

Erika Fischer-Lichte
Doris Kolesch
Matthias Warstat *Hg.*

Metzler Lexikon Theatertheorie



J.B. METZLER



J.B.METZLER

Metzler Lexikon Theatertheorie

Herausgegeben von Erika Fischer-Lichte,
Doris Kolesch und Matthias Warstat

Verlag J. B. Metzler
Stuttgart · Weimar

Inhalt

Vorwort	S. V
Liste der Einträge	S. VII
Artikel A–Z	S. 1
Mitarbeiterinnen und Mitarbeiter	S. 400

Die Herausgeber/innen

Erika Fischer-Lichte ist Professorin am Institut für Theaterwissenschaft der FU Berlin, Sprecherin des Sonderforschungsbereiches »Kulturen des Performativen« und des Graduiertenkollegs »Körperinszenierungen«, Leiterin des Interdisziplinären Zentrums für Kunstwissenschaften und Ästhetik sowie Mitglied der Academia Europaea, der Akademie der Wissenschaften zu Göttingen und der Berlin-Brandenburgischen Akademie der Wissenschaften.

Doris Kolesch ist Professorin am Institut für Theaterwissenschaft der FU Berlin, Projektleiterin im Sonderforschungsbereich »Kulturen des Performativen« und Mitglied der Jungen Akademie an der Berlin-Brandenburgischen Akademie der Wissenschaften.

Matthias Warstat ist Wissenschaftlicher Assistent am Institut für Theaterwissenschaft der FU Berlin und Mitarbeiter des Sonderforschungsbereichs »Ästhetische Erfahrung im Zeichen der Entgrenzung der Künste«.

Bibliografische Information Der Deutschen Bibliothek

Die Deutsche Bibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <<http://dnb.ddb.de>> abrufbar.

ISBN 978-3-476-01956-1

ISBN 978-3-476-00035-4 (eBook)

DOI 10.1007/978-3-476-00035-4

Dieses Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung außerhalb der engen Grenzen des Urheberrechtsgesetzes ist ohne Zustimmung des Verlages unzulässig und strafbar. Das gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen.

© 2005 Springer-Verlag GmbH Deutschland

Ursprünglich erschienen bei J. B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung
und Carl Ernst Poeschel Verlag GmbH in Stuttgart 2005

www.metzlerverlag.de

info@metzlerverlag.de

Vorwort

Das vorliegende Lexikon theatertheoretischer Begriffe ist kein Theaterlexikon im herkömmlichen Sinne. In ihm finden sich nicht die Namen von Theaterpraktikern und -theoretikern mit nachfolgender Kurzcharakteristik ihrer bedeutendsten Theaterarbeiten und/oder Konzepte. Es handelt sich auch nicht um ein Lexikon von Theaterbegriffen. Gängige Termini wie Kostüm, Schnürboden, Probe oder Inspizient wird man vergebens suchen. In das Lexikon sind vielmehr nur solche Begriffe aufgenommen, die als theoretisch bzw. theoriefähig gelten. Das wichtigste Kriterium für die Auswahl der Lemmata stellte der Anspruch dar, mit ihnen insgesamt einen Überblick über den heutigen Stand der Theoriediskussion in der Theaterwissenschaft zu ermöglichen. Daraus erklärt sich, weshalb Begriffe, die entweder für die heutige Diskussion kaum mehr relevant sind oder gerade erst auftauchen und noch keine klar erkennbaren Konturen besitzen, nicht in das Lexikon aufgenommen wurden. Da der Verlag eine deutliche Beschränkung hinsichtlich des Umfangs vorgegeben hatte, sahen wir uns vor die Entscheidung gestellt, entweder möglichst alle theoretischen oder theoriefähigen Theaterbegriffe mit relativ kurzen Artikeln darzustellen oder uns im Sinne des oben genannten Anspruchs zu beschränken, so dass es möglich

war, uns für die heutige Diskussion besonders wichtig erscheinende Begriffe ausführlicher zu erläutern. Wir haben uns aus guten Gründen für die zweite Alternative entschieden. Denn das Lexikon ist als ein Studienbuch konzipiert, das imstande sein soll, seine Leserinnen und Leser in heutige Theoriedebatten einzuführen. Wieweit es diesem Anspruch gerecht zu werden vermag, werden seine künftigen Benutzer – Studierende, Promovierende, Wissenschaftlerinnen und Wissenschaftler sowie alle an der Theoriediskussion Interessierte – entscheiden.

Wir danken dem J. B. Metzler Verlag und insbesondere Frau Ute Hechtfischer, die das Unternehmen in hervorragender Weise betreut hat. Zwar hat sie immer wieder Verständnis und Geduld gezeigt, wenn sich die Abgabe einzelner Artikel wieder einmal – wenn auch aus guten Gründen – verzögerte. Gleichwohl hat ihr nicht nachlassender freundlicher, aber energischer Druck nicht unwesentlich dazu beigetragen, dass das Unternehmen insgesamt doch in einer erfreulich kurzen Zeit realisiert werden konnte.

Berlin, im Juli 2005

Erika Fischer-Lichte,
Doris Kolesch,
Matthias Warstat

Liste der Einträge

- Affekt* ↗ Gefühl
Akteur ↗ Schauspieler
 Aktion
 Apollinisch/Dionysisch
 Ästhetik
 Atmosphäre
 Aufführung
Ausdruck ↗ Darstellung
Authentizität ↗ Natürlichkeit
 Avantgarde

Ballett ↗ Tanz
 Bedeutung
 Bewegung
 Bild
Biomechanik ↗ Schauspieltheorie
Bühne ↗ Raum

 Charakter
 Chor
 Choreographie
cultural performance ↗ Performance

 Darstellung
 Dekonstruktion
 Dialog/Monolog
Dionysisch ↗ Apollinisch/Dionysisch
 Drama/Dramentheorie
dramatis personae ↗ Figur
 Dramaturgie

 Einfühlung
 Emergenz
 Energie
Entertainment ↗ Unterhaltung
 Episches Theater
 Ereignis
 Erfahrung, ästhetische
Event ↗ Ereignis
Experiment ↗ Avantgarde

 Fest
 Figur
 Fiktion

 Gattungstheorie
 Gedächtnis
 Gefühl
 Gender Performance
 Gesamtkunstwerk

Gesangstheorien ↗ Singstimme/Gesangstheorien
 Geste/Gestus

 Handlung
Happening ↗ Aktion, Performance

 Illusion
 Imagination
 Improvisation
 Inszenierung
 Interaktion
 Interkulturalität
 Intermedialität
 Ironie

 Katharsis
 Komisches
 Kommunikation
 Körperlichkeit

Leidenschaft ↗ Gefühl
 Liminalität
 Liveness

 Marionette
 Maske/Maskerade
 Materialität
 Medialität
 Meta-Theater
 Mimesis
Mimik ↗ Geste/Gestus
Monolog ↗ Dialog/Monolog
 Montage
 Musik
 Mythos

 Narration
 Natürlichkeit
 Norm

 Öffentlichkeit
 Oper

Pathos ↗ Gefühl
 Performance
 Performativität/performativ
Person/Persona ↗ Figur
Perspektive ↗ Raum
 Politisches Theater

Postdramatisches Theater
Postkoloniales Theater
Präsenz
Prozessualität ↗ Performativität
Publikum

Raum
Regie ↗ Inszenierung
Regisseur ↗ Inszenierung
Repräsentation
Rezeption ↗ Wahrnehmung
Rhythmus
Ritual
Rolle

Schauspieler
Schauspieltheorie
Schein
Semiotik
Singstimme/Gesangstheorien
Situation
Spiel
Stil
Stimmlichkeit
Szene
Szenographie

Tableau vivant
Tanz

Textualität
Theateranthropologie
Theaterbegriffe
Theaterhistoriographie
Theaterikonographie
Theaterpädagogik/Theatertherapie
Theaterwissenschaft
Theatralität
Tragik
Transformation
Travestie

Unterhaltung

Verfremdung
Verkörperung
vierte Wand ↗ Raum
Virtuosität

Wahrnehmung
Werk
Wirklichkeit
Wirkung

Zeichen ↗ Semiotik
Zeit
Zeremonie ↗ Ritual
Zuschauer ↗ Publikum

A

Affekt ↗ Gefühl

Akteur ↗ Schauspieler

Aktion (lat. *actio*: Handlung; gr. *praxis*; engl. *action*; frz. *action*).

Im Rahmen theatraler ↗ Darstellung wird der Begriff als Synonym für ↗ Handlung im Sinne des physischen Akts oder der Tat gebraucht. Im Englischen und Französischen bezeichnet der Begriff das Schauspielen im engeren Sinne. Im 20. Jh. werden außerdem spezifische Formen von ↗ Aufführungen im Grenzbereich von Bildender Kunst und Theater als A. bezeichnet, die unter der Gattungsbezeichnung Aktionskunst (↗ Performance) zusammengefasst werden.

1. Begriffsgeschichte: Der Begriff A. als Darstellungspraxis geht auf die lat. Bezeichnung *actio* zurück. Sie steht als fünfter Teil der antiken Rhetorik neben *inventio*, *dispositio*, *elocutio* und *memoria*. Während sich diese vier Künste auf das Ausarbeiten und das Memorieren des mündlichen Vortrages richten, bezeichnet die *actio* die Art und Weise des Vortrages, mithin die Ebene der körperlichen Darstellung. Hier wird der versierte Einsatz von Körper (↗ Körperlichkeit), Stimme (↗ Stimmlichkeit) und ↗ Bewegung eingeübt, der sowohl ↗ Gesten, Gebärden und Mienenspiel als auch die stimmlichen Modulationen wie Lautstärke, Tonfall und ↗ Rhythmus umfasst. Da die Rhetorik als Wirkungslehre konzipiert ist, gelten die Übungen der *actio* der Evokation von Aufmerksamkeit und Glaubwürdigkeit, durch die kalkulierte Affekte beim ↗ Publikum erzeugt werden sollen. Darin überschneiden sich die Darstellungstechniken des Rhetors nicht nur mit denen des ↗ Schauspielers, sondern werden von diesen auch beeinflusst. Wird in Antike und Mittelalter zwischen rhetorischer *actio* und Schauspielkunst unterschieden, so verschwindet diese Differenzierung zunehmend in Humanismus und Renaissance. Im Schultheater der Humanisten treten die Akteure vor allem als Redner auf. Ihr maßvoller Einsatz von Stimme und Gebärde, der mit einer Betonung der Gesichtsmimik verbunden ist, tritt an die Stelle der ausladenden Bewegungen und lauten Sprechweisen, die sich im mittelalterli-

chen Theater aus den Darstellungen auf öffentlichen Plätzen entwickelt hatten. Die traditionelle Forderung, der Redner dürfe kein Akteur sein, wird nun ergänzt durch die These, der Akteur müsse ein Redner sein. In diesem Kontext steht auch die Abhandlung, die der Leiter des Münchner Jesuitentheaters Franciscus Lang 1727 verfasst. In seiner *Dissertatio de Actione scenica* artikuliert sich der Einfluss rhetorischer Übungen auf die *actio scenica*, die barocke Schauspielkunst. Darin wird eine ausdifferenzierte Gestik, Mimik und Stimmmodulation vorgestellt, die der gezielten Erzeugung von Affekten im Zuschauer dient. Lang unterscheidet zwischen visuell und akustisch erfassbaren Handlungen und bezeichnet erstere als *actiones*, letztere als *declamationes*, wobei gerade den gestischen und mimischen A. eine größere Wirksamkeit zugesprochen wird. In der Tanzkunst vollzieht sich vom späten 17. Jh. bis zur Mitte des 18. Jh.s eine Entwicklung vom höfischen Schautanz, dem *Ballet de Cour*, zum theatralen Handlungsballett, dem *Ballet en action*. Im Rekurs auf altrömische Pantomimen und die Ausdrucksweisen der Commedia dell'arte finden mimische Gesten, Gebärden und Raumfiguren verstärkt als Bewegungsmaterial Verwendung. Das *Ballet en Action* sucht eine Annäherung an das Ideal der *imitatio naturae* über die Darstellung geschlossener narrativer (↗ Narration) Handlungszusammenhänge zu verwirklichen. Der Begriff der A. umfasst hier »nicht nur kleine, in sich abgeschlossene Affektdarstellungen, sondern eine zusammenhängende Folge unterschiedlicher Affekte [...] innerhalb eines durchgehenden Handlungsstranges. Zudem bezieht er sich nicht nur auf stoffliche Vorlagen, sondern auch auf die tänzerischen Bewegungen (als »Bewegungskaktionen«)« (Schroedter 2004, S. 412).

Auch wenn sich in der Übernahme des aus dem Französischen stammenden Begriffs »Akteur« für die im Deutschen bis dahin übliche Bezeichnung »Komödiant« ein Rekurs auf die Rhetoriktradition andeutet, so beginnt im 18. Jh. eine endgültige Loslösung des Begriffs aus dem rhetorischen Kontext. In Theater- und ↗ Schauspieltheorie treten an die Stelle des Begriffs A. Differenzierungen wie Gebärde, Geste oder Mimik. Nur vereinzelt taucht er als verallgemeinernder Ausdruck für schauspielerisches Handeln auf und meint dabei zumeist Formen der körperlichen Bewegung. So etwa 1767 in Gotthold Ephraim Lessings

Hamburgischer Dramaturgie, wo unter A. die Bewegungen der Arme und Hände subsummiert werden oder in Johann Wolfgang von Goethes *Wilhelm Meisters Lehrjahre* aus dem Jahr 1796, wo zwischen Stellung, A. und Rede des Schauspielers unterschieden wird. A. kann unter Umständen auch als Bezeichnung für die dramatische Handlung verwendet werden (vgl. Lessing: *Briefwechsel über das Trauerspiel*, 1756/57), in den zeitgenössischen Dramenpoetiken (↗ Drama) findet sich jedoch überwiegend der Begriff Handlung. Mit dem Begriff Haupt- und Staatsaktion polemisiert Johann Christoph Gottsched 1730 in seinem *Versuch einer kritischen Dichtkunst vor die Deutschen* gegen die Repertoirestücke zeitgenössischer deutscher Wandertruppen, deren kontrastreiche ↗ Montage affektgeladener Szenen vom reformierenden Ansatz der Gottsched'schen Regelpoetik kategorisch abgelehnt werden. Wie Johann Heinrich Zedlers *Grosses allgemeines Universallexikon* (1732) jedoch zeigt, ist der Begriff A. im Deutschen stärker durch einen finanzökonomischen und juristischen als durch einen theatralen Bedeutungshorizont dominiert. Sowohl seine politische Aufladung im Zuge der Französischen Revolution als auch seine zunehmende Verwendung im Kontext des Militärischen können als Katalysatoren für die Karriere des Begriffs im Rahmen der künstlerischen Avantgarden (↗ Avantgarde) des 20. Jh.s angenommen werden. Der Begriff wandelt sich von einer Kategorie des inneren Ausdrucks zu der eines äußeren und ereignishaften Handlungszusammenhangs. Synonym der A. wird die individuelle oder kollektive dynamische Tat.

Dieser politische Kontext des Dynamismus und Aktivismus bleibt ein wesentlicher Bezugspunkt für die Begriffsverwendung in den künstlerischen Diskursen des 20. Jh.s. So versteht sich etwa die von Franz Pfemfert herausgegebene Literatur- und Kunstzeitschrift *Die Aktion* (1911–1933) als Publikationsorgan eines ästhetischen und politischen Radikalismus. Auch im Theater erfährt das Prinzip der Handlung mit der zunehmenden Loslösung vom Drama als zentraler Form- und Bedeutungsinstanz eine folgenreiche Neubewertung. An die Stelle eines fiktional ausgerichteten und in sich geschlossenen Handlungszusammenhangs rücken nun konkrete Handlungsvollzüge im Hier und Jetzt der Aufführung, die durch disparate Strukturen und semantische Offenheit charakterisiert

sind. Die A.en auf der Bühne zielen nicht mehr auf eine illusionistische ↗ Wirkung, sondern haben, wie in den Varietés der Futuristen oder den Dadaistischen Soireen, zumeist Provokations- oder Spektakelcharakter. Künstler wie der österreichische Dadaist Raoul Hausmann erklären die Tat zur eigentlichen Wahrheit der Kunst. Ziel aller aktionistischen Theaterformen ist eine Aktivierung des Zuschauers. Konnte der Zuschauer im bürgerlichen Theater die Handlungen und Bewegungen des Darstellers auf der Bühne aus ihrer Ähnlichkeit zur Alltagswirklichkeit heraus interpretieren, so sollen die neuen ästhetischen Praktiken zur Irritation, Steigerung und Befragung der eigenen ↗ Wahrnehmung führen. Ihr provokatorischer Gestus erfüllt sich in den interventionistischen Reaktionen des Publikums.

2. A. als Aufführungsform der Neoavantgarde: Die Wendung der A. vom gestischen, mimischen Ausdruck einer literarischen Botschaft hin zum ereignishaften, wirklichkeitsgenierenden Handlungsvollzug findet in der Kunst der Neoavantgarde ihre radikale Weiterführung. Dabei kann unterschieden werden zwischen einzelnen Handlungs- oder Bewegungssegmenten, die als A. bezeichnet werden, und der Verwendung von A. als Synonym für bestimmte Formen der Aufführung. So bestimmen Künstler wie Joseph Beuys, Wolf Vostell oder die Wiener Aktionisten ihre Darbietungen vor Publikum als A., und die Bezeichnung Aktionskunst oder Action-Art wird zum Leitbegriff einer neuen Kunstgattung. Ausgehend von der Kritik am traditionellen Ideal des künstlerischen ↗ Werkes und der mit ihm verbundenen Institutionen wie Galerie, Museum oder Theater rücken in verschiedenen Kunstrichtungen prozess- und handlungsorientierte Kunstformen in den Vordergrund. In so divergenten Richtungen wie Action-Painting, Happening, Fluxus, Body-Art oder Action-Poetry verbindet sich die Abkehr vom traditionellen Werkbegriff mit einer Hinwendung zum ↗ Ereignis als prozessualer und kontingenter ästhetischer Form. Die A. bildet dabei den strukturellen und diskursiven Bezugspunkt der verschiedenen ästhetischen Praktiken und kann als Anzeichen für das Performative (↗ Performativität) angesehen werden, auf das sowohl bildende Kunst als auch Theater und Musik seit den 1960er Jahren verstärkt Bezug nehmen. Als zentrale Strukturmerkmale der A. lassen sich Prozessualität, Körperbezogen-

heit und Selbstreferentialität nennen. Als Geschehen im Hier und Jetzt sind A.en einmalig und unwiederholbar. Sie sind Resultat der ephemeren, unwiederholbaren Konstellation verschiedener Akteure. In ihnen geht es nicht notwendigerweise um die Produktion von Objekten, sondern um Handlungsvollzüge, deren Verlauf und deren Wirkung. Handlungen wie Wein trinken, in einer Filzrolle liegen, durch Papierbahnen springen, auf Farbbeutel schießen, in einem Swimmingpool schwimmen, im Schlamm wühlen oder mit einem Auto im Kreis fahren werden vor allem als gewissenhafte Ausführungen praktiziert. Sie folgen keiner narrativen oder psychologischen Struktur und können nicht als Ausdruck für die Befindlichkeit einer fiktiven ↑ Figur gewertet werden. Anstelle der Wahrnehmung repräsentationaler Zusammenhänge zielen sie auf die Wahrnehmung der Materialität von Zeit, Raum und Körpern real agierender Menschen.

So kann die Dauer abhängig sein von einer äußeren Zeitstruktur (↑ Zeit), die beispielsweise aus Zufallsoperationen ermittelt wird. Sie kann auch aus dem jeweiligen Verlauf der A. resultieren und sich z.B. aus der Abnutzung oder Verflüchtigung des verwendeten Materials (↑ Materialität) ergeben. Auch die Reaktionen des Publikums bzw. der Teilnehmer können als Auslöser für das Ende der A. fungieren. Nicht selten wird die Zeit selbst als Material der A. verstanden, um sie als Wahrnehmungsqualität erfahrbar zu machen. Parallel zum Bruch mit Zeitkonventionen vollzieht sich ein Bruch mit den Konventionen räumlicher Präsentation (↑ Raum). Waldgebiete, ländliche Gegenden, unterirdische Gewölbe oder der öffentliche Raum der Stadt werden zu Alternativen gegenüber Galerie, Museum und Theaterbühne. Die architektonischen, atmosphärischen (↑ Atmosphäre) und materiellen Qualitäten solcher Räume werden gezielt als Auslöser für bestimmte Wahrnehmungen und Bewegungen der Teilnehmer eingesetzt. Zahlreiche Künstler verbinden damit das Ziel, ein nicht-hierarchisches Wahrnehmungssetting zu kreieren, über das Formen der Partizipation und der ↑ Interaktion zwischen allen Beteiligten möglich werden. Die Auflösung der Grenze zwischen Akteur und Zuschauer und die Einbindung aller Anwesenden in ein gemeinsames ↑ Spiel kennzeichnen z.B. die als Happening bezeichneten A.en Allan Kaprows in den

1960er Jahren. Das Zufällige und Unplanbare bildet darin ein integratives Merkmal des ästhetischen Prozesses. Nicht selten geraten A.en so zu ↑ Experimenten oder Testsituationen, deren Ausgang unklar ist, da er von den Reaktionen der Teilnehmer und den Arten ihrer ↑ Interaktion abhängt. In besonderem Maße gilt das für A.en der Body-Art, in denen sich die Performer selbst Verletzungen zufügen oder lebensbedrohlichen Situationen ausliefern. Im Vordergrund steht hier weniger die Vermittlung von Inhalten als vielmehr die Evokation intensiver und unvorhersehbarer Wirkungen bei Künstlern und Publikum.

Nicht selten artikuliert sich Aktionskunst als politisches Programm, das auf die Verbindung von Kunst und Leben, bzw. die Überwindung der Dichotomie von Bühne und Publikum, von Abbild und Wirklichkeit abzielt. So heißt es 1971 in den *Versuchen zur Geschichte der Aktion* des österreichischen Künstlers Hermann Nitsch: »Die Frage, was das wirklich neue an der Aktionskunst ist, drängt sich nun auf. Die Antwort ist: Kunst ist zum Leben durchgedrungen. Nichts wird mehr gespielt, dargestellt, simuliert oder interpretiert. Kein Schauspieler spielt eine Rolle, Farben werden nicht mehr in abbildendem Sinn angeordnet, mehr noch, werden nicht mehr auf einer Bildfläche angeordnet. Alles ereignet sich wirklich, das Leben ist es, das sich durch die Aktion bewusst erkennt und registriert hindurch vollzieht.« Ob den ritualhaft (↑ Ritual) anmutenden A.en der Wiener Aktionisten – zu deren Kreis neben Otto Mühl, Günter Brus und Rudolf Schwarzkogler auch Hermann Nitsch gehört – die Auflösung der Dichotomie von Kunst und Leben gelungen ist, bleibt zu bezweifeln. Nichtsdestotrotz sind A.en mit der Frage nach politischen Dimensionen in der zeitgenössischen Kunst aufs Engste verknüpft. Zum einen hat der in der Aktionskunst formulierte Versuch, das Paradigma der Kunstautonomie zu überwinden, zur Hinterfragung der politischen, institutionellen und medialen Bedingungen künstlerischer Prozesse geführt. Zum anderen zielen A.en auf die Ermöglichung von Erfahrungsweisen jenseits der Kontemplation. Dabei wird den körperlich, ereignishaft oder unter Umständen schockartig erlebten A.en das Potenzial zugesprochen, etablierte Wahrnehmungs- und Handlungsformen aufzulösen. Durch körperliche Teilhabe, Interaktion und Irritation sollen in ihnen neue Formen

sozialen Handelns erprobt werden. Nicht selten wurde die Aktionskunst daher zum Initiator oder Modell politischer Aktivitäten. Historische Beispiele wie die Beteiligung der Situationisten (↗ Situation) am Pariser Mai 1968 oder das von John Lennon und Yoko Ono 1969 in Amsterdam durchgeführte ›Bed-in for Peace‹ zeugen von einer solchen Verbindung von Aktionskunst und politischer Demonstration. Auch in zeitgenössischen Bewegungen wie ›Reclaim the Streets‹, den italienischen ›Tute Binache‹ oder der von Christoph Schlingensiefel initiierten Partei-gründung ›Chance 2000‹ verschmelzen Theater, Performance und öffentlicher Protest.

Nicht zuletzt bleibt in der Aktionskunst ein Widerstandspotenzial gegen den ökonomischen Zugriff des etablierten Kunstsystems wirksam. Insofern das Künstlerische hier nicht mehr als Kunstwerk, sondern als öffentlicher sozialer Prozess bestimmt wird, unterlaufen A. den Warencharakter ästhetischer Objekte und entziehen sich damit zu einem gewissen Grad dem Wertekreislauf des Galerie- oder Museumsbetriebs. Dass die Aktionskunst jedoch von Beginn an mit ihrer Medialisierung und weiteren Institutionalisierung verbunden ist, zeigt die anhaltende Diskussion um den Status der Objekte, Dokumente und Medien (↗ Medialität), die als Aktionsrelikte die ephemere Aufführung überdauern. In der Diskussion um den Status der ↗ Liveness von A. hat sich herauskristallisiert, dass Medien A. nicht einfach dokumentieren, sondern das Ereignis bezeugen, mitkreieren und transformieren, mithin also prä- und konfigurieren. Ob die aus ihnen hervorgehenden Filme, Fotos, Texte und Objekte nun als tote Artefakte, als auratische Denkmäler oder als unzureichende Abbildungen bewertet werden, in ihnen hat sich die A. als mediale Spur eingeschrieben und sie determinieren bis heute die Art und Weise des Zugangs zur Aktionskunst.

Lit.: H. Nitsch: »Versuche zur Geschichte der Aktion« [1971]. In: Ders.: Das Orgien Mysterien Theater. Salzburg/Wien 1990, S. 44–68. – P. Noever (Hg.): Out of Actions. Aktionismus, Body Art & Performance 1949–1979, Ausstellungskatalog MAK Wien. Ostfildern 1998. – St. Schroedter: Vom Affekt zur Action. Quellenstudien zur Poetik der Tanzkunst vom späten Ballet de Cour bis zum frühen Ballet en Action. Würzburg 2004.

Barbara Gronau

(gr. Apollon; lat. Apollo), Sohn des Zeus und der Leto, Zwillingbruder der Artemis, zählt zu den griechischen und römischen Hauptgöttern. Apoll ist der strafende, mit Pfeil und Bogen bewaffnete Gott, aber auch Vater des Askulap, des Gottes der Heilkunde. Als wahr-sagender Gott übernimmt Apoll das Orakel an seinem Hauptkultort Delphi, er ist ferner der Patron des Gesangs und des Saitenspiels, dem der ↗ Mythos die Erfindung der Phorminx zuschreibt, und später auch Musagetes, der ›Führer der Musen‹. Apoll zählt zu den Hirtengöttern, die Seuchen senden oder verhüten, er wird als Gründer von Städten und als Verfassungsgeber dargestellt. In jüngeren Quellen werden ihm zunehmend Attribute eines Sonnengottes verliehen. Dionysos (gr. auch Bakchos, lat. Bacchus), Sohn des Zeus und der Semele, ist der Gott der Fruchtbarkeit und des Weinbaus. Dionysos zählt zu den Vegetationsgottheiten, der gr. Festkalender räumt ihm mit mehreren, am Zyklus der Jahreszeiten orientierten Festen beträchtlichen Raum ein. Integraler Bestandteil des Dionysosdienstes sind neben dem Dithyrambus auch Theateraufführungen, im Rahmen der sog. Städtischen Dionysien findet seit dem 5. Jh. v. Chr. der tragische Agon statt. Dionysos tritt meist mit einem Gefolge von Satyrn, Mänaden und wilden Tieren auf, zu seinen Insignien zählen neben Efeu- und Weinranken, Thyrsusstab sowie Flöten und Schlaginstrumenten auch tragische und komische Masken.

Als Begriffe wurden die beiden Götternamen von Friedrich Nietzsche in seiner Schrift *Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik* (1872) sowie in verschiedenen Vorträgen und Studien aus der Entstehungszeit der Tragödienschrift etabliert. Während Apoll bereits als Emblem des klassischen Humanismus geläufig war, rückt Dionysos erst im Zuge einer in der Frühromantik einsetzenden Revision des Antikenbildes in den Blickpunkt aller Ansätze, die um eine Erschließung der antiken Mysterienwelt und die Aufwertung jener Aspekte der Mythologie bemüht sind, die das humanistische Antikenbild vernachlässigt hatte. Nietzsche kann daher auf zahlreiche Quellen aus dem Bereich der Altertumsforschung und der klassischen Philologie zurückgreifen, darunter Arbeiten von Joseph Görres, Georg Friedrich Creuzer, Friedrich Schlegel, Friedrich Christian Baur, Johann Jakob Bachofen und Julius Leopold Klein, er spitzt den mit dem Wortpaar angedeuteten

Apollinisch/dionysisch (von den gr. und röm. Göttern Apoll und Dionysos). Apoll

Dualismus aber beträchtlich zu. Dabei verbindet er mythologische Attribute beider Gottheiten mit theoretischen Versatzstücken von Arthur Schopenhauers *Die Welt als Wille und Vorstellung*. Das Begriffspaar a./d. findet in der Tragödienschrift auf mehreren Ebenen Verwendung. Nietzsche bezeichnet das Apollinische und das Dionysische zunächst als ›Kunsttriebe der Natur‹, die sich im Traum und im Rausch unmittelbar artikulieren – das Apollinische als ›Bilderwelt des Traumes, deren Vollkommenheit ohne jeden Zusammenhang mit der intellektuellen oder künstlerischen Bildung des Einzelnen ist‹, das Dionysische als ›rauschvolle Wirklichkeit, die wiederum des Einzelnen nicht achtet, sondern sogar das Individuum zu vernichten und durch eine mystische Einheitsempfindung zu erlösen sucht‹ (Nietzsche 1988, S. 30).

Das apollinische ›principium individuationis‹ schafft Formen durch Begrenzung im Raum und in der Zeit. Nietzsches Apoll ist daher der ›Gott aller bildnerischen Kräfte‹ und der Inbegriff einer als bloßer γ Schein verstandenen Welt. Mit Apoll als wahrsagendem Gott verbindet sich ferner die Vorstellung der Welt als geordneter, der Affirmation würdiger Kosmos: ›Die höhere Wahrheit, die Vollkommenheit dieser Zustände im Gegensatz zu der lückenhaft verständlichen Tageswirklichkeit, sodann das tiefe Bewusstsein von der in Schlaf und Traum heilenden und helfenden Natur ist das symbolische Analogon der wahrsagenden Fähigkeit und überhaupt der Künste, durch die das Leben möglich und lebenswerth gemacht wird‹ (ebd., S. 27 f.). Apoll ist die Kulturgottheit des Götterpaares, als ›a.‹ kann neben Traum und Vision die Ordnung des Staates ebenso bezeichnet werden wie eine Ethik des Maßhaltens und der Begrenzung. Auch ›jene zarte Linie, die das Traumbild nicht überschreiten darf, um nicht pathologisch zu wirken, [...] darf nicht im Bilde des Apollo fehlen: jene maassvolle Begrenzung, jene Freiheit von den wilderen Regungen, jene weisheitsvolle Ruhe des Bildnergottes‹ (ebd., S. 28).

Verkörpert Apoll Individualität und Maß, so steht Nietzsches Dionysos für einen exzessiv-rauschhaften Selbstverlust, der sich als ambivalente Lust-Schmerz-Empfindung äußert. Im Rausch dionysischer γ Feste wandelt der Mensch nun selbst ›so verzückt und erhaben, wie er die Götter im Traume wandeln sah‹ (ebd., S. 30), doch dabei ›bricht

gleichsam ein sentimentalischer Zug der Natur hervor, als ob sie über ihre Zerstückelung in Individuen zu seufzen habe‹ (ebd., S. 33). Das dionysische Prinzip zerbricht jede Form und überschreitet sämtliche Grenzen. Der dionysische Rausch eröffnet so einen Ausblick auf den unter den Erscheinungen verborgenen, schrecklichen Grund der Welt, den Nietzsche mit Schopenhauers Willensbegriff in Verbindung bringt. Dieser Ausblick wird mit einem Spruch des Silen, eines Begleiters Dionysos', umschrieben: ›Das Allerbeste ist für dich gänzlich unerreichbar: nicht geboren zu sein, nicht zu *sein*, *nichts* zu sein. Das Zweitbeste ist für dich – bald zu sterben‹ (ebd., S. 35). Die gesamte Welt der olympischen Götter interpretiert Nietzsche als apollinische ›Umkehrung der silenischen Weisheit‹: ›Derselbe Trieb, der die Kunst in's Leben ruft, als die zum Weiterleben verführende Ergänzung und Vollendung des Daseins, liess auch die olympische Welt entstehen‹ (ebd., S. 36).

Das Gegensatzpaar a./d. steht ferner für zwei verschiedene Grundtypen der Kunst. A. ist die ›Kunst des Bildners‹, zu der Nietzsche neben Malerei und Plastik auch die Epik rechnet, d. die ›unbildliche Kunst der Musik‹. In der Lyrik und in der Strophenstruktur von Volksliedern sieht Nietzsche Ansätze zu einer Verbindung beider Prinzipien, deren Antagonismus in der attischen Tragödie schließlich auf exemplarische Weise aufgehoben ist. Nietzsche versteht die attische Tragödie als ›den dionysischen Chor [...], der sich immer von neuem wieder in einer apollinischen Bilderwelt entladet‹ (ebd., S. 62). Ursprung der Tragödie ist der γ Chor, den Nietzsche als Repräsentation einer früheren dionysischen Kultgemeinschaft deutet. In den dionysischen Festen sehe sich der Dionysosdiener in einen Satyr verwandelt, ›und als Satyr wiederum schaut er den Gott‹ (ebd., S. 61). Der Tragödienchor ist dieser These zufolge eine ›künstlerische Nachahmung jenes natürlichen Phänomens‹ (ebd., S. 59). Die gesamte ›Visionswelt der Scene‹ entspringt der Imagination des Chores, das Attribut ›a.‹ meint also nicht nur die spezifische Form, sondern den Prozess der Artikulation überhaupt. Die Handlung auf der Szene ist eine ›apollinische Versinnlichung dionysischer Erkenntnisse und Wirkungen‹ (ebd., S. 62) im Gleichnis des Dramas, eine ›Wirkung des Traumdeuters Apollo, der dem Chore seinen dionysi-

schen Zustand durch jene gleichnissartige Erscheinung deutet« (ebd., S. 72). Alle zentralen Figuren der attischen Tragödie seien somit »nur Masken jenes ursprünglichen Helden Dionysos« (ebd., S. 71).

In den Schriften Nietzsches verliert der Dualismus a./d. nach Veröffentlichung der *Geburt der Tragödie* rasch an Bedeutung. Der »Versuch einer Selbstkritik«, den Nietzsche 1886 einer Neuauflage der Tragödienschrift als Einleitung voranstellt, nimmt lediglich einen der beiden Termini wieder auf. Von *Also sprach Zarathustra* (1883) an avanciert allein das Attribut »d.« zum Leitbegriff einer Philosophie des Werdens, der Wiederkunft und der Genealogie. D. heißt dann ein diesseitiges, affirmatives Denken, das Nietzsche polemisch der christlichen Tradition und der Romantik entgegenstellt. Auch in der Rezeption hat sich das Begriffspaar a./d. nicht vollständig von seiner Zuspitzung in der Tragödienschrift gelöst, um als wertneutraler Terminus Eingang in den Begriffsapparat der Theatertheorie zu finden. Allerdings ist die von Nietzsche vorgenommene, überaus umstrittene Ableitung der Tragödie aus dem Dionysosdienst in der religionshistorischen Forschung der sog. Cambridge Ritualists erneut formuliert worden, vor allem von Gilbert Murray, Francis Macdonald Cornford und Jane Ellen Harrison.

Lit.: F. Nietzsche: »Die Geburt der Tragödie«. In: Ders.: Sämtliche Werke. Bd. 1. Kritische Studienausgabe in 15 Bänden. Hg. v. G. Colli/M. Montinari. Mchn 21988, S. 9–156.
Alexander Kuba

Ästhetik (lat. *aisthesis*: Sinneswahrnehmung, Sinnesempfindung; engl. *aesthetics*; frz. *esthétique*). Der Begriff Ä. wird heute in zwei voneinander zu differenzierenden Bedeutungen verwendet: Zum einen gilt die Ä. seit 1750 als Teildisziplin der Philosophie, die sich mit den Künsten und dem Schönen beschäftigt. Sie versteht sich als Lehre von der Kunst und vom Natur- wie Kunstschönen. Zu ihrem Gegenstand zählen Erscheinungen der Künste in Geschichte und Gegenwart ebenso wie diesbezügliche theoretische Überlegungen und Reflexionen aus philosophischer, kunstwissenschaftlicher oder auch künstlerischer Perspektive. Zum anderen wird Ä. insbesondere seit den 1970er Jahren im etymologischen Sinne als Aisthesis, als sinnliche Wahrnehmung und Erkenntnis rekonzeptualisiert.

Diese Erneuerung und Erweiterung von Ä. als Aisthesis verdankt sich einer doppelten Bewegung der Hinterfragung etablierter ästhetischer Begrifflichkeiten und Bestimmungen. Sie erfolgte sowohl als Re-Orientierung an der ursprünglichen Bedeutung des griechischen Wortes Aisthesis als sinnlich vermittelte Wahrnehmung als auch durch die insbesondere im 20. Jh. zu verzeichnende umfassende Ästhetisierung der Alltagswelt. Die traditionell etablierte Ä. reichte weder in ihren Konzepten und Begrifflichkeiten noch in ihrem angestammten Gegenstandsbezug hin, um die radikalen Veränderungen in der Kunst selbst, um Formen und Funktionen der progressiven Ästhetisierung aller Bereiche der Realität, also des Alltags, der Politik, der Ökonomie, der Arbeitswelt, der Freizeit etc. zu erfassen sowie die durch die fortschreitende Umweltzerstörung erzwungene Frage nach einem anderen Verhältnis des Menschen zur Natur zu reflektieren. Vor diesem Hintergrund wandelt sich die Ä. zu einer Theorie von 7 Wahrnehmung und Wahrnehmungsweisen, sie wird als Aisthesis aktualisiert und selbstreflexiv.

Da die Geschichte, Institutionalisierung und Ausdifferenzierung der Ä. in Monographien, Sammelbänden und Lexikondarstellungen umfassend erforscht und dargestellt ist, wird im Folgenden nur ein kurzer historischer Überblick vermittelt, der ausgewählte Positionen vorstellt. Der Beitrag konzentriert sich vielmehr auf aktuelle Entwicklungen der Ä. und des ästhetischen Denkens, die v. a. für die Theatertheorie ebenso wie für die Theaterpraxis eine besondere Relevanz besitzen.

1. Historische Perspektive – Die Gründungsphase der Ä. im 18. Jh.: Die Gründung der Ä. als eigener und eigenständiger philosophischer Teildisziplin beginnt mit Alexander Gottlieb Baumgarten (1714–1762) und insbesondere seiner zweibändigen, nicht vollendeten Publikation *Aesthetica* (1750/1758). Allerdings gab es schon seit der gr. Antike Vorformen einer Ä. und einer ästhetischen Reflexion, die auf die beiden großen Denker Platon und Aristoteles zurückgeführt werden können. Während sich die an Platon orientierende Tradition, in der die bildende Kunst und das Naturschöne im Zentrum stehen, am Kernbegriff des Schönen ausrichtete, entsteht mit Aristoteles eine rhetorisch argumentierende Ä., die sich insbesondere auf Musik und Dichtung bezieht und im Begriff der 7 Ka-

tharsis auf den Umgang mit den Affekten abhebt. Beide Traditionslinien prägten die europäische Vorgeschichte der Ä. nachdrücklich.

Bevor um die Mitte des 18. Jh.s Deutschland zum Zentrum des ästhetischen Diskurses wurde, kamen entscheidende Anregungen aus Frankreich und England. So war die französische *doctrine classique* des 17. Jh.s vom Regelkanon des Schönen dominiert, den man aus den als vorbildlich geltenden Meisterwerken der Vergangenheit ableitete. Die *Querelle des Anciens et des Modernes*, der Streit der Alten und der Modernen gegen Ende dieses Jh.s problematisierte eben diese zugleich absolute und repräsentative Vorstellung von Schönheit. Die Vertreter der modernen Position kritisierten die Zeitlosigkeit und ewige Gültigkeit des antiken Schönheitsbegriffs und entwickelten ein Bewusstsein für das relative und zeitgebundene Schöne neben dem absoluten Schönen der Antike. Zudem kommt es, insbesondere mit Boileau, zu einer Differenzierung der beiden ästhetischen Grundbegriffe des Schönen und des Erhabenen. Darüber hinaus bewirkten der englische Sensualismus und Empirismus eines John Locke, David Hume und anderer eine empirisch orientierte Analyse der psychophysiologischen Grundlagen ästhetischer 1 Erfahrung ebenso wie eine Aufwertung von sinnlicher Anschauung und Wahrnehmung oder auch Einbildungskraft.

Mit Baumgartens Gründung der Ä. als eigenständiger philosophischer Disziplin wird eben diese Nobilitierung der sog. niederen Erkenntnisvermögen institutionalisiert. Baumgarten bestimmt die Ä. als Wissenschaft der sinnlichen Erkenntnis und als die Kunst, schön zu denken. Damit nimmt die Philosophie, die sich selbst als rationale, auf klare und deutliche Erkenntnis gründende Wissenschaft versteht, die Herausforderung an, die Dichtung, Malerei, Musik, Bildhauerei, Architektur etc. für sie darstellen. Denn diese Künste treten mit dem Anspruch auf eine Wahrheit auf, die außerhalb der Domäne der Philosophie angesiedelt ist. Die Ä. bietet somit einen Gegendiskurs sowohl zu einem vereinseitigten neuzeitlichen Rationalismus als auch zu einer Auffassung von Kunst, die diese auf die bloße Einsicht und Anwendung vorgegebener Regeln festlegt. Baumgarten versucht, in der Ä. die Wahrheit der Philosophie mit der Wahrheit der Kunst zu versöhnen. Dabei sieht er die sinnliche Erkenntnis

nicht als bloße Dienerin der deutlichen Erkenntnis des Verstandes, sondern als deren potentielle Perfektionierung. Da die Erkenntnis des Verstandes auf der sinnlichen Erkenntnis gründe, müsse die Ä. der Logik zu Hilfe kommen, will man den ganzen Verstand verbessern. Von daher wird der ›felix aestheticus‹ zum Inbegriff des mit guten und natürlichen Anlagen, mit Wahrnehmungs- und Empfindungsfähigkeit ebenso wie mit Talenten ausgestatteten kultivierten Menschen und schönen Geists schlechthin.

2. Die Positionen Kants, Hegels und Nietzsches: Mit Immanuel Kants (1724–1804) *Kritik der Urteilskraft* von 1790 wird eine epochale Wende der Ä. eingeleitet, insofern Kant die Unmöglichkeit einer Wissenschaft des Schönen darlegt. Kant definiert das Schöne als Zweckmäßigkeit ohne Zweck. Entsprechend beruht das Geschmacksurteil auf interesselosem Wohlgefallen. Dabei vermittelt das Ästhetische keinen Begriff und keine Erkenntnis. Das Geschmacksurteil ist nach Kant bloß subjektiv, er spricht ihm jede objektive Erkenntnisfunktion ab, da der Bestimmungsgrund des ästhetischen Urteils kein Begriff, sondern das Gefühl der Einheiligkeit im Spiele der Gemütskräfte sei. Kants Kritik und Subjektivierung des Geschmacksurteils und seine transzendente Ä. entfaltete in der Nachfolge eine enorme Wirkung, führte allerdings auch zu einer Begrenzung der Ä., die erst im 20. Jh. aufgehoben wurde. Indem er nämlich das Schöne vom bloß Angenehmen trennt, schließt Kant einen Großteil der alltäglichen sinnlichen Wahrnehmungen und ästhetischen Erlebnisse des Menschen aus der Ä. im engeren Sinne aus.

Friedrich Schiller (1759–1805) wie auch Friedrich Wilhelm Joseph Schelling (1775–1854) verstanden unter Bezugnahme auf Kant bzw. auf Johann Gottlieb Fichte das Reich des ästhetischen 1 Scheins als Vermittlung und Versöhnung der Entzweiung von Freiheit und Notwendigkeit, von Subjektivem und Objektivem.

Eine weitere wesentliche Etappe in der Entwicklung der Ä. stellen Georg Friedrich Wilhelm Hegels (1770–1831) *Vorlesungen über die Ästhetik* aus dem Jahre 1835 dar. Hegel versteht das Schöne als das sinnliche Scheinen der Idee. Die Ä. als Bereich der Kunst und des Schönen ist für ihn insofern relevant, als er der Auffassung ist, dass sich der Geist im jeweils konkreten Material der

Kunst, also in den Klängen der Musik, in den Formen, Farben und Flächen der Malerei, in der Sprache der Literatur, im Körper des Schauspielers im Theater etc. materialisiert und entäußert. Unter dem Leitgedanken vom Schönen als dem sinnlichen Scheinen der Idee entfaltet Hegels *Ästhetik* eine komplexe Theorie der Vergegenständlichung des Geistes in der Sinnlichkeit des jeweiligen künstlerischen Materials. Und entsprechend der stufenweisen Vervollkommenheit des zu sich kommenden Geistes weist Hegel in seinem Denksystem den unterschiedlichen Künsten jeweils unterschiedliche Entwicklungsstadien des Geistes und der dazugehörigen Staatsbildung zu. Dem $\nearrow$ Drama kommt im Rahmen dieser geschichtsphilosophischen Überlegungen der Status der höchsten Poesie, ja der höchsten Stufe von Kunst überhaupt zu, weil es ein in sich vollendetes Ganzes ausbilde, insofern es eine Synthese zwischen der Objektivität des Epos und der Subjektivität der Lyrik leiste. In ihrer Orientierung auf die Kunst und die jeweiligen Kunstgattungen stellen Hegels *Vorlesungen über die Ästhetik* auch eine Kunstgeschichte dar und entfalteten als solche großen Einfluss. Die Nachzeichnung der Entwicklung der Kunst in ihren wesentlichen Stufen von der symbolischen, der klassischen und der romantischen Kunst sowie der entsprechenden Kunstformen steht im Zentrum der *Vorlesungen* und wirkte nachhaltig auf die Kunst- und Literaturgeschichte und deren Konzepte zur Epochenbildung. Dabei bestimmt Hegel als zeitgenössischen Stellenwert der Kunst, dass sie weder dem Inhalt noch der Form nach die höchste und absolute Weise sei, dem Geist seine wahrhaften Interessen zu Bewusstsein zu bringen. Die Kunst hat für Hegel insofern Vergangenheitscharakter, als sie nicht mehr die höchste Weise darstellt, in welcher die Wahrheit sich Existenz verschafft. Der Gedanke und die Reflexion haben, so Hegel, die schöne Kunst überflügelt. Hegels Ansatz wurde in der Ä. und nicht zuletzt in der $\nearrow$ Dramentheorie eines Peter Szondi bis hin zum Konzept des $\nearrow$ postdramatischen Theaters von Hans-Thies Lehmann auch insofern relevant, als er Kunst nicht isoliert betrachtete, sondern im Zusammenhang konkreter geistesgeschichtlicher Dynamiken. Dadurch wird eine Perspektive vorbereitet, die Kunst und künstlerische Prozesse im Kontext kultureller, historischer, sozialer und politischer Entwicklungen situiert.

Die Hegelsche Vorstellung, dass sich im Kunstwerk die Wahrheit sinnlich verkörpere, lässt sich vom Deutschen Idealismus über die Positionen Martin Heideggers und Hans-Georg Gadamer noch bis hin zu Theodor W. Adornos *Ästhetischer Theorie* (1970) verfolgen.

Die Bewegung der Ä. im 18. und 19. Jh. kann insgesamt als Transformation von einer Aisthetik zur Ä. beschrieben werden, die von der Sinneswahrnehmung und ihren Leistungen ausging und zunehmend zu einer Theorie der Kunst wurde. Im 19. Jh. dominierten systematische Fixierungsversuche von Ä. als einer allgemeinen Kunsttheorie und Tendenzen ihrer anti-sensualistischen Verwissenschaftlichung. Zudem wird der Begriff im Zuge seiner Ausdifferenzierung extrem heterogen: neben der Absetzung von der sich entwickelnden Kunstwissenschaft kommt es sowohl zu Entwürfen einer psychologischen Einfühlungsästhetik als auch ihrer Kritik durch eine phänomenologische Ä.

Ein bedeutsamer Perspektivwechsel wird schließlich von Friedrich Nietzsche (1844–1900) in die Diskussion gebracht, der im Rahmen seiner philosophischen Umwertung aller Werte eine Verschiebung von einer Betrachterästhetik hin zu einer Künstlerästhetik vornimmt. Ausgehend vom Beispiel der $\nearrow$ Musik beschreibt Nietzsche in seiner Schrift *Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik* von 1872 Kunstwerke als charakterisiert durch das Spannungsverhältnis von $\nearrow$ apollinischer Konstruktion und $\nearrow$ dionysischer Destruktion. Aus dem chaotischen Prozess der Natur schaffe das Kunstwerk eine komplexe sinnliche wie geistige Ordnung; im Unterschied allerdings zu anderen kulturellen Erzeugnissen verberge es seine chaotische Herkunft nicht. In der beständigen Bewegung von apollinischer Form und dionysischem Rausch, von Gestaltgebung und Gestaltwandel erlebt das Subjekt eine abgründige Verzückung, indem es sich rauschhaft an die Welt der Erscheinungen verliert und den Kosmos verlässlicher Gestalten, Konventionen und Bedeutungen immer wieder verlässt. Im Gegensatz zu Kant sieht Nietzsche den Grund des ästhetischen Vergnügens gerade nicht in der Bestimmbarkeit des Wirklichen, sondern in dessen Unbestimmbarkeit, in dessen unbeherrschbar bleibender Unbekanntheit. Auch wird in der Nachfolge sowohl in künstlerischen wie ästhetischen Debatten seine Bestim-

mung der Prozesshaftigkeit des Kunstwerks einflussreich, insofern er die Gestalt eines Kunstwerks als einen formbildenden Prozess versteht, der alle Bedeutungen beständig in ein asemantisches Erscheinen zurückspielt. Nietzsches vitalitätsbetonte Ä. der Existenz erfährt im 20. Jh. insbesondere in der französischen Philosophie, u. a. bei Georges Bataille, Gilles Deleuze, Michel Foucault und Pierre Klossowski, eine modifizierende Weiterführung.

3. Problemlage seit dem 20. Jh.: V. a. drei Gründe können für den erneuten Wandel des Problemhorizonts der Ä. und ihrer Aktualität im 20. und beginnenden 21. Jh. genannt werden: Erstens tiefgreifende politische, soziale und kulturelle Umbrüche in modernen, westlichen Gesellschaften, die das Arbeits- und Freizeitverhalten ebenso verändert haben wie Formen zwischenmenschlicher ↗ Kommunikation und ↗ Interaktion und die schließlich auch zu einer Erschütterung traditioneller ↗ Normen und Werte sowie damit verbundenen Vorstellungen von Identität, Gemeinschaft, Geschlechterrolle, sozialem Status etc. geführt haben. Zweitens die rasante Entwicklung und Durchsetzung avancierter Medientechnologien in den letzten 150 Jahren und schließlich drittens die radikalen Veränderungen in den Künsten selbst seit den historischen ↗ Avantgarden des beginnenden 20. Jh.s und der Neoavantgarde seit den 1960er Jahren. Neuartige Wahrnehmungsformen und Wahrnehmungsstile in einer massenmedial geprägten Gesellschaft lassen sich so wenig in bislang etablierte Begrifflichkeiten integrieren wie die als »ästhetische Ökonomie« (G. Böhme 1995, S. 45) zu bestimmende kapitalistische Entwicklungsphase fortgeschrittener westlicher Industrienationen. Diese ist dadurch charakterisiert, dass ein Großteil der gesellschaftlich geleisteten Arbeit nicht mehr der Herstellung von Waren dient, sondern deren ↗ Inszenierung durch Werbung, Design oder Imagekampagnen und der Produktion von ↗ Atmosphären und Lebensgefühl. Auch die radikalen Entwicklungen der modernen Kunst, die mit beständigen Grenzverletzungen und Tabubrüchen arbeitet, die ihre eigene Gemachtheit ebenso ausstellt wie ihre konkrete, nicht immer in Sinn zu überführende ↗ Materialität und ↗ Körperlichkeit, die die Darstellungs- wie Wahrnehmungskonventionen des jeweiligen Mediengebrauchs kommentiert und hinterfragt und schließlich gänzlich

neue Kunstformen und Gattungen hervorbringt, stellten eine permanente Herausforderung, um nicht zu sagen Überforderung der Ä. mit ihren Kategorien und Methoden dar. All diese Erscheinungen haben zum einen zu einer Diffusion des Begriffs Ä. geführt, und sie haben zum anderen eine grundlegende Neuausrichtung von Ä. und ästhetischem Denken bewirkt. Nicht mehr die Lehre vom Schönen oder gar die philosophische Theorie einer als Einheit verstandenen Kunst stehen nun im Vordergrund, sondern Ä. als Aisthesis, als Lehre von der sinnlichen Wahrnehmung und Erkenntnis. Die damit sich vollziehende Rehabilitierung des Sinnlichen kritisiert rationalistische und instrumentelle Denkmodelle in Philosophie, Ä. und Ethik und erweitert zudem die Zuständigkeit der Ä. auf bis dato ausgeschlossene Bereiche alltäglicher Erfahrungen. In den Blick gerückt werden nun Formen ästhetischer Gestaltung in unterschiedlichsten gesellschaftlichen Bereichen wie Reklame, Mode, Objekt-Design, Lifestyle, Stadt- und Landschaftsarchitektur, aber auch in politischen, rituellen oder kulturellen Zusammenhängen sowie bei ↗ Festen oder Sportveranstaltungen. Entsprechend beteiligen sich neben Philosophie, Ä. und Kulturwissenschaft auch Soziologie und Psychologie, Geschichts- und Medienwissenschaft, Religions- und Ritualforschung am ästhetischen Diskurs.

Doch nicht nur aus philosophischer und wissenschaftlicher Perspektive wurden die ästhetischen Debatten geführt, auch die Künstler und Künstlerinnen selbst haben sich im 20. Jh., wie ihre Vorläufer in früheren Jahrhunderten, so z. B. Denis Diderot, Charles Baudelaire oder Edgar Allan Poe, um nur einige wenige zu nennen, mit theoretischen Manifesten, Essays und Reflexionen an den Diskussionen beteiligt. In theaterwissenschaftlicher Hinsicht ist hier v. a. der Theaterrevolutionär und -visionär Antonin Artaud (1896–1948) zu nennen, der mit seiner 1938 publizierten Essaysammlung *Le théâtre et son double* (*Das Theater und sein Double*, 1969) einen produktions- wie rezeptionsästhetisch orientierten Entwurf eines Theaters der Grausamkeit entwirft, der in der Nachfolge sowohl die künstlerische Praxis als auch die theatertheoretische und theaterwissenschaftliche Reflexion nachhaltig inspiriert hat. Beeindruckt von außereuropäischen Theaterformen sucht Artaud nach der genuinen, dem Theater eige-

nen Sprache, die nicht auf die verbalsprachliche Dimension reduziert werden kann, sondern eine komplexe und konkrete Poesie im Raum darstellt, die mit Körpern, Stimmen (↗ Stimmlichkeit), Klängen und Geräuschen ebenso arbeitet wie mit zeitlichen, räumlichen und materiellen Dimensionen. Artauds Ä. der Grausamkeit kann als Metaphysik des Fleisches (Jacques Derrida) bezeichnet werden: Im Bewusstsein der historisch und gesellschaftlich erzeugten Entfremdung von Körper und Geist hoffte er, durch die Ausdifferenzierung und Intensivierung sowohl sinnlicher als auch intellektueller Momente eine Veränderung und Potenzierung des gesamten Menschen in seiner psychophysischen Verfasstheit zu erzeugen. Das ↗ Publikum sollte in diesem Theater von den sinnlichen Eindrücken und Erlebnissen überwältigt, wie in ein elektrisches und elektrisierendes Bad getaucht und einer umfassenden ↗ Transformation unterzogen werden. Festzuhalten für die weiteren künstlerischen wie theoretischen Auseinandersetzungen um Ä. ist, dass Artaud die sinnliche Erfahrung nicht um ihrer selbst willen zu provozieren und zu intensivieren sucht, sondern in ihrer Eigenschaft als Bedingung und Ermöglichung geistiger und intellektueller Erfahrungen.

In den 1970er Jahren avancierte ästhetische Erfahrung zu einem Schlüsselbegriff der diesbezüglichen Debatten. Rüdiger Bubner wies in seinem Aufsatz »Über einige Bedingungen der gegenwärtigen Ästhetik« aus dem Jahre 1973 darauf hin, dass angesichts der radikalen Veränderungen in den Künsten jegliche essentialistische, formalistische oder gar normative Bestimmung von Kunst unmöglich geworden sei und man sich vielmehr dem Spezifikum ästhetischer Erfahrung zuwenden müsse, das als Spannungsverhältnis zwischen objektiver Erkenntnis und zugleich subjektivem Urteil, zwischen Subjekt- und Objekterfahrung zu präzisieren sei. Da der Begriff der ästhetischen Erfahrung eng mit dem der ↗ Wirkung verbunden ist, konnte er von der Rezeptionsästhetik, wie sie die sog. Konstanzer Schule vertrat, produktiv gemacht werden, wie dies z.B. die Studie *Ästhetische Erfahrung und literarische Hermeneutik* (1982) von Hans Robert Jauss belegt. Allerdings bleibt Erfahrung als ästhetische, wie sie in dieser Zeit zum Thema und Modell einer hermeneutischen Neuprofilierung der Geisteswissenschaften genutzt wurde, wesentlich da-

ran gebunden, erst durch Interpretation begrifflich eingeholt und zu sich selbst gebracht werden zu können. Demgegenüber geht das in den letzten Jahren verstärkt postulierte Modell ästhetischer Wahrnehmung, das ereignis- und risikoorientierter, dafür weniger regelgeleitet ist, davon aus, dass sich sinnliche Wahrnehmungen zwar beobachten und beschreiben lassen, aber nicht ohne Reibungsverluste in begriffliche Wissenschaftssprache übersetzt werden können.

4. Ä. als Aisthetik: Wahrnehmung ist nicht einfach ein gegebenes Grundvermögen des Menschen, sondern etwas, das kultur- wie lebensgeschichtlich, also in einer je spezifischen soziokulturellen Entwicklung ausgebildet wird. Sie wird in aktuellen ästhetischen Überlegungen als Weise leblicher Anwesenheit verstanden, die die affektive Betroffenheit durch den Gegenstand der Wahrnehmung berücksichtigt. Damit wird ein Paradigma von Wahrnehmung entwickelt, das noch vor jeglicher Subjekt-Objekt-Spaltung anzusiedeln ist. Das Wahrnehmungsereignis kann entsprechend als Spüren von Anwesenheit bestimmt werden, das zugleich und ungeschieden ein Spüren des oder der Wahrnehmenden als Wahrnehmenden ist wie auch ein Spüren der Anwesenheit von etwas.

Während Wolfgang Iser eine Universalisierung des Ästhetischen unternimmt, indem er Aisthesis als Erkenntnis und umgekehrt Erkenntnis als Aisthesis reformuliert, versuchen die beiden im Folgenden vorgestellten Positionen von Gernot Böhme und Martin Seel ästhetische Erkenntnis gerade als eine besondere, von anderen Erkenntnisformen zu differenzierende Leistung herauszuarbeiten und zu propagieren. Aus phänomenologischer Perspektive schließlich wird v.a. das, was aus dem Rahmen fällt, das Fremde, die Abweichungen oder Störungen von Bernhard Waldenfels als integraler Bestandteil sinnlicher Erfahrung und ästhetischer Wahrnehmung reflektiert.

Gernot Böhme hält in seiner Ä. der ↗ *Atmosphäre* (1995) fest, dass es ein wesentliches Grundbedürfnis des Menschen sei, sich für sich selbst und andere zu zeigen und durch seine Anwesenheit die eigene Umgebung atmosphärisch mitzubestimmen. Insofern ist Ästhetisierung des Alltagslebens nicht nur negativ zu sehen, sondern als Resultat eines menschlichen Bedürfnisses. Eine Ä. der Atmosphären habe ihr Zentrum nicht mehr

vorrangig und ausschließlich in der Kunst und im Kunstwerk, sondern in allen Bereichen des Lebens, in denen es um das Wechselverhältnis von Sich-Zeigen und Vernehmen gehe. Atmosphären sind weder Zustände des Subjekts noch Eigenschaften des Objekts. Der jeweilige Charakter, die jeweilige Färbung, Tönung und Stimmung einer Atmosphäre kann nicht von einem neutralen Beobachterstandpunkt aus festgestellt werden, sondern nur, wenn man sich der Atmosphäre im Modus affektiver Betroffenheit aussetzt.

Im Unterschied dazu bezieht Martin Seel eine zentrale philosophische Kategorie, die des Erscheinens, auf die sinnlichen Potentiale der Kunsterfahrung, um eine *Ästhetik des Erscheinens* zu begründen. Dabei ist ästhetisches Erscheinen zunächst von sinnlichem So-Sein abzugrenzen. Brennpunkt ästhetischer Wahrnehmung sei, so Seel, etwas um seines Erscheinens willen in seinem Erscheinen zu vernehmen. In den vielfältigen Formen ästhetischer Wahrnehmung geht es um eine Besinnung und ein Aufmerken auf Gegenwart, um einen Modus der Begegnung mit Gegenwart. In der sinnlichen Präsenz eines Wahrnehmungsgegenstandes verspürt die oder der Wahrnehmende die eigene Gegenwart im Vernehmen der Gegenwart von etwas oder jemand anderem. Ästhetische Wahrnehmung stellt sich damit als eine radikale, von sonstigen Fixierungen und Verpflichtungen absehbende Form des Aufenthalts im Hier und Jetzt dar. Die dabei aufscheinende Gegenwart ist nicht einfach als zeitliche Konstellation von Menschen, Dingen und Ereignissen zu fassen, sondern als ein aktuelles Verhältnis des Menschen zu seiner Lebensumgebung.

5. Aktuelle theaterästhetische Perspektiven: Zwei im engeren Sinne theaterästhetische Positionen seien abschließend kurz vorgestellt. Hans-Thies Lehmann hat in den 1990er Jahren den Begriff des postdramatischen Theaters entwickelt und präzisiert. Dieser Begriff ist nicht aus einer rein theoretischen oder geschichtsphilosophischen Reflexion – die beide nachdrücklich in ihn eingeflossen sind – hervorgegangen, sondern aus einer konsequenten Hinwendung zur Theaterpraxis, aus der Erfahrung zahlreicher Aufführungen vorwiegend europäischer und nordamerikanischer Theater- und Performancegruppen seit den 1960er Jahren. Die Formulierung postdramatisches Theater reflektiert insofern zunächst und zuvörderst

reale Theatererfahrungen. Sie resultiert aus dem Versuch, eine theaterästhetische Perspektive, eine Perspektive also, die die theatrale Erfahrung und Wahrnehmung ernst nimmt, ins Zentrum rückt und befragt, einzunehmen und theoretisch produktiv zu machen. Theaterästhetisch heißt dabei nicht, Rückzug auf vermeintlich individuelle, je persönliche Wahrnehmungserlebnisse, sondern eine Ä., die – in einem weiten Sinn – ethische, moralische, politische und rechtliche Fragen insofern involviert, als das Theater und die Theaterkunst in vielfältiger Weise in die Gesellschaft eingelassen sind. Das beginnt beim geselligen, gemeinsamen Charakter der Produktion, führt über die öffentliche Finanzierung bis hin zur gemeinschaftlichen Rezeption. Theatrale Praxis und Ä. reflektieren immer schon gesellschaftliche Normen, Werte, Wahrnehmungs- und Verhaltensmuster. Neben dem schon in seinem Titel genannten veränderten Bezug zu einem gewandelten Dramenbegriff ist das postdramatische Theater nach Lehmann durch ein weiteres entscheidendes Merkmal geprägt, nämlich die gegenwärtige Mediengesellschaft, wie sie sich seit den 1970er Jahren im Zuge der Entwicklung und zunehmenden Durchsetzung von Video, Computer, Handy und anderen audiovisuellen Techniken etabliert hat. Damit setzt Lehmann das postdramatische Theater zugleich von zwei angrenzenden Phänomenen ab: vom Theater der Avantgarde/bzw. Neoavantgarde ebenso wie vom postmodernen Theater. Der – ästhetisch relevante – Clou von Lehmanns Argumentation und seiner Sichtweise auf die Auseinandersetzung von Theater bzw. Performance und neuen Medien ist nun, dass er die Dimension des Virtuellen gerade nicht, wie bislang v. a. in der Medientheorie und -wissenschaft üblich, den Medien zuschreibt, sondern im Gegenteil der theatralen Situation: »Theater-Körper sind, weil nur »da« im Zwischen-den-Körpern, keinem Video faßbar. In dieser Ungesichertheit und Verlassenheit speichern sie Einge-denken: sie aktualisieren (und appellieren an) Körpererfahrung. Und sie speichern Zukunft, denn woran sie erinnern, ist das Begehren als unerfülltes und unerfüllbares. Da liegt die Alternative zu den elektronischen Bildern: Kunst als theatraler Prozeß, der, tatsächlich, *die virtuelle Dimension wahrt*, die Dimension des Begehrens und des Nichtwissens« (Lehmann 1999, S. 441). Die Anwesenheit

des realen Körpers im Theater ist niemals Fülle der Präsenz, sondern immer verbunden mit einem Hauch der Enttäuschung, des Entzugs, des Nicht-Aufgehens-im-Bild. Paradox und gegen geläufige (Vor-)Urteile wäre mit Lehmann zu formulieren, dass es dem theatralen Körper gerade an Anwesenheit mangelt, während es dem elektronischen Bild an eben diesem Mangel mangelt.

Im Jahr 2004 hat Erika Fischer-Lichte eine *Ästhetik des Performativen* vorgelegt, die die in den letzten Jahrzehnten virulenten Debatten um ↑ Performativität in verschiedenen Kulturwissenschaften aufgreift und für eine ästhetische Betrachtung fruchtbar macht, die sich auf theatrale ↑ Aufführungen in Theater- und Performance-Kunst, aber auch im außerkünstlerischen Bereich konzentriert. Linguistische, philosophische und kulturwissenschaftliche Theorien des Performativen thematisieren, ob und wann ein Sprechen ein Tun ist und inwiefern Handlungsvollzüge selbstreflexiv und weltkonstitutiv sein können. Damit rücken zwar Aspekte und Phänomene der ↑ Wirkung einer Handlung ins Blickfeld, doch konzentrieren sich die meisten dieser Theorien auf das duale Spannungsverhältnis zwischen Muster, Schema oder auch Virtualität einerseits und Aktualisierung, Realisierung oder Gebrauch andererseits. Eben jenes Festhalten an der Grundachse von Kompetenz und Performanz stellt für die Theaterwissenschaft ein Problem dar. Denn ein Dramentext kann kaum als Muster bezeichnet werden, das im Theater aktualisiert wird, und dem Schauspieler schwebt keine ideale Form einer Geste vor, die er dann auf der Bühne bloß ausführt. Eine methodologische Pointe des theaterwissenschaftlichen Performativitätsdenkens besteht darin, die Seite des Gebrauchs und des wiederholenden Handlungsvollzugs zu betonen. Verstanden als Aktualisierung, als Re-Iteration und Re-Zitation einer Form wird ihm ein Überschuss zugeschrieben, der die Form gerade in und durch ihre jeweilige Aktualisierung verändert und übersteigt. Die Erscheinungen und Phänomene in Theater und Performance-Kunst seit den 1960er Jahren, seit dieser Zeit entstehende und sich ausdifferenzierende Kunstformen wie Happenings und ↑ Aktionen, Body Art oder multimediale Installationen lassen sich nicht mehr in den Begriffen herkömmlicher Ä. fassen. Der Werk- und Zeichencharakter dieser Kunstphänomene wird

häufig zugunsten der Betonung ihrer ↑ Ereignishaftigkeit sowie der Bearbeitung des Verhältnisses von Akteur und Zuschauer, von theatralem Geschehen und Publikum aufgelöst. Eine Ä. des Performativen hebt nicht mehr auf die Vermittlung von Sinn und die Konstitution von Bedeutung ab, sondern auf Handlungs- und Erfahrungsvollzüge sowohl aufseiten der Darsteller als auch der Zuschauer. Die geläufige Unterscheidung in eine Produktions- und eine Rezeptionsästhetik wird damit von ihr unterlaufen. Entsprechend rückt die leibliche Ko-Präsenz von Akteuren und Zuschauern in Aufführungssituationen in den Vordergrund sowie die performative Hervorbringung von Körperlichkeit, Lautlichkeit, Räumlichkeit (↑ Raum) und Zeitlichkeit (↑ Zeit) und die in diesen Prozessen mögliche ↑ Emergenz von ↑ Bedeutungen. In Ablehnung bisheriger Intentionen von Ä., ein Kunstwerk, ein ästhetisches Phänomen oder auch eine ästhetische Erfahrung zu verstehen, setzt Fischer-Lichtes Ä. des Performativen – durchaus in Nähe zu Hans-Thies Lehmanns Forderung nach einer Kunst des Nicht-Verstehens – dem Verstehen von Aufführungen klare Grenzen: »jeder Versuch, eine Aufführung nachträglich zu verstehen, trägt zur Hervorbringung eines Textes bei, der eigenen Regeln gehorcht, sich im Prozeß seiner Erzeugung verselbständigt und sich so von seinem Ausgangspunkt, der Erinnerung an die Aufführung, immer weiter entfernt. Der Versuch, die Aufführung nachträglich zu verstehen, erzeugt so einen eigenständigen Text, der nun seinerseits verstanden werden will. Die Aufführung dagegen lässt sich auf diese Weise wohl auch nachträglich nicht verstehen« (E. Fischer-Lichte 2004, S. 280).

Für die weitere Entwicklung und Ausdifferenzierung der Ä. wird es in Zukunft darum gehen, Ä. als Sensibilisierung für Mögliches, Anderes, Rätselhaftes und Unbegreifbares stark zu machen. Dies kommt einer neuen Begriffsbestimmung von Ästhetisieren als Wahrnehmbar- und Fühlbar-Machen nahe. Das mit einem solchen – durchaus auch ethisch, politisch und sozial relevanten – Verständnis von Ä. verbundene alternative Wissen reagiert nicht zuletzt auf in der Kunst seit dem 20. Jh. virulente Tendenzen, eine wesentliche Verabredung der bürgerlichen Kunst des 18. und 19. Jh.s zu durchbrechen: nämlich die Folgenlosigkeit von Kunst, die nur deshalb

mit interesselosem Wohlgefallen (Immanuel Kant) und in ästhetischer Distanz goutiert werden konnte. Zahlreiche aktuelle Kunstformen adressieren den Zuschauer nicht als passiven Betrachter, sondern als Teilhaber und Zeugen des Geschehens, sie involvieren ihn und stellen die ethische Dimension dieses Bezugs heraus.

Darüber hinaus gilt es für die Ä. weiterhin Begrifflichkeiten und eine Sprache zu entwickeln, die aufmerksam und offen für die Entwicklungen in den Künsten selbst bleibt und in enger Föhlung mit diesen Kunstereignissen entsteht. Zudem muss eine Ä., die sich als Aisthetik versteht, die Diskussion und Auseinandersetzung mit biologischen, physiologischen, psychologischen und neurowissenschaftlichen Erkenntnissen zur Verfasstheit von Wahrnehmungsprozessen suchen. Dabei geht es nicht darum, das naturwissenschaftliche Wissen kritiklos als göltig hinzunehmen und zu wiederholen, sondern gerade die spezifische Perspektive und Leistungsfähigkeit einer historisch ebenso wie kultur- und medienwissenschaftlich geschulten Ä. zu erweisen.

Lit.: A. Artaud: Das Theater und sein Double. FfM. 1969. – R. Bubner: »Über einige Bedingungen gegenwärtiger Ästhetik«. In: Neue Hefte für Philosophie 5 (1973), S. 38–73. – K. Barck u. a. (Hg.): Aisthesis. Wahrnehmung heute oder Perspektiven einer anderen Ästhetik. Leipzig 1990. – W. Welsch: Ästhetisches Denken. Stgt 1990. – G. Böhme: Atmosphäre. Essays zur neuen Ästhetik. FfM. 1995. – H.-Th. Lehmann: Postdramatisches Theater. FfM. 1999. – M. Seel: Ästhetik des Erscheinens. Mchn/Wien 2000. – G. Böhme: Ästhetik. Vorlesungen über Ästhetik als allgemeine Wahrnehmungslehre. Mchn 2001. – D. Mersch: Ereignis und Aura. Untersuchungen zu einer Ästhetik des Performativen. FfM. 2002. – E. Fischer-Lichte: Ästhetik des Performativen. FfM. 2004.

Doris Kolesch

Atmosphäre (gr. *atmos*: Dunst/Dampf und *sphaira*: Kugel/Hölle; engl. *atmosphere*; frz. *atmosphère*). Der Begriff A. bezieht sich in seiner ästhetischen Bedeutung auf die leiblich-affektive Wirkung einer Umgebung in ihrer jeweiligen Wahrnehmungssituation. Grundsätzlich ist jeder ↑ Raum durch eine spezifische A. geprägt, die entweder aus unwillkürlich zusammenwirkenden oder bewusst inszenierten Qualitäten eines Ortes resultiert. Für das Theater sind zwei Wahrnehmungsweisen der A. kennzeichnend (↑ Wahrnehmung): Zum einen kann die von den Schauspielern, dem Bühnenbild etc. dargestellte A. vom ↑ Zuschauer als solche gedeutet werden.

Zum anderen verweist der Begriff aber vor allem auf das Erleben der eigenen Befindlichkeit innerhalb einer räumlichen ↑ Situation. Dabei ist das performative Phänomen (↑ Performativität) der erspürten A. immer das Produkt zweier Pole, die sie, quasi in Anlehnung an ihre klimatische Begriffsbedeutung, gleichermaßen »umhüllt«: der spezifischen Umgebung einerseits und der subjektiven Empfindung des Wahrnehmenden andererseits. Wird vom Zuschauer nach der Aufföhrung beispielsweise die »heitere A.« im Publikum oder das »Bedrohliche« einer Szene hervorgehoben, so wurden diese Beschreibungen nicht aus der distanzierten Betrachtung des Geschehens, sondern in der Erspöhrung der eigenen Befindlichkeit im jeweiligen Stimmungsraum der ↑ Aufföhrung gewonnen.

1. Begriffsgeschichte: Erste Vorläufer des 1995 durch den Philosophen Gernot Böhme in die ↑ Ästhetik eingeföhrten Begriffs der A. finden sich insbesondere unter den Arbeiten der psychologischen Ästhetik zum Begriff der Stimmung (vgl. D. E. Wellbery 2003). Im Kontext der Einföhlungstheorie von Friedrich Vischer und Theodor Lipps um 1900 wird die Frage nach der Möglichkeit der Wahrnehmung etwa einer »heiteren Landschaft« auf das Subjekt zurückgeföhrte: Es ist die eigene Stimmung, die auf die Umgebung projiziert wird. Die Frage nach der ontologischen Verortung des Atmosphärischen ist auch über ein halbes Jahrhundert später für die phänomenologische Begriffsbestimmung von Hermann Schmitz zentral. Der Philosoph integrierte den Begriff in sein *System der Philosophie* (1969), um mit der Bestimmung der Geföhle als »räumlich, aber ortlos ergossene Atmosphären« (Schmitz 1998, S. 22) eine Veräufferlichung und Entsubjektivierung des Emotionalen zu erreichen. Während die A.n für Schmitz also abgelöst von der Umgebung und ihrer Erfahrung Objektstatus erreichen, bindet Böhme das Phänomen an die Gegenstände und ihre Wahrnehmung durch das Subjekt zurück. Er definiert A. als »gemeinsame Wirklichkeit des Wahrnehmenden und des Wahrgenommenen« (Böhme 1995, S. 34) und macht damit deutlich, dass die Möglichkeit der Erfahrung von A.n in strikter Abhängigkeit zum Erleben der gegenwärtigen Umgebung steht. Es ist die Gesamtheit aller einzelnen Raumbestandteile, die vom Wahrnehmenden in ihrer leiblich-affektiven Wirkung als A. empfunden wird.

2. Theatrale A.n: Die Bestimmung des Atmosphärischen als einer durch die Gegenwärtigkeit der Umgebungsqualitäten geprägten Raumerfahrung ist nicht nur – wie Böhme anregt – für die kritische Beschreibung einer zunehmend ästhetisierten Lebenswelt geeignet. Insbesondere bei der analytischen Betrachtung jener Künste, die auf eine explizit räumliche Wahrnehmungssituation angelegt sind, ermöglicht es die Untersuchung der A., eine Erfahrung in den Blick zu nehmen, die nicht zufällig gesetzter Kontext der Werkrezeption, sondern fester Bestandteil des Kunstereignisses ist. Vom Theater über das Konzert bis zur Installation: Immer ist der Darbietungsraum zugleich ein atmosphärischer Raum, dessen spezifische Ausprägung für den Verlauf, die Wahrnehmung und die Bewertung der Aufführung konstitutiv ist (vgl. Fischer-Lichte 2004, S. 200–209). Die analytische Betrachtung dieser Einflussnahme wird durch die Flüchtigkeit des Phänomens jedoch erschwert. Denn so wie sich die Aufführung nur im Wechselspiel zwischen Wahrgenommenem und Wahrnehmendem entfaltet, ist auch die spezifische, durch die A. geschaffene Räumlichkeit ein transitorisches Phänomen. Um theaterästhetischen Aufschluss über die spezifische Zeitlichkeit (↗ Zeit) und Räumlichkeit theatraler A.n zu bekommen, gilt es daher, das Phänomen in zwei Richtungen zu untersuchen: a) in der Art seiner Herstellung und b) in der Weise seiner Wahrnehmung.

a) Theatrale A.n existieren nur im Moment ihrer Erspürung durch das Publikum. Dabei ist die spezifische Stimmung, in die die A. einer Situation den Zuschauer zu versetzen mag, kein Zufallsprodukt. Vielmehr ist die A. einer Raumkonstellation inszenatorisch weitgehend herstellbar – auch wenn ihre ↗ Wirkung letztlich immer in Abhängigkeit zum Empfinden des Zuschauers steht. So sind die verschiedenen Theaterräume einer ↗ Inszenierung meist sorgfältig ausgewählt, und die szenische Komposition kann während des Probenprozesses immer wieder auf die erwünschte Wirkung überprüft werden. Dies gilt auch für Inszenierungen, deren Aufführungsort außerhalb konventioneller Theaterräume, bspw. in der freien Natur oder auf einem öffentlichen Platz, liegt – nicht selten regt gerade die spezifische A. solcher Orte zu ihrer theatralen Nutzung an.

Im Vergleich zu den inszenierten Stimmungsräumen fallen die A.n der alltäglichen

Umgebung in ihrer Charakteristik mitunter weniger eindeutig aus, da sich ihre Wirkung aus einer Vielzahl heterogener Faktoren zusammensetzt. Ausnahmen bilden hier insbesondere jene A.n, die sich im Wesentlichen auf eine alles überlagernde Wirkung zurückführen lassen: So hängt das Atmosphärische oft mit einer spezifischen Lichtgebung und klimatischen Faktoren zusammen, oder eine prägnante Geräuschkulisse vermag die Wirkung anderer Umgebungsqualitäten zu dominieren. Solche ›atmosphärischen Verstärker‹ werden auch im Theater oft eingesetzt. In Form von Beleuchtung, Musik- und Geräuscheinblendungen sowie Gerüchen werden sie verwendet, um A.n herzustellen oder die oft ohnehin schon homogene Wirkung der Theaterräume noch zusätzlich zu verstärken. Auch wenn über eine weitgehend gleichgerichtete Wirkung verschiedener szenischer Mittel also durchaus inszenatorischer Einfluss auf die herzustellende A. ausgeübt werden kann, bleibt ihre tatsächliche Erfahrung abhängig von den verschiedenen, unplanbaren Faktoren der Aufführung. Hierzu gehören insbesondere die spezifische Wahrnehmungshaltung des Zuschauers (siehe b) sowie die nicht-inszenierte, erst im Prozess der Aufführung durch das Verhalten des Publikums emergierende Raumstimmung (↗ Emergenz). Nicht zwangsläufig nämlich wird die Aufführung von einer einzigen A. besetzt. So wie der atmosphärische Raum von der szenischen Anordnung hergestellt werden und in den Saal hineinreichen kann, vermag die spezifische Stimmung des Zuschauerraumes die von der Bühne ausgehende A. zu modifizieren oder zu überlagern. Beispielsweise kann die von einem Bühnenbild intendierte ›Gruselstimmung‹ durchaus auf eine heitere A. im Publikum treffen und von dieser beeinflusst werden. Die einzelnen Bestandteile der Szenerie erzielen dann nicht die gewünschte atmosphärische Wirkung, sondern verharren in reiner Zeichenhaftigkeit; ähnlich wie etwa das Bild eines Sonnenuntergangs die A. desselben nicht zu reproduzieren vermag, sondern lediglich als einzelner Bestandteil in die aktuelle Raumstimmung mit einfließt.

b) Wahrnehmung: Die inszenatorische Begrenzung auf einige ausgewählte Mittel ermöglicht meist Rückschlüsse auf die Quellen der theatralen A. Schwieriger ist es jedoch zu ergründen, auf welche Weise die A. eines Theaterraumes die Befindlichkeit des Zu-

schauers beeinflusst. Gernot Böhme lenkt hier den Blick auf die performativen Qualitäten des Objekts, dessen spezifische Wirkkraft und die leibliche Responsivität des Wahrnehmenden. Statt die Eigenschaften eines Gegenstandes als rein definitorische Qualitäten zu verstehen, die diesen in Form, Farbe, Material und Volumen von anderen unterscheiden, hebt Böhme die Erfahrungsdimension der Objektwahrnehmung hervor. Die jeweilige Beschaffenheit eines Gegenstandes wird von uns demnach im ersten Moment der Wahrnehmung nicht funktional erkannt, sondern zunächst leiblich, in seiner affektiven Wirkung erspürt. Böhme zufolge sind es diese »Ekstasen der Dinge« (Böhme 1995, S. 131), die in ihrer Gesamtheit auf den Wahrnehmenden einwirken und den atmosphärischen Eindruck erzielen. Das Vorhandensein der A. ist Böhme zufolge also nicht nur an die Synthese aus Dingenekstasen und subjektiver Erspürung, sondern auch an die spezifische Wahrnehmungshaltung des Subjekts gebunden. Unterschieden sind hier zwei einander nachgeordnete Weisen der Wahrnehmung: Das auf die leibliche Responsivität des Wahrnehmenden angelegte Atmosphärische eines Ortes entzieht sich der funktionalen Betrachtung, lediglich in der vorreflexiven, leiblichen Erspürung der Dinge wird es präsent.

Erprobt man diese Thesen im Rahmen einer Analyse theatraler A.n, so wird schnell deutlich, dass die Beschränkung der atmosphärischen Wahrnehmung auf eine rein leiblich-affektiv geprägte Gegenstandserfahrung problematisch ist. Zwar ist der erste Eindruck einer Aufführung oft durch seine spezifische A. geprägt – diese entschwindet aber nicht, sobald das Dargebotene vom Zuschauer mit einer bestimmten 7 Bedeutung belegt wird. Stattdessen laden die Sinnzuschreibungen die Theaterrmittel oft zusätzlich mit einer spezifisch affektiven Wirkung auf: So ist etwa die Wirkung eines leeren, dunklen Bühnenraumes eine andere, wenn dieser zusätzlich, durch zeichenhafte Versatzstücke, als Ort eines Verbrechens o.Ä. ausgegeben wird. Die Wirkkräfte einer Raumkonstellation sind also nicht unabhängig von einer spezifischen, dem theatralen Gegenstand zukommenden Bedeutung zu denken. Vielmehr stellt sich Atmosphärisches erst in der gegenseitigen Verstärkung, Abschwächung und Wechselwirkung zwischen der 7 Materialität und Referentialität der wahrgenommenen

Raumkonstellation her. Für die Relation, in der atmosphärische Wahrnehmung und die Erfahrung der eigenen Emotionalität (7 Gefühl) zueinander stehen, sind also sowohl leibliche als auch kognitive Wahrnehmungsprozesse verantwortlich. Dabei ist hervorzuheben, dass, auch wenn die somatischen Vorgänge atmosphärischer Wahrnehmung unerforscht sind, nicht nur die Synthese aus Wahrgenommenem und Wahrnehmendem sowie Materialität und Referentialität, sondern auch das Zusammenspiel der verschiedenen Sinnesmodalitäten für die atmosphärische Wahrnehmung grundlegend ist. Das Atmosphärische lässt sich durch kein einzelnes äußeres Sinnesorgan verifizieren. Es ist die Gesamtheit der theatralen Wahrnehmungssituation, die Verknüpfung des Gesehenen, Gehörten, Geruchenen etc., die die emotionale Erfahrung der A. erzeugt.

In die analytische Betrachtung von A.n muss also die Synthese der Wahrnehmungen mit einbezogen werden. So schwierig sich dies aufgrund der Vielzahl der Ereignisse und der jeweils subjektiv in die Situation mit einfließenden Vorbedingungen (spezifische Stimmung des Wahrnehmenden, Theatererfahrung, Vorkenntnisse etc.) auch darstellt: Die Laborsituation des Theaters ermöglicht eine im Vergleich zu nicht-inszenierten A.n exemplarische Analysetätigkeit. Dabei sind insbesondere zwei Fragestellungen relevant: 1. Auf welche Weise wird das Atmosphärische einer Szene hergestellt und wahrgenommen? 2. Welche Funktion hat die A. im Rahmen der Aufführung und wie beeinflusst sie ihre Rezeption? Mit der näheren Betrachtung der A. rückt eine Reihe von Merkmalen in den Blick, die für die ästhetische Analyse theatraler Wahrnehmung zentral sind. So gilt es nicht nur das spezifische Verhältnis von Materialität und Referentialität in seiner affektiven Wirkung zu untersuchen, sondern auch die spezifische Verflechtung inszenierter und erst in der Aufführung emergierender Bestandteile auszumachen und ihre intermodale Synthese zu ergründen. Für die allgemeine aufführungsanalytische Betrachtung ist es zudem wesentlich, die Bedeutung der A. bezüglich der dramaturgischen, ästhetischen und inhaltlichen Strukturierung des Theaterereignisses nachzuvollziehen. Selbst wenn die durch die A. generierte emotionale Stimmung vom Zuschauer nicht reflektiert wird, vermag sie auf seine Wahrnehmung wichtigen Ein-

fluss zu nehmen, sei es indem sie eine ↑ Einfühlung in das Vorgeführte ermöglicht, zur Bedeutungskonstitution beiträgt oder die Aufführung affektiv strukturiert. Die Funktionen der A. sind vielfältig und bedürfen deshalb einer genauen Untersuchung.

Lit.: G. Böhme: Atmosphäre. FfM 1995. – H. Schmitz: Der Leib, der Raum und die Gefühle. Ostfildern 1998. – D. E. Wellbery: »Stimmung«. In: K. Barck u. a. (Hg.): Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in 7 Bden. Bd. 5. Stgt/Weimar 2003, S. 703–733. – E. Fischer-Lichte: Ästhetik des Performativen. FfM 2004. – S. Schouten: »Der Begriff der Atmosphäre als Instrument der theaterästhetischen Analyse«. In: H. Kurzenberger/A. Matzke (Hg.): TheorieTheaterPraxis. Bln 2004, S. 56–65.

Sabine Schouten

Aufführung (engl. *performance*; frz. *spectacle*) ist ein zentraler Grundbegriff der ↑ Theaterwissenschaft. Mit A. wird ein ↑ Ereignis bezeichnet, das aus der Konfrontation und ↑ Interaktion zweier Gruppen von Personen hervorgeht, die sich an einem Ort zur selben Zeit versammeln, um in leiblicher Ko-Präsenz gemeinsam eine ↑ Situation zu durchleben, wobei sie, z. T. wechselweise, als Akteure und Zuschauer agieren. Was sich in einer A. zeigt, tritt immer hier und jetzt in Erscheinung und wird in besonderer Weise als gegenwärtig erfahren. Eine A. übermitteln nicht andersorts bereits gegebene ↑ Bedeutungen, sondern bringt die Bedeutungen, die sich in ihrem Verlauf von den einzelnen Teilnehmern konstituieren lassen, allererst hervor.

1. Begriffsgeschichte: Als ein theoretischer Begriff wurde der Begriff der A. zuerst von Max Herrmann (1865–1942) zu Beginn des 20. Jh.s entwickelt. Mit ihm sollte Theater als eine eigenständige Kunst ausgewiesen und Theaterwissenschaft als eine neue kunstwissenschaftliche Disziplin begründet werden, nämlich als Wissenschaft von der A. Seit den Literarisierungsbestrebungen im 18. Jh. hatte sich in Deutschland die Vorstellung von Theater nicht nur als einer moralischen Anstalt, sondern auch als einer textuellen (↑ Textualität) Kunst durchgesetzt. Im ausgehenden 19. Jh. schien der Kunstcharakter von Theater ausschließlich durch seinen Bezug auf dramatische Kunstwerke, also auf literarische Texte garantiert. Zwar hatte Johann Wolfgang von Goethe bereits 1798 in dem Dialog *Über Wahrheit und Wahrscheinlichkeit der Kunstwerke* den Gedanken formuliert, dass

es die A. sei, welcher der Kunstcharakter zugesprochen werden müsse, wenn alles in ihr nach ihren eigenen besonderen Regeln ablaufe. Richard Wagner hatte ihn aufgegriffen und in seiner 1849 entstandenen Schrift *Das Kunstwerk der Zukunft* zu seiner Theorie des ↑ Gesamtkunstwerks weiterentwickelt. Beide sahen den Kunstcharakter der A. in der besonderen Organisation der künstlerischen Mittel begründet und verwirklicht.

Herrmann wandte sich nicht nur dezidiert gegen die vorherrschende Meinung seiner Zeitgenossen, dass Theater eine textuelle Kunst sei, die folglich einen Gegenstand der Literaturwissenschaft bilde, indem er einen grundsätzlichen Gegensatz zwischen ↑ Drama und Theater bzw. A. behauptete. Er setzte sich auch von Goethes und Wagners Auffassung ab. Denn er bestimmte schon in einem Vortrag 1920 die A. nicht aus einer spezifischen Relation der verwendeten künstlerischen Mittel zueinander, sondern aus dem Verhältnis zwischen Darstellern und Zuschauern. Er definierte sie als »ein soziales Spiel [...] – ein Spiel Aller für Alle. Ein Spiel, in dem alle Teilnehmer sind, – Teilnehmer und Zuschauer [...]. Das Publikum ist als mitspielender Faktor beteiligt« (Herrmann 1981, S. 19). Damit sind die besonderen Bedingungen von ↑ Wahrnehmung und ↑ Kommunikation innerhalb der A. benannt. Indem Herrmann die A. als ein ↑ Spiel definierte, bestimmte er die Rolle des Zuschauers neu. Dieser wird weder als distanzierter oder einfühlsamer Beobachter der Handlungen verstanden, die sich auf der Bühne abspielen und denen er bestimmte Bedeutungen beilegt, noch als ein intellektueller Entzifferer von Botschaften, die auf der Bühne formuliert werden. Die Zuschauer werden vielmehr als Mitspieler begriffen, welche die A. durch ihre Teilnahme, d. h. ihre physische ↑ Präsenz, ihre Wahrnehmung, Rezeption und Reaktion mithervorbringen. Die Kommunikationsbedingungen werden so als Regeln eines Spiels bestimmt, die zwischen allen Teilnehmern – Akteuren und Zuschauern – ausgehandelt werden und gleichermaßen von allen befolgt oder gebrochen werden können.

Herrmanns spezifische Bestimmung der ↑ Medialität von Theater ist auch für seine Konzeptualisierung von ↑ Materialität und Ästhetizität von A.en folgenreich. Gemäß seiner Erkenntnis, dass die A. sich zwischen

Akteuren und Zuschauern ereignet, also flüchtig und transitorisch ist, berücksichtigt Herrmann bei seinen Überlegungen zur Materialität der A. weder die Texte, die aufgeführt werden, noch Artefakte wie die Dekoration. Er bezieht sich vielmehr auf den Körper des Schauspielers, der sich im und durch den 7 Raum bewegt. »In der Schauspielkunst liegt [...] das Entscheidende der theatralischen Leistung«, sie erzeuge »das eigentliche, das reinste Kunstwerk, das das Theater hervorzubringen imstande ist« (Herrmann 1931, S. 152). Zwar können in der A. durchaus Artefakte und Texte Verwendung finden. Sie sind hier jedoch nicht als fixierte Artefakte von Belang, sondern als Elemente in einem dynamischen körperlichen Prozess.

Wenn Herrmann die A. als ein Spiel oder auch als ein »Fest« (Herrmann 1981, S. 19) bezeichnet, lässt sich daraus schließen, dass er sie nicht als ein 7 »Werk« – auch wenn er diesen Begriff verwendet –, sondern als ein »Ereignis« begreift. Ihn interessieren weniger die Bedeutungen, die im Laufe der A. von Akteuren und Zuschauern hervorgebracht werden mögen, als die Aktivitäten und dynamischen Prozesse, in die beide verwickelt sind. Herrmann führt aus, dass die kreative Aktivität der Zuschauer sich entfalte »in einem heimlichen Nachleben, in einer schattenhaften Nachbildung der schauspielerischen Leistung, in einer Aufnahme nicht so sehr durch den Gesichtssinn wie vielmehr durch das Körpergefühl, in einem geheimen Drang, die gleichen Bewegungen auszuführen, den gleichen Stimmenklang in der Kehle hervorzubringen« (Herrmann 1931, S. 53). Damit wird betont, dass für die ästhetische 7 Erfahrung in der A. »das theatralisch Entscheidende das Miterleben der wirklichen Körper und des wirklichen Raumes« (ebd., S. 152) sei. Die Aktivität der Zuschauer wird nicht nur als eine Tätigkeit der Einbildungskraft begriffen, sondern als ein körperlicher Prozess, als eine Art »Ansteckung« (ebd.). Dieser Prozess wird durch die Teilnahme an der A. in Gang gesetzt und betrifft nicht nur Auge und Ohr, sondern den ganzen Körper. Es sind die im Raum agierenden Körper, welche die A. hervorbringen – die Körper der Schauspieler, die sich im und durch den Raum bewegen, und die Körper der Zuschauer, welche die räumlichen Dimensionen ihrer gemeinsamen Umgebung leiblich erfahren und auf die physische Präsenz der Schauspieler

körperlich reagieren. Die ästhetische Erfahrung ereignet sich nach Herrmann als ein spezifischer Modus von Ansteckung.

2. Explikation: Wie aus der einleitenden Definition des Begriffs sowie aus Herrmanns Bestimmung hervorgeht, sind an der A. vier Aspekte zu unterscheiden und zu erläutern: ihre (1) Medialität, (2) Materialität, (3) Semiotizität und (4) Ästhetizität.

(1) Die medialen Bedingungen von A.en sind mit der leiblichen Ko-Präsenz von Akteuren und Zuschauern gegeben und durch sie bestimmt. In einer A. gelten entsprechend ganz andere Bedingungen als bei der Produktion und Rezeption von Texten und Artefakten. Während die Akteure handeln, d. h. sich durch den Raum bewegen, Gesten ausführen, Objekte manipulieren, sprechen und singen, nehmen die Zuschauer sie wahr und reagieren auf sie. Zwar mögen diese Reaktionen teilweise als rein »innere«, d. h. imaginative und kognitive Prozesse ablaufen. Überwiegend handelt es sich jedoch um Reaktionen, die von Akteuren und anderen Zuschauern wahrgenommen werden können. Auch diese Wahrnehmungen resultieren wiederum in wahrnehmbaren Reaktionen. Was immer die Akteure tun, hat Auswirkungen auf die Zuschauer und was immer die Zuschauer tun, hat Auswirkungen auf die Akteure und die anderen Zuschauer. In diesem Sinne entsteht die A. immer erst in ihrem Verlauf. Sie erzeugt sich sozusagen selbst aus den Interaktionen zwischen Akteuren und Zuschauern. Daher ist ihr Ablauf auch nicht vollständig planbar und vorhersagbar. Dem autopoietischen Prozess ihrer Entstehung eignet vielmehr ein hohes Maß an Kontingenz.

Zwar sind es die Akteure, welche ganz entscheidende Vorgaben für den Verlauf der A. machen – gleichwohl sind sie nicht im Stande, ihn zu kontrollieren. Letztlich wird die A. von allen Beteiligten gemeinsam hervorgebracht, ohne dass ein Einzelner oder eine Gruppe von Personen sie vollkommen durchzuplanen, zu steuern und zu kontrollieren vermöchte. Sie entzieht sich immer wieder der Verfügungsgewalt jedes Einzelnen. Sie ist in diesem Sinne unverfügbar. Das heißt allerdings nicht, ihr eine von Akteuren und vor allem Zuschauern unabhängige und ihnen prinzipiell unzugängliche Existenzweise zuzusprechen, wie sie für das »Göttliche« bzw. das »Heilige« angenommen wird. Vielmehr hebt der Begriff der Unverfügbarkeit aus-

drücklich auf die Involviertheit aller Beteiligten ab und zwar sowohl im Hinblick auf den mehr oder weniger starken Einfluss, den diese auf den Verlauf der A. nehmen, als auch hinsichtlich des Einflusses, dem sie selbst darin ausgesetzt sind, da es sich ja gerade um Wechselwirkungen handelt. Was im Laufe einer A. in Erscheinung tritt, ist häufig emergent (↗ Emergenz). Bei allen Beteiligten handelt es sich nur um Mit-Erzeuger, die in unterschiedlichem Ausmaß und in unterschiedlicher Weise an der Gestaltung der A. mitwirken, ohne sie allein bestimmen zu können. In diesem Prozess, in dem sie mit der Wechselwirkung ihrer Handlungen und Verhaltensweisen die A. hervorbringen, bringt umgekehrt die A. sie allererst als Akteure und Zuschauer hervor, indem sie ihnen zustoßt, ihnen widerfährt, sich ereignet. Die A. eröffnet so allen Beteiligten die Möglichkeit, sich in ihrem Verlauf als ein Subjekt zu erfahren, welches das Handeln und Verhalten anderer mitzubestimmen vermag und dessen eigenes Handeln und Verhalten ebenso von anderen mitbestimmt wird; als ein Subjekt, das weder autonom noch fremdbestimmt ist und das die Verantwortung auch für eine Situation übernimmt, die es nicht geschaffen hat, an der es jedoch teil hat.

Daraus erhellt, dass sich eine A. – ganz gleich welchen Genres – immer auch zugleich als ein sozialer Prozess abspielt. In ihr treffen unterschiedliche Gruppen aufeinander, die ihre Beziehungen zueinander auf unterschiedliche Weise aushandeln und regeln können. Dieser soziale Prozess wird zu einem politischen, wenn in der A. ein Machtkampf zwischen Akteuren und Zuschauern oder auch zwischen verschiedenen Zuschauern entbrennt, die einer dem anderen eine bestimmte Beziehungsdefinition, Ansichten, Werte, Überzeugungen, Verhaltensweisen aufzuzwingen suchen. In einer A. kann es zu Gruppenbildungen unter den Zuschauern kommen; auch vermag sich aufgrund der besonderen medialen Bedingungen für die Dauer der A. oder auch nur für einzelne Momente in ihr eine Gemeinschaft zwischen Akteuren und Zuschauern herzustellen. Diese mit A.en immer gegebene Möglichkeit, die von den Veranstaltern religiöser oder politischer A.en immer schon genutzt wurde, ist im 20. Jh. wiederholt auch von Theatertheoretikern und -machern proklamiert und realisiert worden, so vor allem in den unterschiedlichen

Spielarten eines ↗ politischen und rituellen Theaters (↗ Ritual).

(2) A.en verfügen nicht über ein fixier- und tradierbares Artefakt. Da sie sich zwischen Akteuren und Zuschauern ereignen, sind sie flüchtig und transitorisch. In diesem Sinne erschöpfen sie sich in ihrer Gegenwärtigkeit, d.h. ihrem zwischen Anfang und Ende andauernden Werden und Vergehen, in ihrer Autopoiesis. Das schließt keineswegs aus, dass in ihnen materielle Objekte Verwendung finden, die nach dem Ende der A. als solche zurückbleiben und als Spuren der A. aufbewahrt werden können. Gleichwohl ist die A. nach ihrem Ende unwiederbringlich verloren; sie lässt sich niemals wieder als genau dieselbe wiederholen. Die Materialität der A. wird performativ hervorgebracht und tritt immer nur für eine begrenzte Zeitspanne in Erscheinung.

Was sich im Verlauf einer A. zeigt, geht zum einen auf die Intentionen, Vorstellungen und Planungen einzelner Subjekte zurück. Es ist der ↗ Inszenierung geschuldet, die festlegt, welche Elemente zu welchem Zeitpunkt und an welcher Stelle im Raum erscheinen, wie sie sich durch den Raum bewegen und wo und wann sie wieder aus ihm verschwinden sollen. Zum anderen entspringt das, was in Erscheinung tritt, den unter (1) ausgeführten Wechselwirkungen. Deswegen muss auch zwischen dem Inszenierungs- und dem Aufführungsbegriff klar unterschieden werden. Während ›Inszenierung‹ die intendierte und geplante performative Hervorbringung von Materialität meint, schließt ›A.‹ jegliche in ihrem Verlauf performativ hervorgebrachte Materialität ein. Dies gilt für die ↗ Körperlichkeit der A. ebenso wie für ihre Räumlichkeit und Lautlichkeit.

Aufgrund der leiblichen Ko-Präsenz von Akteuren und Zuschauern kommt der ›Körperlichkeit‹ in der A. eine besondere Bedeutung zu. In A.en haben wir es immer zugleich mit dem phänomenalen Leib und mit dem semiotischen Körper zu tun. Die Akteure erscheinen stets in ihrem leiblichen In-der-Welt-Sein, ganz gleich, ob es sich um Schauspieler, Sänger, Tänzer oder Sportler, Politiker, Schamanen, Priester handelt. Von ihrem phänomenalen Leib geht eine je besondere Ausstrahlung aus, welche die anderen Teilnehmer/Zuschauer ihrerseits leiblich erspüren (↗ Verkörperung). 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 Zuschauer auf sich zieht. Ein Strom von ↑ Energie scheint von ihm auszugehen, der sich auf die Zuschauer überträgt und sie ihrerseits energetisiert. Der Akteur wird so auf besondere Weise und besonders intensiv als gegenwärtig erfahren. Zugleich erfährt sich auch der Zuschauer, den dieser Strom von Energie trifft, in besonderer Weise und besonders intensiv als gegenwärtig. In A.en 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.

Auch die Räumlichkeit der A. ist flüchtig und transitorisch. Denn sie ist nicht mit dem architektonisch-geometrischen Raum gleichzusetzen, in dem sie stattfindet, sondern entsteht im und durch den performativen Raum. Der performative Raum ist es, der besondere Möglichkeiten für das Verhältnis zwischen Akteuren und Zuschauern, für ↑ Bewegung und Wahrnehmung eröffnet, die er darüber hinaus organisiert und strukturiert. Wie immer von diesen Möglichkeiten Gebrauch gemacht wird, wie sie genutzt, realisiert, umgangen oder konterkariert werden, hat Auswirkungen auf den ↑ performativen Raum. Jede Bewegung von Menschen, Objekten, Licht, jedes Erklängen von Lauten vermag ihn zu verändern und so Räumlichkeit neu und anders hervorzubringen. Der performative Raum ist instabil, ständig in Fluktuation und in Veränderung begriffen. Räumlichkeit einer A. besteht daher nicht, sondern ereignet sich. Für die Hervorbringung von Räumlichkeit kommt außerdem der ↑ Atmosphäre eine besondere Bedeutung zu – vergleichbar derjenigen, welche die Präsenz für die Erzeugung von Körperlichkeit hat. Wie Gernot Böhme in *Atmosphäre* (1995) ausführt, sind Atmosphären zwar ortlos, aber dennoch räumlich ergossen. Sie gehören weder allein den Objekten bzw. den Menschen an, die sie auszustrahlen scheinen, noch denen, die den Raum betreten und sie leiblich espüren. In der Atmosphäre, die vom Raum und den Dingen, einschließlich der Gerüche, die sie verströmen, und der Laute, die sie erklingen lassen, auszugehen scheint, werden diese dem Subjekt, das ihn betritt, in einem

geradezu emphatischen Sinne gegenwärtig. Denn der Zuschauer findet sich nicht der Atmosphäre gegenüber, sondern wird von ihr umfungen und umgeben; er taucht in sie ein.

Geradezu paradigmatisch für die Flüchtigkeit von A.en ist ihre ›Lautlichkeit‹. Es lässt sich kaum ein Phänomen denken, das flüchtiger wäre als ein (v)erklingender Laut. Aus der Stille des Raumes auftauchend, breitet er sich in ihm aus, füllt ihn, um im nächsten Augenblick zu verhallen, zu verwehen, zu verschwinden. So flüchtig er sein mag, wirkt er doch unmittelbar auf den ein, der ihn vernimmt. Er vermittelt ihm nicht nur ein Raumgefühl, sondern dringt in seinen Leib ein und vermag häufig physiologische und affektive Reaktionen auszulösen. Lautlichkeit ist daher immer zugleich auf Räumlichkeit und Körperlichkeit bezogen, ja konstituiert sie wesentlich mit. Laute erschaffen den Raum der A. als einen spezifisch performativen Raum, nämlich als einen Hör-Raum, und zwar sowohl die von den Akteuren als auch die von Zuschauern hervorgebrachten oder von außen eindringenden Laute. Dies gilt für jede Art von Lautlichkeit. ↑ Stimmlichkeit erzeugt darüber hinaus immer zugleich auch Körperlichkeit. Die Stimme erklingt, indem sie sich dem Körper entringt und durch den Raum schwingt, so dass sie sowohl für den Sprechenden/Singenden/Schreienden etc. selbst als auch für andere hörbar wird.

Da die Materialität der A. erst in ihrem Verlauf performativ als eine flüchtige und ephemere hervorgebracht wird, kommt ihrer zeitlichen Organisation eine besondere Bedeutung zu. Da A.en sich in der ↑ Zeit ereignen, wobei ihre Dauer von wenigen Minuten bis zu mehreren Stunden oder gar Tagen sich zu erstrecken vermag, bedürfen sie bestimmter Verfahren, welche die Dauer und Abfolge des Erscheinens der verschiedenen Elemente sowie das Verhältnis regeln, das sie jeweils untereinander eingehen. Zu diesem Verfahren gehören traditionellerweise das Hochziehen und Herunterlassen des Vorhangs sowie Pausen, vor allem aber die ↑ Dramaturgie des Handlungsablaufs und der Psychologie der ↑ Figuren. Seit den 1970er Jahren verlieren diese Verfahren zunehmend an Bedeutung. Neue Verfahren wie das Arbeiten John Cages mit sog. *Time brackets* wurden erfunden. Der ↑ Rhythmus, der immer schon die spezifische Zeit-

lichkeit von A.en mitbestimmt hat, ist seitdem zum wichtigsten Organisationsprinzip von Zeit in A.en avanciert.

(3) Lange Zeit ging man von der Annahme aus, dass A.en dazu dienen, bestimmte, andernorts fixierte Bedeutungen zu vermitteln. Es galt die Prämisse, dass die A. eines dramatischen Textes die in diesem Text niedergelegten Bedeutungen bzw. eine spezifische Interpretation übermittelt; dass in einem höfischen ↗ Fest des 17. Jh.s ein bestimmtes allegorisches Programm verwirklicht wird oder dass sich politische Feste und andere Massenveranstaltungen als ↗ Repräsentation der Macht, vor allem der Macht eines Einzelnen wie Ludwigs XIV., Napoleons I., Benito Mussolinis, Josef Stalins oder Adolf Hitlers begreifen lassen. Eine solche Auffassung ist nicht mehr haltbar, wenn man die besondere Medialität und Materialität einer A. bedenkt. Es ist vielmehr die A., welche Bedeutungen allererst hervorbringt. Denn zum einen werden die in der Interaktion zwischen Akteuren und Zuschauern im Verlauf der A. emergierenden Erscheinungen das vorgegebene Programm stören; und zum anderen lenkt die Fokussierung der Wahrnehmung auf die besondere Gegenwart von phänomenalen Leibern und Atmosphären die Aufmerksamkeit von semiotischen Körpern, Räumen, Objekten usw. ab, konterkariert also den Vorgang einer entsprechenden Interpretation.

Die Semiotizität (↗ Semiotik) einer A., ihre Bedeutungsebene, konstituiert sich in der Wahrnehmung des Zuschauers, und zwar als Wahrnehmung a) selbstbezoglicher Phänomene, b) von dramatischen Figuren und anderen symbolischer Ordnungen und c) als Umspringen der Wahrnehmung zwischen a) und b).

a) Den Leib und die Dinge in ihrer spezifischen Phänomenalität wahrzunehmen, heißt nicht, sie als bedeutungslos wahrzunehmen, sondern sie als etwas wahrzunehmen. Es handelt sich nicht um einen unspezifischen Reiz, ein bloßes Sinnes-Datum, sondern um die Wahrnehmung von etwas als etwas. Die in ihrer Phänomenalität wahrgenommenen Dinge bedeuten das, als was sie in Erscheinung treten. Selbstbezüglichkeit ist entsprechend weder als Übermittlung einer vorgegebenen Bedeutung noch als Desemantisierung zu beschreiben. Vielmehr fallen Wahrnehmung und Bedeutungskonstitution hier in eins. Es

wird nicht zuerst etwas wahrgenommen, dem dann – in einem Akt der Interpretation – die Bedeutung von etwas anderem zugesprochen wird, sondern Bedeutung entsteht bereits im Akt der Wahrnehmung. Die Wahrnehmung von etwas als etwas wird zugleich als Prozess der Konstitution seiner Bedeutung als dieses besondere phänomenale Sein vollzogen. Häufig ist mit diesem Modus der Wahrnehmung noch ein ganz anderer verknüpft. Wenn sich die Aufmerksamkeit aus ihrer Fokussierung auf die Phänomenalität des Wahrgenommenen löst, kann dieses als ein Signifikant erscheinen, dem sich die unterschiedlichsten Bedeutungen beilegen lassen: Assoziationen jeglicher Art, also Vorstellungen (↗ Imagination), Erinnerungen, ↗ Gefühle, Gedanken etc. Dabei ist fraglich, ob derartige Assoziationen sich nach bestimmten Regeln ergeben, also vorhersagbar sind. Eher ist davon auszugehen, dass sie den betreffenden Zuschauer plötzlich überfallen, eher zufällig auftauchen, wenn auch häufig im Nachhinein begründbar. Der Wahrnehmende vermag über sie jedenfalls nicht frei zu verfügen. Der Wahrnehmungsprozess verläuft daher als ein eher ›chaotischer‹, in jedem Fall emergenter Prozess. Die Semiotizität der A. realisiert sich hier als ein Oszillieren der Wahrnehmung zwischen Konzentration auf das Phänomen in seiner Selbstbezüglichkeit und dem Auftauchen von Assoziationsketten.

b) Andererseits vermag der Zuschauer die Körper der Akteure als Zeichen für eine dramatische Figur und die Objekte als ihre Umgebung bzw. als von der Figur zu verwendende Gegenstände wahrzunehmen. Es wird also alles, was wahrgenommen wird, im Hinblick auf die Figur bzw. eine bestimmte fiktive Welt oder eine bestimmte symbolische Ordnung wahrgenommen. Die Bedeutungen, die so hervorgebracht werden, erzeugen in ihrer Gesamtheit die Figur bzw. die fiktive Welt bzw. die symbolische Ordnung. Der Wahrnehmungsprozess wird von der Zielsetzung gesteuert, eine Figur etc. entstehen zu lassen. Wahrgenommene Elemente, die nicht als Zeichen für eine Figur etc. wahrgenommen werden, bleiben im weiteren Prozess der Bedeutungskonstitution unberücksichtigt. Die jeweils erzeugten, die Figur etc. hervorbringenden Bedeutungen wirken so auf die Dynamik des Wahrnehmungsprozesses ein, dass überhaupt nur noch solche Elemente Beachtung finden, die sich vom betreffenden

Subjekt im Hinblick auf die Figur wahrnehmen lassen. Der Wahrnehmungsprozess erfolgt in diesem Sinne zielgerichtet und erscheint insofern bis zu einem gewissen Grad vorhersagbar.

c) In der Regel verläuft der Wahrnehmungsprozess in einer A. weder ausschließlich nach dem ersten noch nach dem zweiten Modell ab, also weder völlig chaotisch noch gänzlich zielgerichtet. Vielmehr springt er immer wieder von der einen Ordnung zur anderen um. Im Augenblick des Umspringens erfolgt ein Bruch, eine Diskontinuität. Die Dynamik des Wahrnehmungsprozesses nimmt jedes Mal eine andere Wendung. Er verliert die Zufälligkeit und wird zielgerichtet bzw. büßt umgekehrt seine Zielgerichtetheit ein und fängt an auszuschweifen. Jede Wendung führt zur Wahrnehmung von etwas anderem – nämlich jeweils dessen, was zur Stabilisierung der neuen Ordnung beiträgt – und damit zur Erzeugung jeweils anderer Bedeutungen. Auch wenn der Zuschauer versucht, seine Wahrnehmung intentional neu einzustellen bzw. in der neuen Ordnung zu halten, wird ihm sehr bald bewusst werden, dass das Umspringen auch gegen seinen Willen erfolgt, dass es ihm zustößt. Er erfährt in diesem Moment seine eigene Wahrnehmung als emergent, als seinem Willen und seiner Kontrolle entzogen, zugleich aber als bewusst vollzogen. Das Umspringen lenkt so die Aufmerksamkeit des Wahrnehmenden zugleich auf den Wahrnehmungsprozess selbst und seine besondere Dynamik. Der Wahrnehmende fängt an, sich selbst als Wahrnehmenden wahrzunehmen, was spezifische Bedeutungen hervorbringt, die nun ihrerseits weitere Bedeutungen erzeugen, die auf die Dynamik des Wahrnehmungsprozesses einwirken und so fort. Auch dadurch nimmt also der Wahrnehmungsprozess eine wiederum andere Wendung. Was in ihm wahrgenommen wird und welche Bedeutungen erzeugt werden, erscheint so immer weniger vorhersagbar. Dem Wahrnehmenden wird zunehmend bewusst, dass ihm nicht Bedeutungen übermittelt werden, sondern dass er es ist, der sie hervorbringt, und dass er auch ganz andere Bedeutungen hätte konstituieren können, wenn das Umspringen zu einem anderen Zeitpunkt oder weniger oft bzw. häufiger eingetreten wäre. Die Semiotizität von A.en ist daher durch die Emergenz von Bedeutungen bestimmt.

(4) Wie aus der Bestimmung von Medialität, Materialität und Semiotizität von A.en hervorgeht, lassen sich A.en nicht als Werke angemessen begreifen, sondern nur als Ereignisse. Insofern die A. aus der Interaktion von Akteuren und Zuschauern hervorgeht, sich in einem autopoietischen Prozess selbst erzeugt, erscheint der Werkbegriff inadäquat. Denn die A. liegt nicht als Resultat dieses Prozesses vor, sondern wird in und mit ihm vollzogen. Es gibt sie nur als und im Prozess des Auführens; es gibt sie nur als Ereignis.

Als Ereignis ist die A. – im Unterschied zur Inszenierung – einmalig und unwiederholbar. Exakt dieselbe Konstellation zwischen Akteuren und Zuschauern wird sich nicht ein zweites Mal einstellen. Die Zuschauerreaktionen und ihre Auswirkungen auf die Akteure und andere Zuschauer werden sich bei jeder A. anders gestalten. Eine A. ist auch in dem Sinne als ein Ereignis zu begreifen, dass keiner der an ihr Beteiligten volle Verfügungsgewalt über sie hat. Dies gilt auch im Hinblick auf den spezifisch präsenten Modus, in dem die Phänomene in ihr erscheinen, sowie auf die Emergenz von Bedeutungen, die sie herausfordern. Indem die Phänomene in besonders intensiver Weise als gegenwärtig erscheinen, lösen sie sich aus ihrem Kontext. Es entsteht ein Bruch. Wie sich hinsichtlich des Umspringens der Wahrnehmung gezeigt hat, ereignet auch sie sich, widerfährt dem Wahrnehmenden und versetzt ihn in einen Zustand der Instabilität, des Zwischen.

Als Ereignis beansprucht die A. die Aufmerksamkeit des Zuschauers in ganz besonderer Weise. Denn wenn die Ökonomie der Aufmerksamkeit sich nach den Kriterien: Grad der Intensität von Erscheinung, Abweichung oder Überraschung oder auch Auffälligkeit organisiert, so ist evident, dass alle diese Kriterien auf A.en zutreffen. Von einer Ökonomie der Aufmerksamkeit im eigentlichen Sinne des Wortes kann daher hier keine Rede sein. Vielmehr fordert die A. als Ereignis geradezu einen Exzess an Aufmerksamkeit, eine Verschwendung dieser so kostbaren Ressource heraus. Die spezifische Ästhetizität von A.en ist darüber hinaus von einem merkwürdigen Zusammenfallen von Gegensätzen charakterisiert. In ihnen erfahren sich die Beteiligten als Subjekte, die ihren Gang mitbestimmen und sich zugleich von ihm bestimmen lassen. Sie erleben die A. als einen äs-

thetischen und zugleich als einen sozialen, ja politischen Prozess, in dem Beziehungen ausgehandelt, Machtkämpfe ausgefochten, Gemeinschaften gebildet und wieder aufgelöst werden. Ihre Wahrnehmung vollzieht sich sowohl als ein chaotischer als auch als ein zielgerichteter Prozess. Was in der westlichen Kultur traditionell als Gegensatz gedacht wird, der sich in dichotomischen Begriffspaaren fassen lässt – wie autonomes vs. fremdbestimmtes Subjekt; Ästhetisches vs. Soziales/ Politisches; Präsenz vs. Repräsentation – wird in A.en nicht im Modus des Entweder-oder, sondern in dem des Sowohl-als-auch erfahren.

Da dichotomische Begriffspaare außer als Instrumente zur Beschreibung und Erkenntnis der Welt auch und vor allem als Regulative unseres Handelns und Verhaltens dienen, zieht ihre Destabilisierung nicht nur eine Destabilisierung der Welt-, Selbst- und Fremdwahrnehmung nach sich, sondern auch eine Erschütterung der Regeln und Normen, die unser Verhalten leiten. Aus den Begriffspaaren lassen sich unterschiedliche Rahmensetzungen deduzieren, wie: ›Dies ist Theater/ Kunst‹ oder ›Dies ist eine soziale bzw. politische Situation‹. Diese Rahmen beinhalten Vorgaben für ein angemessenes Verhalten in einer von ihnen gefassten Situation. Indem A.en gegensätzliche oder auch nur verschiedene Rahmen miteinander kollidieren lassen, indem sie damit unterschiedliche, ja z. T. einander widersprechende Geltungsansprüche nebeneinander stehen lassen, so dass sie sowohl alle gleichzeitig gelten als auch sich gegenseitig annullieren, schaffen sie eine Situation von ↑ Liminalität. Sie versetzen die Beteiligten und vor allem die Zuschauer ›zwischen‹ alle hier aufgerufenen Regeln, Normen und Ordnungen; sie versetzen sie in eine Krisensituation. Die Erfahrung einer solchen Krise als Erfahrung einer Destabilisierung von Selbst-, Fremd- und Welterfahrung geht häufig mit starken Empfindungen und Gefühlen einher, mit Veränderungen des physiologischen, energetischen, affektiven und motorischen Zustands. In ihm artikuliert sich das Erleben der Krise, d. h. sie wird zunächst als eine Veränderung des körperlichen Zustandes bewusst und erlebbar. Ästhetische Erfahrung in A.en lässt sich entsprechend als Schwellen- bzw. als Krisenerfahrung näher beschreiben.

Die hier gegebenen Bestimmungen von Medialität, Materialität, Semiotizität und Äs-

thetizität gelten generell für A.en. Sie sind allerdings erst durch die ↑ Performance-Kunst und experimentelle A.en des Theaters, vor allem des ↑ postdramatischen Theaters, seit den ausgehenden 1960er Jahren ausdrücklich fokussiert, ja geradezu ausgestellt worden und so ins allgemeine Bewusstsein gehoben.

3. Reichweite des Begriffs: Der Aufführungsbegriff ist zwar von Max Herrmann als auch hier ausgehend von Theateraufführungen bzw. von A.en der Performance-Kunst bestimmt. Er gilt jedoch für A.en aller Art, d. h. sowohl für A.en anderer Künste wie z. B. Ausstellungen, Installationen, Konzerte, Dichterlesungen als auch für alle Genres von *cultural performances* wie Rituale, Feste, Spiele, Sportwettkämpfe, politische Veranstaltungen und Ähnliches sowie schließlich für unsere A. (frz. *conduite*) in einer Reihe von Alltagssituationen. Der Begriff fungiert insofern nicht nur als ein theaterwissenschaftlicher, sondern auch als ein kulturwissenschaftlicher Grundbegriff. Dies gilt insbesondere für die interdisziplinäre ↑ Theatralitätsforschung.

Der Begriff birgt ein erhebliches Innovationspotenzial für die Kulturwissenschaften und zwar für die historisch-hermeneutischen Wissenschaften ebenso wie für die Sozialwissenschaften und die Kunstwissenschaften. Die historisch-hermeneutischen Wissenschaften können bei A.en nicht von der Prämisse ausgehen, dass in ihnen z. B. ein bestimmtes allegorisches Programm verwirklicht wird oder dass sie sich als Repräsentation der Macht Einzelner begreifen lassen oder dass die A. eines Dramas als seine Interpretation aufzufassen sei. Vielmehr müssen historisch-hermeneutische Herangehensweisen berücksichtigen, dass Bedeutungen immer erst im Prozess der A. selbst entstehen, dass sie erst prozessual hervorgebracht werden und daher kaum mit den Bedeutungen identisch sein können, welche Einzelne oder Gruppen von Personen durch die A. zum Ausdruck bringen wollten. Dies gilt es sowohl bei der Analyse von Quellen und Dokumenten zu A.en der Vergangenheit als auch bei A.en, an denen der Forscher hier und heute teilnimmt, zu bedenken.

Als ebenso folgenreich erweist sich der Aufführungsbegriff für die Sozialwissenschaften. Denn wenn bei A.en davon auszugehen ist, dass alle Beteiligten insofern invol-

viert sind, als sie die A. mitbestimmen und sich zugleich von ihr bestimmen lassen, wird sich die weit verbreitete Manipulationsthese kaum aufrechterhalten lassen. In ihr wird davon ausgegangen, dass politische Feste und andere Massenveranstaltungen dazu geeignet sind, die an ihnen beteiligten Bevölkerungsgruppen im Sinne der Herrschenden zu manipulieren. Das hieße, dass die Veranstalter in der Lage wären, diejenigen Wirkungsstrategien anzuwenden, die ein passives Publikum in der genau vorausberechneten Weise überwältigen und zum gewünschten Verhalten bewegen. Wenn man dagegen die Wechselwirkungen zwischen Akteuren und Zuschauern bedenkt und damit die Mit-Verantwortung, die jeder, der in sie involviert ist, für sie übernimmt, kann von Manipulation nicht oder jedenfalls nur unter Vorbehalt die Rede sein.

Der Aufführungsbegriff impliziert auch für die Kunstwissenschaften weit reichende Konsequenzen. Denn in ihrem Zentrum steht der Werkbegriff. Es gilt, das Werk in seinem Gemacht-Sein zu analysieren und zu verstehen. Wenn die Künste jedoch nicht mehr Werke, sondern A.en, und d. h. Ereignisse, hervorbringen, wie es nicht nur Theater, Musik, Performance-Kunst tun, sondern seit den sechziger Jahren des 20. Jh.s auch die anderen Künste, dann greifen weder eine Werkästhetik noch auf sie bezogene Produktions- und Rezeptionsästhetiken. Ins Zentrum der Kunstwissenschaften muss vielmehr der Ereignisbegriff treten. Es gilt also, entsprechende neue Ästhetiken zu entwickeln ebenso wie anstelle der Werkanalyse neue Methoden der Aufführungsanalyse als Ereignisanalyse.

Ein spezielles Problem stellen medialisierte A.en dar. Denn auch wenn Film-, Fernseh- und Videoaufzeichnungen bzw. -übertragungen bisweilen ähnliche Effekte hervorbringen können wie Live-A.en, so geschieht dies doch mit gänzlich anderen Mitteln, nämlich nicht in leiblicher Ko-Präsenz von Akteuren und Zuschauern und ohne die Möglichkeit der direkten Interaktion und Intervention, über die der Zuschauer vor Ort verfügt. Aus diesem Grund erscheint es nicht sinnvoll, Medialisierungen von A.en unter den Aufführungsbegriff zu fassen.

4. Aufführungsanalyse: Wie aus der Erläuterung des Aufführungsbegriffs erhellt, wirft die Analyse von A.en ganz andere Probleme auf als die Analyse von Texten, Bildern

oder anderen Artefakten. Da A.en sich in ihrem Vollzug erschöpfen, also nicht fixier- und überlieferbar sind, lassen sich nur A.en analysieren, an denen der Analysierende selbst teilgenommen hat. Anders als Texte und Bilder sind A.en der Vergangenheit einer Analyse nicht zugänglich. ↑ Theaterhistoriographie vermag daher auch keine Analyse von A.en vergangener Epochen vorzunehmen, sie kann ihre Aussagen über solche A.en ausschließlich auf der Grundlage der Analyse von Quellen und Dokumenten zu diesen A.en machen. Die A.en selbst entziehen sich ihrem Zugriff.

Die Teilnahme des Analysierenden an der A., die er analysieren will, impliziert ein anderes grundsätzliches Problem. Denn aus ihr folgt, dass er selbst in die A. involviert ist, d. h. Teil eben des autopoietischen Prozesses, den er analysieren will. Ein Standpunkt außerhalb der zu analysierenden Vorgänge ist ihm prinzipiell nicht möglich. Der Betrachter muss daher selbst zum Gegenstand der Analyse werden ebenso wie die Rolle, die er im Prozess der A. spielt. Eine Analyse der A. losgelöst von der Subjektivität des Analysierenden und den Erfahrungen, die er während der A. gemacht hat, stellt daher einen Widerspruch in sich dar. Die spezifische Medialität von A.en setzt also ihrer Analysierbarkeit, ganz unabhängig von der besonderen Eigenart jeder konkreten zu analysierenden A. ganz bestimmte Grenzen, die allerdings auch als besondere Chancen begriffen werden können, welche sie eröffnen. Denn durch sie ist der Analysierende gegen den in den Kunstwissenschaften nicht einlösbaren Anspruch auf Objektivität gefeit, die immer nur eine Pseudo-Objektivität sein kann. Dabei darf Subjektivität der Analyse weder mit purer Introspektion noch mit Beliebigkeit verwechselt werden. Vielmehr handelt es sich um eine Subjektivität, die kommunizierbar ist und daher intersubjektiv zugänglich und gegebenenfalls nachvollziehbar.

Besondere Bedingungen für die Analyse werden ebenfalls von der Materialität der A. gesetzt. Aufgrund des Prozesscharakters der A., der Flüchtigkeit ihrer Vorgänge, ist es den Analysierenden zu keinem Zeitpunkt der A. möglich, sie – wie etwa ein ↑ Bild – als Ganzes in den Blick zu nehmen und einzelne Elemente auf dieses Ganze zu beziehen. Auch kann er nicht vor- und zurückblättern. Er vermag immer nur die jeweils neu auftauchenden