

Beate Binder, Silke Götsch,
Wolfgang Kaschuba, Konrad Vanja (Hrsg.)

Ort. Arbeit. Körper.

Ethnografie Europäischer Modernen

34. Kongress der Deutschen Gesellschaft
für Volkskunde, Berlin 2003



Waxmann Münster / New York
München / Berlin

TIMO HEIMERDINGER

Theatralität als heuristisches Modell für die Volkskunde¹

Folgendes Plattencover stammt aus dem Jahr 1961 und ziert eine der erfolgreichsten Platten von Freddy Quinn: *Freddy Auf hoher See* (Polydor 237250). Auf dieser Produktion finden sich bekannte Hits wie «Die Gitarre und das Meer», «La Paloma» oder «Heimweh nach St. Pauli». Auf der Rückseite heißt es unter anderem wörtlich:

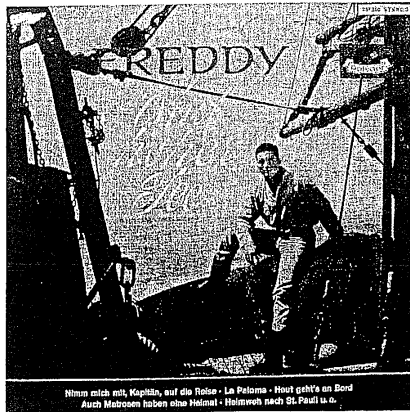
«Sie sind unzertrennlich: das weite Meer und Freddy. [...] Deutlich spürt man Freddys echtes Seemanns Herz schlagen. Mit seinen Liedern auf dieser Platte geht er uns förmlich unter die Haut und trifft damit mitten in unser Herz. – Man erlebt die echte Seemanns-atmosphäre, die Welt der Matrosen und ihrer Lieder auf hoher See, die uns Freddy näher-bringt.»

Es drängen sich einige Fragen auf: Wie gelingt es Freddy, mit seinen Gesängen von Meeren, Gitarren und Jungen, die bald wieder kommen mögen, echte Seemanns-atmosphäre zu verströmen und uns mitten in unser Herz zu treffen, wenn aus einschlägigen Quellen hervorgeht, dass der gebürtige Österreicher gar nie aktiv zur See fuhr, sondern allenfalls in der Hafenstadt Hamburg als Kneipensänger sein Geld verdiente? Und wieso sitzt Freddy Anfang der 1960er Jahre eigentlich auf einem Netz an Bord eines Segelschiffs? Zu dieser Zeit hatte sich in der Fischerei der Dieselantrieb bereits durchgesetzt. Die Lösung ist klar: Es handelt sich hier nicht um Reportagefotografie, sondern um den Bestandteil eines Marketingkonzepts. Freddy Quinn ist gar kein Seemann, er ist Unterhaltungskünstler und er spielt als solcher die Rolle des Seemanns. Es wurde allerdings – auch von ihm selbst – sehr viel dafür getan, die Grenze zwischen seiner Person und seiner Rolle verschwimmen zu lassen.² Ein Phänomen der Unterhaltungsindustrie wie Freddy Quinn ist nur ein Beispiel dafür, dass unsere Kultur in vielerlei Hinsicht theatral ist.

Wir alle scheinen andauernd an theatralen Ereignissen beteiligt zu sein, als Darsteller wie als Zuschauer gleichermaßen. Ein solches Reden über Kultur ist keineswegs neu. Die bildliche Beschreibung des Lebens als «Theater» hat Tradition. Schon im 17. Jahrhundert wurde vom «Theatrum mundi» bzw. vom «Theatrum vitae humanae» gesprochen und damit der Lauf der ganzen Welt als theatrales Geschehen beschrieben – in diesem Fall mit besonderem Blick auf die religiöse Dimension. In den letzten Jahren hat die Verwendung der Theatermetapher zur Beschreibung von Vorgängen in Politik, Medien und Alltag sowohl im wissenschaftlichen wie im journalistischen Zusammenhang einen bemerkenswerten Aufschwung erlebt.³

In diesem Beitrag geht es um «Theatralität» als volkskundlich-ethnologisches Modell. Dazu zunächst eine grundsätzliche Bemerkung. Wenn hier von einem heuristischen

Timo Heimerdinger



Modell die Rede ist, dann ist damit ein Beschreibungsmodell gemeint, das zunächst nur theoretisch besteht. Es kann Kultur nicht in einem kausalen oder finalen Sinn erklären, aber es kann als Betrachtungsmodell kategoriale Zusammenhänge sichtbar machen. Es dient einem besseren Verständnis von Kultur, indem es, nach Helge Gerndt, Problemfelder lokalisiert, Fragen formuliert und den Gedankengang strukturiert. Wenn das Modell dies für eine konkrete Forschungsfrage leistet, ist es ein nützliches Instrument, das am Ende überflüssig wird (vgl. Gerndt 1990: 4–8). Es ist wie mit einer Brille,

die man zum Lesen eines Textes aufsetzt: Sobald man den Text verstanden hat, kann man die Brille wieder absetzen.

Zurück zur Theatralität. Wegweisend für den Gebrauch der Theatermetapher im kulturwissenschaftlichen Zusammenhang war Erving Goffman 1959 erstmals erschienener, mittlerweile klassischer Text «Wir alle spielen Theater. Die Selbstdarstellung im Alltag» (Goffman 1983, Originaltitel: *The Presentation of Self in Everyday Life*). Der amerikanische Soziologe macht die Theatermetaphorik für die Beschreibung von Alltagskultur fruchtbar. So spricht er von der sozialen Welt als Bühne und den Menschen als Darstellern ihrer Rollen. Goffman ist in seinem Denken stark auf die Akteure selbst und ihre Interaktionen ausgerichtet.⁴ In den vergangenen Jahren wurde «Theatralität» jedoch in einem umfassenderen Sinn kulturwissenschaftlich verstanden. «Theatralität» wird nun nicht mehr nur im Verhalten der Menschen zueinander, sondern in der Kultur insgesamt beobachtet. So hat sich um dieses Projekt besonders die Theaterwissenschaftlerin Erika Fischer-Lichte verdient gemacht.⁵ Das von ihr koordinierte, im Jahr 1996 eingerichtete DFG-Forschungsschwerpunktprogramm trug den Titel «Theatralität – Theater als kulturelles Modell in den Kulturwissenschaften» (vgl. Deutsche Forschungsgemeinschaft 1995). Aus diesem Programm sind mittlerweile einige Veröffentlichungen hervorgegangen (insbes. Fischer-Lichte, Pflug 2000; Fischer-Lichte u.a. 2001a, 2001b, 2003), auch Volkskundler gehören zum Kreis der Autoren (Binder 2001, 2003). Ich möchte mich im Folgenden der Frage zuwenden, in welchem Sinn sich das Konzept «Theatralität» für die volkskundliche Forschung nutzen lässt. Ich habe mich dafür nicht nur in den vertrauten Pflanzungen des eigenen Fachs (vgl. Welz 1996; Löffler 1999; Schmidt 1996: 69; Göttisch 2000), sondern auch in den fremden Gärten der Theaterwissenschaft (Fischer-Lichte 2001: 269–343; Fiebach 1978, 1990; Schramm 1990; 1996; Kotte 1988; Münz 1998; Balme 1998) und der Soziologie (vgl. Willems 1998, 2001; Müller-Dohm, Neumann-Braun 1995) umgesehen, habe in diesen Gärten gewildert und meine Beute an den volkskundlichen Kontext angepasst.⁶

Was ist Theater? Die Minimalbedingung, um von Theater zu sprechen, lautet in der klassischen Formel des Briten Eric Bentley aus dem Jahr 1965: «A verkörpert B, während C zuschaut» (vgl. Bentley 1966: 150).⁷ Es gibt also ein Darstellendes A, ein Dargestelltes B und ein Publikum C. Es finden zeitgleich zwei Vorgänge statt: «verkörpern» und «zuschauen». Mittlerweile sind – etwa im Zusammenhang mit medienanalytischen Überlegungen – noch weitaus kompliziertere Definitionen des theatralen Vorgangs entwickelt worden, doch für meine Ausführungen soll die Bentley'sche Formel als Bezugspunkt dienen.⁸

In der einschlägigen wissenschaftlichen Diskussion wird der Gesamtzusammenhang der Theatralität zur systematisierten Betrachtung vierdimensional gegliedert. Die vier Dimensionen von Theatralität lauten – nach Fischer-Lichte: Inszenierung, Performanz, Korporalität und Wahrnehmung. Diese vier Teilaspekte von Theatralität bilden in ihrem Zusammenwirken den theatralen Prozess (vgl. Fischer-Lichte 2001: 285ff.). Wenn es nun stimmt, dass sich auch Kultur als Ganzes sinnvoll unter dem Aspekt der Theatralität betrachten lässt – und davon gehe ich hier aus, – dann bedeutet dies, dass Inszenierung, Performanz, Korporalität und Wahrnehmung auch Dimensionen des kulturellen Prozesses sind. Die Trennung in diese vier Unterkategorien ist eine künstliche. Nichts ist nur Inszenierung, nur Performanz, Korporalität oder Wahrnehmung, es handelt sich immer um Teilaspekte eines Gesamtvorgangs, die wechselseitig aufeinander bezogen sind. Um die verschiedenen Mechanismen zu verstehen, ist eine getrennte Diskussion jedoch sinnvoll. Im Zusammenspiel dieser Teilaspekte wird Kultur dann als theatrales Geschehen beschreibbar. Ich werde zunächst diese vier Aspekte als Teildimensionen kultureller Aktivität darstellen und mich dann abschließend mit der Frage befassen, was vor diesem Hintergrund «Theatralität von Kultur» bedeutet.

Inszenierung

Der Begriff der Inszenierung gehört im engeren Sinn zur Theaterterminologie. Er bezeichnet das Anordnen und Gestalten einzelner Ausdrucksmittel auf der Bühne als künstlerisch-kreative Leistung. Der Aspekt der Inszenierung entspricht der Rolle des Regisseurs, der eine literarische Vorlage in eine Bühnenpräsentation umsetzt. Der inszenierende Regisseur wirkt «hinter den Kulissen», er plant, gestaltet und probt das Geschehen mit den Darstellenden, er wählt Elemente der Gestaltung aus, kombiniert sie und ordnet sie an (Fischer-Lichte 2001: 294). Nur das Ergebnis seiner Arbeit ist für den Zuschauer als Aufführung wahrnehmbar, er selbst bleibt für das Publikum unsichtbar. In Bezug auf die Bentley'sche Formel entspricht der Aspekt der Inszenierung dem im theatralen Akt hergestellten Inhalt B samt aller hierbei eingesetzten Gestaltungsmittel. Als volkskundliche Kategorie verstanden umfasst der Begriff der Inszenierung den semiotischen Aspekt von Kultur. Dieser besteht einerseits in dem bewussten, mit Zeicheninventaren operierenden Gestalten im Hinblick auf eine bestimmte Wirkung und andererseits in der Prägung von Zeichensystemen selbst.⁹ Der Begriff umfasst damit die Betrachtungsperspektive auf Kultur wie sie in der «Kultur als Text»-Metapher zum Tragen kommt (vgl. Berg, Fuchs 1993: 43–69; Bachmann-Medick 1996). Insze-

Timo Heimerdinger

nierung verweist auf die Herstellung von Bedeutungssystemen mit Wirkungsabsicht.¹⁰ Was bedeutet das im Fall von Freddy Quinn? Die Figur des Seemanns, die Freddy in seinen Liedern und Filmen darstellt, hat bestimmte inhaltliche Eigenschaften: Sie ist freiheitsliebend und immer unterwegs, liebt die Musik und das Meer, ist jung und attraktiv, letztlich aber doch unverfügbar. Freddys Seemann ist ein ruheloser Vagabund, er ist heimatlos und unabhängig. Diese inhaltlichen Zuschreibungen wurden nicht von Freddy Quinn erfunden, sie haben eine kulturelle Vorgeschichte. Kultur unter dem Inszenierungsaspekt zu betrachten bedeutet in diesem Fall, den Seemann als Zeichen zu lesen und die vermittelten Inhalte, die hier zum Tragen kommen, zu benennen und auf ihre Herkunft hin zu untersuchen. Im Fall Freddy Quinn sind dabei sicherlich Einflüsse der Abenteuerliteratur zu nennen, es sind aber auch andere «kulturelle Vorgeschichten» relevant.

Ich möchte dies an einem Beispiel andeuten: Aus der pietistisch ausgerichteten Bewegung der Inneren Mission entstand in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts die deutsche evangelische Seemannsmission. Beim Aufbau dieser Arbeit wurde zur Einwerbung von Spendengeldern in Vorträgen und Druckschriften kräftig für die Sache geworben. Um die Dringlichkeit der Unterstützung zu verdeutlichen, wurde der Seemann hier als Kontrastfigur zu einem bürgerlichen Wertekanon aufgebaut. Regelmäßiger Alkoholmissbrauch und wilde Nächte in fernen Häfen wurden ihm ebenso zugeschrieben wie ein unbedachter Umgang mit Geld und Zeit sowie mangelnde Bindung an seine Heimat. Dies alles bedürfe, so war die Botschaft, der mäßigenden Fürsorge durch die Seemannsmission. Reflexe dieses Bildes sind auch (noch) bei Freddy erkennbar. Er singt von Heimweh und Fernweh, in seiner Abkehr von jeder Sesshaftigkeit ist er kein wirklich bürgerlich-familiärer Typ. Den Inszenierungsaspekt in den Blick zu nehmen bedeutet also, den Fokus auf Fragen der Zeichenverwendung und der Bedeutungvermittlung zu richten sowie den Transport ideologischer Inhalte und deren institutionelle Hintergründe zu untersuchen. Inszenierung verweist auf das Dargestellte und den gezielt vermittelten Inhalt.

Performanz

Ich komme zum zweiten Aspekt, der Performanz von Kultur. Der Begriff der Performanz wurde in den 1950er Jahren von dem Linguisten Austin geprägt.¹¹ In linguistischen Verwendungszusammenhängen verweist der Begriff der Performanz auf die Praxis, den Gebrauch von Sprache und damit auf das Handlungsmoment. In der Ethnologie fanden diese Überlegungen besonders im Begriff der *cultural performance* ihren Niederschlag.¹²

Mit Blick auf die vorgestellte Theaterdefinition «A verkörpert B, während C zuschaut» lässt sich sagen, dass der performative Aspekt in dem gesamten Verlaufszusammenhang liegt, wie er von den Prädikaten «verkörpern» und «zuschauen» umfasst wird. Der Performanzbegriff ergänzt eine rein semiotische Sicht auf Kultur. Während der Aspekt der Inszenierung auf die Entwicklung und Formierung von Bedeutungen zielt, bezeichnet der der Performanz das Vollzugsmoment in der Aufführung. Er bezeichnet

den Akt der Präsentation. Weil Kultur mehr ist als die bloße Umsetzung von Intentionen oder Inhalten, kommt der Betrachtung der Art und Weise ihrer Umsetzung besondere Bedeutung zu (vgl. Wulf 2002: 207). Inhalte existieren nicht an sich, sie werden in bestimmten Medien, Formen und Zusammenhängen realisiert. Freddys Medien sind der Schlager und der Film. Als Sänger und Entertainer spielt Musik für ihn eine zentrale Rolle. Seine Präsentation wird von emotionalen Zuschreibungen dominiert: Heimweh, Fernweh, Einsamkeit, die Sehnsucht nach Liebe und der süße Schmerz des Abschieds, der immer zugleich auch ein Aufbrechen zu neuen Ufern beinhaltet. An anderer Stelle beobachtbare Implikationen der Seemannsfigur wie Technikverherrlichung oder eine nationale Ausrichtung spielen bei Freddy keine Rolle. Es sind die emotionalen Aspekte, die in Freddys Performanz der Seemannsfigur aktiviert werden. Dies entspricht seinem Metier der Unterhaltungskunst. Mit ihm sind bestimmte performative Praxen, wie etwa der Gesang, verbunden, die der Seemannsfigur eine spezifische Färbung verleihen. Sie resultiert aus der Art und Weise der Aufführung und ihrer historischen Situierung in der Bundesrepublik der 1960er Jahre. Aus dem Seemann als allgemeiner inhaltlich befrachteter Figur wird eine konkrete, medial, zeitlich und örtlich situierte Aufführung. Nach Kultur als performativer Praxis zu fragen, bedeutet, diese Besonderheiten der Aufführung in den Blick zu nehmen und den situativen Charakter von Kultur zu beobachten. Der performative Aspekt von Kultur umfasst immer sowohl ein wiederholendes als auch ein kreatives Moment. Er steht in der Dialektik von Zitation und Innovation (vgl. Krämer 1998). In der Aufführung wird Wirklichkeit konstituiert, indem auf bereits bestehende Muster zurückgegriffen wird und sie zugleich ein eigenes, unverwechselbares Gepräge gewinnen. Ihre jeweilige Wirkung resultiert aus beiden Aspekten.

Korporalität und Verkörperung

Ein wesentlicher Bestandteil dieser Spezifik ist Freddy selbst: seine Stimme, sein Blick, sein Gitarrenspiel, sein ganzer Körper, nicht zuletzt auch seine ganze Legende machen die Wirkung seiner Lieder aus. Damit komme ich zum nächsten Aspekt von Theatralität, zu Korporalität und Verkörperung. Kultur hat, selbst wenn es um die Produktion mentaler Bilder geht, immer auch eine materielle, eine haptische Dimension. Die Frage nach der Materialität und den Mitteln der Darstellung sind für die Wirkung kultureller Erscheinungen zentral. Besonders deutlich wird dies, wenn Menschen mit ihren Körpern beteiligt sind.

In der Theatertheorie findet schon seit dem 18. Jahrhundert eine intensive Beschäftigung mit der Frage statt, wie sich im Körper des Schauspielers und beim darstellerischen Akt Natur und Kultur, Sinnlichkeit und Bedeutung zueinander verhalten (vgl. Fischer-Lichte 2000: 14). Auf der Bühne fallen Akteur und Ausdrucksmittel in eins, denn der Körper selbst ist das Instrument des Schauspielers. Diese Körperhaftigkeit der Darstellung bildet ein wesentliches Element ihrer Wirkung. Ein Schauspieler kann eine Figur nur mit und durch seine individuelle Physis darstellen, nicht gegen sie (Fischer-Lichte 2001: 305). In der Bentley'schen Definition ist es «A», der verkörpert, und der seinen spezifischen Leib in das theatrale Geschehen als zentralen, unverzichtbaren Bestandteil

Timo Heimerdinger

einbringt. Auch wenn in der theatralen Situation eine Art Verwandlung stattzufinden scheint, «A verkörpert B», ist es ist doch gerade der gelungene Einsatz des nicht veränderbaren Körpers, der darstellerische Wucht und Authentizität erzeugen kann (Fischer-Lichte 2000: 12). Die unmittelbare physische Präsenz verleiht einer Situation ihre eigene Atmosphäre, sie erweist sich als nicht vollständig symboltheoretisch dekonstruierbar, weil der Körper immer auch «ist» und nicht nur «bedeutet» (vgl. Csordas 1994: 1–24). Der Philosoph Manfred Frank hat diesen Umstand als «Unhintergebarkeit von Individualität» bezeichnet (Frank 1986). Auch wenn die Sprache bei der Beschreibung dieses Unhintergebaren an ihre Grenzen geraten kann: Es bleibt festzuhalten, dass es diese Dimension gibt.

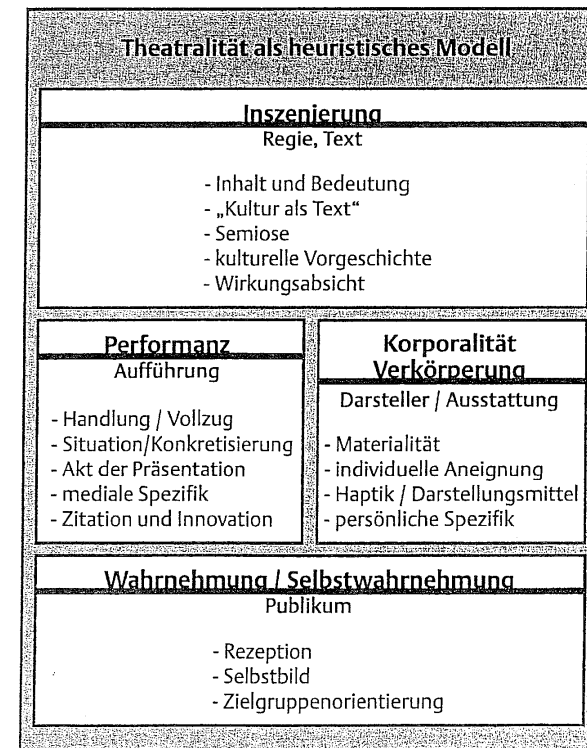
Für die volkskundliche Anwendung können diese Überlegungen in den Begriffen Korporalität und Verkörperung gebündelt werden. Korporalität lenkt die Aufmerksamkeit zunächst auf die Frage nach der körperlichen Verfasstheit von Kultur, nach ihrer Materialität. Diese je spezifische Materialität bietet einen Eigenwert, den es bei der Kulturanalyse zu berücksichtigen gilt. So ist etwa in der Sachkulturforschung stets zu berücksichtigen, dass die Dinge, auch wenn sie Zeichencharakter haben, doch immer auch sinnlich erfahrbare physische Körper bleiben. Dies gilt auch für menschliche Körper.

Freddy spezifiziert durch seinen Körper die Seemannsfigur so stark, dass diesen Seemann nur einer darstellen kann, nämlich er selbst. In der körperlichen Aneignung findet also eine Individualisierung kulturell vorgeprägter Rollen statt.

Der Prozess der Verkörperung vermittelt zwischen der kollektiven und der individuellen Ebene von Kultur. Noch deutlicher als bei Freddy wird dies bei realen Seeleuten, die in Interviews von ihrem Leben erzählen. Die entstehenden Erzählungen gewinnen, auch wenn sie sich kulturell vorgeprägter Bildmuster bedienen, eine leibliche, individuelle Qualität und existieren nur innerhalb dieses korporalen Zusammenhangs. Daraus gewinnen sie ihre Bedeutung und ihre Überzeugungskraft, denn gerade hier wird sichtbar, dass es nicht nur um Geschichten, sondern um Menschen geht. Die Erzählung einer gefährlichen Situation auf See, ein Sturm vor Island etwa, der Mensch und Material an die Grenzen der Belastbarkeit brachte, greift möglicherweise auf kulturell formierte narrative Muster der Abenteuerdarstellung zurück. Wenn diese Erzählung jedoch von den Gesten einer seit damals leider nur noch dreifingrigen Hand unterstrichen wird, dann verdeutlicht dies schlagartig, dass Kultur hier keineswegs nur als Text, sondern unbedingt auch als Körper gesehen werden muss. Die Frage nach Authentizität bleibt damit eng an den Umstand der individuellen Aneignung in der Verkörperung geknüpft.

Wahrnehmung

Ich komme zum letzten Aspekt. Der Begriff der Wahrnehmung führt schließlich zu der Frage nach Publikum und Rezeption. Für die theatrale Situation – «während C zuschaut» – ist die Dimension der Wahrnehmung fundamental: Ohne Publikum gibt es kein Theater. Dies bedeutet, dass das Bühnengeschehen stets das Publikum impliziert, ist es doch immer schon auch auf die Publikumswirkung hin konzipiert. Theater ist ein interaktives Geschehen aller Beteiligten (vgl. Kindermann 1971; Fischer-Lichte 1997: 9–38). Jeder Schauspieler wird bestätigen, dass die Aufführung anders ausfällt, je nachdem, ob eine Schulklasse oder das Abo-Publikum im Zuschauerraum sitzt. Der theatrale Prozess ist ebenso wie Kultur insgesamt durch Rückkopplungen zwischen den Teildimensionen Inszenierung, Performanz, Korporalität und Wahrnehmung gekennzeichnet. Produktion und Rezeption bilden einen reziproken Zusammenhang.¹³ Die hieraus erwachsende Forderung, bei der volkskundlichen Analyse von Quellen stets auch die anvisierten Rezipienten und die Wechselwirkungen zwischen Produktions-



und Rezeptionsseite zu bedenken, ist längst bekannt und bedarf hier keiner weiteren Ausführung (vgl. Willems 2001: 394; Fischer-Lichte 2001: 311–321). Es ist klar, dass das Phänomen Freddy Quinn und die hierin produzierten Fernweh- und Sehnsuchtsphantasien, immer auch vor dem Hintergrund der bundesrepublikanischen Gesellschaft in den späten 1950er bis 1960er Jahren gedeutet werden müssen.

Doch es ist noch etwas komplizierter, und dabei kommt das Theatralitätsmodell an seine Grenzen. In der Alltagskultur sind die Rollengrenzen zwischen Darsteller und Publikum nicht so scharf wie im klassischen Kunsttheater. Die Rollen von Akteur und Zuschauer fallen oft zusammen, die Menschen sind beides zugleich. Dabei schauen sie nicht nur ihren Mitmenschen zu, sondern immer auch sich selbst. Plessner hat hierfür die «exzentrische Position» des Menschen verantwortlich gemacht.¹⁴ Im Anschluss daran ist festzustellen, dass Wahrnehmung im Sinne eines volkskundlich-ethnologisch ausgerichteten Theatralitätsmodells immer auch Selbstwahrnehmung und damit auch Selbstreflexion meint. Der Mensch ist Teil seines eigenen Publikums.¹⁵ In der Forschungspraxis bedeutet dies, etwa bei der Analyse von Interviews, dass die Befragten natürlich vor dem Interviewer glänzen wollen, immer aber auch vor sich selbst eine gute Figur abgeben möchten. Fremdbilder können somit nach innen zu Selbstbildern gewandt werden. Dann findet Theater sogar im stillen Kämmerlein statt.

«Theatralität» und Volkskunde

Das Konzept der Theatralität ist volkskundlich-ethnologisch als Betrachtungsmodell in doppelter Hinsicht interessant. Auf der Mikroebene, bei der Analyse einzelner Quellen, hilft es, die Mehrdimensionalität kultureller Phänomene zu beschreiben. Bedeutungserzeugung und -vermittlung sind ebenso zu berücksichtigen, wie der Aufführungscharakter und die Materialität der Kultur sowie ihre Rezeption. Einzelne Aspekte auszusparen hieße, den Zusammenhang zu verkürzen, denn die einzelnen Dimensionen nehmen aufeinander Bezug. Dies gilt auch auf der Makroebene. Auch komplexe kulturelle Phänomene, die über einen größeren Zeitraum und in verschiedenen Medien beschrieben werden sollen – ich habe das am Beispiel populärer Seemannsbilder unternommen – können mit Hilfe des Theatralitätskonzepts untersucht werden. Es gibt Phasen und kulturelle Praxen, bei denen der Inszenierungsaspekt, die Herstellung und die Vermittlung von Bedeutungen also, im Vordergrund stehen und es gibt Phasen, bei denen bereits verfestigte Bilder in verschiedenen Medien und Materialien aufgeführt und umgesetzt werden. Schließlich gibt es Praxen individueller Aneignung solcher Vorstellungen. Diese verschiedenen Bereiche kultureller Aktivität richten sich immer an ein wechselndes Publikum. In der Alltagskultur wie im Theater gibt es Akteure und Mittel der Darstellung. Es werden Inhalte vermittelt. Im Akt der Präsentation und den materiellen Gegebenheiten dieser Aufführung, ihrer Verkörperung, liegt eine Qualität, die über die reine Inhaltsebene hinausweist. Dies liegt zu einem guten Teil auch daran, dass das Geschehen den Blicken und der Neugier eines Publikums ausgesetzt ist.

Theatralität als Modell fordert ein, die wechselseitigen Bezüge dieser verschiedenen Bereiche, der Szenen und Szenarien von Kultur zu bedenken. Immer dann, wenn der

Ereignischarakter von Kultur interessiert, wenn Fragen der Darstellung, der Auf- und Vorführung zur Debatte stehen, wenn es bei der Kulturanalyse darum geht, den kreativen Umgang mit mentalen Bildern und ihre individuelle Aneignung zu untersuchen, dann ist das Modell der Theatralität die passende Brille, die den wissenschaftlichen Blick lenkt, die zu Benennen und zu Erkennen hilft.

Anmerkungen

- 1 Bei diesem Modell handelt sich zugleich um die theoretische Grundlage meiner Dissertation «Der Seemann. Ein Berufsstand zwischen Realität und Fiktion seit 1844 in Deutschland.» Dies erklärt auch die Wahl der Beispiele.
- 2 Zur Bedeutung der Seemannsfigur für Freddy Quinn vgl. Mezger 1975: 161.
- 3 Zur Konjunktur des Theaterbegriffs vgl. auch Fischer-Lichte 2001: 272f.
- 4 Ihre Fortführung haben diese Überlegungen in Goffmans Konzept der Rahmenanalyse erfahren (Goffman 1977). Zur Einordnung vgl. etwa Willems 2001: 390–395.
- 5 In «Ästhetische Erfahrung» (Fischer-Lichte 2001) versammelt die Autorin neben einigen Originalbeiträgen ihre wichtigsten Aufsätze seit 1977 zum Thema. Für den hier behandelten Zusammenhang ist Kapitel III besonders relevant: Theatralität. Theater als kulturelles Modell (269–343).
- 6 Zur Anpassung des Theatralitätskonzepts an medienanalytische Anwendungen vgl. Willems 2001.
- 7 Im Original lautet die Formulierung: «The theatrical situation, reduced to a minimum, is that A impersonates B while C looks on.»
- 8 Zu anderen Theaterdefinitionen vgl. Kurzenberger 2003: 453.
- 9 Schramm hat die Semiosis als einen Eckpunkt der triadischen Konstellation bestimmt, die Theatralität konstituiert: Semiosis, Kinesis, Aisthesis. (vgl. Schramm 1996: 44). Unter «Inszenierung» fällt somit der «semiotische Kulturbegriff». Ausgehend von Theoretikern wie Roland Barthes oder Umberto Eco ist hier auf die Polyvalenzen des semiotisch-semantischen Raums hinzuweisen, die Kommunikation immer zu einem Spiel der Möglichkeiten, Verschreibungen und Mißverständnissen machen, nie jedoch ein deterministisch-eindeutiges Kulturverständnis erlauben (vgl. Barthes 1979; Eco 1991).
- 10 Diese Bedeutung von Inszenierung kommt auch in der Soziologie zur Anwendung. Müller-Doohm und Neumann-Braun weisen darauf hin, dass der «etymologische Bedeutungshof» von «Inszenierung» zwei Aspekte umfasse, nämlich den des «geplanten gestaltenden Handelns» und die auf einen Effekt hin ausgerichtete dramaturgische Konzeption dieses Handelns. Zu diesen sprachgeschichtlichen Überlegungen fügen die Autoren noch einen aus anthropologischer Perspektive formulierten Bedeutungsaspekt hinzu, der «Inszenierung» als «Institution menschlicher Selbstausslegung» begreift (vgl. Müller-Doohm, Neumann-Braun 1995: 9–23, bes. 10).
- 11 Austin begründete in seiner berühmt gewordenen Vorlesungsreihe «How to do things with words» (in der deutschen Übersetzung wenig treffend mit «Zur Theorie der Sprechakte» wiedergegeben) seine Sprechakttheorie. Zum Performanzbegriff bei Austin vgl. Göhlich 2001.
- 12 Dieser Terminus wurde in den ausgehenden 1950er Jahren von dem amerikanischen Ethnologen Milton Singer geprägt. Er beschrieb damit «particular instances of cultural organization. E.g. weddings, temple festivals, recitations, plays, dances, musical concerts etc.» (Singer 1959: XII). Im Verständnis Singers realisiert eine Kultur in ihren *cultural performances* ihr Selbstverständnis und Selbstbild, das sie so vor ihren Mitgliedern und Fremden ausstellt. Entschei-

Timo Heimerdinger

- dend ist dabei, dass die Bedeutung dieser Aktivitäten stets im konkreten Vollzug liegt. Zu einer kulturanthropologischen Bestimmung des Begriffs vgl. Binder 2003.
- 13 Genau genommen muss gesagt werden, dass stets das erwartete, nicht unbedingt das tatsächliche Publikum in der Produktion impliziert ist. Zur Publikumsorientierung kultureller Manifestationen, besonders von Medienerzeugnissen vgl. Willems 2001: 396f. Wie die Rezipienten mit dem ihnen angebotenen Material jedoch umgehen, ob sie es gemäß der Produzentenerwartung interpretieren, oder vielleicht auch ganz anders, steht auf einem anderen Blatt und bedarf der gesonderten Betrachtung (vgl. hierzu Willems 2001: 398f., Hall 1999).
 - 14 Helmuth Plessner sieht die *conditio humana* in einer Abständigkeit des Menschen von sich selbst, in einer «exzentrischen Position» (vgl. Plessner: «Die exzentrische Position», in: Plessner 1980, Bd. VII: 236–243; «Soziale Rolle und menschliche Natur», in: Plessner 1980, Bd. X: 227–240 und «Zur Anthropologie des Schauspielers», in: Plessner 1980, Bd. VII: 399–418). Vgl. auch Fischer-Lichte 2000: 18f.
 - 15 Kalisch spricht von einer «inneren Actor-Spectator-Beziehung» (vgl. Kalisch 2000: 41). Diese Selbstgestaltung kann bis zur Selbsttäuschung führen. Nur der sich selbst wahrnehmende Mensch kann sich bewusst präsentieren und seine Rolle in der alltäglichen Interaktion gestalten (vgl. Kalisch 2000: 32f.).

Literatur:

- Bachmann-Medick, Doris (Hrsg.) (1996): *Kultur als Text. Die anthropologische Wende in der Literaturwissenschaft*. Frankfurt a. M.: Fischer.
- Balme, Christopher (1998): «Verwandt der Kern aller Menschen». Zur Annäherung von Theaterwissenschaft und Kulturanthropologie, in: Bettina Schmidt, Mark Münzel (Hrsg.): *Ethnologie und Inszenierung. Ansätze zur Theaterethnologie*. Marburg: Curupira, S. 19–44.
- Barthes, Roland (1979): *Elemente der Semiologie*. Frankfurt a. M.: Syndikat.
- Bentley, Eric (?1966): *The Life of the Drama*. London: Methuen. (zuerst London 1965).
- Berg, Eberhard, Martin Fuchs (1993): *Phänomenologie der Differenz. Reflexionsstufen ethnographischer Repräsentation*, in: dies. (Hrsg.): *Kultur, soziale Praxis, Text. Die Krise der ethnographischen Repräsentation*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, S. 11–108.
- Binder, Beate (2001): *Eine Hauptstadt wird gebaut. Zur Produktion neuer Wahrnehmungsweisen von Berlin*, in: Erika Fischer-Lichte u.a. (Hrsg.) (2001b): *Wahrnehmung und Medialität (Theatralität 3)*. Tübingen, Basel: Francke, S. 177–196.
- Binder, Beate (2003): *Kampf um ein Straßenschild. Cultural Performance als Politik der symbolischen Transformation des Berliner Stadtraumes*, in: Erika Fischer-Lichte u.a. (Hrsg.): *Performativität und Ereignis (Theatralität 4)*. Tübingen, Basel: Francke, S. 359–375.
- Csordas, Thomas (Hrsg.) (1994): *Embodiment and Experience. The existential ground of culture and self*. Cambridge: Univ. Press.
- Deutsche Forschungsgemeinschaft (1995): *Grundlagenpapier zum Forschungsschwerpunktprogramm «Theatralität – Theater als kulturelles Modell in den Kulturwissenschaften»*. Bonn.
- Eco, Umberto (?1991): *Semiotik. Entwurf einer Theorie der Zeichen*. München: Fink.
- Fiebach, Joachim (1978): *Brechts 'Straßenszene'. Versuch über die Reichweite eines Theatermodells*, in: *Weimarer Beiträge* 24, 2, S. 123–147.
- Fiebach, Joachim (1990): *Zur Geschichtlichkeit der Dinge und der Perspektiven. Bewegungen des historisch-materialistischen Blicks*, in: Renate Möhrmann (Hrsg.): *Theaterwissenschaft heute. Eine Einführung*. Berlin: Reimer, S. 371–388.
- Fischer-Lichte, Erika (1997): *Die Entdeckung des Zuschauers. Paradigmenwechsel auf dem Theater des 20. Jahrhunderts*. Tübingen, Basel: Francke.
- Fischer-Lichte, Erika (2000): *Theater im Prozeß der Zivilisation*. Tübingen, Basel: Francke.
- Fischer-Lichte, Erika (2001): *Ästhetische Erfahrung. Das Semiotische und das Performative*. Tübingen, Basel: Francke.
- Fischer-Lichte, Erika, Isabel Pflug (Hrsg.) (2000): *Inszenierung von Authentizität (Theatralität 1)*. Tübingen, Basel: Francke.
- Fischer-Lichte, Erika u.a. (Hrsg.) (2001a): *Verkörperung (Theatralität 2)*. Tübingen, Basel: Francke.
- Fischer-Lichte, Erika u.a. (Hrsg.) (2001b): *Wahrnehmung und Medialität (Theatralität 3)*. Tübingen, Basel: Francke.
- Fischer-Lichte, Erika u.a. (Hrsg.) (2003): *Performativität und Ereignis (Theatralität 4)*. Tübingen, Basel: Francke.
- Frank, Manfred (1986): *Die Unhintergebarkeit von Individualität. Reflexionen über Subjekt, Person und Individuum aus Anlaß ihrer 'postmodernen' Toterklärung*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Gerndt, Helge (1990): *Kulturvermittlung. Modellüberlegungen zur Analyse eines Problemkomplexes am Beispiel des Atomunglücks von Tschernobyl*, in: *Zeitschrift für Volkskunde* 86, 1, S. 1–13.
- Göhlich, Michael (2001): *Performative Äußerungen. John L. Austins Begriff als Instrument erziehungswissenschaftlicher Forschung*, in: Christoph Wulf, Michael Göhlich, Jörg Zirfas (Hrsg.): *Grundlagen des Performativen. Eine Einführung in die Zusammenhänge von Sprache, Macht und Handeln*. Weinheim, München: Juventa., S. 25–46.
- Göttisch, Silke (2000): «...unverrückt und ungestillt nach dem Norden...» Zur Popularisierung von Bildern über den Norden im 19. Jahrhundert, in: *Institut für Europäische Ethnologie der Universität Wien (Hrsg.): Volkskultur und Moderne. Europäische Ethnologie zur Jahrtausendwende*. Wien: Selbstverlag des Instituts für Europäische Ethnologie, S. 195–214.
- Goffman, Erving (1977): *Rahmen-Analyse. Ein Versuch über die Organisation von Alltagserfahrungen*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp (1. Auflage 1974).
- Goffman, Erving (1983): *Wir alle spielen Theater. Die Selbstdarstellung im Alltag*. München: Piper (Engl. Originaltitel: *The Presentation of Self in Everyday Life*. New York 1959).
- Hall, Stuart (1999): *Kodieren/Dekodieren*, in: Roger Bromley, Udo Götlich, Carsten Winter (Hrsg.): *Cultural Studies. Grundlagentexte zur Einführung*. Lüneburg: zu Klampen, S. 92–110. (Übersetzung eines 1980 erstmals auf Englisch publizierten Aufsatzes).
- Kalisch, Eleonore (2000): *Aspekte einer Begriffs- und Problemgeschichte von Authentizität und Darstellung*, in: Erika Fischer-Lichte, Isabel Pflug (Hrsg.): *Inszenierung von Authentizität (Theatralität 1)*. Tübingen, Basel: Francke. S. 31–44.
- Kindermann, Heinz (1971): *Die Funktion des Publikums im Theater*. Wien: Böhlau. (Österreichische Akademie der Wissenschaften, Philosophisch-historische Klasse, Sitzungsberichte 273. Band).
- Kotte, Andreas (1988): *Die Welt ist kein Theater*, in: *Weimarer Beiträge* 34, 5, S. 781–795.
- Krämer, Sybille (1998): *Sprache–Stimme–Schrift: Sieben Thesen über Performativität als Medialität*, in: *Paragrana. Internationale Zeitschrift für Historische Anthropologie* 7, 1, S. 33–57.
- Kurzenberger, Hajo (2003): «Theatralität», in: Hans-Otto Hügel (Hrsg.): *Handbuch Populäre Kultur. Begriffe, Theorien, Diskussionen*. Stuttgart, Weimar: Metzler, S. 451–457.
- Löffler, Klara (1999): *Zurechtgerückt. Der Zweite Weltkrieg als biographischer Stoff*. Berlin: Reimer.
- Mezger, Werner (1975): *Schlager. Versuch einer Gesamtdarstellung unter besonderer Berücksichtigung des Musikmarktes der Bundesrepublik Deutschland*. Tübingen: Tübinger Vereinigung für Volkskunde.
- Müller-Dooch, Stefan, Klaus Neumann-Braun (Hrsg.) (1995): *Kulturinszenierungen*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.

- Münz, Rudolf (1998): *Theatralität und Theater. Zur Historiographie von Theatralitätsgefügen*. Berlin: Schwarzkopf & Schwarzkopf.
- Plessner, Helmuth (1980): *Gesammelte Schriften*. 10 Bände. Hrsg. von Günter Dux, Odo Marquard, Elisabeth Ströker. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1980–1985.
- Schmidt, Andreas (1996): Die Poesie der Kultur. Ein Versuch über die Krise der wissenschaftlichen Volkskunde, in: *Zeitschrift für Volkskunde* 92, 1, S. 66–76.
- Schramm, Helmar (1990): *Theatralität und Öffentlichkeit. Vorstudien zur Begriffsgeschichte von «Theater»*, in: K. Barck u.a. (Hrsg.): *Ästhetische Grundbegriffe. Studien zu einem historischen Wörterbuch*. Berlin: Akademie, S. 202–242.
- Schramm, Helmar (1996): *Karneval des Denkens: Theatralität im Spiegel philosophischer Texte des 16. und 17. Jahrhunderts*. Berlin: Akademie.
- Singer, Milton (ed.) (1959): *Traditional India. Structure and Change*. Philadelphia: American Folklore Society.
- Welz, Gisela (1996): *Inszenierungen kultureller Vielfalt. Frankfurt am Main und New York City*. Berlin: Akademie.
- Willems, Herbert (1998): *Inszenierungsgesellschaft? Zum Theater als Modell, zur Theatralität von Praxis*, in: Herbert Willems, Martin Jurga (Hrsg.): *Inszenierungsgesellschaft. Ein einführendes Handbuch*. Opladen, Wiesbaden: Westdeutscher, S. 23–79.
- Willems, Herbert (2001): *Medientheatralität*, in: Erika Fischer-Lichte u.a. (Hrsg.): *Wahrnehmung und Medialität (Theatralität 3)*. Tübingen, Basel: Francke, S. 385–402.
- Wulf, Christoph (2002): *Der performative Körper. Sprache – Macht – Handlung*, in: Hans Belting, Dietmar Kamper, Martin Schulz (Hrsg.): *Quel corps? Eine Frage der Repräsentation*. München: Fink, S. 207–218.