

Zeitschrift:	Basler Jahrbuch für historische Musikpraxis : eine Veröffentlichung der Schola Cantorum Basiliensis, Lehr- und Forschungsinstitut für Alte Musik an der Musik-Akademie der Stadt Basel
Herausgeber:	Schola Cantorum Basiliensis
Band:	33 (2009)
Artikel:	Archäologie der Ereignisse : Performativität und Theaterhistoriographie
Autor:	Roselt, Jens
DOI:	https://doi.org/10.5169/seals-868898

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 13.01.2026

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

ARCHÄOLOGIE DER EREIGNISSE. PERFORMATIVITÄT UND THEATERHISTORIOGRAPHIE

von JENS ROELT

Rekonstruktion und Aufführungsanalyse

Die Schlagworte „Rekonstruktion“ und „Aufführungsanalyse“ treffen einen empfindlichen Nerv der Theaterwissenschaft und tangieren auf schmerzliche Weise die Frage nach der Möglichkeit oder Unmöglichkeit von Theatergeschichtsschreibung. Denn die Rekonstruktion einer historischen Aufführung setzt deren Analyse voraus. Andererseits: Wie kann man eine Aufführung analysieren, die (noch) nicht rekonstruiert ist? Wer Rekonstruktion und Analyse in einem Atemzug nennt, fordert damit unverhohlen dazu auf, ein Sakrileg zu begehen, nämlich mit dem Dogma der neueren Theaterwissenschaft zu brechen, das da lautet: Die Analyse historischer Aufführungen ist nicht möglich, da ihre Rekonstruktion methodisch fragwürdig bleibt.

Diese Annahme ist allerdings eine Rolle rückwärts der Theaterwissenschaft. Denn als diese zu Beginn des 20. Jahrhunderts aus dem Schatten der Literaturwissenschaft heraustrat und sich anheischig machte, eine eigene Universitätsdisziplin zu werden, geschah dies mit dem expliziten Anspruch, die Rekonstruktion historischer Aufführungen anzustreben. Dieser Gedanke geht auf den Berliner Theaterwissenschaftler Max Herrmann zurück, der als Experte für die Literatur der Frühen Neuzeit erkannt hatte, dass man beispielsweise die Stücke von Hans Sachs zwar lesen und interpretieren kann, dass man sie aber recht eigentlich nicht verstehen wird, wenn man nicht die historische Aufführungssituation rekonstruiert, für die diese Texte geschrieben wurden. Dabei dachte Herrmann vor allem an die räumlichen Bedingungen, wobei er Raum nicht mit Bühnenraum bzw. mit dem auf der Bühne dargestellten Raum gleichsetzte, sondern den Raum des Theaters als einen Interaktionsraum begriff, der Schauspieler und Zuschauer umfasst.¹ Ob ein Drama in einem Kirchenraum, auf dem Marktplatz unter freiem Himmel oder in einem geschlossenen Theatersaal aufgeführt wird, ist entscheidend für das Wechselverhältnis zwischen Bühne und Publikum. Der Raum ist demnach nicht lediglich die Hülle einer Aufführung, sondern deren bedingende und prägende Voraussetzung. Damit schärfte Herrmann zugleich das Bewusstsein dafür, dass Theater nicht notwendig in jenen Gebäuden stattfinden muss, die nach dem Guckkastenprinzip gebaut sind und die als Denkmale bürgerlichen Gemeinsinns in keiner Stadt fehlen durften:

¹ Vgl. Max Herrmann, „Das theatrale Raumerlebnis“ (1931), in: Jörg Dünne und Stephan Günzel (Hgg.), *Raumtheorie*, Frankfurt am Main 2006, 501.

Was uns eigentlich angeht, ist nicht zu allen Zeiten dasselbe, weil das Urwesen des Theaters in den verschiedenen Kultursituationen sehr verschiedenartige Erscheinungsformen zutage fördert, – die wichtigsten Einzelgebiete, die wir zu erhellern haben, sind das Theaterpublikum, die Bühne mit ihren verschiedenartigen Einrichtungen, die Schauspielkunst und endlich die künstlerische Leistung der Vorstellungen. Alles Faktoren einer nach eigenen Gesetzen lebenden Eigenkunst sozialen Charakters.²

Wenn Raumform und Ästhetik einander bedingen, kann Theater auch nicht mehr ohne weiteres auf das bürgerliche Repräsentationstheater reduziert werden. Damit hat Herrmann das Theaterverständnis (nicht nur) seiner Zeit entscheidend relativiert und den Theaterbegriff mit folgendem im Jahr 1920 formulierten Credo erweitert:

[Der] Ur-sinn des Theaters [...] besteht darin, daß das Theater ein soziales Spiel war, – ein Spiel Aller für Alle. Ein Spiel, in dem Alle Teilnehmer sind, – Teilnehmer und Zuschauer. [...] Das Publikum ist als mitspielender Faktor beteiligt. Das Publikum ist sozusagen Schöpfer der Theaterkunst. Es bleiben so viel Teilvertreter übrig, die das Theater-Fest bilden, so daß der soziale Grundcharakter nicht verloren geht. Es ist beim Theater immer eine soziale Gemeinde vorhanden.³

Versteht man unter Theater nicht in erster Linie die „äußere Exekution des dramatischen Kunstwerks“⁴, sondern ein soziales Fest, kann der Begriff „Aufführung“ ein Dispositiv sein, das nicht mehr nur explizit auf das Theater bezogen werden muss. In den 1950er Jahren etwa hat der amerikanische Ethnologe Milton Singer den Begriff der kulturellen Aufführung (*cultural performance*) definiert, der neben dem Theater auch bei Hochzeiten, Sportveranstaltungen oder Gottesdiensten in Anschlag gebracht werden kann. Eine kulturelle Aufführung lässt sich durch ihre besondere zeitliche und örtliche Verfasstheit, die Teilnehmer sowie ihren Ablauf und Anlass bestimmen. Sie zeichnet sich genauer aus durch „a definitely limited time span, a beginning and an end, an organized program of activity, a set of performers, an audience, and a place and occasion of performance.“⁵

Dieses weite Verständnis der *cultural performance* tangiert auch die Theateraufführung im engeren Sinne, insofern diese nicht mehr ausschließlich auf das Bühnengeschehen reduziert werden kann. In Hinblick auf die Frage nach der Möglichkeit einer Rekonstruktion historischer Aufführungen scheinen zwei Konsequenzen aus Herrmanns Überlegungen heute aufschlussreich zu sein:

² Max Herrmann, *Forschungen zur deutschen Theatergeschichte des Mittelalters und der Renaissance*, Teil 1, Berlin 1914, Nachdruck Berlin 1954, 14.

³ Max Herrmann, „Über die Aufgaben eines theaterwissenschaftlichen Institutes“ (1920), in: Helmar Klier (Hg.), *Theaterwissenschaft im deutschsprachigen Raum*, Darmstadt 1981, 15–24, hier 19.

⁴ Georg Friedrich Wilhelm Hegel, *Vorlesungen über die Ästhetik*, Bd. 3, hg. von Eva Moldenhauer und Karl Markus Michel, Frankfurt a. M. 1986 (= Werke in zwanzig Bänden 15), 504.

⁵ Milton Singer, *Traditional India: Structure and Change*, Philadelphia 1959 (= Publications of the American Folklore Society 10), XIII.

Wer von einer Aufführung spricht, muss die Zuschauer als deren konstitutiven Teil einbeziehen. Zugleich schärft Herrmann das Bewusstsein für die grundsätzliche Historizität ästhetischer Prozesse. Demnach müsste jede Rekonstruktion mit einer historischen Differenzerfahrung beginnen, weil das Theater vergangener Zeit grundsätzlich andere Formen und Konventionen hatte als das Theater der jeweiligen Gegenwart.

Herrmanns Überlegungen stehen durchaus im Kontext einer Reihe von Versuchen zur Rekonstruktion von Aufführungen, die bereits im 19. Jahrhundert unternommen wurden. So hatte Ludwig Tieck 1841 in Potsdam eine antikisierende Inszenierung von *Antigone* unternommen und 1843 mit dem Berliner *Sommernachtstraum* die historische Shakespearebühne zu adaptieren versucht. Bei seiner Auseinandersetzung mit den Vorschlägen Tiecks weist der Theatermacher Karl Leberecht Immermann 1833 darauf hin,

daß nämlich unser Theater durch seine Konstruktion nichts unterläßt, was das Gedicht dem Zuschauer entfremden kann. Dieser sitzt entfernt, zwischen ihm und der Handlung breitet sich zuvörderst wie ein unwegsames Meer das Orchester aus, dann schneidet die Lampenreihe noch mehr ab, die Gardine hinter dem Vorhange kommt hinzu, unbedeutende, bunte Wände führen endlich zu dem eigentlichen Gegenstande der Szene. Die Theater sind hoch und tief, statt breit und kurz zu sein, was ein Basrelief gäbe.⁶

Trotz dieser Experimente vermochten antike Tragödien, insbesondere der Chor, weiterhin Generationen von im Guckkastentheater sozialisierten Exegeten zu befremden und herauszufordern. Noch zu Beginn des 20. Jahrhunderts heisst es in einem viel gelesenen Regiehandbuch: „Die Bühnenklassiker des Altertums mit ihren uns im allgemeinen doch ferner liegenden Stoffen und Ideen, mit ihrer eigenartigen dramaturgischen Technik und dem schweren, heute kaum lösbarer Chorproblem, können wir auf unserem Theater zur Not entbehren.“⁷

Dass alte Texte als Fremde auf der Bühne der Gegenwart erscheinen, ist also nicht nur eine methodische, sondern auch eine ästhetische Herausforderung. Was die Methode der Rekonstruktion angeht, sah Herrmanns Forschungsprogramm die Möglichkeit vor, die historische Distanz zu überbrücken. Dabei ging er davon aus, dass man bei der Sammlung und Sichtung des historisch überlieferten Materials nicht stehenbleiben sollte:

In allererster Reihe gilt es sich die Aufgabe zu stellen, durch kritische Würdigung des gesammelten Materials, durch eine die Lücken der Überlieferung kombinatorisch ergänzende Rekonstruktion die theatrale Einzelleistung der Vergangenheit, die wirkliche Gesamtvorstellung mit allen ihren Teilen wieder lebendig werden zu lassen.⁸

⁶ Karl Leberecht Immermann, „Reisejournal“, in: Klaus Hammer (Hg.), *Dramaturgische Schriften des 19. Jahrhunderts*, Bd. 1, Berlin 1987, 304.

⁷ Carl Hagemann, *Regie. Die Kunst der szenischen Darstellung*, Berlin, Leipzig 1918 (= Moderne Bühnenkunst 1), 86.

⁸ Herrmann, *Forschungen* (wie Anm. 2), 15.

Dass man dem Gedanken einer Verlebendigung heute skeptisch gegenüberstehen kann, hat auch mit der Entwicklung einer Theorie zu tun, die sich unter dem Schlagwort Performativität in den 1990er Jahren vollzogen hat, wobei diese performative Wende von Seiten der Theaterwissenschaft explizit auf die Überlegungen Herrmanns rückbezogen wurde.⁹ Unter Rekurs auf die Innovationen der modernen Avantgarde machte diese Neuorientierung Ernst mit der Erkenntnis, dass die gleichzeitige Anwesenheit von Akteuren und Zuschauern das Spezifikum des Theaters sei und eine Aufführung nicht nur begleitet oder auszeichnet, sondern diese recht eigentlich konstituiert. Die Aufführung ist in erster Linie nicht die Umsetzung eines Textes oder einer Partitur, sondern eine strukturierte Begegnung von Teilnehmern, die unterschiedliche Formen ästhetischer Erfahrungen möglich macht. Damit wurde die Ereignishaftigkeit von Aufführungen betont, und das Theater und die Theaterwissenschaft konnten in einem sich rasant wandelnden medialen Umfeld Kategorien wie Präsenz, Authentizität, Sinnlichkeit, Stimmlichkeit, Körperlichkeit und Materialität wie Joker aus dem Ärmel ziehen, um angesichts der Dominanz von Medien technischer Reproduktion im Alltag einen Stich für das Theater zu machen. Unerörtert blieb dabei die Frage, warum diese Joker so lange im Ärmel blieben. War ein Schauspieler im 19. Jahrhundert weniger präsent als ein zeitgenössischer? Verstand die Stimme eines Sängers im 18. Jahrhundert weniger zu affizieren als heute? Solche Fragen konnten ausgeklammert werden, insofern sich die theoretische Neuorientierung deutlich durch das zeitgenössische vornehmlich experimentelle Theater und die Performancekunst inspiriert sah. Zudem schien die unmittelbare Erfahrung beispielsweise von Präsenz historisch eben nicht rekonstruierbar.

Der Vorteil dieser Entwicklung besteht in der Fokussierung auf die Aufführung, d. h. auf den aktuellen Vollzug, die Wahrnehmungen und Erfahrungen, die methodisch eine Herausforderung sind, da die Position des analysierenden Zuschauers stets eingeschlossen ist. Prägnant ließe sich das auf die Faustregel bringen: Eine Aufführung, an der man nicht teilgenommen hat, kann man nicht analysieren. Damit wird nicht nur mit einer akademischen Tradition gebrochen, sondern das Tradieren selbst wird fraglich, wenn ausschliesslich das aktuelle Erleben die Basis für Erkenntnis sein soll. Merkwürdigerweise sprechen und schreiben Theaterwissenschaftler dennoch (meistens) über Aufführungen, die sie nicht gesehen haben. Mehr noch: Kurioserweise werden gerade jene Ur-Performances von John Cages „4'33“ (Woodstock, 1952) oder Joseph Beuys' *I like America and America likes me* (New York, 1974), an denen das Paradigma der Performativität entwickelt wurde, durch die Bank von Wissenschaftlern

⁹ Vgl. Erika Fischer-Lichte und Jens Roselt, „Attraktion des Augenblicks – Aufführung, Performance, performativ und Performativität als theaterwissenschaftliche Begriffe“, in: Erika Fischer-Lichte und Christoph Wulf (Hgg.), *Theorien des Performativen*, *Paragrana* 10 (2001), 237–254, hier 238.

thematisiert, die daran selbst nicht teilgenommen haben. Methodisch ist dies insofern gerechtfertigt, als in die Performativitätstheorie ein kleines Hintertürchen eingebaut wurde, nämlich die Unterscheidung von Aufführung und Inszenierung.

Eine Inszenierung umfasst diesem Verständnis zufolge sämtliche szenischen Elemente und ihr Arrangement, also Schauspieler, Dramen, Licht, Kostüme, Regieeinfälle, Bewegungen usw. Der Ablauf einer Inszenierung folgt einem Plan und hat Struktur. Ihre Dramaturgie ist geprobt und beruht auf Festlegungen und Absprachen der Beteiligten. Eine Inszenierung ist wiederholbar und auch rekonstruierbar. Die Aufführung (einer Inszenierung) ist hingegen stets auf die konkrete Situation und ein spezifisches Publikum bezogen. Sie umfasst die Wahrnehmungen, Aufmerksamkeiten, Wechselwirkungen und Transformationen zwischen Bühne und Publikum. Eine Aufführung ist deshalb prinzipiell nicht wiederholbar und also auch nicht rekonstruierbar. Das gilt nicht nur für die Aufführung von vor 200 Jahren, sondern auch für die Aufführung von gestern Abend. Die gestrige Aufführung ist nicht wiederholbar, weil die Zuschauer und Zuhörer nicht wiederholbar sind. Selbst wenn man heute Abend in identischer Konstellation wie gestern Abend wieder ins Theater ginge, wäre man nicht mehr derselbe. Eben die Erfahrung der gestrigen Aufführung macht nicht zuletzt den Unterschied zwischen dem Selbst von gestern und dem von heute Abend aus.

Der Rekonstruktion einer historischen Aufführung wäre damit vom theaterwissenschaftlichen Standpunkt aus eine klare Absage zu erteilen. Dennoch vermag der blosse Gedanke daran zu faszinieren. Und die entsprechenden Ergebnisse der historischen Aufführungspraxis von Musik sind verlockend. Was mit Noten, Tempi und Instrumenten möglich ist, sollte für Bewegungen, Gesten und Körper ausgeschlossen sein?

Es scheint vielmehr, als seien die Konsequenzen der performativen Wende für die Theaterhistoriographie und vor allem die theoretische und künstlerische Auseinandersetzung mit historischer Aufführungspraxis noch gar nicht gezogen. Auch die folgenden Überlegungen werden dieses Desiderat nicht ausräumen. Es soll vielmehr eine Reihe von Beobachtungen angestellt werden, die Aufführungen mit rekonstruierendem Ansatz anders und vielleicht schräger erscheinen lassen. Dabei wird die These vertreten, dass die Auseinandersetzung mit historischem Material und Aufführungszeugnissen in seiner ganzen Bandbreite und Heterogenität von der Partitur über Bühnenskizzen, alte Requisiten, Probennotizen, Rechnungen, Tagebucheintragungen, Rezensionen, Zuschauer- oder Schauspielererinnerungen usw. nicht nur dem wissenschaftlichen Gestus des Aneignens, Verstehens und Erklärens folgen sollte, sondern auch einen Sinn entwickeln muss für die Fremdheit, die uns bei dieser Konfrontation entgegenschlagen kann.

Lächerliche Natürlichkeit

Für die Auseinandersetzung mit der spätbarocken Schauspielkunst im 18. Jahrhundert ist die *Abhandlung über die Schauspielkunst* von Franciscus Lang eine viel beachtete Quelle.¹⁰ Man kann seine Schauspieltheorie etwa daraufhin untersuchen, wie der Jesuitenpater Natürlichkeit definiert und durch welche Konventionen und Techniken seine Schauspieler Natürlichkeit vor Zuschauern auf der Bühne herzustellen haben. Dabei kommt man auch um das berühmte Bühnenkreuz (*crux scenica*) nicht herum, mit dem Lang die körperliche Grundhaltung des Schauspielers beschreibt. Mit Hilfe von Langs Anweisungen und den dazugehörigen Zeichnungen ist es auch möglich, die körperliche Haltung des Bühnenkreuzes selbst einzunehmen oder anderen vorzumachen. Wer dies tut, wird schnell Lachen ernten, insbesondere wenn man zeigt, wie man in der Contrapost-Haltung des Bühnenkreuzes zu gehen habe (leicht tänzelnd, zwei Schritte vor, einen zurück, immer zum Publikum gewandt). Dieses Lachen ist erkläruungsbedürftig und der entsprechende geistesgegenwärtige akademische Reflex führt zu der Feststellung, dass die Zuschauer im 18. Jahrhundert selbstverständlich nicht gelacht haben, wenn die tragischen Helden auf der Bühne sich im Sinne Langs natürlich gaben. Für das Publikum damals war Natürlichkeit auf der Bühne eine todernste Sache. Dem passionierten Theatergänger waren der auf Harmonie und Kontrolle ausgerichtete göttliche Naturbegriff (der nichts mit heutiger Alltäglichkeit zu tun hat) und die entsprechenden Darstellungskonventionen vermutlich hinlänglich vertraut.

Das amüsierte aktuelle Erleben wird so durch die knappe kulturhistorische Kontextualisierung gebannt. Doch mit dem eigenen Lachen im Ohr, kann man Langs Text auch anders lesen. Dann bemerkt man beispielsweise, wie oft Lang selbst über die lächerliche Wirkung seiner Exerzitien spricht: „Einige werden vielleicht sagen, das sei eine verschrobene und gekünstelte Art des Schreitens. Eine alberne Possenreißerei.“¹¹ Er räumt ein, dass manches „neu, ungewöhnlich oder allzu gesucht und erkünstelt erscheinen mag“¹². Aus dieser verschobenen Perspektive auf den Text fällt auch auf, wie viel mehr Zeit und Engagement Lang darauf verwendet, zu beschreiben, was man alles falsch machen kann: Die unangebrachte Parallelstellung der Füsse oder die tabuisierte Haltung der Hand unter der Gürtellinie werden akribisch beschrieben, anhand von Skizzen gezeigt und gehandet. Womöglich haben die zeitgenössischen Zuschauer die Kunst der Darsteller doch nicht so selbstverständlich wahrgenommen, wie man sich heute glauben machen will? Vielleicht bestand gerade im riskanten Spiel mit der Peinlichkeit ein Reiz dieser Aufführungen für ihr Publikum? Lang selbst beschreibt an einer Stelle die Gefahr, im formvollendeten Bühnenschritt unter Umständen von der Bühne zu purzeln. Und als würde er unser Lachen

¹⁰ Franciscus Lang, *Abhandlung über die Schauspielkunst*, hg. und übs. von Alexander Rudin, Bern etc. 1975

¹¹ Lang, *Abhandlung* (wie Anm. 10), 173.

¹² Lang, *Abhandlung* (wie Anm. 10), 173.

hören, schreibt er: „Im allgemeinen sind die Zuschauer von der Art solcher Menschen, die sich an Possen oder an der Bühnenausstattung, die das Auge befriedigt, ergötzen.“¹³ Man kann heute zuhauf peinliches Theater erleben, warum sollte das im 18. Jahrhundert anders gewesen sein? Der springende Punkt aber ist, dass eine Konsequenz eines Aufführungsbegriffs, der die gemeinsame Teilhabe am Ereignis in den Mittelpunkt stellt, darin besteht, das Aufführungsgeschehen nicht ausschliesslich aus der Perspektive bzw. von den Intentionen der Produzenten her zu begreifen, sondern auch die Seite der Rezeption zu berücksichtigen. Das bedeutet auch für die Rekonstruktion, dass man nicht stets nur dasjenige Publikum im Sinn haben darf, das sich die Akteure vor und hinter der Bühne vorgestellt haben mögen. Der Kulturphilosoph Georg Simmel hat in diesem Zusammenhang von einem idealen Publikum gesprochen, das ein ideelles, also rein gedankliches Konstrukt der Produzenten ist und „dessen prinzipielle Forderungen als die inneren, sachlichen Gesetze der Kunstleistung auftreten“¹⁴. Für den Moment einer realen Aufführung konstatiert Simmel einen potenziellen Konflikt zwischen dem idealen Zuschauer, der den Komponisten, Regisseuren oder Schauspielern vorgeschwobt haben mag, und dem realen Zuschauer, der tatsächlich vor ihnen sitzt:

Der Schauspieler indes [...], der in jedem Augenblick ein reales Publikum sieht und fühlt, – ist in unvergleichlichem Maße der Versuchung ausgesetzt, jenem idealen Zuschauer, der der Brennpunkt für die Gesetze seiner Kunst ist, den realen, vor ihm sitzenden zu substituieren und damit aus der Sphäre der Kunst überhaupt herauszufallen.¹⁵

Die Rekonstruktion einer Aufführung droht deshalb permanent, ihr Publikum (und damit die gesamte Aufführung) nachträglich zu idealisieren. Demgegenüber erscheinen gerade jene Konfliktsituationen spannend, in denen reale und ideale Zuschauer sozusagen in einer Person miteinander hadern mochten. Von solch einer Krisensituation eines historischen Zuschauers soll nun berichtet werden.

Ein Preusse im Parkett

Am 27. Oktober 1855 besucht Theodor Fontane eine Aufführung von *Othello* im Londoner Surrey Theatre. Zweifellos war Fontane einer der scharfsinnigsten und aufmerksamsten Theaterzuschauer seiner Zeit. Noch heute zeugen seine Rezensionen von versierter Beschreibungskunst und einer Beobachtungsfähigkeit und Auffassungsgabe, der auch die kleinsten Nuancen von Stimmen, Betonungen oder Bewegungen nicht entgingen. Doch als Fontane nach der Aufführung am selben Abend seine Beobachtungen in seinem Tagebuch niederschreibt, verschiebt sich seine Aufmerksamkeit komplett.

¹³ Lang, *Abhandlung* (wie Anm. 10), 213.

¹⁴ Georg Simmel, „Über den Schauspieler. Aus einer ‚Philosophie der Kunst‘“, in: ders., *Aufsätze und Abhandlungen 1909–1918*, hg. von Rüdiger Kramme und Angela Rammstadt, Bd. 1, Frankfurt a. M. 2001, 24.

¹⁵ Simmel „Über den Schauspieler“ (wie Anm. 14), 24.

Nicht die Protagonisten auf der Bühne, sondern die Zuschauer um ihn herum geraten ihm in den Blick und schliesslich steht er selbst im Zentrum seiner eigenen Betrachtung. Der Anlass war eine markante Fremderfahrung als Zuschauer, die ihn zunächst entsetzte und die er durch den Tagebucheintrag zu verarbeiten sucht. Denn Fontane erlebte sich inmitten eines Publikums, dessen Verhalten ihm kurios und vor allem unangebracht erschien: „Ich habe nirgend [sic] bisher [...] ein solches Missverhältnis zwischen der künstlerischen Leistung und dem Publikum wahrgenommen“¹⁶. Während es von der Schauspieltruppe zunächst nur lapidar heisst, sie sei „sehr gut“, unterzieht Fontane das „Getriebe“ um ihn herum einer eingehenden Analyse. „Getriebe“ muss hier wohl wörtlich verstanden werden, denn die Disziplinlosigkeit der Londoner Zuschauer lässt ihn die „ganze Welt der Schule, Bildung und des Anstands“ vermissen. Besonders angesichts des Parterres (in dem er selbst offenbar sass) zweifelt Fontane an der „Bildungsfähigkeit der Massen“:

Die Unsitte des beständigen Verkaufs von Früchten, Sodawasser, Eis und auch Brandy vermutlich, kommt hinzu. Ein langer weißjackiger Kerl treibt sich zwischen den Bänken umher und überschreit mit seinem ‚penny each!‘ die Klänge des Walzers, der heruntergefiedelt wird. Plötzlich rollt der Vorhang in die Höh. Das Parterre ist wie eine unruhige See; der Sturm des Zwischenakts ist vorüber, aber die Wellen gehen hoch trotz alledem. Die erste Szene jeden neuen Akts ist immer zur Hälfte verloren. [...] Oben auf der Galerie wurde während des zweiten Aktes gestohlen; man schrie, man hieb drauflos, man schmiss raus und verhaftete. Die Schauspieler spielten ruhig weiter und im Parterre richtete sich kein einziger Kopf nach oben, um die Ursache des Lärms kennen zu lernen. Man ist solche Szenen völlig gewöhnt.¹⁷

Es geht jetzt nicht darum, sich aus gesicherter historischer Distanz über das Londoner Publikum zu mokieren. Das macht im Übrigen auch Fontane nicht, denn er ist abgeschreckt und fasziniert zugleich, und versteht es sehr wohl, den Trouble [Trubel] im Parkett kulturhistorisch zu begreifen, indem er auf die Tradition des Volkstheaters verweist, den Status des öffentlichen Lebens in Grossbritannien erwähnt und dies mit den Bräuchen in südeuropäischen Kirchen vergleicht. Aufschlussreich scheint in diesem Zusammenhang weniger, welches Urteil Fontane über das Londoner Publikum fällt, als vielmehr, dass er dabei unversehens beginnt, über sich selbst als Zuschauer zu Gericht zu sitzen. Er fragt sich nämlich, ob man sich daran gewöhnen soll oder ob die Unsitte lieber zu brandmarken wäre, und gesteht, dass er darauf keine eindeutige Antwort geben kann. Im Grunde wird ihm und dem heutigen Leser immer unklarer, wer sich eigentlich falsch verhalten hat. Das unruhige Publikum, das sich aber immerhin von dem Tumult im Rang nicht aus der Konzentration bringen liess, oder Fontane, der sich permanent von dem ablenken liess, was er eigentlich zu sehen gedachte.

¹⁶ Theodor Fontane, *Tagebücher 1852, 1855–1858*, hg. von Charlotte Jolles, [Berlin] 1995 (= Grosse Brandenburger Ausgabe. Tage- und Reisetagebücher 1), 57.

¹⁷ Fontane, *Tagebücher 1852* (wie Anm. 16), 57–58.

Die Erfahrung des Fremden schlägt um in die Erfahrung der Fremdheit des Eigenen, d. h. die Souveränität als Zuschauer wird für Fontane fragwürdig und zumindest in seinem Tagebuch macht er diesen Prozess transparent, denn er räumt ein:

Schon jetzt, wo ich diesen Trubel noch mit Ärger beobachte, kann ich doch andererseits nicht leugnen, daß die Stücke trotz alledem zu voller Wirksamkeit kommen, ja die Unterbrechungen erhalten einen frisch, und wenn man einzelnes dadurch einbüßt, wird man gleichzeitig befähigter, den Rest in seiner ganzen Schönheit zu genießen.¹⁸

Nicht die Leistung der Schauspieler, sondern die *Performance* der Zuschauer beginnt Fontane zu würdigen, indem er die Aufführung als ein Ereignis wechselnder Aufmerksamkeiten betrachtet, was den Preussen im Parkett schliesslich zu dem Geständnis führt:

unzerstückelt gibt sich das Kunstwerk und unzerstückelt verlangt es Sinn und Seele des Beschauers. Aber diese Ganzheit, diese Konzentration ist nicht jedermann's Sache, und ich selber muß eingestehen, daß ich fünf Akte ohne ein Stück Kuchen oder eine Flasche Sodawasser kaum aushalten kann. Die Sache stellt sich vielleicht so: diese Mischung von Bierhaus und historischer Tragödie ist durchaus unideal und unkünstlerisch, aber, – praktisch, in Erwägung der gemeinen Menschennatur.¹⁹

Wir erkennen hier in Fontane einen durchaus nicht idealen Zuschauer, der ausgehend von einer Krisenerfahrung in einer Aufführung eine Transformation durchmacht, die sein Selbstbild als Zuschauer verändert. Diese Form der Schwellenerfahrung ist ein zentraler Aspekt der aktuellen Ästhetik des *Performativen*. So heißt es im gleichnamigen Buch von Erika Fischer-Lichte:

Wenn Gegensätze zusammenfallen, das eine auch zugleich das andere sein kann, dann richtet sich die Aufmerksamkeit auf den Übergang von einem Zustand zum anderen. Es öffnet sich der Raum zwischen den Gegensätzen, ihr Zwischen-Raum. [...] Immer wieder hat sich gezeigt, daß die ästhetische Erfahrung, die Aufführungen ermöglichen, sich zuallererst als eine Schwellenerfahrung beschreiben lässt, die für den, der sie durchläuft, eine Transformation herbeizuführen vermag.²⁰

Dass es sich hierbei nicht nur oder nicht in erster Linie um eine intellektuelle Prozedur handelt, macht Fontanes Beispiel deutlich. Denn bei aller scharfsinnigen (Selbst-)Analyse erlebt er Wahrnehmung im Theater zunächst als einen körperlichen Vorgang, der Kondition und Konditionierung notwendig macht und sein vertrautes Rezeptionsgebaren überfordert. Dass sich die Aufmerksamkeit nicht mehr ausschliesslich auf die Bühne und das Drama konzentriert, dürfte

¹⁸ Fontane, *Tagebücher 1852* (wie Anm. 16), 58

¹⁹ Fontane, *Tagebücher 1852* (wie Anm. 16), 58–59.

²⁰ Erika Fischer-Lichte, *Ästhetik des Performativen*, Frankfurt am Main 2004, 305.

nicht nur Mitte des 19. Jahrhunderts für manchen Theaterzuschauer den grössten annehmbaren ästhetischen Unfall seiner Erfahrungswelt bedeutet haben. Soll das etwa Kunst sein, wenn Fontane die Augenlider schwer werden, der Magen knurrt und sich sein trockener Gaumen nach Sodawasser sehnt? Hier nun wird die Radikalität des Konzepts der Performativität kenntlich. Denn wenn wir die Aufführung nicht nur als Rahmenprogramm der Inszenierung eines Dramas auffassen, sondern tatsächlich davon ausgehen, dass erst die Wechselbeziehungen sämtlicher Teilnehmer die Aufführung konstituieren, gehört Fontanes leerer Magen dazu, was jede ästhetische Theorie zum Knurren bringen muss, die von einer konstitutiven Trennung zwischen Kunst und Leben ausgeht. Bei Fischer-Lichte heißt es dazu: „Es scheint vor allem das Kollabieren des Gegensatzes von Kunst und Wirklichkeit sowie aller weiterer von ihm generierten Oppositionen zu sein, welches die Beteiligten in einen Schwellenzustand versetzt.“²¹ Dass Rezeption im Theater damit nicht zur reinen Privatsache wird, sondern immer eine soziale Dimension hat, macht Fontanes Beschreibung ebenfalls deutlich, denn Ausgangspunkt seiner Betrachtung war ja, dass er sich als Teil einer Gemeinschaft erfährt, zu der er nicht vorbehaltlos gehören möchte, in die er sich aber schliesslich doch einpasst.

Eine Konsequenz für den Gedanken der Rekonstruktion von Aufführungen ist, dass auch Erfahrungs- und Wahrnehmungsvorgänge weder heute noch damals rohe, spontane, unmittelbare oder authentische Akte, sondern ein kulturell und historisch codierter Prozess sind, der gerade im Blick- und Hörregime des Theaters besonders restriktiv wirken kann.

So beschreibt der Schauspieler und Intendant der Berliner Hofbühne August Wilhelm Iffland in seiner autobiografischen Schrift *Ueber meine theatricalische Laufbahn* (1798), wie er als Kind von seinem Vater für einen Theaterbesuch instruiert wurde: „Er gab mir Lehren, wie ich mich im Schauspielhause zu betragen hätte. Ich sollte still, sittsam, ruhig seyn, nicht umhergaffen, die Augen nach dem richten, was auf dem Theater vorginge, wohl Acht haben, was dort für nützliche Dinge gesagt würden.“²² Doch das bedeutet eben nicht, dass sich Theaterzuschauer immer so verhalten haben, wie Ifflands Vater sich das idealerweise vorgestellt hat. Und das müsste bei der Rekonstruktion mitgedacht werden.

Perspektiven künstlerischer Forschung

Die performative Wende der letzten Jahre hat eine Neubewertung der Kunst der Aufführung vorgenommen, die auch die Versuche zur Rekonstruktion von Aufführungen berührt. Zentrale Aspekte dieser Entwicklung sind der Übergang

²¹ Fischer-Lichte, *Ästhetik* (wie Anm. 20), 307.

²² August Wilhelm Iffland, *Ueber meine theatricalische Laufbahn*, hg. von Hugo Holstein, Heilbronn 1886 (= Deutsche Litteraturdenkmale des 18. und 19. Jahrhunderts 24), 8.

vom Werk- zum Ereignischarakter, die Thematisierung des Interaktionsraums Theater und der Intentionalität der Zuschauer (die nicht identisch sein muss mit der der Macher), sowie die Wertschätzung der sozialen Dimension von Aufführungen. Die Aussicht auf die Möglichkeit einer Rekonstruktion trübt sich damit allerdings ein, wenn diese mit dem Anspruch vorgetragen wird, historische Exaktheit zu gewährleisten oder gar Authentizität zu verbürgen.

Der Gedanke an die Revitalisierung eines authentischen Aufführungsmoments wird damit ausgeschlossen, wenn er mit Fontanes Beschreibung im Ohr nicht ohnehin als nicht wünschenswert erscheint. Demgegenüber hatte Herrmann noch explizit zur Nachahmung der historischen Vorgänge aufgerufen:

Das Wichtigste wird doch immer sein, den papiernen Ermittlungen dadurch zum Leben zu verhelfen, daß man sie in die Praxis der eigenen Stimme, des eigenen Körpers, der eigenen Seele überträgt und so in unwillkürlicher Ergänzung aus der lückenhaften Überlieferung ein blutvolles Gesamtbild herstellt.²³

Dabei ist für Herrmann „das Ziel aller solcher Untersuchungen im wesentlichen die Herstellung verlorengegangener Leistungen, bis sie in der Anschaulichkeit eines unmittelbaren Abbildes vor uns stehen“²⁴.

Für Nachahmung oder Verlebendigung als wissenschaftliche Methode der Rekonstruktion haben wir heute wohl keinen Sinn, obwohl ähnliche Überlegungen noch in den 1970er Jahren in der Ethnografie angestellt wurden.²⁵ Trotzdem übt die Idee einer vergegenwärtigenden Beschäftigung mit historischem Material einen Reiz aus, und zwar nicht als wissenschaftliches Verfahren, sondern als ästhetische Praxis. Denn was Herrmann beschreibt, weist voraus auf unterschiedliche neuere Entwicklungen im Gegenwartstheater, die aktuell gemeinsame genreartige Merkmale aufzuweisen beginnen: das *Reenactment*. Gemeint war damit zunächst ab den 1960er Jahren das Wiederdarstellen historischer Schlachten als Freizeitvergnügen von Laiendarstellern. Doch inzwischen ist eine künstlerische Praxis entstanden, die gerade im Theater und in der Performancekunst erprobt wird. So hat das Living Theatre 2007 eine eigene New Yorker Inszenierung von 1963 (*The Brig*) unverändert (und eben doch anders) wiederaufgeführt. Und Marina Abramovic hat 2005 im New Yorker Museum of Modern Art (*Seven Easy Pieces*) Klassiker der Performancekunst wiederaufgeführt. Die möglichst exakte und akribische Wiederholung historischer Abläufe gewährt dabei eben nicht die authentische Rekonstruktion des Ereignisses. Es könnte sinnvoll sein, in Zukunft die Aufführung historischer Formate nicht als Rekonstruktion zu betrachten, die den Anspruch auf Authentizität behauptet, sondern als *Reenactement*, das eine aktuelle Erfahrung

²³ Herrmann, *Forschungen* (wie Anm. 2), 17.

²⁴ Herrmann, *Forschungen* (wie Anm. 2), 17.

²⁵ Vgl. Victor Witter Turner, „Theaterspielen im Alltagsleben und Alltagsleben im Theaterspielen oder: Dramatisches Ritual – Rituelles Drama“, in: ders., *Vom Ritual zum Theater. Der Ernst des menschlichen Spiels*, Frankfurt am Main 2009, 141.

möglich macht, die einem vielleicht befremdlich vorführen kann, wie historisch man selbst als Theaterzuschauer ist. Für die künstlerische Forschung eröffnet sich hier ein weites Feld.²⁶

²⁶ Erste Schritte auf diesem neuen Forschungsfeld wurden 2010 auf einer theaterwissenschaftlichen Tagung an der Universität Hildesheim mit dem Titel „Nicht hier, nicht jetzt – Das Theater als Zeitmaschine und die Geste des Reenactments“ unternommen, vgl. Jens Roselt und Ulf Otto (Hgg.), *Theater als Zeitmaschine. Zur performativen Praxis des Reenactments. Theater- und kulturwissenschaftliche Perspektiven*, Bielefeld 2012 (= transkript Theater 45).