

## Die Rauheit des Körpers

### Variationen über ein theaterwissenschaftliches Thema

Die Theaterwissenschaft entstand im Kontext der großen Theaterreformbewegungen der Jahrhundertwende, die das moderne Regietheater begründeten, und zwar als akademische Agentin und Förderin des neuen Theaterkonzepts. Ihre Anfänge in den zehner und zwanziger Jahren zu verfolgen, ist überaus interessant; die Quellen zeichnen das Bild eines fortschrittlichen, ja mutigen Projekts. Zum ersten Mal entwickelte sich an deutschen Universitäten so etwas wie eine Wissenschaft mit Kompetenz für das Multimediale und Synthetische; die Fundamente des neuen Theaterbegriffs waren zugleich die der Gegenstandsbestimmung des Fachs: Die Aufführung wurde als szenisches Gesamtkunstwerk definiert, und sie wurde als eigenständiges, autonomes Werk vom Drama abgesetzt. Theater galt fortan nicht mehr als verkörperte Wortkunst, wichtig wurden die Korrespondenzen von Körpern, Räumen, Bildern, Klängen und Worten.

Dieser Aufbruch brach leider kläglich in sich zusammen; die Geschichte ist bekannt: Eben erst akademisch etabliert, ruhte man sich auf seinen Lorbeeren aus; die Kraft reichte noch zur Entwicklung zweier halbgarer Methodchen, die auf den Namen Mimustheorie und Rekonstruktion hören. Damit begnügte man sich über fast sechzig Jahre, träumend unter der wärmenden Sonne des bildungsbürgerlich nobilitierten Gegenstands.

Auch nach der Wende zu einer – wie auch immer begründeten – kritischen Wissenschaft zum Anfang der siebziger Jahre, ging es nur langsam vorwärts, mit theoretischen Entwürfen, welche die soziologischen, strukturalistischen und hermeneutischen Denkmodelle ihrer Zeit aufnahmen und darauf Neubestimmungen ihres Gegenstandes entwarfen. Diese erste Phase der Projektierung einer Wissenschaft vom Theater (die den Namen auch verdient) dauerte bis zum Ende der siebziger Jahre. Zwei dominierende Denkschulen, zwei methodische Ansätze bildeten sich heraus: die internationale Theatersemiotik und die deutsche Interaktionstheorie, methodisch der germanistischen Rezeptionsästhetik nahe verwandt. Die Semiotiker schauten primär auf den Zeichenkosmos der Bühne, die Interaktionstheoretiker entdeckten die Zuschauer als Mitspieler. Wobei man im Rückblick

sagen muß, daß sich beide Schulen in wichtigen Punkten zum Verwechseln ähnlich waren. Die erste Ambition beider Ansätze galt der Entwicklung theatralischer Strukturformeln: das Ganze in einem Satz oder Schaubild. Der Wille, Theater auf den Begriff zu bringen, prägte die theoretischen Schriften der siebziger Jahre zutiefst.

In einem weiteren Punkt trafen sich die beiden Schulen: in der Bestimmungen einer fundamentalen Differenz Theater/Leben, die zunächst nach den Vorgaben einer klassifikatorischen Semantik dekliniert wurde: Theater sei dadurch wesentlich gekennzeichnet, daß es die Elemente der realen Welt, mit denen es spiele *verdopple, abbilde*, szenisch transzendiere. Semiotiker verfolgten dies wiederum im Hinblick auf die Bühne: Wie wird aus einem Tisch eine Burg, ein Schiff oder ein Kamel? Rezeptionstheoretiker untersuchten dies im Hinblick auf die rezeptive Sanktionierung des szenischen *Als ob*, des Prinzips der Repräsentation. In diesen Doppelungshypothesen liegt vielleicht schon der Kern jenes Problems, mit dem wir uns heute beschäftigen. Indem Theatertheorie das Eigentliche theatralischen Ausdrucks gerade dort setzte, wo Theater seine stoffliche Grundlage (fiktional) überschreite, verabschiedete sie sich nachhaltig von dieser Basis, dem Körperlichen, dem Materiellen. Die Repräsentation überwältigte die Präsentation, das Abwesende das Anwesende, die Signifikate die Signifikanten, der Sinn das Sinnliche. Die dezidierte Privilegierung des Immateriellen ist übrigens schon den ersten theatersemiotischen Versuchen der tschechischen Strukturalisten in den zwanziger Jahren deutlich eingeschrieben, Jan Mukarovsky formulierte das Leitmotiv:

„Die theoretische Aufgabe liegt [darin]: zu zeigen, daß das Theater trotz der stofflichen Greifbarkeit seiner Mittel [...] nur die Grundlage für ein unstoffliches Zusammenspiel von Kräften ist, die sich in Raum und Zeit verschieben und den Zuschauer in ihre veränderliche Spannung hineinziehen ...“<sup>1</sup>

In den achtziger Jahren wurden diese Theorieansätze nachhaltig revidiert. Die zweite Phase der Theatertheorie war von dem Bestreben geprägt, eine Synthese semiotischer und interaktionstheoretischer Ansätze zu finden, was nicht allzu ferne lag, handelte es sich doch um eine Hochzeit nahe verwandter und sich gegenseitig ergänzender Partner. Semiologen entdeckten den Zuschauer als eigenständigen Bedeutungsfaktor, die Rezeptionsästheti-

---

1 Mukarovsky, Jan: Zum heutigen Stand einer Theorie des Theaters. In: Schmid, Herta; Kesteren, Aloysius van (Hg.): *Moderne Dramentheorie*. Kronberg 1975, S. 78.

ker, die sich schon fast von der Bühne verabschiedet hatten, entdeckten (wieder), daß man sich mit Fragen theatralischer Wahrnehmung nur sinnvoll befassen kann, wenn man auch das Wahrgenommene in Rechnung stellt.

Das Integrationsprogramm der zweiten Phase der Theatertheorie baut maßgeblich auf einem Leitbegriff, einer theoretischen Klammer, auf *Kommunikation*. Zwar – so lautet das Credo dieser semiologischen Hermeneutik – läßt sich, was zwischen Bühne und Saal verhandelt wird, nicht nach denotativen Einfachrastern abhandeln. Die Bühnen gelten nicht mehr als Sendestationen, die Nachrichten verschlüsseln, die Zuschauer nicht einfach als Empfänger, die Zeichen (*adäquat*) dekodieren, womöglich auch noch *ikonische*. Im Begriff der „rezeptiven Produktion“ versuchte man der Eigendynamik der „Zuschaukunst“ gerecht zu werden. Theater sei, so die Kernthese der zweiten Phase, ein offenes System, aber dennoch – ein System.<sup>2</sup> Eine minimale, für beide Seiten verbindliche Basis des Austauschs muß vorhanden sein. Konkretisationsprozesse verlaufen weder aleatorisch noch völlig determiniert. Und das heißt: Bedeutungshypothesen sind zulässig, Theater läßt sich immer noch – lesen.

Vieldeutigkeit widerspricht dabei nicht den Eigenschaften des (flexibilisierten) Kommunikationsmodells, sondern gilt als konstitutiver Faktor des *offenen Systems*. Theater verpflichtet demnach niemanden auf seine Bedeutungsintentionen; es macht indes semantische Angebote, die auf vielfältige und je individuelle Weise in den einzelnen Rezeptionsakten eingelöst werden können. Semiologische Hermeneutik denkt unbeirrt dialektisch.

„Am Prozeß der Interpretation sind (zumindest) zwei historische Variable beteiligt: *Der Geschichtlichkeit der Werke korrespondiert die ihrer Wahrnehmung*. Jede Aufführung reagiert thematisch, stilistisch oder programmatisch auf ihren Kontext. Und auch der Begriff, den wir uns vom Theater machen, steht nicht jenseits von Raum und Zeit [...] Sprechen verändert die Sprache. Das Theater verändert das Bild, das wir uns von ihm machen. Eine theatralische Weltformel anzustreben, hieße, sich aus der Geschichte zu verabschieden, hieße die dialektische Beziehung produktiver und rezeptiver Standards zu leugnen.“<sup>3</sup>

---

2 Folgende Schriften argumentieren in diesem Zusammenhang: Fischer-Lichte, Erika: *Semiotik des Theaters*. Bd. 3: *Die Aufführung als Text*. Tübingen 1983. Pavis, Patrice: *Semiotik der Theaterrezeption*. Tübingen 1988. Hiß, Guido: *Der theatralische Blick. Einführung in die Aufführungsanalyse*. Berlin 1993.

3 Ebd. S. 27

Ich möchte, Stichwort Dialektik, einen kleinen Exkurs einschalten. Derjenige, der sie im Theater gefordert und entwickelt hat, war Bertolt Brecht. Zurückblickend fällt auf, wie sehr ihm neuere Theatertheorien verpflichtet sind. Bestes (und naheliegendes) Beispiel: Manfred Wekwerths *Theater und Wissenschaft*<sup>4</sup>, eine der Begründungsschriften der Interaktionstheorie. Die dort postulierte radikale Aufwertung des Zuschauens ist in Brechts Konzept eines dialektischen Theaters, das ja dem Partner im Parkett die letzte Entscheidung überlassen will, deutlich vorformuliert. Brecht hat auch die Theatersemiotik stark beeinflusst, so taucht etwa – um nur ein Beispiel zu nennen – sein „Gestus“-Begriff immer dann auf, wenn es um höhergeordnete Instanzen der Zuschauselektion, um „Isotopien“, um „Sinnklammern“ geht; Stichwort: der gesellschaftliche Verweis als semantischer Leitstrahl.

Daß wir Brecht methodisch viel verdanken, wußte Roland Barthes schon früher. In einem Interview von 1964 beschrieb er Theater als „dichten semantischen Akt“. Und daß die „Materialität des Schauspiels nicht nur von einer [...] Psychologie der Emotionen“, sondern gerade von einer „Technik des Bedeutens“ abhängt, habe Brecht programmatisch und praktisch vorgeführt:

„Brecht hat das semantische Statut des Theaters mit Glanz [...] gerechtfertigt. [...] er [hat] begriffen, daß [...] Theater in kognitiven statt in emotiven Begriffen behandelt werden kann, er war bereit, das Theater intellektuell aufzufassen ...“<sup>5</sup>

Barthes skizziert in diesem Interview das Programm der neueren Theatertheorie gleichsam *en passant*. Man kann eines daraus ableiten: Daß wir Theater überhaupt semantisch untersucht haben, unsere Überzeugung, daß wir es im Theater mit einer *polyphonen* Sprache zu tun haben, *Sprache* gerade nicht im metaphorischen Sinne verstanden, – dieser Konsens der Theatertheorie vor dem Einbruch der *Postmoderne* ist nicht naturgewachsen, sondern selbst Resultat einer historischen Konstellation. Der theatralische Horizont der siebziger und achtziger Jahre war von Brecht maßgeblich geprägt – und auch begrenzt. Auch hier reagierte eine Theorie auf eine Praxis. Wahrscheinlich haben wir uns als Wissenschaftler auf das *Theater des wissenschaftlichen Zeitalters* enger bezogen, als wir es vermuteten: auf ein Theater-

---

4 Wekwerth, Manfred: Theater und Wissenschaft. München 1974.

5 Barthes, Roland: Literatur und Bedeutung. In: Ders.: Literatur oder Geschichte. Frankfurt/M. 1969, S. 103.

modell, das seine gesellschaftlichen Ambitionen qua *Kommunikation* verwirklichen wollte, dem Logos tief verpflichtet.

Und nicht nur in meinem eigenen Fall ging diese scheinbare Selbstverständlichkeit des Bedeutens soweit, daß womöglich grundlegende Aspekte des Theaters, das Materielle und Sinnliche, zunächst unter *ferner liefen* verbucht wurden. Der zweiten Phase der Theatertheorie gelang durchaus die Integration, Dynamisierung und Flexibilisierung der starren Modelle der Anfänge. Zwar handelten die achtziger Jahre an Stelle von fragwürdigen Ikonizitätskonzepten elaborierte Text- und Diskursbegriffe. Doch der Blick in die textlinguistischen und hermeneutischen Lehrbücher war zunächst präziser als der auf die Bühnen (das körper- und bildintensive Theater ist keinesfalls eine Erfindung der achtziger und neunziger Jahre). Abwesend blieb auch hier, was auf den Bühnen anwesend ist. Nur Inhalte zählten. Theaterwissenschaft wollte jenem *semantischen Statut* gerecht werden und merkte nicht, daß sie sich an einem historischen Spezialfall abarbeitete. Die Ironie dieser Geschichte liegt nicht zuletzt darin, daß uns im Zeichen des kommunikativen Stückeschreibers aus Ulm wieder einholte, wovon wir uns längst verabschiedet wähnten, die Literaturwissenschaft, und sei es in ihren Methoden.

Die Theatertheorie der zweiten Phase, die eben erst gelernt hatte, jenem „semantischen Statut“ gerecht zu werden, wurde schließlich durch Bühnenergebnisse aufgeschreckt, die es radikal aufkündigten, die sich kategorisch der Deutbarkeit verweigerten. Mitte, Ende der achtziger Jahre war es einfach nicht mehr zu übersehen: Brecht bildete nicht mehr die Speerspitze des Theaters. Das abstrakte Bilder- und Tanztheater, Wilson, Freier, Bausch beherrschte die Bühnen und die Feuilletons, später wurden Castorfs wilde, Marthalers melancholische Attacken wider den Sinn Tagesgespräch, Schleefs brachiale Bewegungschöre brachten die Fundamente der Repräsentation ins Wanken; fast schon eine Katastrophe war die Zusammenarbeit von Heiner Müller und Bob Wilson. (Auch Peter Stein verabschiedete sich von Brecht, allerdings in Richtung Stanislavsky). Neuenfels machte die Opernhäuser unsicher. Nirgendwo war mehr Halt, und die elaborierten semantischen Modelle wollten nicht mehr auf Theaterformen passen, die sich der Deutbarkeit provokativ verweigerten. Sie waren inspiriert durch Brecht, und sie paßten auf Brecht, nicht mehr und nicht weniger.

Anstöße, die unser Denken in Fluß brachten, gingen von der Philosophie aus, auch hier primär unter *postmodernen* Vorzeichen. Weite Teile der Geisteswissenschaft hatten sich früher damit befaßt: Die traditionellen,

letztlich im Projekt der Aufklärung, des dialektischen Denkens entwickelten Begriffe der Bedeutung, des Sinns, der Kommunikation wurden in Frage gestellt. Entweder – Lyotard selbst lieferte das erste Beispiel – auf der Basis eines an sich selbst verzweifelnden Marxismus, oder, das wäre, vereinfacht, Derridas Position, als Spielform einer radikalen Sprachkritik, der die Struktur selbst unter den Händen zerrinnt. Sollte – so unsere Frage – die Sinnverweigerung auf den Bühnen etwas mit diesen philosophischen Ansätzen und Diagnosen zu tun haben?

Wir rezipierten die Medientheorie der zweiten Generation, etwa Baudrillard, Bolz, Kittler und Welsch, die in ihrem Denken auf eine massenmedial geprägte Welt zu reagieren suchen, in der die *die Wirklichkeit selbst immer fiktionaler*, die *Realität zur Software*, die Kategorien von Sein und Schein in der Omnipräsenz der Simulation obsolet würden.<sup>6</sup> Schien hier nicht das Theater besonders angesprochen, als Institut, in dem über Jahrhunderte das Verhältnis von Sein und Schein exemplarisch verhandelt wurde?

Und wir tasteten uns, neue Bücher im Kopf, wieder an die nachbrechtischen Spektakel heran. Wäre der Zusammenbruch des dialektischen Theaters kein böser Wille, keine Dekadenzerscheinung, keine Konterrevolution, sondern womöglich eine sensible Reaktion von Theaterschaffenden auf die Bedingungen einer durch und durch mediatisierten Welt, die eben nicht mehr die von Brecht ist. Traten da womöglich stampfende, tobende, schreiende Körper auf den Bühnen gegen die Übermacht der elektronischen Bilder an? Wären jene Regisseure so etwas wie praktische Philosophen? Und zwar solche, die auf die schöne neue Multimedia-Welt durchaus adäquater reagieren können als die schreibende Zunft, nämlich mit synästhetischen Ausdrucksmitteln!

Als zeitgemäße Vertreter einer traditionellen Denkschule, die Lyotard auf die Formel einer „historischen Hermeneutik des Sinns“ gebracht hatte, standen Theoretiker der zweiten Phase plötzlich im Regen: dialektische Unholde, suchend nach Kausalitäten, Strukturen und Synthesen, die Differenzen vergewaltigend, Totalitaristen der Elfenbeintürme. Die Krise schüttelte uns durch. Sollten wir unser Handwerkszeug wegwerfen? Sollten wir *absolut postmodern* werden? Oder sollten wir verstummen? Was macht das hermeneutische Subjekt, wenn ihm sein Reich genommen wird, wenn sein Selbstverständnis sich als falsch erweist?

---

6 Welsch, Wolfgang: Ästhetisches Denken. Stuttgart 1990, S. 57 f.

Im Rahmen dieser Entwicklung trat, gerade im theoretisch-methodischen Feld, eine Dimension des Theaters wieder ganz in den Vordergrund, die lange vernachlässigt, ja verdrängt war. Der Zusammenbruch der Repräsentation leitete den Blick auf die Präsentation, die Krise des Sinns legte das Sinnliche frei. Befreit vom *semantischen Statut* traten einige Dinge dorthin, wo sie hingehören, nämlich ins Rampenlicht: die Körper der Schauspieler, das Körperliche, Materielle, Sinnliche der Bühne schlechthin.

Die Körper dringen derzeit in alle Bereiche der Theaterwissenschaft vor. Theatergeschichtliche Forschung wendet sich heute gerade solchen Avantgardetraditionen zu, die bis weit in die achtziger Jahre – eben qua Brecht-Dominanz – kaum rezipiert wurden, ja ideologisch verdächtig waren. Ich meine die Reformen Wagners, des Symbolismus, der Stilbühne, die radikal-ästhetischen Ansätze Meyerholds, Tairows, Wachtangows, den frühen Max Reinhard. Ich meine das Theater der Futuristen, Dadaisten und Surrealisten, die abstrakten Versuche Schlemmers und Kandinskys, das schwarze Theater Antonin Artauds. Man ortet hier Vorläufer gegenwärtiger Entwicklungen, Vorläufer des abstrakten, antireferentiellen, antisubjektiven, körperbewußten Theaters der Gegenwart; zum Beispiel im Hinblick auf die radikale Ablehnung mimetischer Prinzipien oder auch im Hinblick auf subjektkritische Positionen, die etwa den symbolistischen Theatertheorien Maeterlinks, Mallarmés und Craigs eingeschrieben sind. Mit neuem, vielfach kulturwissenschaftlich geprägtem Interesse werden die historischen Versuche verfolgt, das Theater zu *retheatralisieren*, und das heißt: von der Dominanz der Sprache zu befreien.<sup>7</sup> Sprachkritische Ambitionen sind vielen Theateravantgarden eingeschrieben, sei es im Hinblick auf antidramatische Positionen, sei es im Versuch, das dramatische Element in rauschhaften szenischen Gesamtkunstwerken aufzuheben, sei es im Hinblick auf die Begründung einer theatralischen Ästhetik des Erhabenen, die Theater zum Instrument einer überbegrifflichen Erfahrung umbauen wollte, jenseits des Rationalen, jenseits der Zwangsherrschaft des Logos, diesseits der Aufklärung.

In diesem Zusammenhang gibt es diskrete Parallelen zwischen historisch-avantgardistischen und *postmodernen* Positionen. Für Artaud galt textgebundenes Theater, wörtlich, als „Pervertierung des Theaters“. Der Theaterwissenschaftler Hans-Thies Lehmann fordert die Emanzipation des Szenischen und Theatralischen vom allzu engen bildungsbürgerlichen Konzept

---

7 Vgl. etwa: Mennemeier, Franz Norbert und Fischer-Lichte, Erika (Hg.): Drama und Theater der europäischen Avantgarde. Tübingen 1994; und: Fischer-Lichte, Erika (Hrsg.): Theateravantgarde: Wahrnehmung – Körper – Sprache. Tübingen/Basel 1995.

der „mise-en-scène des Schrifttextes“.<sup>8</sup> Für Derrida ist die Szene „theologisch, sofern sie durch die Sprache [...], durch einen Willen zur Sprache, durch das Ziel eines ersten Logos beherrscht wird, der dem theatralischen Ort nicht angehörend, ihn von ferne beherrscht.“<sup>9</sup> Auch Lyotard analysiert Sprache als Herrschaftsinstrument, erträumend ein Theater, das sich noch der letzten Merkmale des Logos entledigt: „Wo man die Zeichenbeziehung [...] abschafft, wird folglich die Herrschaft des Dramatugen+Regisseurs+Choreographen+Bühnenbildners über die angeblichen Zeichen und die angeblichen Zuschauer unmöglich.“<sup>10</sup>

Deutlich werden hier argumentative Strategien entwickelt, die, das Sinnliche an das Unsagbare knüpfend, eine Ästhetik des Erhabenen als prädestiniertes Spielfeld des Theatralischen einklagen. Die Argumente bauen dabei auf einem System binärer Zuordnungen, auf der Opposition von „Sprachlichem-Unstofflichen-Zwanghaften“ und „Unsagbarem-Sinnlichen-Freien“, wobei ersteres letzteres ausgrenze. Die sprachliche Seite steht dabei für das Konventionelle, Kausale und Narrative. Und das utopisch-ästhetische Potential des Theaters liege zuerst in der sinnlichen Durchschlagung des Sprachlich-Erstarrten. Das kritische Potential der Aufführung präsentiert – in einem Wort – nicht mehr die Fabel, sondern ihre Auflösung.

Wie auch immer man dies beurteilen mag – grundsätzlich gilt für theatralische Sprachkritik in Vergangenheit und Gegenwart, in Theorie *und* Praxis: Je stärker der Einfluß der Sprache beschnitten, je nachhaltiger sie ver-teufelt wird, desto stärker profilieren sich dabei die Körper. Sei es, daß sie einfach deshalb auffallen – wie bei Edward Gordon Craig – weil sie (einem dezidiert metaphysischen Projekt) im Weg stehen, sei es, daß sie – wie bei Meyerhold – zum rhythmischen Zentrum eines tänzerisch aufgefaßten szenischen Werkes werden, sei es, daß sie durch physisch unmittelbare Wirkungen, durch Schmerz und Schrei aus ihren zivilisatorischen Zwangsjacken befreit werden sollen – wie bei Artaud und seinen Schülern.

Die Auseinandersetzung mit Theaterformen, die, wie Ulrike Haß es einmal prägnant formuliert hat, „Kritik des Sinnes durch die Sinne“ leisten, ist in vollem Gange. Dies betrifft – ich sage es am Rande – auch die Auseinandersetzung mit dem Körper des Zuschauers. Auch die verschütteten Tradi-

---

8 Lehmann, Hans-Thies: Die Inszenierung: Probleme ihrer Analyse. In: Zeitschrift für Semiotik, 1989, Bd. 11, S. 29 – 49.

9 Derrida, Jaques: Das Theater der Grausamkeit und die Geschlossenheit der Repräsentation. In: Ders.: Die Schrift und die Differenz. Frankfurt/M 1972, S. 355.

10 Lyotard, Jean-François: Der Zahn, die Hand. In: Essays zu einer affirmativen Ästhetik. Berlin 1980, S. 25.

tionen des dionysischen Theaters finden wieder Beachtung, jenes Theaters, das die Rekonstruktion der griechischen Tragödie via Massen und Nerven probierte. Das reicht vom *Ring des Nibelungen*, über Max Reinhardts Massentheater, über die szenischen Aufmärsche der russischen Revolution, über Piscators exorbitante Agitprop-Revuen, bis hin zu Thingspiel und anderen Formen öffentlicher Selbstinszenierungen (nicht nur) totalitärer Systeme.

Grundsätzlich gilt das Sinnliche der Bühne nicht mehr als Krücke zum Transport vorgefertigter Botschaften, es rückt als konstitutiver Teil des Theaters in den Mittelpunkt. Erika Fischer-Lichte:

„Das Theater hat im Zuge [...] seiner Selbstreflexion in den letzten dreißig Jahren derart unterschiedliche ästhetische Verfahren entwickelt, daß jeder Versuch, sie deskriptiv oder auch funktionsanalytisch auf einen gemeinsamen Nenner bringen zu wollen, von vornherein zum Scheitern verurteilt ist. In einer Hinsicht allerdings stimmen sie auffallend überein. Sie markieren nachdrücklich die spezifische Materialität der theatralischen Kommunikation, die sie zum Teil geradezu provozierend ausstellen: Ihre Räumlichkeit, ihre Körperlichkeit, ihre Lautlichkeit.“<sup>11</sup>

Auf dieser Einsicht bauen Argumente (wiederum von Praktikern und Theoretikern!), die sich im Überblick auf eine chiasmatische Formel bringen lassen. Ungefähr: Solange die Welt *real* war, konnte ihr das Theater den (kritischen) Spiegel vorhalten, qua Fiktion. Wenn sich jedoch *Welt* in [Baudrillard'schen] Simulationen auflöst, läuft der Hase in Gegenrichtung: eben als Kritik des medial korrumpierten Sinns durch die leuchtenden Körper der Bühne. Auch hier wird das Materielle des Theaters als heilsames Potential gedeutet, in diesem Fall nicht als Resistance wider den Logos; die Formel heißt: *Nahsehen als Rettung vor dem Fernsehen*. Im Theater sammle sich die Bewegung gegen die allgemeine Mediatisierung oder – wie Heiner Müller einmal sagte – „Theatralisierung der Wirklichkeit“, selige „Inseln der Unordnung“ (noch einmal Müller) schwimmen im Meer des digital Geordneten.<sup>12</sup>

Betroffen von der Renaissance der Körper ist zuletzt jener Bereich der Theaterwissenschaft, der sich – wie gesagt – nachhaltig auf Konzepte des

---

11 Fischer-Lichte, Erika: *Kurze Geschichte des deutschen Theaters*. Tübingen/Basel 1993, S. 419.

12 Gerade an diesem Punkt wird Theater bisweilen geradezu emphatisch stark gemacht gegenüber dem Kino, der *reproduzierbaren* Kunst, dem vorgeblich Nicht-Auratischen. Anders ausgedrückt: Das „Nahsehen-als-Rettung-vor-dem-Fernsehen“-Argument steht klar in der Tradition theatralischer Selbstbehauptungsstrategien, die zuerst (in den zehner und zwanziger Jahren) gegenüber dem Kino entwickelt wurden.

Sprachlichen (nämlich in Gestalt linguistischer Methoden-Vorbilder) eingelassen hatte: Aufführungsanalyse. Noch in den achtziger Jahren galt sie als das prädestinierte Instrument der Theaterwissenschaft, zugleich als Zentrum und Ziel – aus dieser Position ist sie heute entlassen. Dennoch lohnt sich ein kleiner Ausblick; denn Aufführungsanalyse ist mit den sinnlichen Dimensionen des Theaters vielleicht am nachhaltigsten konfrontiert.

Methodiker reagierten auf das Mißtrauen an den Konzepten der Bedeutung und der Kommunikation zunächst durch charakteristische Denkbewegungen, die Methodendiskussion wich gleichsam nach unten aus. Auch in diesem Feld wurde entdeckt oder wiederentdeckt, wofür der Begriff „Materialität der Bühne“ steht, ihre räumliche, sinnliche, körperliche Eigendynamik, ein Spielfeld (womöglich) diesseits der Semiose. Hans-Thies Lehmann hat sich in diesem Sinne geäußert. 1989 sprach er sich nachdrücklich dagegen aus, „Theater als Zeichenprozeß auf die Mitteilung verbalisierter Inhalte zu reduzieren“ und dabei alles zu übergehen, was „begrifflos“ oder „vorbegrifflich“ mitschwingt:

„Theater ist [...] weniger als Kommunikation, vielfach vergleichbar dem „Ausdruck“, den eine [...] Kombination von Tönen, Linien, Farben, ein optisch-akustischer *Rhythmus* [Hervorhebung G. H.] erzeugt; und es ist mehr als Kommunikation: nämlich [...] das Begehren nach einer weitergehenden, mimetischen, jenseits der Alltagsmünze der Konversation realisierten Gestalt des Austauschs.“<sup>13</sup>

Und der Aufsatz schließt mit einem Abschnitt, der fast schon so etwas wie das Programm einer Aufführungsanalyse diesseits und jenseits des Semantischen enthält, indem er dafür plädiert, den Blick „auf das Moment des Intentionlosen, der libidinösen Besetzung von Vorgängen, der sinnlichen Materialität aller Signifikanten“ zu leiten. Einer Materialität, die es „nicht zuläßt, von der Körperlichkeit jener Dinge, Strukturen und Lebewesen abzusehen, mit deren Hilfe Bedeutungen im Theater entstehen.“<sup>14</sup>

Hier sind die beiden Größen angesprochen, mit denen sich die Methodensuche auseinandersetzt: Das ist zum einen die *Materialität* der Bühne. Daran knüpfen sich – Lyotard hat das an anderer Stelle schon vorgedacht<sup>15</sup> – freudianische Vorstellung des Libidinösen: der Schauspielerkörper als Generator einer erotischen Energie, die Bühne und Saal durchflutet – eben

---

13 Lehmann, Hans-Thies: Die Inszenierung: Probleme ihrer Analyse. S. 47.

14 Ebd., S. 48.

15 Vgl.: Lyotard, Jean François: Der Zahn, die Hand.

vor allem Begrifflichen. Und Lehmann exponiert auch den anderen Zentralbegriff, den Praktikern ist er lange schon geläufig, den Theoretikern kaum: Rhythmus. Auch dieser Begriff ist mit der Hoffnung verknüpft, einen Ansatz zu finden, der es erlauben soll, das raumzeitliche Pulsieren der Bühnenpolyphonie zu erfassen, noch diesseits der Repräsentation.

Auch Patrice Pavis, der über zwanzig Jahre hinweg nach einem semiologischen Zugriff auf die Aufführung gesucht hat, plädierte für eine Rückkehr zu den Signifikanten. Der Materialität der Bühne gerecht werden, das heißt bei Pavis wörtlich: das „unbekannte Wesen Schauspieler“ erkunden. Und ein nicht kleiner Teil seiner Überlegungen entwickelt Aufführungsanalyse qua Schauspielertheorie. Pavis bringt diese körperbezogenen Fragen auf einen Nenner: „Subpartitur“ heißt er. Und das Präfix *Sub* bringt wieder auf den Punkt, worüber ich rede: die analytische Unterschreitung des Semantischen, des Kommunikativen. Wenn es indes eine Subpartitur gibt, dann muß es auch eine Partitur geben. Auf dem Subsemiotischen wächst das Semiotische, das Pavis nicht eigentlich abschaffen, wenngleich in seinem Untergrund verankern will. In einem Vortrag (FU Berlin 1993) faßte er dies in folgende Worte: „Man muß die Aufführung beschreiben, als etwas zwischen Semiotisierung und Entsemiotisierung, wobei die erotische Energetik so lange wie möglich im Auge behalten werden muß“. Und was er für die Analyse der *Partitur*, also des Sinnhaften vorschlug, bringt ebenfalls eine neue Qualität ins Spiel. Der musikalische Begriff ist hier kein Zufall. Auf Konkretisation, Isotopie, Korrespondenz, auf das Instrumentarium der zweiten Phase, zielt das angedachte Verfahren nur in zweiter Linie. Im Vordergrund steht ein Vektorenmodell, das die Vernetzung von Partitur und Subpartitur untersuchen will entlang elementarer Prozesse der Verschiebung und Verdichtung, der Spannung-Entspannung, Intensivierung-Lockerung. „Theorie der vektorischen Begierde“ heißt dieser janusköpfige Ansatz, der die Grenzen des Vermessbaren in bislang kaum zugängliche Bereich zu erweitern sucht.<sup>16</sup>

Daß wir uns um die Dimension des Materiellen kümmern müssen, den Theaterprozeß beschreibend als einen Prozeß von Semiotisierung und Desemiotisierung, das ist fast schon das Credo der neuesten Tendenzen der Aufführungsanalyse. Dabei durchläuft methodisches Denken eine charakteristische Bewegung: *Postmoderne* Denkanstöße führen zunächst zur Ausweichbewegung *nach unten*, in einen (scheinbar) gesicherten Bereich, in dem

---

16 Patrice Pavis hat diese Überlegungen soeben in Buchform publiziert: *L' Analyse des Spectacles*. Paris 1996.

sich die Probleme der Kommunikation und der Bedeutung womöglich nicht stellen. Sobald dieses Materielle theoretisch postuliert ist, wird das Semantische darüber rekonstruiert. Aufführungsanalyse läuft dabei womöglich Gefahr, auf das Verschwimmen des *semantischen Status* mit Konzepten eines ganzheitlichen Sinns zu reagieren: Geist plus Körper. Ich denke, man sollte hier vorsichtig sein. Die Konfrontation des theatralischen Blicks mit den Körpern auf der Bühne berührt elementare Fragen, auf die auch die Philosophie keine einfachen Antworten bereithält:

War uns das Semantische, war das, was wir für Bedeutung hielten, jemals zugänglich ohne den materiellen Unterbau? Setzen wir mit unseren Bedeutungshypothesen immer nur an der *oberen Hälfte* der Zeichenprozesse an, oder war unsere Semantik nicht immer schon durch das Körperliche mitgeprägt?

Können wir – als kognitive Wesen – diesen Unterbau überhaupt vom Überbau trennen, können wir *der Metaphysik entrinnen*, indem wir uns auf eine Physik berufen, von der wir nicht wissen, ob sie uns überhaupt ungefiltert (a priori) zugänglich ist?

Trägt der Begriff der „Materialität der Kommunikation“ nicht den Widerspruch in sich? Gerade weil er – und hier sehe ich das erkenntnistheoretische Problem – hinter die grundlegende Kantische Einsicht über die Trennung des Bewußtseins von den Dingen zurückfällt. Landen wir nicht wieder bei Schopenhauer: die Welt als Wille und Vorstellung, die Aufführung als Energetik und Sinn?

Wenn das beschworene Materielle zugleich das Nichtkommunizierbare (*Unsagbare*) wäre, wie sollen wir es dann – etwa in einem ganzheitlichen Diskurs – überhaupt kommunizieren können? Der Eindruck, daß in unseren Analysen das Materielle verloren gehe, entsteht er nicht vielleicht dadurch, daß in der verbalen *Übersetzung* einer ästhetischen Erfahrung bestimmte Bereiche dieser Erfahrung einfach nicht transportabel sind?

Bedeutet die Einsicht in die (beschreibungs-)sprachlichen Grenzen des analytischen Projekts schon seine Aufgabe – wie es z. B. diejenigen vertreten, die eine Ästhetik des Erhabenen theaterwissenschaftlich einklagen? Oder sollten wir versuchen, das Spannungsfeld zwischen Sagbarem und Unsagbarem produktiv zu machen, die Herausforderung annehmen, den Tanz (mit den Begriffen) wagen?

Was läßt sich einer Entwicklung entgegensetzen, die womöglich Gefahr läuft, semantische gegen körperliche Positivitäten und Proklamationen auszuwechseln? Was die Aufführungsanalyse betrifft, liegt eine Möglichkeit

darin, sie (als Auseinandersetzung mit ästhetischen Fragen auch des institutionalisierten Gegenwartstheaters) schlichtweg auszuklammern. Neuere kulturwissenschaftlich orientierte Ansätze zur Theatralitätsforschung neigen dazu; Helmar Schramm: „Alles in allem richtet sich mein begriffsgeschichtliches Interesse an ästhetisch-philosophischen Aspekten von Theater nicht primär auf abgelebte Kunstmodelle, sondern auf theatralische Seiten des gesellschaftlichen Lebens“.<sup>17</sup> Auch Joachim Fiebach interessieren weniger ästhetische Phänomene, sein Interesse richtet sich dezidiert auf „symbolisches Rollenverhalten“ im allgemeinen gesellschaftlichen Feld: „Wendet [die Theaterwissenschaft] ihre Energie [...] an die nicht-disziplinäre Untersuchung allgemeinerer historisch signifikanter kultureller Prozesse, wenn auch *nur* unter dem Blickwinkel von Theatralität, könnte sie sich nicht nur überlasten. Es mag auch scheinen, als wollte oder sollte sie sich als Disziplin selbst auslöschen.“<sup>18</sup> (Ich halte – dies am Rande – kulturwissenschaftliche Fragestellungen in der Theaterwissenschaft für wichtig und sinnvoll – ebenso wichtig und sinnvoll indes wie zum Beispiel medientheoretische und ästhetische.)

Ich habe auf die Körperfragen (die grundsätzlich in allen Bereichen und Feldern der Theaterwissenschaft von Belang sind) keine verbindlichen Antworten. Ich kann hier nur andeuten, wie ich auf diese Herausforderung reagiere. Jener Gefahr, das Körperliche als Positivum zu postulieren (und es womöglich auch noch zu glorifizieren, als gäbe es keinen Tod), begegne ich mit dem Versuch, es zu historisieren. Auch ich habe mich in den letzten Jahren im Bereich der historischen Avantgarden getummelt und dabei zumindest eines gelernt: *Der Körper ist immer etwas anderes*. Etwas, das sich metaphysisch oder politisch fassen läßt, etwas Schönes, etwas Häßliches, etwas zu Vitalisierendes oder etwas, das man am besten in eine Maschine verwandelt. Die Körperkonzeptionen wechseln in unserem Jahrhundert (nicht nur im ästhetischen Bereich!) so schnell wie Begriffe, Stile, Ideologien. Ich würde die These wagen, daß sich vielen avantgardistischen Ansätzen geradezu ein Kampf um bestimmte Körperkonzepte eingeschrieben hat (was kein Wunder ist, da die Bühne ein prädestiniertes Forum zu Beleuchtung von Körpern darstellt). Diese Körpergeschichte, die der Theatergeschichte unse-

---

17 Schramm, Helmar: Theatralität und Öffentlichkeit. Vorstudien zur Begriffsgeschichte von „Theater“. In: Barck, Karlheinz (Hg.): Ästhetische Grundbegriffe. Studien zu einem historischen Wörterbuch. Berlin 1990, S. 205.

18 Fiebach, Joachim: Zur Geschichtlichkeit der Dinge und der Perspektiven. Bewegungen des historisch-materialistischen Blicks. In: Möhrmann, Renate (Hg.): Theaterwissenschaft heute. Berlin 1990, S. 385.

res Jahrhunderts zentral eingeschrieben ist, offenbart zuletzt ein Paradox: Obwohl wir Körperwesen sind, ist uns kein universaler Begriff vom Körper gegeben; Theater spitzt hier zu, was auch die Geschichte der philosophischen, biologischen, ja sogar der medizinischen Körperkonzepte prägt.

Ich möchte daneben die sprachlich-pointierte Auseinandersetzung mit den Spielen der Bühne nicht aufgeben, wobei ich die Spannung zwischen Sagbarem und Unsagbarem, meinerwegen die zwischen Sprachlichem und Körperlichem, nicht als Anlaß zum Verstummen begreife, sondern als Herausforderung für wissenschaftliche Kreativität, als Ansporn, als Einladung. Ich halte es (noch einmal) mit Roland Barthes, der einen der für mich schlüssigsten Beiträge zum Sagen des Sinnlichen formuliert hat. Den Titel dieser Schrift habe ich, leicht modifiziert, meinem Vortrag überschrieben, ich meine „Die Rauheit der Stimme“. Das Unsagbare, über das Barthes schreibt, ist die Musik; doch man kann das problemlos auf Bühne und Leinwand übertragen:

„Anstatt die Sprache über Musik direkt verändern zu wollen, wäre es angebrachter, das musikalische Objekt als solches, wie es sich der Rede anbietet, zu verändern: die Wahrnehmungs- oder Erkenntnisebene zu modifizieren: den Berührungstreifen zwischen Musik und Sprache zu verlagern.“<sup>19</sup>

---

19 Barthes, Roland: Die Rauheit der Stimme. In: Ders.: Der entgegenkommende und der stumpfe Sinn. Frankfurt/M 1990 S. 270.