativität« im gleichnamigen Band 2012 präsentiert wurde.⁹

Wenn Fischer-Lichte's Eröffnungssessay zum Forschungsprogramm »Theatralität«, zunächst den Begriff *Inszenierung* als eine der »Kulturtechniken« in das Zentrum historischer und theoretischer Konturierung stellt, so geschieht dies zunächst unter dem normativen Vorbehalt von dezidiert ›ästhetischer Praxis‹:

Als ästhetischer Begriff soll ›Inszenierung‹ die ›ästhetische Arbeit‹ (Gernot Böhme) in ihrer ganzen Breite umfassen, also neben der künstlerischen Produktion im engeren Sinne

tus, ein bestimmter Stil der Lebensführung. Vgl. Pierre Bourdieu: *Die feinen Unterschiede. Kritik der gesellschaftlichen Urteilskraft* [fr. 1979, dt. 1982] (stw, 658), Frankfurt am Main: Suhrkamp 1987, besonders Kap. 3: ›Der Habitus und der Raum der Lebensstile‹, S. 277–286 sowie 405ff.

7 Beide Projekte wurden von der Deutschen Forschungsgemeinschaft eingerichtet; das Schwerpunktprogramm »Theatralität. Theater als kulturelles Modell in den Kulturwissenschaften« (1996–2002) fungierte als »eine Art Pilotprojekt«; der Begriff des Performativen wurde im deutschen Diskurs aktualisiert durch die Erträge des parallel arbeitenden Sonderforschungsbereiches »Kulturen des Performativen« (1999–2010). Vgl. Erika Fischer-Lichte: »Theatralität und Inszenierung«, S. 10; vgl. dies.: *Performativität. Eine Einführung* (Edition Kulturwissenschaft, 233), Bielefeld: transcript 2012, bes. S. 28f. u. 33.

8 Vgl. Anm. 2.

9 Vgl. E. Fischer-Lichte: *Performativität*.

auch die Bereiche Stadt- und Landschaftsplanung, Design, Mode, Kosmetik, Werbung etc. In diesem Sinne meint der Begriff Kulturtechniken und Praktiken, mit denen etwas zur Erscheinung gebracht wird. Entsprechend wird Inszenierung als ein ästhetischer bzw. ästhetisierender Vorgang begriffen und ihr Resultat als ästhetische bzw. ästhetisierte Wirklichkeit – zum Beispiel in den Bereichen Politik, Wirtschaft, Verhalten, Natur.¹⁰

Die Extensivierung des Gegenstandsbereiches, die darin eröffnete Transdisziplinarität der Forschungszugänge, verbunden durch eine hochevidente Relevanz der Fragestellung haben offenkundig auch aus theoretischer Perspektive hinreichende Überzeugungskraft entfaltet, um mit der Einführung des performativen Konzepts »Theatralität« den Anspruch auf einen Paradigmenwechsel in den Kulturwissenschaften geltend zu machen, der mit einer – im Weiteren noch zu diskutierenden – »Schwerpunktverlagerung [...] von Monumenten und Texten hin zu theatralen Prozessen«¹¹ einhergeht.

Versteht man mit Bachmann-Medick das Kriterium des *turn* darin, dass der »Forschungsfokus von der Gegenstandsebene« – hier: gesellschaftliche Inszenierungen – »auf die Ebene von Analysekatégorien und Konzepten« umspringt,¹² hier also: Inszenierung als eine Kategorie kulturwissenschaftlicher Analyse, dann scheint der *performative turn*¹³ einen solchen paradigmatischen Sprung für sich in Anspruch zu nehmen. Tatsächlich liegt ein anthropologischer Begriff von Theater, nicht als institutionalisierter Kunstform, sondern als ein »allgemeines kulturerzeugendes Prinzip«¹⁴, dem theatralen Modell zugrunde:

Als Wirklichkeit (Theater) wird eine Situation erfahren, in der ein Akteur in einem besonders hergerichteten Ort zu einer bestimmten Zeit sich, einen anderen oder etwas vor den Blicken anderer (Zuschauer) darstellt oder zur Schau stellt. Wirklichkeit erscheint in diesem Sinne prinzipiell als theatrale Wirklichkeit.¹⁵

Durch diese anthropologische Transformation bekundet sich die besondere Leistung dieses *turn* zunächst in einer außerordentlich produktiven *Erweiterung* sei-

10 E. Fischer-Lichte: »Theatralität und Inszenierung«, S. 18f.

11 Ebd., S. 10.

12 Doris Bachmann-Medick: *Cultural Turns. Neuorientierungen in den Kulturwissenschaften* (Rowohlt's Enzyklopädie, 420), neu bearb. 3. Aufl., Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 2009, S. 26.

13 Vgl. ebd., S. 104–143, Kap. »Performative Turn«.

14 E. Fischer-Lichte: »Theatralität und Inszenierung«, S. 17.

15 Ebd., S. 22.

nes Gegenstandsbereichs, weit über institutionelles Theatergeschehen und über ritualnahe Aufführungen wie Festen oder Gedenkfeiern hinaus. Es wird nun beziehbar auf den ganzen riesigen Komplex alltäglicher »Erlebnis- und Spektakelkultur«¹⁶, wie Fischer-Lichte das neue expandierte Forschungsfeld umreißt.

Allerdings ist schon durch die *Contradictio in Adjecto*, die sich aus der paradoxen Kombination einer relativierenden mit einer verabsolutierenden Fügung ergibt (»in diesem Sinne« – »prinzipiell«), der Definition nach eine Bruchstelle markiert. Denn Extensivität des so beanspruchten Geltungsrahmens und ästhetische Distinktivität des Theatralitätsbegriffs – diese Kombination bringt das Inszenierungskonzept in der Folge allerdings in erhebliche Kalamitäten: Hat es eben noch seine wissenschaftliche Relevanz gerade aus der Extensivität theatraler Verhaltensweisen in der Gesellschaft abgeleitet, so wendet sich eben diese Extensivität ihres Gegenstandsbereichs nun gegen sie: Denn wenn tendenziell *alles* gesellschaftliche Handeln als theatrale Inszenierungspraxis erfassbar sein soll, dann wird die Leistungsfähigkeit eines auf *ästhetische Performance* abgestellten Modells erheblich überfordert.

Fischer-Lichte ahnt dieses Dilemma sehr wohl, wenn sie in ihren Überlegungen zu *Reichweite und Grenzen des Inszenierungsbegriffs*¹⁷ die heuristische Kompetenz des theatralen Inszenierungsmodells durch Maßregeln zu wahren sucht, die – dieses Mal in einem doppelten Sinne des Wortes – auf eine Disziplinierung (oder Re-Disziplinierung) ihres zu entgrenzen drohenden Gegenstandsbereichs hinauslaufen. Galt vormals noch die anthropologische Grundthese vom »unhintergehbare[n] Inszenierungscharakter von Wirklichkeit«, so heißt es nun: »Die Behauptung ›Alles ist Inszenierung‹ läßt sich ebensowenig aufrechterhalten wie diejenige ›Alles ist Schein‹ [...].«¹⁸ Desgleichen ernüchternd wirkt schließlich auch Fischer-Lichtes reduktive Auflösung der an sich spannenden Frage, welche soziokulturellen Bedingungen zwei weit auseinander liegende Gesellschaften, die barocke und die heutige, veranlassen, sich selbst fiktional wahrzunehmen. Als sollte geradezu mutwillig das heuristische Potenzial ihres eigenen Ansatzes entzaubert werden, vermerkt sie:

Auf den ersten Blick mag es daher den Anschein haben, als wenn die Theatralisierung unserer heutigen Lebenswelt als moderne Version des barocken Welttheaters zu verstehen sei. Aber dieser Eindruck täuscht. Das Bild vom *Theatrum mundi* – oder auch vom *Theatrum vitae humanae* – intendiert das menschliche Leben als ein Schauspiel, welches der

16 Ebd.

17 Ebd., S. 21ff.

18 Ebd., S. 22.

Mensch vor Gott, dem Autor, Spielleiter und Zuschauer, aufführt. [...] Die Rede von der Theatralisierung unserer heutigen Lebenswelt zielt dagegen auf Prozesse der Inszenierung von Wirklichkeit durch einzelne und gesellschaftliche Gruppen, vor allem auf Prozesse ihrer Selbstinszenierung.¹⁹

So wird in Gestalt eines geordneten Rückzugs die reklamierte Kompetenz einer kulturmodellierenden Konzeption von Inszenierung *als* Kultur zurückgefahren auf ein bloßes Beschreibungsmodell theatralen Verhaltens *in* der Kultur. Nicht jedoch die eher zugänglichen Aufführungen abgrenzbarer Verbände – gerade die Entgrenzungen von Inszenierungsvorgängen in mediatisierten Gegenwartsgesellschaften und deren Autoreferenzialisierung sind es, für die man sich von den Kulturwissenschaften erklärende Konzepte erwartet.

Aus soziologischer Perspektivik erscheint die Relevanz dieser barocken Fragestellung für die Moderne indes keineswegs abgetan, insofern ebendort der Begriff von ›Theatralisierung‹ einen spezifisch gerichteten sozialen Wandel beschreibt, der durch die Totalisierung von Inszenierung in praktisch allen gesellschaftlichen Handlungsbereichen charakterisiert ist. Das Konzept von Theatralität aufgreifend und soziologisch kontextualisierend stellt Willems vor allem die Eigendynamik theatraler Prozesse in den Vordergrund:

Mit *Theatralisierung* meine ich – und deswegen ist dieser Begriff hier *der* Schlüsselbegriff – ganz wesentlich diesen Punkt: insbesondere im Zuge der Mediatisierung der Gesellschaft vollzogene und sich vollziehende Wandlungen, Umstellungen von Mustern oder sogar der Konstruktionslogik von Wirklichkeit durch (Medien-)Theatralität. Sie erlangt auf vielen Feldern und in vielen Bereichen sozusagen ein funktionales, praxisbestimmendes Eigengewicht und wird zumindest zu einem maßgeblichen, wenn nicht dominierenden Faktor von Praxis.²⁰

Wenn die Konzeptualisierung von Theatralität als *kulturelles Modell*²¹ auftritt, erscheint es daher legitim, diesen Geltungsanspruch zunächst mit der Frage nach

19 Ebd.

20 Herbert Willems: »Zur Einführung: Theatralität als Ansatz, (Ent-)Theatralisierung als These«, in: ders. (Hg.): *Theatralisierung der Gesellschaft. Band 1: Soziologische Theorie und Zeitdiagnose*. Mit Beiträgen u. a. von Günter Burkart, Erika Fischer-Lichte, Bernhard Giesen, Hans-Ulrich Gumbrecht, Ronald Hitzler, Klaus Neumann-Braun, Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften 2009, S. 13–55, hier: S. 28.

21 Vgl. Erika Fischer-Lichte: »Einleitung: Theatralität als kulturelles Modell«, in: Erika Fischer-Lichte/Christian Horn/Sandra Umatham/Matthias Warstat (Hg.): *Theatralität*

der Anschließbarkeit dieses Modells an gesellschaftsanalytische Fragestellungen nachzugehen.

2. THEATRALITÄT ALS KULTURELLES MODELL: ÜBERTRAGBARKEIT

In dieser Hinsicht hat Fischer-Lichte den Kulturwissenschaften grundsätzlich ein Tor zur Soziologie geöffnet allein dadurch, dass sie unter dem oben angesprochenen Signum des *performative turn* eine programmatische Neuperspektivierung eingeleitet hat von Kultur als *Text* hin zu Kultur als einem »dynamische[n] Prozess, der die Wirklichkeit, auf die er verweist, allererst hervorbringt.«²²

Aus meiner Sicht heutiger Performativitätsforschung würde das Potenzial dieses Ansatzes vor allem darin hervorzuheben sein, Artefakte nicht mehr als festgeschriebene Repräsentationssysteme von ›Bedeutungen‹ zu interpretieren, sondern als das Resultat sinngeliteter und -konstituierender *Akte* zu erfassen. Theatrale Handlungen – wie fiktionale Handlungen überhaupt – werden so als eine besondere Form des kommunikativen Handelns eintragbar in den allgemeinen Prozess der gesellschaftlichen Kommunikation und kulturellen Selbstorganisation. Als *Handlungen* verstanden, können diese nicht nur nach ihren Ergebnissen, sondern auch nach den zugrundeliegenden *Entscheidungen* befragt werden, in denen der Handelnde seine Einstellung und Absichten gegenüber seiner Bezugswelt erst bekundet, wie der Soziologe Hans-Georg Soeffner hervorhebt: »Für die Handelnden sind die Grenzen des Ablaufes und die wählbaren Alternativen noch offen. Für den Interpreten sind sie bereits – durch Fixierung des ›Textes‹ – geschlossen. Der Handelnde sieht und deutet den Prozeß, in dem er sich befindet, der Interpret sieht das Produkt.«²³

als Modell in den Kulturwissenschaften (Theatralität, 6), Tübingen, Basel: Francke 2004, S. 7–26.

- 22 Vgl. eine kompakte Darstellung ihres Neuansatzes in Fischer-Lichte: *Performativität*, Abschnitt: ›Veränderungen in den Kulturwissenschaften‹, S. 31–33, hier: S. 32 (Hervorh. d. Verf.).
- 23 Hans-Georg Soeffner: ›Handlung – Szene – Inszenierung. Zur Problematik des ›Rahmen‹-Konzeptes bei der Analyse von Interaktionsprozessen‹, in: ders.: *Auslegung des Alltags – der Alltag der Auslegung. Zur wissenssoziologischen Konzeption einer sozialwissenschaftlichen Hermeneutik* (UTB, 2519). 2. durchges. u. erg. Aufl., Konstanz: UKV Verlagsgesellschaft 2004, S. 160–179, hier S. 165.

Demgegenüber ›verschenkt‹ Fischer-Lichte das Potenzial ihres Ansatzes, wenn sie mit dem Paradigmenwechsel der Performativität tatsächlich nicht eine Neukonstitution von Artefakten als performative Strukturen verbindet, also eine ›Verflüssigung der erstarrten Struktur‹ betreibt, sondern stattdessen eben nur jenen Gegenstandsbereich fokussiert, in dem sich sichtbar körperliches Handeln ereignet: die Aufführung. Damit scheint jener schon zitierte grundsätzliche »Wechsel der Gegenstände – von Monumenten und Texten hin zu theatralen Prozessen«²⁴ argumentativ zwar plausibel, epistemologisch aber verengend. Denn wieviel mehr wäre gewonnen, auch und gerade den kommunikativen Verwendungssinn zum Beispiel von Monumenten als Aufführung von semiotisch gelenkter Erinnerung vor Publikum zu modellieren! Dass der *epistemologische* Paradigmenwechsel durchaus keinen *Gegenstandswechsel* verlangt, sondern das gesamte ästhetische Feld des Fiktionalen neu aufzuschließen vermag, hat Wolfgang Iser eindrucksvoll bezeugt. Auch literarische Rede als solche (inbegriffen natürlich auch der dramatische Text), lässt sich als Handlung, als performativer Sprechakt, auffassen und analysieren, wie dies bereits Iser 1976 in seiner bahnbrechenden Arbeit *Der Akt des Lesens*²⁵ und neuerlich in seinem anthropologischen Spätwerk *Das Fiktive und das Imaginäre*²⁶ dargelegt hatte. Insofern fällt der an sich verheißungsvolle Ansatz Fischer-Lichtes hinter den Erkenntnisstand einer durch Iser vertretenen ästhetischen Performativitätsforschung, obwohl sie sehr wohl auf ihn referiert²⁷, zurück, zumal außer Frage steht, dass Isers funktionsgeschichtliches Modell die Performativität nicht nur literarischer Texte im engeren Sinn, sondern der fiktionalen Rede überhaupt reflektiert.

3. THEATRALITÄT: AUSTREIBUNG DES TEXTES

Die prinzipielle Marginalisierung von ›Text‹, nicht nur als Gegenstand, sondern, damit einhergehend, vor allem auch als semiotisch strukturierende *Kategorie* erscheint für das theatrale Modell folgenreich, denn dadurch begibt es sich der Möglichkeit, die den performativen Ansatz ja gerade auszeichnete: nämlich Auf-

24 Fischer-Lichte: »Theatralität und Inszenierung«, S. 9f.

25 Wolfgang Iser: *Der Akt des Lesens. Theorie ästhetischer Wirkung* (UTB, 636), 1. Aufl., München: Wilhelm Fink 1976.

26 Ders.: *Das Fiktive und das Imaginäre. Perspektiven literarischer Anthropologie* [1991] (stw, 1101), 1. Aufl. [Nachdr.] Frankfurt am Main: Suhrkamp 1993.

27 Vgl. E. Fischer-Lichte: »Theatralität und Inszenierung«, S. 19f., sowie dies.: *Performativität*, S. 137f.

führung als eine auf bestimmte Leistungen hin ausgelegte kommunikative Struktur zu modellieren.

Die Ambivalenz dieses performativen Ansatzes lässt sich bereits aus der Gründungsgeschichte der Theaterwissenschaft, der er sein Design maßgeblich verdankt, ableiten.

Bis über die Jahrhundertwende hinaus, wie Fischer-Lichte ausführt²⁸, standen Theater und Inszenierung weitgehend unter der Dominanz des Textes. War das bürgerlich-institutionelle Theater als Medium daraufhin orientiert, dem dramatischen Text zu wirksamer Anschauung zu verhelfen, hatte Inszenierung gegenüber dieser Aufgabe wenig eigenen kreativen Anspruch zu melden. Dementsprechend wurde theatrales Geschehen aus dem Blickpunkt von Publikum und Kritik ausschließlich auf die Vorgänge bezogen, die sich jenseits der Bühnenrampe im Guckkasten vollzogen. Erst in den ersten Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts, im Verlauf der Emanzipation der historischen Avantgardebewegungen als einer autonomen, von der kulturellen Prävalenz des Text-Dramas sich befreienden Theaterkunst, trat erstmals auch der Begriff von »Inszenierung« und die Tätigkeit des Regisseurs mit dem Anspruch einer künstlerisch eigenwertigen, kreativen Gestaltung auf den Plan.

Im gleichen Zuge dieses programmatischen Aufbegehrens gegen diese »allgemein geltende Vorstellung vom Primat des Textes über die Aufführung, des Wortes (Geistes) über den Körper im Theater«²⁹ wurde von dem Philologen Max Herrmann, der 1942 in Theresienstadt ermordet wurde, die Gründung der 1923 an der Berliner Universität installierten Theaterwissenschaft betrieben. Während das Drama als Text unter der Domäne der Literaturwissenschaft als »wortkünstlerische Schöpfung des Einzelnen«³⁰ stand, rückte nun programmatisch die *Aufführung* als »soziales Spiel [...], in dem alle Teilnehmer sind«³¹ in das Zentrum.

28 Vgl. die kompakte »Geschichte des Begriffs »Inszenierung«« in: E. Fischer-Lichte: »Theatralität und Inszenierung«, S. 11–15.

29 Erika Fischer-Lichte: »Performance, Inszenierung, Ritual. Zur Klärung kulturwissenschaftlicher Schlüsselbegriffe«, in: Jürgen Martschukat/Steffen Patzold (Hg.): *Ritual, Inszenierung und Performanz vom Mittelalter bis zur Neuzeit*, Köln: Böhlau 2003, S. 33–54, hier S. 35.

30 Max Herrmann: *Vossische Zeitung* vom 30. Juli 1918, zit. n. E. Fischer-Lichte: »Performance, Inszenierung, Ritual«, S. 36.

31 Max Herrmann: »Über die Aufgaben eines theaterwissenschaftlichen Instituts, Vortrag vom 27. Juni 1920«, in: Helmar Klier (Hg.): *Theaterwissenschaft im deutschsprachigen Raum. Texte zum Selbstverständnis*, Darmstadt 1981, S. 15–24, hier: S. 19; zit. n. E. Fischer-Lichte, ebd.

Damit wurde die kommunikative Dimension, in der sich Theatralität ereignet, über die Bühnengrenze hinaus erweitert in einen umfassenden, so könnte man ihn bezeichnen: »performativen Raum«, in dem aus der Produktionssicht der »Regisseur« als der wahre Künstler des Theaters³², aus Rezeptionssicht das »Publikum« als »sozusagen Schöpfer der Theaterkunst«³³ proklamiert wurde. Herrmanns epistemologische Konzeption theatraler Interaktion geht damit, wie Fischer-Lichte selbst hervorhebt, »von einem grundsätzlichen Gegensatz von Text und Aufführung«³⁴ aus. Exponiert sich so die programmatische Abspaltung der textuellen Dimension des Dramas im Range eines identitätsbildenden Gründungsnarrativs, verdichtet sich der Eindruck, dass sich in der theoretischen Modellierung eine normative Übersteigerung des Aufführungsbegriffs durchsetzt, die zwangsläufig zu Erklärungsaporien führt. Es verlangt anscheinend die systematisch auferlegte Vernachlässigung narrativer Strategien, ohne die sinnstrukturiertes theatrales Handeln schlechthin nicht hervorgebracht werden kann. Aleida Assmann hat diese *Conditio sine qua non* für Inszenierung im Kontext musealer Aufführung von Geschichte pointiert:

Erzählen mündet aber nicht nur in Texte; sie liegt als die schlechthin basale Ordnungsform von Ereignissen und Gedanken auch jenen Darstellungsformen zugrunde, auf die ich hier unter den Stichworten Ausstellen und Inszenieren eingehe. In diesen Kontexten tritt das Erzählen allerdings nicht unmittelbar in den Vordergrund, sondern bildet das unverzichtbare konzeptionelle Gerüst für weitergehende Präsentationsmodi.³⁵

4. KOMPONENTEN DER ANSCHLIESSBARKEIT

Wenn oben die Ambivalenz des hier diskutierten performativen Ansatzes angemerkt wurde, seien zunächst positiv die konstruktiven Beiträge herausgehoben, die Fischer-Lichtes Konzept für die Frage seiner Übertragbarkeit leistet.

32 Edward Gordon Craig: *Über die Kunst des Theaters* [1905], Berlin 1969, S. 106, zit. n. E. Fischer-Lichte: ebd.

33 M. Herrmann: »Über die Aufgaben eines theaterwissenschaftlichen Instituts«, S. 19, zit. n. E. Fischer-Lichte: ebd.

34 E. Fischer-Lichte: »Performance, Inszenierung, Ritual«, S. 36.

35 Aleida Assmann: *Geschichte im Gedächtnis. Von der individuellen Erfahrung zur öffentlichen Inszenierung* (Krupp-Vorlesungen zu Politik und Geschichte am Kulturwissenschaftlichen Institut im Wissenschaftszentrum Nordrhein-Westfalen, 6), München: Beck 2007, S. 151.

Dem Gründungsnarrativ entsprechend, wird in Opposition zum Text der konstitutive Präsentationsmodus für einen »generell auf Kultur zielenden Begriff der Theatralität« daher als ein »besonderer Modus des Aufführens«³⁶ fokussiert, für dessen Zustandekommen Fischer-Lichte vier »Aspekte« geltend macht: *Performance, Inszenierung, Korporalität/Leiblichkeit, Wahrnehmung*.³⁷

Mit dieser Ausdifferenzierung der am Gesamtkomplex beteiligten Komponenten werden zunächst wichtige Schnittstellen für die Anschlussfähigkeit des Theatralitätskonzepts freigelegt.

So eröffnet die dezidierte begriffliche Abgrenzung von *Inszenierung* gegenüber *Aufführung* als je eigenen Akten eine wesentliche Voraussetzung gerade für die soziologische Übertragbarkeit des Theatralitätskonzepts. Als ein Planungskomplex, in dem das ›Skript‹ festgelegt wird, unter welchen situativen Bestimmungen, mit welchen Handlungsstrategien, mit welchen dazu geeigneten Rollenbesetzungen und Ausstattungen das ›soziale Handlungsspiel‹ ablaufen soll, um die beabsichtigten performativen Wirkungsziele hervorzubringen, bezeichnet ›Inszenierung‹ die intentional konfigurierten Bedingungen, die als Anweisungsstruktur das Handeln präformieren.

Goffman hat die soziologische Relevanz der Kategorie ›Inszenierung‹ durch eine weitere wichtige Differenzierung verstärkt, indem er unter dem machthierarchischen Aspekt der *Agency* zwischen »Regiedominanz« und »dramatischer Dominanz« unterscheidet. Letztere bezieht sich auf die relative, d. h. *immanente* dramaturgische Gestaltungsmacht von Akteuren im Rahmen der Inszenierung. Goffman sieht diese Konfiguration zwangsläufig konfliktiv, wenn er schreibt: »Die Begriffe der dramatischen Dominanz und der Regiedominanz als einander widerstrebende Größen in einer Darstellung können, *mutatis mutandis*, auf eine Interaktion als Ganzes angewandt werden.«³⁸ Gilt dies für die *face-to-face*-Interaktion (die Goffmans Ansatz überhaupt orientiert), in der beide Kompetenzen in einer situativen Ebene zusammengeschlossen sind, so erscheint in komplexeren, zumal medial vermittelten Handlungskontexten die tatsächliche Agency der Regiedominanz als Meta-Inszenierung dem Einblick und Zugang der Interagierenden entzogen. Indem subjektiv *inszenierende* Interaktion sich im

36 Vgl. die Ausarbeitung dieses theatralen Konzepts in Erika Fischer-Lichte: *Ästhetik des Performativen*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2004.

37 Vgl. E. Fischer-Lichte: »Theatralität und Inszenierung«, S. 11.

38 Erving Goffman: *Wir alle spielen Theater. Die Selbstdarstellung im Alltag*. Aus dem Amerikanischen von Peter Weber-Schäfer. Vorwort von Lord Ralf Dahrendorf. [Engl. u.d.T. *The Presentation of Self in Everyday Life*, 1959]. 8. Aufl., München: Pieper 2010, S. 93.

Rahmen einer machtverordneten Meta-Inszenierung nur als *inszenierte* Interaktion entwerfen kann, erscheinen konfligierende Prozesse auf der Sub-Ebene den tatsächlich regiedominanten Interessen eher zu dienen als zu widerstreiten. Insofern diese – weiter potenzierbare – Konfiguration von Inszenierung und Meta-Inszenierung bereits als ein paradigmatisches Muster in mediatisierten, durch Knappheit von Ressourcen, Wettbewerb und Kampf um Sichtbarkeit geprägten Gegenwartsgesellschaften gelten kann, vermeiden wir hier den Begriff der *Manipulation*, weil dieser nur im Kontext von *face-to-face*-Interaktionen sinnfällig werden kann.

Wenn eben mit der produktiven Differenzierung zwischen Regie- und dramatischer Dominanz ein weiteres Potenzial des Inszenierungsbegriffs für die kulturwissenschaftliche Analyse gesellschaftlicher Kommunikation angesprochen wurde, so veranlasst doch gerade Goffmans zwischen *Aperçu*, Metaphorik, Heuristik und Systematik oszillierende Adaption, – die wohl nicht zufällig dazu verleitet hat, den auf Interaktion bezogenen englischen Originaltitel, *The Presentation of Self in Everyday Life*, in der deutschen Übersetzung, *Wir alle spielen Theater*, im *Theatrum-Mundi*-Topos aufgehen zu lassen – an dieser Stelle eine sprachkritische Besinnung einzuschalten: Gerade die wissenschaftliche Diskussion der Übertragbarkeit von Theatralität auf gesellschaftliche Wirklichkeit verlangt es ab, auf metaphorische Brückenschläge zu verzichten, soweit dies bei diesem Begriffskomplex überhaupt möglich ist.

Beispielhaft sei nur der unbekümmerte rhetorische Kniff angeführt, mit dem Goffman, der seine Neigung zu Sprachspielen auch andernorts bewiesen hat³⁹, die Übertragbarkeit theatralen Handelns auf lebensweltliches dadurch ermöglicht, dass er die »offensichtliche Unzulänglichkeit eines solchen Verhaltensmodells« rhetorisch dergestalt formuliert – hier wäre »inszeniert« tatsächlich der zutreffendere Ausdruck – dass die *gesagten* Unterschiede gerade deren positive Analogie *zeigen*:

Die offensichtliche Unzulänglichkeit eines solchen Verhaltensmodells sei nicht verschwiegen. Auf der Bühne werden Dinge vorgetäuscht. Im Leben hingegen werden

39 Goffman beschließt seine Einleitung zur *Rahmen-Analyse*, mit einem Schlussabschnitt, der rekursiv die Rahmenfunktion des Einleitungstextes anspricht, um in der Folge eine weitere Staffel von acht rekursiven Absätzen anzugliedern, die ihrerseits jeweils das Vorangehende rahmen. Die so sich selbst als Schreibpraxis aufführende Rahmen-Analyse mündet in den letzten Satz: »Darum geht es in der Rahmen-Analyse«. Vgl. E. Goffman: *Rahmen-Analyse*, »Einleitung«, S. 9–30.

höchstwahrscheinlich Dinge dargestellt, die echt, dabei aber nur unzureichend geprobt sind.⁴⁰

Lenkt die Differenzierung die Aufmerksamkeit nur mehr auf den Unterschied, wie »vorgetäuscht« wird, so blendet sie damit die entscheidende Differenz, an der sich alle Fiktionstheorien und Sprechakttheorien abarbeiten, aus: nämlich das Fehlen von Realitätsprädikaten, die Entbindung von Konsequenzialität, von, wie Habermas sagt, »handlungsfolgenrelevanten Verbindlichkeiten«⁴¹, die lebensweltliches Handeln unerbittlich nach sich zieht. Entsprechend ins Leere gehend erscheint es, wenn Herbert Willems seine Einführung zu dem Forschungsband *Zur Theatralisierung der Gesellschaft*, der auch auf Fischer-Lichte referiert, beschließt mit der einebnenden Conclusio: »Es sollte allerdings deutlich geworden sein und im Folgenden noch deutlicher werden, dass die Theatermetaphorik, das Theatermodell und das Theatralitätskonzept eine spezifische anthropologische Dimension und spezifische Realitäten treffen.«⁴²

Bildet *Konsequenzialität* eines, wenn nicht überhaupt *das* Kriterium, durch das pragmatisches Handeln von fiktionalem Handeln zuverlässig unterschieden werden kann, so ermöglicht erst die Ablösung des Inszenierungsbegriffs von Aufführung, wie sie für Fischer-Lichtes Ansatz konstitutiv ist, dessen Anwendung auf beide Handlungssphären.

Als vorgängige Konzeption einer Anweisung, auf welche geltenden Bedeutungen Handlungen sich berufen und welche Bedeutungen sie in ihrem Vollzug bewirken, kann Inszenierung als ein bedeutungsstrategischer Begriff nicht nur Anwendung finden auf die Organisation fiktionalen Handelns, sondern auch den interaktionalen Prozess bezeichnen, in dem sich die Organisation pragmatischen sozialen Handelns vollzieht. Genau in diesem Sinne, als bedeutungskonstituierende Strategie, nicht als unscharfe Metapher, lässt sich die Attraktivität des Inszenierungsbegriffs plausibilieren, wie er für die Konzeption des auf George Mead zurückgehenden, von Herbert Blumer systematisierten *symbolischen Interaktionismus*⁴³ vor allem von Erving Goffman als dramaturgische Kommunikation aufgegriffen, in der Rahmen-Analyse weiterentwickelt, dann durch Hans-

40 E. Goffman: *Wir alle spielen Theater*, ›Vorwort‹, S. 3.

41 Jürgen Habermas: *Der philosophische Diskurs der Moderne. Zwölf Vorlesungen* (stw, 749), Frankfurt am Main: Suhrkamp 1985, S. 236.

42 H. Willems: »Theatralität als Ansatz, (Ent-)Theatralisierung als These«, S. 49.

43 Vgl. dazu Ansgar Weymann: *Sozialer Wandel. Theorien zur Dynamik der modernen Gesellschaft* (Grundlagentexte Soziologie), Weinheim, München: Juventa 1998, bes. ›Symbolischer Interaktionismus‹, S. 37–48.

Georg Soeffner anthropologisch vertieft und dynamisiert sowie in einem phänomenologischen Ansatz von Herbert Willems in einen massenmedialen Kontext gestellt worden ist.

In diesem durchaus pragmatischen Sinn erkennt auch Fischer-Lichte das transdisziplinäre Potenzial des Begriffs:

Als ästhetische und zugleich anthropologische Kategorie zielt der Begriff der Inszenierung auf schöpferische Prozesse, in denen etwas entworfen und zur Erscheinung gebracht wird – auf Prozesse, welche in spezifischer Weise Imaginäres, Fiktives und Reales (Empirisches) zueinander in Beziehung setzten. Da derartige Prozesse in den unterschiedlichen kulturellen Bereichen ablaufen – in Kunst, Religion, Wissenschaft, Politik, Wirtschaft, sozialer Interaktion etc. –, funktioniert der Begriff der Inszenierung als ein markanter Schnittpunkt im interdisziplinären Diskurs [...].⁴⁴

5. HYPOSTASIERUNG VON PERFORMATIVITÄT

Eine zweite wichtige Konsequenz aus der Abgrenzung des Inszenierungsbegriffs besteht vor allem für das Performativitätskonzept darin, dass Inszenierung nicht mehr als fließender, »Theatralität zur Erscheinung«⁴⁵ bringender Übergang gedacht wird, sondern in ein dezidiertes Spannungsverhältnis zur Aufführung tritt. Denn projiziert Inszenierung als strategisches Planspiel eine *virtuelle* Strukturierung von Handlungsabläufen, so muss sich das von ihr entworfene System von Regeln und Anweisungen mit seiner Übersetzung in einen real-existierenden Kontext und den darin herrschenden Bedingungen erst bewähren und durchsetzen. Da aber jede lebensweltlich-reale Situation prinzipiell durch mehr oder weniger starke Kontingenz charakterisiert ist, kann auch die theatrale Aufführung nicht anders als ein Spannungsverhältnis von Intentionalität und Kontingenz und daraus emergierenden Phänomenen aufgefasst werden. *Unvorhersehbarkeit*, *Ereignishaftigkeit* und *Emergenz* charakterisieren daher die elementaren Eigenschaften von Aufführung. Im Gegensatz zur Inszenierung ist Aufführung daher als Ereignis einmalig und unwiederholbar. Wird man dieses Spannungsverhältnis eigentlich für jede Form des sich lebensweltlich aussetzenden Handelns geltend machen können, so sieht Fischer-Lichte die Möglichkeit, die jeweilige Auslastung dieses Spannungsverhältnisses in Relation zum jeweiligen Manifestationstyp der Performance zu interpretieren:

44 E. Fischer-Lichte: »Theatralität und Inszenierung«, S. 21.

45 Dies.: ebd., S. 16.

Die häufig anzutreffende Vorstellung, dass der Ablauf einer Aufführung, die Handlungen und Verhaltensweisen aller an ihr Beteiligten vollständig planbar, kontrollierbar und folglich voraussagbar seien, erscheint daher unhaltbar. Was im Laufe einer Aufführung in Erscheinung tritt, ist bei ihrem Beginn nicht vorhersehbar. Manches taucht völlig unerwartet erst in ihrem Verlauf auf. Das Verhältnis von Intentionalität und Emergenz ist insofern kennzeichnend für Aufführungen und bedarf einer genaueren Bestimmung sowohl für die verschiedenen Genres von *cultural performance*, die eine jeweils andere Relation als ›Normalfall‹ zugrunde legen, als auch für jede einzelne Aufführung.⁴⁶

Die entscheidende Bedingung, durch die erst Ereignishaftigkeit und Emergenz hervorgebracht werden, fasst Fischer-Lichte unter dem Begriff der »leiblichen Ko-Präsenz« zusammen, die Schauspieler und Publikum, die im Sinne Herrmanns beide als gleichsam gleichberechtigte Akteure verstanden werden, in einen dynamischen Prozess der Wechselwirkung zusammenschließt, in dessen Verlauf eine »eigene Wirklichkeit« als Emergenz hervorgebracht wird. Diese Wirklichkeit betrifft nicht eine Bühnenillusion, sondern versteht sich als ko-präsenste Wirklichkeit, die durch alle Beteiligten zustande kommt und alle Beteiligten ergreift:

In diesem Sinne lässt sich die These vertreten, dass die Aufführung, die aus der Begegnung oder Konfrontation aller Beteiligten hervorgeht, immer erst in ihrem Verlauf entsteht – und vergeht. Sie ist, in diesem Sinne, ›wirklichkeitskonstituierend‹.⁴⁷

Erweckt die so zitierte These die Erwartung einer Wirklichkeitskonstitution durch einen, wie Assmann anmerkte, letztlich auf narrative Strategien angewiesenen, dabei die theatrale Fülle semiotischer Systeme⁴⁸ einsetzenden, performativen Kommunikationsakt, wie ihn Inszenierung entwirft, wird man sich allerdings enttäuscht sehen. Aspekte der gestisch-sprachlichen Kommunikation wer-

46 Dies.: *Performativität*, S. 56.

47 Ebd., S. 54.

48 Der Theatersemiotiker Tadeusz Kowzan hat dreizehn unterschiedliche semiotische Systeme ausdifferenziert: Text, Sprachlaut, Mimik, Gestik, Bewegung, Make-up, Hairstyle, Kostüm, Requisiten, Ausstattung, Beleuchtung, Musik, Geräuscheffekte. Vgl. Tadeusz Kowzan: *Le signe au théâtre. Introduction à la sémiologie de l'art du spectacle*, Paris: Gallimard 1968; vgl. dazu Umberto Eco: »Semiotik der Theateraufführung« [1977] (stw, 1575), in: Uwe Wirth (Hg.): *Performanz. Zwischen Sprachphilosophie und Kulturwissenschaften*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2002, S. 262–276, hier: S. 263f.

den vielmehr marginalisiert; nicht das Semiotisch-Symbolische, sondern das phänomenal Leibliche selbst ist Quelle der Wirkkraft, wenn Fischer-Lichte, das Imaginär-Kognitive geradezu abwiegelnd, erklärt: »Zwar mögen manche Reaktionen der Zuschauenden als rein ›innere‹, das heißt imaginative und kognitive Prozesse ablaufen. Überwiegend handelt es sich jedoch um wahrnehmbare Reaktionen.«⁴⁹ Vollzieht sich demnach leibliche Ko-Präsenz ausschließlich über sicht-, hör- und spürbare Reaktionen des Publikums, so gilt ein Gleiches auch für die Schauspieler. Nach Umberto Eco liegt ja die Performanz von Bedeutung gerade in der Fähigkeit des Schauspielers, ein semiotisches Zeichen zu verkörpern, wie er am spielerischen Beispiel des Transfers eines ›real‹ Betrunkenen auf die Bühne exemplifiziert:

Sobald er auf die Bühne gebracht und vor das Publikum gestellt wird, hat der Betrunkene seine ursprüngliche Natur des ›wirklichen‹ Körpers eingebüßt. Er ist kein Weltgegenstand unter anderen Weltgegenständen mehr, sondern ist zu einem semiotischen Mittel geworden; er ist jetzt ein Zeichen.⁵⁰

Im Gegensatz dazu ist es nach Fischer-Lichte gerade der natürliche, der »phänomenale Leib«, dessen Präsenz in die Wirklichkeitswahrnehmung des Publikums eingreift:

In Aufführungen haben wir es immer zugleich mit dem phänomenalen Leib und mit dem semiotischen Körper zu tun. [...] Von ihrem phänomenalen Leib geht eine je besondere Ausstrahlung aus, welche die anderen Teilnehmer/Zuschauer ihrerseits leiblich erspüren. Wenn von Präsenz des Akteurs die Rede ist, so ist u. a. gemeint, dass er den Raum besetzt und beherrscht, so dass er die Aufmerksamkeit der anderen auf sich zieht. In Aufführungen wirkt also der phänomenale Leib der Beteiligten mit seinen je spezifischen, physiologischen, affektiven, energetischen und motorischen Zuständen unmittelbar auf den phänomenalen Leib anderer ein und vermag in diesen je besondere physiologische, affektive, energetische und motorische Zustände hervorzurufen.⁵¹

Wenn leibliche Ko-Präsenz als solche und für sich, ohne weitere semiotische Qualität zu beanspruchen, Performativität erlangt allein dadurch, dass sie sich in der Aufführung in einem von jeglicher Semiose entbundenen ›Prozess‹ ereignet, ist der Punkt erreicht, wo die Begriffe Aufführung, leibliche Ko-Präsenz, und

49 E. Fischer-Lichte: *Performativität*, S. 54.

50 U. Eco: »Semiotik der Theateraufführung«, S. 266.

51 E. Fischer-Lichte: *Performativität*, S. 61f.

Performativität in ein Konglomerat verschmelzen, dem nur noch durch das Diktum der ›Autoreferenzialität‹ eine kontextenthobene und daher tendenziell mystische Agency übertragen wird: »In allen diesen Fällen gilt: Die Aufführung als ein ko-präsenter Prozess erzeugt sich sozusagen selbst bzw. ihre eigene Wirklichkeit als eine autopoietische Feedbackschleife.«⁵²

Wie für eine Max-Reinhardt-Inszenierung das Diktum gilt, wonach »die Aufführung sich selbst als eine Wirklichkeit hervorbrachte«, so bedarf es auch andernorts keiner referenziellen Bezüge, ohne die sprachliche Bedeutungen an sich gar nicht zustande kommen können: »Auf welchen Wegen auch immer transformative Kraft wirkt, sie bringt stets eine neue Wirklichkeit hervor.«⁵³ Derselbe Mythos verbindet auch die Aufführung eines Rituals und Theateraufführungen, da »diese ebenfalls als selbstreferenziell und wirklichkeitskonstituierend zu begreifen«⁵⁴ sind. Desgleichen wird gerade mit der wichtigen Kategorie der Liminalität, die sich der ›transformativen Kraft des Performativen‹ verdankt, auf eine »Übereinstimmung« mit Victor Turner hingewiesen darin, »dass ein Akt bzw. ein Prozess sich dann als performativ begreifen lässt, wenn er selbstreferenziell und wirklichkeitskonstituierend ist.«⁵⁵ Dementgegen hat jedoch bereits Sibylle Krämer aufgewiesen, dass der vermeintlich autoreferenziell selbstmächtige rituelle Sprechakt seine Agency aus einem vorgängigen Dispositiv der Macht bezieht: »Iteration und Zitat sind in ein Dispositiv der Macht eingebettet, weil sich nämlich die Macht des Performativen nicht aus den Intentionen des sprechenden Individuums speist, sondern aus dem ›Vermächtnis früherer überpersönlicher sprachlicher und außersprachlicher Praktiken‹.«⁵⁶

Man gewinnt den Eindruck, dass durch die Hypostasierung von Aufführung als eine referenzlose, performativ sich selbst zeugende Wirklichkeit jene Leerstelle aufgefüllt wird, welche die Austreibung von Textualität aus dem performativen Ansatz hinterlassen hat. Paradoxerweise ist es gerade das Modell des performativen *Sprechaktes*, aus dem Fischer-Lichte die vermeintlich autoreferenzielle Macht des Performativen bezieht.

52 Ebd., S. 55.

53 Ebd., S. 51.

54 Ebd., S. 45.

55 Ebd., S. 133.

56 Uwe Wirth: »Der Performanzbegriff im Spannungsfeld von Illokution, Iteration und Indexikalität«, in: ders. (Hg.): *Performanz. Zwischen Sprachphilosophie und Kulturwissenschaften*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2002, S. 9–60; hier S. 39, mit Bezug auf Sibylle Krämer: *Sprache, Sprechakt, Kommunikation. Sprachtheoretische Positionen des 20. Jahrhunderts* (stw, 1521), Frankfurt am Main: Suhrkamp 2001, S. 143.

Fischer-Lichte begründet ihre These aus der Grundbestimmung »performativer Äußerungen«, die John L. Austin in seiner Sprechakt-Theorie, »How to do things with words« auf vielfache Weise entworfen, modifiziert und revidiert hat.

Solcher Aktcharakter des Sprechens wird insbesondere in deklarativen Äußerungen evident, wie sie in Ritualen fallen: »Hiermit erkläre ich Euch zu Mann und Frau«, bewirkt über die Bezeichnung zugleich eine Situationsveränderung: Austin findet für solche Äußerungen den Neologismus »performativ«, denn »er soll andeuten, daß jemand, der eine solche Äußerung tut, damit eine Handlung vollzieht – man faßt die Äußerungen gewöhnlich nicht einfach als bloßes Sagen auf.«⁵⁷ Austins Ausgangsthese, wonach performative Sprechakte allein durch ihren sprachlichen Vollzug das verwirklichen, was ihre Aussage beschreibt, beruhte ursprünglich auf einer kategorischen Trennung der *konstativen* Funktion der Aussage eines Sachverhaltes und der *performativen* Funktion, die über diese Aussage mit einer bestimmten Wirkabsicht vermittelt wird. Diesen Versuch einer Autoreferenzialisierung durch Abkoppelung der performativen Funktion von der referenziellen hat Austin revidiert und schließlich ganz zurückgezogen, weil ohne Referenzialität und Wahrhaftigkeit der Aussagen sowie ohne konventionsstabile Situationsbestimmung der Redesituation gegenüber dem Empfänger auch keine Wirkung als Respons hervorzubringen ist.

Somit wäre »[k]ritisch zu hinterfragen«, ob Fischer-Lichte »nicht hinter Austin zurückfällt, insofern sie seine Revision der Unterscheidung performativ/konstativ nicht berücksichtigt.«⁵⁸ Entscheidend bleibt jedoch, dass die forciert einseitige Adaption des performativen Sprechakts eine Re-Substanzialisierung des Aufführungsprozesses zu einer autoreferenziellen Wirkmacht zur Folge hat, der gegenüber alle Beteiligten letztlich jede kommunikative Agency entzogen wird. Mit dieser Mystifikation von Agency aber untergräbt das in vieler Hinsicht Impuls gebende Modell theatraler Performativität seinen Anspruch, Kultur als Auf-führung zu entwerfen, wenn Kultur denn nicht anders als ein referenzieller, interaktionaler Kommunikationsprozess gedacht werden kann.

57 John Langshaw Austin: *Zur Theorie der Sprechakte (How to do things with words)*. Deutsche Bearbeitung von Eike von Savigny. Bibliogr. erg. Ausg., [Nachdr.], Aufl., Stuttgart: Reclam 2010, S. 30.

58 U. Wirth: »Der Performanzbegriff«, S. 39.

6. ERINNERUNGSKULTUR VERSUS INSZENIERUNGSKULTUR

Inszenierungen bildeten schon immer zentrale Komponenten der gesellschaftlichen Kommunikation. Religiöse und ethische ebenso wie in machtpolitischen oder ökonomischen Prozessen durchgesetzte Normen und Werte werden durch ihre rituelle, theatrale Aufführung zu performativen Momenten kollektiver Identifikation und in ihrer jeweiligen Geltung vergegenwärtigt und institutionell erneuert. Im so konstruierten »kulturellen Gedächtnis« (Assmann) fallen die Begriffe »Kultur« und »Erinnerungskultur« wesentlich in eins.⁵⁹

Diese traditional institutionalisierte Aufführungspraxis scheint sich in der Gegenwart zu entgrenzen. In ihr hat sich – über die Entmächtigung monopolisierter Bühnen durch den *open access* auf elektronische Medien – eine Ablösung der theatralen Inszenierung aus ihrer vormaligen Bindung an formalisierte Rituale vollzogen hin zu einer aus institutionellen Kontexten freigesetzten Performativität, über die individuelle, politische und ökonomische Akteure gleichermaßen zur Selbstdarstellung ihrer jeweiligen Interessen nahezu schrankenlos verfügen können. Verlagert sich damit die kommunikative Bedeutungsproduktion kollektiver Orientierung aus ihren geschichtlich-lebensweltlichen Bezügen in virtuelle, medial stattfindende Bühnenperformance, verliert sie notwendigerweise den retrospektiven Bezug zum kollektiven Gedächtnis und tendiert damit zur Selbstfiktionalisierung. Wenn es sich aber nicht mehr um Inszenierungen *in* der Kultur, sondern um Inszenierung *als* Kultur handelt, ist zu fragen, ob das derzeitige kulturwissenschaftliche Leitkonzept von Kultur als *Erinnerungskultur* das entgrenzte Phänomen einer Kultur als *Inszenierungskultur* noch theoretisch zu modellieren vermag.

Den neuen Gesellschaftsphänomenen gegenüber scheinen die pragmatischen Ansätze des symbolischen Interaktionismus methodisch besser gewappnet zu sein: Insofern die Erzeugung von Wirklichkeitsbedeutung sich wesentlich in jeweils konkreten szenischen Situationen vollzieht, können deren Komponenten und Funktionsweisen prinzipiell mit den soziologischen Konzepten des Rollenspiels, wie sie vor allem durch Goffman bekannt geworden sind, erschließbar erscheinen.

Versetzte der semiotische Kulturbegriff den Kulturwissenschaftler in den relativ abstrakten Stand, aus einer Textur als eines Systems von Zeichen den kultu-

59 Astrid Erll: Kollektives Gedächtnis und Erinnerungskulturen, in Ansgar Nünning/Vera Nünning (Hg.): *Konzepte der Kulturwissenschaften – Theoretische Grundlagen – Ansätze – Perspektiven*, Stuttgart [u.a.]: Metzler 2003, S. 156–185, bes. S. 171–179.

rellen Code herauszulesen, so eröffnet der durch Fischer-Lichte repräsentierte performative Ansatz die Möglichkeit, gefrorene Textur in liquide Handlungen zu transformieren, die nach ihren Kontexten und Motivationsstrukturen befragt und verstanden werden können.

Mit dem szenischen Ansatz kommt noch eine weitere Komponente ins Spiel, deren Bedeutung für die Fähigkeit, sich und das Tun der Anderen in der Lebenswelt zu orientieren, gar nicht überschätzt werden kann: die *Emotionalität*. Als Wissenschaftler disqualifizieren wir gerne Gefühle in den Raum des Privaten; sie scheinen uns in der Konstruktion rational-diskursiver und stets intersubjektiv auszuregender Ordnungen des Wissens nur subjektive Störenfriede zu sein wie kleine chaotische Kinder. Auch in dem Mission Statement des Instituts für Kulturwissenschaften und Theatergeschichte zur Kultur als »Ensemble aus Zeichen, Symbolen und Codes, mittels derer Individuen und Gruppen in einem sozialen Kontext verbal und nonverbal miteinander kommunizieren« haben sie nichts verloren. Versuchten wir aber einmal, auch nur in den allerbanalsten Orientierungsfragen ›verbal miteinander zu kommunizieren‹, und hätten der Emotionen nicht, dann erginge es uns wie dem Patienten des führenden italienischen Neurobiologen Antonio Damasio. Aufgrund einer Schädigung im präfrontalen Cortex verfügte dieser hervorragend über alle rationalen und technischen Kompetenzen, nur über eine nicht – Gefühle zu empfinden. Bei einer neu zu treffenden Terminabsprache, bei der er unter zwei, nur wenige Tage auseinanderliegenden Terminen wählen sollte, zählte der Patient unter Einsicht in seinen Terminkalender »fast eine halbe Stunde lang« das Für und Wider auf, wie Damasio berichtet:

Vorangehende Verabredungen, die zeitliche Nähe anderer Verabredungen, mögliche Wetterverhältnisse: praktisch alles, was man bei einer so simplen Frage berücksichtigen kann. [...] Wir mußten uns sehr beherrschen, um uns all das anzuhören, ohne mit der Faust auf den Tisch zu schlagen [...]. Schließlich teilten wir ihm ganz ruhig mit, daß er zum zweiten der beiden vorgeschlagenen Termine zu erscheinen habe. Seine Reaktion war ebenso ruhig wie prompt. Er sagte einfach: ›In Ordnung.‹ Mit diesen Worten steckte er den Terminkalender in die Tasche und war fort.⁶⁰

Offenkundig ist diese Fallschilderung von Alexithymie – der Unfähigkeit, Gefühle zu lesen – so beeindruckend, dass man ihr gleich in zwei kulturwissen-

60 Antonio R. Damasio: *Descartes' Irrtum. Fühlen, Denken und das menschliche Gehirn*, München: dtv Verlag 1997, S. 263f.: zit. nach Harald Welzer: *Das kommunikative Gedächtnis. Eine Theorie der Erinnerung*, München: Beck 2008, S. 137.

schaftlichen Publikationen, bei Harald Welzer⁶¹ und Eva Illouz⁶² begegnet. In diesem Kontext erscheint es wie eine Reaktion auf die Alexithymie zeichentheoretisch verfasster Kulturbegriffe, wenn sich etwa zeitgleich mit der publizistischen Akkumulation von »Inszenierung« – also etwa seit den 1980er-Jahren – die ebenfalls lange abgeschattete Emotionsforschung in Psychologie und Soziologie und schließlich auch in den Kulturwissenschaften als – wie auch anders – *emotional turn* etabliert hat.⁶³

Wenn man davon ausgeht, dass diese wie konzertiert auftretenden Forschungsschwerpunkte »Emotionalität«, »Theatralität« und »Performativität« ihre Aktualität und damit auch Förderungsgelder aus jenen Bedeutungskrisen der Mediengesellschaft beziehen, die auch unter »Wirklichkeitsverlust«⁶⁴ oder »Reality Hunger«⁶⁵ verbucht werden, so ist es nicht ohne Relevanz festzustellen, dass die davon Betroffenen nicht mehr der oder den Generationen angehören, für die das Erlebnis des Zweiten Weltkriegs, des Totalitarismus, der Judenverfolgung, der Emigration, des Holocaust, der Schuld-Verstrickung die existenzielle Vorbedingung für die Reorganisation und Sinnstiftung der Nachkriegsgesellschaft und -identität bildete. Für diese nun »abbrechende« Generation wiederum standen *diejenigen* Erfahrungen eher am Lebensrand, die für die Selbstorientierung der *nachkommenden Heutigen* ausschlaggebend sind: Migration, Mehrsprachigkeit, Hybridität, Pluralität, Mobilität, Globalisierung, Neue Medien.

Dieser historisch-soziale Zusammenhang kann nicht ohne Folgen bleiben für die Frage, die wir nicht ganz aus dem Auge verlieren wollen: nämlich welche

61 Vgl. Anm. 60.

62 Eva Illouz: *Gefühle in Zeiten des Kapitalismus. Frankfurter Adorno Vorlesungen 2004*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2007, S. 167.

63 Thomas Anz: »Emotional Turn? Beobachtungen zur Gefühlsforschung«, in: literaturkritik.de. 2006. – URL http://www.literaturkritik.de/public/rezension.php?rez_id=10267 [14.04.2014]. Als Reaktion auf Daniel Golemans Bestseller: *Emotionale Intelligenz* (München, Wien: Hanser 1996 [engl. 1995]), hielt Thomas Anz im März 1999 im Internetforum *literaturkritik.de* ein »Plädoyer für eine kulturwissenschaftliche Emotionsforschung«. Diese hat sich mittlerweile transdisziplinär in einem Maße etabliert, dass der nämliche Autor 2006 nicht ohne die unvermeidliche Ironie anfragen konnte, warum Bachmann-Medick diesen *emotional turn* verschlafen habe.

64 Erika Fischer-Lichte: »Wie wir uns aufführen«, in: Lutz Musner/Heidemarie Uhl (Hg.): *Wie wir uns aufführen. Performanz als Thema der Kulturwissenschaften*, Wien: Löcker 2006, S. 15–25, hier S. 22.

65 David Shields: *Reality Hunger. Ein Manifest*, München: Beck 2011.

Bedeutung dem *Gedächtnis*, dem zweiten Parameter des Konferenzthemas, in Bezug auf Inszenierung zukommt.

Es ist unnötig zu betonen, dass ›Erinnerungskultur‹ im Sinne Assmanns ein *repräsentatives* Modell intendiert, keineswegs eine in Vergangenheit befangene Kulturform. Jan Assmann hat für solche Modi sogar die Unterscheidung von ›heißen‹ und ›kalten Kulturen‹ vorgenommen.⁶⁶ Und doch ist andererseits nicht ganz wegzudenken, dass es vornehmlich traditional (oder auch mythisch) verfasste Kulturen sind, an denen sich das Modell vielfach bewährt hat. Man kann noch einen Schritt weiter gehen und bemerken, dass die Errichtung des ›kulturellen Gedächtnisses‹ als zentrale Kategorie von Identität eine wesentliche Voraussetzung dafür war und ist, dass das Trauma des Holocaust und dessen Verarbeitung in der (im weitesten Sinne) Nachkriegsgesellschaft zu einem der bedeutendsten Anwendungsbereiche dieser kulturwissenschaftlichen Gedächtnistheorie avancierte. Ja, man könnte – um einen weiteren Schritt zu wagen – sogar bemerken, dass diese Konzeption maßgeschneidert war, gleichsam zur kulturwissenschaftlichen Therapie einer Gesellschaft, deren Kultur extrem auf Vergangenheit gebannt war dadurch, dass sie diese zu verleugnen suchte. Nicht zufällig beruhte ja die Sinnfälligkeit eines der ersten großen Ansätze, die psychosoziale Identität der Nachkriegsgeneration zu erforschen, nämlich des Ehepaar Mitscherlichs Diagnose der *Unfähigkeit zu trauern* (1967), auf dem Melancholie-Konzept Sigmund Freuds, der eben die Erinnerungsfixierung der Melancholie als ein *Nicht-Trauern-*, als ein *Nicht-Loskommen-Können* entworfen hat.

Aus dem Traum der ›natürlichen Weltanschauung‹ erwacht, werden wir gegenüber der Öffentlichkeit nicht müde darauf hinzuweisen, dass historische wie autobiographische Erinnerung stets das Ergebnis eines Konstruktes darstellt. Und da Konstruktion allenthalben mit Legitimation politischer oder ökonomischer Herrschaft einhergeht, verstehen wir uns im Dekonstruieren, um hinter den ›natürlichen‹ Geschichten die Machtzusammenhänge waltender Diskurse aufzudecken. Aber über all dem Konstruieren und Dekonstruieren von Erinnerung ist eines fast in Vergessenheit geraten: dass ein jeder, der auf dieser oder jener Seite operiert, ›ob Rittersmann oder Knapp‹, Diener einer mächtigen Instanz ist – der großen Instanz des geschichtlichen, des erzählten Sinns. Seiner Herrschaft beugt sich sogar der skrupellose Diktator, wenn er Schulbücher einstampfen, Schriften verbrennen, Straßennamen umbenennen, Geschichtsbücher fälschen lässt, aufwändigste Inszenierungen betreibt. In Aleida Assmanns Worten: Das ›Funktionsgedächtnis‹ macht er sich zu eigen, indem er das ganze Programm von ›Le-

66 Jan Assmann: *Das kulturelle Gedächtnis. Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen*, München: Beck 1992.

gitimation, Delegitimation und Distinktion« in brutalen Konstruktionsakten abarbeitet. Aber je radikaler er dies verfolgt, desto mehr anerkennt er das Anspruchsrecht des legitimierenden »Sinnes« als höchste in die Transzendenz der Geschichte verlegte kulturelle Instanz, die sich in nicht wenigen historischen Fällen als destruktiver Golem zu erkennen gegeben hat.

Wenn die Anzeichen nicht trügen, hat dieser Gott oder Golem des Sinnes in der Inszenierungskultur ausgespielt. Wie viel narrative Erinnerung braucht Identität in der Inszenierungsgesellschaft – wenn der Zusammenhang des Individuums über ästhetische Konfigurationen von Lebensstilen und damit markierten Staterlebnissen durch ökonomische Prozesse geregelt wird?

Ist nicht Erinnerung als *history* und *story* geradezu störend, wenn es um den Austausch ausgedienter Lebensstile gegen neue geht, wie dies die sinnstiftenden Innovationsprinzipien der Warenästhetik vorsehen? Wie könnte man über den Austausch eines im Zuge der symbolischen Umverteilung von Status nicht mehr aktuellen Lebensstil-Produktes gegen ein anderes eine Geschichte anders erzählen als »Es war nicht mehr *in*«, oder wenn der Konsument ein Kulturwissenschaftler wäre: »Es passte nicht mehr in meine Fiktionsgemeinschaft« (den Assmann'schen Begriff der »Erinnerungsgemeinschaft« hätte er schon als dysfunktional ad acta gelegt).

Wenn wir theatrale Inszenierung als identitätsstiftende Strategie der ökonomisierten Fiktionsgemeinschaft erkennen, dann heißt das: die durch Akte der Erinnerung und Reaktualisierung geschichtlich perspektivierte *Durée* der Identität zu ersetzen durch das Konzept episodischer, multipler *Identifikationen*, die sich prozesshaft und kontextabhängig im beschleunigten ökonomisch-sozialen Wandel vollziehen und insofern ihre soziale Geltung nicht vertikal aus kollektivem Gedächtnis, sondern horizontal aus sozio-ökonomisch inszenierten Kontexten beziehen. Das geschichtliche Moment des (Selbst-)Erfahrungswissens tritt dann nur mehr als fiktional erzeugtes Erlebnis in Erscheinung: wie die untermalende Vertiefung des halbsynthetischen Nahrungsmittel-Designs durch die gelb- und grünstichigen Bilder ›althergebrachter‹, ›ehrlicher‹ Produktionsweisen der Landwirtschaft als parasitäres Zeichen inszenierter ›Authentizität‹.

Doch wenn auch hier die Inszenierung von Erinnerung performative Erinnerungsakte nur simuliert, so erbringt diese geläufige Täuschungspraxis der Werbewirtschaft doch zugleich einen Beleg dafür, dass die damit kommunizierten Bedeutungen, die Identifikationsprozesse (und damit bestimmte Handlungsweisen) in Gang setzen, nicht als performative *Wirklichkeit* wahrgenommen werden, wenn sie nicht durch ästhetische Strategien der sinnlich-leiblichen Erfahrbarkeit in Form eines *Erlebnisses* zugänglich gemacht werden. Damit ›Bedeutungen‹ die ihnen sui generis inhärente Qualität, Handlungen zu orientieren, auch tatsächlich

performativ bewirken, reicht es nicht aus, sie aufzuzeigen, d. h. sie bloß sprachlich zu signifizieren; sie müssen auch emotional aufgeladen sein mit dem, was sie für den Menschen bedeutsam macht. Erst durch spezifische emotionale Aufladungen gewinnen Bedeutungen performative, also handlungsrelevante Kraft. Akte der Erinnerungen bleiben insofern leer und orientierungsschwach, als mit der Aktualisierung durch symbolische Interaktion nicht zugleich auch die emotionale Aufladung solcher Erinnerungssymbole als *Erfahrungsschemata* reaktualisiert wird.

7. INSZENIEREN UND ERINNERN: GRUNDMUSTER DER WIRKLICHKEITSKONSTITUTION

Bevor wir zum Schluss kommen, suchen wir daher den anthropologischen Ort auf, wo Erinnern sich *erstmal*s ereignet. Haben Aleida und Jan Assmann die Funktion des »kommunikativen Gedächtnisses« auf die Praxis von Kollektiven und Gesellschaften hin bezogen, so richtet Harald Welzer die Frage nach der »Funktionsweise und emotionalen Qualitäten des Gedächtnisses« auf das frühe Kindesalter, wo es als autobiographisches Gedächtnis erstmals entsteht.

Bedeutsam für die anthropologische Reichweite des Zusammenhangs von Inszenierung und Gedächtnis ist dabei die durch bildgebende Verfahren der Neurobiologie ermöglichte Beobachtung: Schon lange bevor Kinder mit dem Spracherwerb die Fähigkeit entwickeln, durch symbolische Repräsentation Erfahrungselemente in sinnvollem Bedeutungszusammenhang zu figurieren, vermögen sie intuitiv, die Bedeutung szenischer Handlungsentwürfe ihrer Bezugsperson spontan im eigenen Erleben zeitgleich nachzustellen und emotional zu deuten. Diese Fähigkeit verdankt sich den mittlerweile berühmten Spiegelneuronen. Bemerkenswert ist, dass sich diese Bedeutungskonstitution schon im allerfrühesten, neuronalen Stadium in Gestalt szenischer Handlungskomplexe vollzieht, die sich bereits als vorsprachliche symbolische Interaktionen beschreiben lassen. So bedient sich Joachim Bauers Darstellung des empathischen Spiegelmechanismus, »Warum ich fühle, was du fühlst«, eines Inszenierungsmodells, wie wir es von Goffman kennen, wenn er schreibt:

Die Welt, wie sie das Kind nach und nach kennen lernt, ist kein Warenhauskatalog, sondern ein Set von Handlungs- und Interaktionsmöglichkeiten, die es zunächst passiv erlebt, sich dann anschaut und schließlich imitierend einübt. Beobachtung und Imitation erzeugen im kindlichen Gehirn ein Skript, das in Nerzennetzwerken gespeichert ist. Dieses Skript repräsentiert die Welt als Handlungssequenzen, und zwar in mehreren Dimensionen. Es be-

schreibt die typischen optischen Kennzeichen, anhand deren sich Aktionen, die sich anbahnen oder gerade ausgeführt werden, erkennen lassen; es beschreibt Ziel- oder Endzustände und die Handlungsfolge, die notwendig ist, um sie zu erreichen; es beschreibt, wie sich der Vollzug einer Handlung für den Akteur körperlich anfühlt oder anfühlen würde; und es beschreibt schließlich den zu einer Handlungsfolge gehörenden affektiv-emotionalen Kontext. Das Kind speichert in seinen Netzwerken *interne Arbeitsmodelle*, nach denen Menschen in der Welt handeln und ihre sozialen Abläufe untereinander regeln.⁶⁷

Diese vorsprachliche Bedeutungskonstitution der kindlichen Welt durch szenisches Lernen ist einer geordneten Retrospektion erst durch sprachliche Repräsentation zugänglich. Daher setzt die autobiographische Erinnerung grundsätzlich erst mit dem Spracherwerb, also verhältnismäßig spät, meist erst nach dem dritten Lebensjahr, ein. Dabei zeigen Ergebnisse der amerikanischen Entwicklungspsychologie, dass Erinnern sich nicht selbst hervorbringen vermag. Von großer kulturwissenschaftlicher Tragweite ist dabei, wie Welzer darlegt, die Einsicht: »daß für die Herausbildung eines autobiographischen Gedächtnisses die soziale Praxis eines ›memory talk‹ notwendig ist«, der sich im späteren Leben als »conversational remembering« fortsetzt.⁶⁸ Indem im *memory talk* das Kind von den Eltern erst angeleitet werden muss, nicht nur sich überhaupt zu erinnern, sondern auch, welche Dinge wichtig, welche der Erinnerung unwert sind, etwa wenn es vom Kindergarten erzählen soll, vollzieht sich bereits im *memory talk* eine Akkulturation des Erinnerns auf geltende soziokulturelle Deutungsmuster hin: Hier liegt gleichsam der philogenetische Ursprung der Konstruktion von kollektivem Gedächtnis.

Noch etwas sei hervorgehoben: Im *memory talk* wird nicht nur eingeübt, wie wir uns erinnern, sondern auch, wie *häufig* wir uns erinnern. Wenn also die Fähigkeit des Erinnerns zugleich auch von der kulturellen Wertschätzung des Erinnerns abhängt, dann ist davon auszugehen, dass in einer Innovationsgesellschaft, in der das Gedächtnis ökonomisch marginalisiert wird, schon im Kindesalter das Erinnerungsvermögen ab-sozialisiert wird und damit bedeutende Kompetenzen der Selbst- und Wirklichkeitswahrnehmung abhandenkommen.

Wenn Bedeutungen nicht als Vokabular erworben, sondern explorativ in Handlungszusammenhängen als Erlebnis konstituiert werden, dann scheint Inszenierung im Sinne eines bedeutungskonstitutiven Handlungsspiels ein Grundmuster zu sein, das sich von vorsprachlich-neuronalen Abbildungen von Hand-

67 Joachim Bauer: *Warum ich fühle, was du fühlst. Intuitive Kommunikation und das Geheimnis der Spiegelneuronen*, Hamburg: Hoffmann und Campe 2005, S. 69.

68 H. Welzer: *Das kommunikative Gedächtnis*, S. 16.

lungsmodulen über das imitierende Nachspiel bis zur Konstruktion der gesellschaftlichen Wirklichkeit durch symbolische Interaktion stets nur in rekursiven szenischen Abläufen vollzieht.

Wenn sich am Ende dieses Reviews die Frage nach Inszenierung als einer Kategorie kulturwissenschaftlicher Analyse noch einmal stellt, so ist deutlich geworden, dass sie im Rahmen einer konsistenten Kulturtheorie nicht die Kategorie des Gedächtnisses *ersetzen* kann, weil nur beide gemeinsam als komplementäre Teile eines Handlungszyklus Wirklichkeitsbedeutung zu generieren vermögen – indem sie in intermittierendem Rhythmus die Wirklichkeit bedeuten (Erinnerung) und die Bedeutung verwirklichen (Inszenierung).

Wollen wir also den Fall eines geglückten *memory talk* annehmen. Danach könnte sich in einem performativen Ansatz die rekursive Beziehung von Inszenierung und Gedächtnis in einem doppelten Handlungsspiel modellieren lassen: Jedes soziale Handeln findet im Rahmen einer Szene statt, in der die Interpretation des Handlungszusammenhangs und die Auslegung der Rollen, die die Akteure darin einnehmen, durch vorausgebildete Orientierungen, seien sie empirisch oder symbolisch vermittelt, vorstrukturiert sind. Insofern es sich bei der Situation nicht um eine ästhetisch fingierte und daher prästabilisierte Fiktion handelt, sondern in der von Zufällen durchsetzten Lebenswelt stattfindet, ist grundsätzlich jedes Handlungsspiel explorativ und erzeugt durch die partielle Negation von Handlungshypothesen immer auch einen Betrag von Kontingenz.

Das Handlungsspiel kann erst zweckentsprechend fortgesetzt werden, wenn es gelungen ist, die Kontingenz durch retrospektive Reflexion auf den Handlungsablauf und dessen retrospektiv eröffnete Neudeutung in sinnhaltige Konsistenz umzuwandeln. Dabei verläuft der retrospektive Akt dieser narrativen Sinnkonstitution ebenso explorativ wie die Inszenierung, jetzt aber als symbolische Re-Inszenierung, ab. Erst am Ende der Narration wird die Herstellung von Sinnkonsistenz als deren Handlungsziel erreicht. Ist diese als ›gültig‹ in der sozialen Handlungsgemeinschaft anerkannt, verwandelt sich Narration als zunächst sinnexplorativer Akt in ein Narrativ, in eine erzählte und weitererzählbare, d. h. situativ übertragbare Geschichte, in der zukünftiges Handeln an vergangenes anknüpfen kann. Performativ sind dabei beide Handlungen, Inszenieren und Erinnern: Wobei es sich bei dem ersten, dem explorativen Handlungsspiel, um eine prospektive, und dem zweiten, der explorativen Narration, um eine retrospektive Sprachhandlung handelt, die sich aus der Koinzidenz von Wiederholung und Erinnerung vom Ende her entwirft und damit ihr Gelingen und ihre Anschlussfähigkeit sichert.

So hätten wir denn den Anfangsverdacht, dass Inszenierung Gedächtnis in den Schatten stelle, revidiert in ein konstitutives Verhältnis: Inszenierung findet

erst durch Erinnerung zur Wirklichkeit. Inszenierung ohne Gedächtnis ist dann – um schlussendlich mit einer bekannten, wengleich biologistischen Metapher Hofmannsthal im Bilde zu bleiben – wie die »Frau ohne Schatten«: Erst wenn sie ihn zurückfindet, wird sie fruchtbar werden.