

Vivien Aehlig

# DIE THEATRALITÄT DER PERFORMANCE

Verhandlungen von »Theater«

im US-amerikanischen Performancediskurs

[transcript] Theater

Vivien Aehlig  
Die Theatralität der Performance

**Vivien Aehlig** arbeitet an der Friedrich-Alexander-Universität Erlangen-Nürnberg und promovierte im Fach Theaterwissenschaft an der Freien Universität Berlin.

VIVIEN AEHLIG

# **Die Theatralität der Performance**

**Verhandlungen von »Theater«**

**im US-amerikanischen Performancediskurs**

**[transcript]**

Diese Publikation wurde 2017 unter dem Titel »Die Theatralität der Performance: Verhandlungen von ›Theater‹ in US-amerikanischen Performancediskursen« als Dissertation an der Freien Universität Berlin angenommen.

Die Publikation wird durch einen Druckkostenzuschuss der Ernst-Reuter-Gesellschaft der Freunde, Förderer & Ehemaligen der Freien Universität Berlin e.V. unterstützt.

#### **Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek**

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

© 2019 transcript Verlag, Bielefeld

Alle Rechte vorbehalten. Die Verwertung der Texte und Bilder ist ohne Zustimmung des Verlages urheberrechtswidrig und strafbar. Das gilt auch für Vervielfältigungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und für die Verarbeitung mit elektronischen Systemen.

Umschlaggestaltung: Kordula Röckenhaus, Bielefeld

Druck: Majuskel Medienproduktion GmbH, Wetzlar

Print-ISBN 978-3-8376-4856-0

PDF-ISBN 978-3-8394-4856-4

<https://doi.org/10.14361/9783839448564>

Gedruckt auf alterungsbeständigem Papier mit chlorfrei gebleichtem Zellstoff.

Besuchen Sie uns im Internet: <https://www.transcript-verlag.de>

Bitte fordern Sie unser Gesamtverzeichnis und andere Broschüren an unter: [info@transcript-verlag.de](mailto:info@transcript-verlag.de)

# Inhalt

---

## **1 Einleitung | 7**

- 1.1 Vorbemerkungen: Performance als Gegenstand, Begriff und Diskurselement | 10
- 1.2 Anmerkungen zum Forschungsstand | 14
- 1.3 Fragestellung und Ziele | 28
- 1.4 Methodische Überlegungen | 31

## **2 Der dramatische Kern der Performance | 49**

- 2.1 Theater als Weltmodell? Zum *performative turn* in den amerikanischen *social sciences* | 49
- 2.2 Erving Goffmans Performancetheorie | 57
- 2.3 Victor Turners Performancetheorie | 75
- 2.4 Richard Schechners Performancetheorie | 91
- 2.5 Resümee | 109

## **3 Performance als Nicht-Theater | 113**

- 3.1 Happening, Body Art, Performance: Erste Beobachtungen zur Diskursivierung der neuen Kunstpraktiken in den USA seit den 1950er Jahren | 113
- 3.2 Konzeptionen von Theatralität im Diskurs über Performancekunst: drei Beispiele | 122
- 3.3 Resümee | 157

## **4 Theater, Performance und Performativität | 161**

- 4.1 Performance im Spannungsfeld von poststrukturalistischen und theatralen Definitionen von Akt | 161
- 4.2 Akt und Widerstand: Performance im Kontext der *culture wars* in den USA | 184
- 4.3 Politisierungen des Performancebegriffs | 193
- 4.4 Resümee | 205

<b>5</b>	<b>Performance Studies</b>	209
5.1	Performance Studies als (Anti-)Disziplin: Gründungsdebatten und Institutionalisierung	210
5.2	<i>Against Performance Theory</i> : Verteidigung des Theaters	236
5.3	Resümee	257
<b>6</b>	<b>Die Wiederkehr des Theaters</b>	261
6.1	Der Topos der Flüchtigkeit in der amerikanischen Performancetheorie	264
6.2	Verschwinden – Bewahren: Zeitlichkeit(-en) der Performance	293
6.3	Reenactment	305
6.4	Resümee	316
<b>7</b>	<b>Schlussbetrachtung und Ausblick</b>	321
7.1	Theater und Theatralität im Performancediskurs: Versuch einer Typologie	324
7.2	Zur globalen Ausweitung der Performancetheorie	328
<b>8</b>	<b>Literaturverzeichnis</b>	333
	<b>Dank</b>	353

# 1 Einleitung

---

Der Performancebegriff gehört zum Inventar zahlreicher Diskurse über verschiedenste Arten von Aufführungen, Ausführungen, Darstellungen, Inszenierungen, Handlungen und Praktiken in Kunst, Alltag, Ökonomie und Technik. Wie divers die unter ›Performance‹ gefassten Gegenstände und Szenarien sind, lässt sich schnell erkennen, führt man sich vor Augen, dass mit ebenso großer Selbstverständlichkeit von der ›Performance‹ eines Computerchips wie von der ›Performance‹ auf der Theaterbühne gesprochen werden kann. Inhaltliche Schärfe und Präzision gewinnt der Performancebegriff immer erst in einem konkreten diskursiven Kontext, so dass sich Aufschluss über die Eigenlogiken des Begriffs am ehesten in der Konzentration auf einen seiner zahlreichen Schauplätze gewinnen lässt.

Im deutschsprachigen Raum ist ›Performance‹ als wissenschaftlicher Begriff vor allem innerhalb der Theaterwissenschaft und angrenzender Kunst- und Kulturwissenschaften in Zusammenhang mit der Performativitätsforschung etabliert. Dabei ermöglicht der englischsprachige Performancebegriff einen breiten, globalen Diskurs über Aufführungen, wird jedoch auch zunehmend hinsichtlich seiner kulturübergreifenden Gültigkeit befragt. Inwieweit ist mit ›Performance‹ in deutschsprachigen und in englischsprachigen Debatten dasselbe bezeichnet? Welche Konnotationen und Implikationen trägt der Performancebegriff? Welche Missverständnisse können sich daraus ergeben?

Die folgenden Überlegungen verstehen sich als Beitrag zur Beantwortung dieser Fragen. Insofern der skizzierte Problemhorizont vor allem Momente der Übertrag- oder Übersetzbarkeit des englischsprachigen Performancebegriffs berührt, scheint es zielführend, auf genau dieser Ebene anzusetzen. Dementsprechend wird der für das Begriffsverständnis entscheidende US-amerikanische Performancediskurs hier mittels detaillierter Lektüren einschlägiger Texte aus theaterwissenschaftlicher Perspektive systematisch aufgeschlüsselt. Wie sich

zeigen wird, ist hierfür insbesondere die Frage nach dem Verhältnis von Performance- und Theaterbegriff ein geeigneter Fokus.

### **Performance im transatlantischen Dialog**

Vier Jahre nach ihrer deutschen Erstveröffentlichung erscheint Erika Fischer-Lichtes einflussreiche *Ästhetik des Performativen* (2004) in englischer Übersetzung unter dem Titel *The Transformative Power of Performance: A New Aesthetics* (2008).<sup>1</sup> In einer ausführlichen Einleitung zum Buch versucht der amerikanische Theaterwissenschaftler Marvin Carlson Fischer-Lichtes Ansatz und ihre theoretischen Anliegen vor dem Hintergrund der unterschiedlichen Traditionen der Theater- und Performanceforschung in Deutschland und Nordamerika zu verorten und für den angloamerikanischen Leserkreis zugänglich zu machen.<sup>2</sup>

Carlson weist dabei gleich zu Beginn auf einen wichtigen Unterschied hin. Er erklärt, dass sich der Status von Theater als Untersuchungsgegenstand innerhalb der amerikanischen Performance Studies und der deutschsprachigen Theaterwissenschaft voneinander unterscheidet. Während das Theater in der amerikanischen Performanceforschung eine marginale Position innehat, wenn nicht gar aus dem Interessenbereich der Performance Studies gänzlich ausgeschlossen werde, kenne die deutschsprachige Theaterwissenschaft eine derartige Opposition von Theater und Performance nicht.<sup>3</sup> Insofern die durch Max Herrmann in den 1920er Jahren begründete Theaterwissenschaft das Theater als soziales Ereignis und Prozess körperlicher Handlungen begreift, steht das Theater tatsächlich seit Beginn als *Aufführungsereignis* im Zentrum des theaterwissenschaftlichen Interesses. Da auch nicht künstlerische Aufführungen wie z.B. Rituale von Anfang an dem Gegenstandsbereich der Theaterwissenschaft zugerechnet wurden, erscheinen die im Zuge des sogenannten *performative turn* erfolgenden Ausweitungen des Untersuchungsbereiches als logische Fortentwicklungen der Theaterwissenschaft und nicht etwa als radikaler Bruch oder Paradigmenwechsel. Aufgrund dieser spezifischen Tradition der Theaterwissenschaft im deutschsprachigen Raum, so Carlson, sei es Fischer-Lichte möglich, eine allgemeine

---

1 Siehe Fischer-Lichte, Erika, 2004a: *Ästhetik des Performativen*. Frankfurt/M.: Suhrkamp und Fischer-Lichte, Erika, 2008: *The Transformative Power of Performance. A New Aesthetics*. Übersetzt von Saskya Iris Jain. London/New York: Routledge.

2 Siehe Carlson, Marvin, 2008: Introduction. Perspectives on Performance. Germany and America. In: Fischer-Lichte, Erika, 2008: *The Transformative Power of Performance. A New Aesthetics*. Übersetzt von Saskya Iris Jain. London/New York: Routledge, S. 1-10.

3 Siehe Carlson 2008, S. 3-4.

Theorie der Aufführung/Performance unter Rückgriff auf in erster Linie Beispiele aus Theater und Performancekunst zu entwerfen.<sup>4</sup>

Neben der, für die in der amerikanischen Performanceforschung verankerte Leserschaft möglicherweise überraschend starken, Fokussierung auf den Bereich der Kunst in Fischer-Lichtes Aufführungs-/Performancetheorie identifiziert Carlson einen zweiten Aspekt, der Fischer-Lichtes Ansatz von der amerikanischen Performanceforschung unterscheidet. Während sich *The Transformative Power of Performance*, wie der englische Titel bereits verrät, ganz wesentlich für die Wirkungsweisen von Aufführungen interessiere und damit ein ähnliches Anliegen verfolge wie Großteile der amerikanischen Performanceforschung, bestehe ein wesentlicher Unterschied in den jeweiligen Ansatzpunkten, die hierfür gewählt würden. Anders als die amerikanischen Forschungen, die die Wirkweisen von Aufführungen/Performances eher als soziale Prozesse begriffen, die auf relativ konkrete gesellschaftspolitische (Macht-)Fragen bezogen seien, verorte Fischer-Lichte die Wirkung der Aufführung/Performance im Ästhetischen und charakterisiere sie als intensive, existenzielle Erfahrung der eigenen Verfasstheit als *embodied mind*.<sup>5</sup> Carlson betont, dass eine derartige Vorstellung der Transformationswirkungen von Aufführungen der amerikanischen Performanceforschung bisher weitgehend fremd sei, genau aus diesem Grund jedoch eine wichtige Alternative und Ergänzung darstelle.

In seiner Einleitung betont Carlson allerdings nicht nur die Aspekte, die *The Transformative Power of Performance* von der amerikanischen Performanceforschung unterscheiden, sondern weist auch auf die vielfältigen theoretischen Anleihen aus der amerikanischen Performancetheorie – von J.L. Austin, Judith Butler über Victor Turner bis zu Peggy Phelan und Philip Auslander – hin, die in Fischer-Lichtes Aufführungstheorie Eingang finden.<sup>6</sup> Weiterhin stellt nicht zuletzt der Begriff ›Performance‹, der nicht nur in der englischen Übersetzung, sondern auch im deutschsprachigen Original der *Ästhetik des Performativen* Verwendung findet und der Dreh- und Angelpunkt in den amerikanischen Performance Stu-

---

4 Siehe Carlson 2008, S. 4-5. Einen weiteren Grund dafür, dass Fischer-Lichte ihre Theorie der Aufführung/Performance vorrangig mit Blick auf das Theater formulieren kann, sieht Carlson in dem unterschiedlichen Status des Theaters in den USA und in Deutschland und in den verschiedenen Theaterlandschaften beider Länder. Die Theaterlandschaft Deutschlands beschreibt Carlson als hochgradig reflexiv, gesellschaftspolitisch engagiert, kritisch und vor allem offen für aktuelle theoretische Themen und Strömungen.

5 Siehe Carlson 2008, S. 6 u. 8.

6 Siehe ebd., S. 5.

dies ist, eine Verbindung zwischen amerikanischem und deutschsprachigem Diskurs her. In Carlsons Einführung bleibt die Frage, wie die amerikanische Performancetheorie und der Performancebegriff in der Theaterwissenschaft rezipiert wurden jedoch offen. Auch die Frage nach dem Verhältnis von deutschsprachigem Aufführungsbegriff und dem angloamerikanischen Performancebegriff wird nicht als Problem aufgeworfen. Gerade die nahtlose Überführung dieser beiden Begriffe scheint mir jedoch mit Grund für manches Missverständnis in der transatlantischen Diskussion zu sein. Die von Carlson dargelegten unterschiedlichen wissenschaftlichen Traditionen schreiben sich ja nicht zuletzt auch in das jeweilige Begriffsvokabular ein, das in den Forschungen zur Anwendung kommt. Statt davon auszugehen, dass sich hinter dem Begriff ›Performance‹ im amerikanischen und im deutschsprachigen Gebrauch in jedem Fall Gleiches verbirgt, nimmt die vorliegende Arbeit den Performancebegriff als fremdsprachlichen Begriff in den Blick und wird versuchen, ihn aus der Perspektive der deutschsprachigen Theaterwissenschaft zu beleuchten.

## **1.1 VORBEMERKUNGEN: PERFORMANCE ALS GEGENSTAND, BEGRIFF UND DISKURSELEMENT**

Wovon ist also die Rede, wenn es um ›Performance‹ geht? Für das Anliegen dieser Arbeit, Aufschluss über die Konstellationen von ›Theater‹ und ›Performance‹ im US-amerikanischen Performancediskurs zu gewinnen und so Einsicht in die Eigenlogik eines Begriffs zu erhalten, der nicht nur im angloamerikanischen Raum, sondern auch in der kontinentaleuropäischen Theaterwissenschaft eine zentrale Position einnimmt, ist diese Frage entscheidender Ausgangspunkt. Von welcher Position aus lassen sich Performancediskurse in den Blick nehmen und wie lassen sich Verhältnisse von ›Performance‹ und ›Theater‹ beschreiben? Unter Berücksichtigung des derzeitigen Forschungsstandes zum Performancebegriff möchte ich im Folgenden die grundlegende Perspektive skizzieren, von der aus die Analysen in dieser Arbeit ihren Ausgang nehmen. Vorab kann hierzu festgehalten werden, dass sich in den Texten über ›Performance‹ drei Dimensionen unterscheiden lassen: 1. ›Performance‹ als Gegenstand, 2. ›Performance‹ als Begriff und 3. ›Performance‹ als Diskurselement. Wenn also von ›Performance‹ die Rede ist, gilt es, stets genauer hinzusehen, welche der drei Dimensionen je angesprochen ist.

Kommentare, die auf ›Performance‹ als Gegenstand zielen, haben in der Regel die Aufführung im Visier und fragen nach deren Elementen und materiellen Besonderheiten. Hierzu sind auch jene Kommentare zu zählen, die ›Perfor-

mance« als spezifische künstlerische Praxis bzw. Gattung begreifen. In beiden Fällen ist zugrunde liegende Frage und Antrieb der Versuch, zu (er-)klären, was ›Performance« *ist*. Häufig werden dem Gegenstand ›Performance« dabei Prozesshaftigkeit und das Potenzial attestiert, bestimmte Transformationen zu bewirken. Beispiele für derartige Kommentare lassen sich u.a. in Definitionsvorschlägen und programmatischen Texten finden. So definiert der Volkskundler und Anthropologe Richard Bauman ›Performance« z.B. folgendermaßen:

»A mode of communicative behavior and a type of communicative event. While the term may be employed in an aesthetically neutral sense to designate the actual conduct of communication (as opposed to the potential for communicative action), performance usually suggests an aesthetically marked and heightened mode of communication, framed in a special way and put on display for an audience.«<sup>7</sup>

Baumans Definition macht deutlich, dass die Suche danach, was ›Performance« *ist*, nicht mit dem Glauben an eine quasi ontologische Essenz des mit ›Performance« benannten Gegenstandes einhergehen muss, sondern durchaus sensibel für das Zusammenwirken von begrifflicher Benennung und Gegenstand sein kann. Dennoch geht es in der hier zitierten Definition nicht vordergründig um den Begriff ›Performance«, sondern darum, zu skizzieren, was für ein Gegenstand ›Performance« *ist*. Kurz gefasst ist ›Performance« laut Bauman die tatsächliche Durchführung einer Handlung, die darauf ausgerichtet ist, ein Gegenüber zu erreichen und die als solche durch Rahmung als kommunikatives Ereignis hervorgehoben werden kann.

Texte, die ›Performance« als Begriff oder Konzept adressieren, interessieren sich stärker für den theoretischen Status, die Implikationen, das analytische Programm und das Verhältnis zu anderen Begriffen, das sich mit ›Performance« verbindet.<sup>8</sup> Als Besonderheiten des *Performancebegriffs* gelten dabei häufig

---

7 Bauman, Richard, 1989: Performance. In: Erik Barnouw et al. (Hg.), *International Encyclopedia of Communication*. New York/Oxford: Oxford University Press, S. 262-266, hier S. 262.

8 Ich verwende hier ›Begriff« und ›Konzept« nicht trennscharf. Mit Mieke Bal lassen sich Konzepte folgendermaßen charakterisieren: Konzepte besitzen ein entwerfendes Potenzial. Dies bedeutet, dass sie einen spezifischen Blick auf Objekte ermöglichen, der von theoretischen Vorannahmen getragen wird, ohne jedoch das Objekt überzudeterminieren. In ihrer Eigenheit als »miniature theories« perspektivieren Konzepte Objekte und machen ihnen Wesentliches sichtbar. Dies unterscheidet Konzepte von Worten. Letzteren fehlt die mit dem Konzept verbundene erklärende Kraft, so dass sie ei-

Ambivalenz, Flexibilität und das Potenzial, bestimmte in ethischer oder politischer Hinsicht brisante Aspekte in den Fokus zu rücken. So heben Mary S. Strine, Beverly Withaker Long und Mary Frances HopKins in einem viel zitierten Überblicksartikel hervor, dass ›Performance‹ oft als umstrittenes Konzept – als »an essentially contested concept«<sup>9</sup> – verstanden wird.<sup>10</sup> In ähnlicher Weise bemerkt Shannon Jackson in ihrer Studie *Professing Performance: Theatre in the Academy from Philology to Performativity* (2004), dass sich ›Performance‹ durch eine bemerkenswerte Fülle von Ambivalenzen und Widersprüchen auszeichnet, die dem Begriff eingeschrieben sind: »[P]erformance is about doing, and it is about seeing; it is about image, embodiment, space, collectivity, and/or orality; it makes community and it breaks community; it repeats endlessly and it never repeats; it is intentional and unintentional, innovative and derivative, more fake and more real.«<sup>11</sup>

Den Texten, die ›Performance‹ als Begriff oder Konzept reflektieren, sind auch jene Beiträge zuzurechnen, die die Metaphorizität von ›Performance‹ diskutieren, um auf diese Weise Potenzial und Problematik von ›Performance‹ als Sammelbegriff für unterschiedlichste Gegenstände zu erfassen. Mit der Perspektivierung von ›Performance‹ als Metapher verbindet sich die Auffassung, dass es einen Ursprungsbereich gibt, dem der Performancebegriff angehört und von dem

---

nem Objekt eher als Etikett anhaften, ohne dieses zu erhellen (Siehe Bal, Mieke, 2002: *Travelling Concepts in the Humanities. A Rough Guide*. Toronto/Buffalo/London: University of Toronto Press, hier S. 22 u. 33).

- 9 Strine, Mary S./Beverly Whitaker Long/Mary Frances HopKins, 1990: Research in Interpretation and Performance Studies. Trends, Issues, Priorities. In: Gerald M. Phillips/Julia T. Woods (Hg.), *Speech Communication. Essays to Commemorate the Seventy-Fifth Anniversary of the Speech Communication Association*. Carbondale/Edwardsville: Southern Illinois University Press, S. 181-204, hier S. 183 [Herv. i.O.].
- 10 Marvin Carlson greift die Idee der Strittigkeit als zentrales Merkmal des Performancebegriffs auf und macht sie zum Ausgangspunkt seiner Einführung (Siehe Carlson, Marvin, 2004: *Performance. A Critical Introduction*. 2. Aufl. London/New York: Routledge [EA 1996]). Für Strine, Long und HopKins ist die Perspektive auf ›Performance‹ als strittiges Konzept nur eine von drei Fluchtlinien, die sie zur Sortierung der Perspektiven auf den Performancebegriff identifizieren: »Three interrelated perspectives organize this discussion: *performance viewed as an essentially contested concept, performance viewed as text, and performance viewed as metaphor and as metonymy.*« (Strine/Long/HopKins 1990, S. 183 [Herv. i.O.]
- 11 Jackson, Shannon, 2004: *Professing Performance. Theatre in the Academy from Philology to Performativity*. New York: Cambridge University Press, hier S. 15.

aus er in andere Bereiche eingeht. Mit der Beschreibung des Performancebegriffs als Metapher geht dementsprechend oft auch die Kritik einher, dass ›Performance‹ die unter diesem Begriff subsumierten Phänomene nie ganz treffe und zwangsläufig zu diesen auf Distanz bleibe.<sup>12</sup>

Texte, die der zuvor genannten dritten Perspektivierungsdimension zuzuordnen sind, thematisieren ›Performance‹ als Diskurselement. Sie treten noch einen weiteren Schritt zurück und fragen nach den Effekten und Funktionen, die der Performancebegriff in größeren diskursiven Zusammenhängen entfaltet. So vertritt z.B. der Theaterwissenschaftler Marvin Carlson in seiner Einführung *Performance: A Critical Introduction* (2004) die These, dass ›Performance‹ als »a kind of critical wedge«<sup>13</sup> fungiert und bestimmte Vorstellungen von Theatralität in weite Diskursbereiche einträgt. Carlsons Formulierung von der ›Performance‹ als »einer Art Keil« greift auch der Performancetheoretiker Jon McKenzie in *Perform or Else: From Discipline to Performance* (2001) auf und fasst Carlsons Beobachtungen zu den diskursiven Bewegungen des Performancebegriffs folgendermaßen zusammen: »From theater to metaphor to analytical concept and back to theater and other performances: such is the general movement of Performance Studies according to Carlson.«<sup>14</sup> Laut dieser Beschreibung wandelt sich der Performancebegriff ausgehend von seinem eigentlichen Bedeutungsbe- reich – dem Theater – in eine lose Metapher, die in andere Diskurse eingeht, dort wieder zu einem präzisen Konzept geschärft wird, um schließlich neue analytische Perspektiven auf die Gegenstände des ›ursprünglichen‹ Diskurskontexts zu eröffnen.

Wie sich bereits in dieser groben und notwendigerweise lückenhaften Skizzierung zeigt, hängen die Thematisierung von ›Performance‹ als Gegenstand, als Begriff und als Diskurselement eng zusammen. Weiterhin wird deutlich, dass das Nachdenken über ›Performance‹ häufig mit Bezug auf ›Theater‹ stattfindet – sei es, dass in Richard Baumans Definition die Grundvorstellung von ›Theater‹ als Vorgang des Zeigens aufgerufen wird oder, dass bei Marvin Carlson darauf verwiesen wird, dass der Performancebegriff diskursiv als Träger von Vorstellungen von ›Theatralität‹ fungiert. Die vorliegende Arbeit setzt mit ihren Beobachtungen auf der dritten Perspektivierungsebene an und macht es sich zur Aufgabe, US-amerikanische Performancediskurse in ihren Verläufen seit den

---

12 Siehe z.B. States, Bert O., 1996: Performance as Metaphor. In: *Theatre Journal* 48, 1, S. 1-26.

13 Carlson 2004, S. 6.

14 McKenzie, Jon, 2001: *Perform or Else. From Discipline to Performance*. London/ New York: Routledge, hier S. 35.

1950er Jahren zu beschreiben. Hierfür wird im Folgenden noch ein eigenständiger Zugang zu entwickeln sein, der bei der Besonderheit ansetzt, dass ›Theater‹ für die Verläufe von Performancediskursen offensichtlich eine strukturierende Rolle spielt.

## 1.2 ANMERKUNGEN ZUM FORSCHUNGSSTAND

### 1.2.1 Sortierungsversuche zum Performancebegriff

Seit den 1990er Jahren nimmt das Interesse an einer systematischen und historisierenden Beschreibung des Performancebegriffs und seiner vielfältigen diskursiven Kontexte zu. Dies mag vor allem damit zusammenhängen, dass sich in dieser Zeit die Performance Studies als eigenständige Disziplin bzw. eigenständiges Forschungsfeld an US-amerikanischen Universitäten formieren und somit ein erhöhter Orientierungsbedarf besteht.<sup>15</sup> Unter den Sortierungsversuchen finden sich einerseits Einführungs- und Lehrbücher wie Carol Simpson Sterns und Bruce Hendersons *Performance: Texts and Contexts* (1993), Marvin Carlsons *Performance: A Critical Introduction*, die erstmalig 1996 erscheint, Richard Schechners *Performance Studies: An Introduction* (2002), Elizabeth Bells *Theories of Performance* (2008) und der von Tracy C. Davis herausgegebene *The Cambridge Companion to Performance Studies* (2008).<sup>16</sup> Weiterhin bieten auch Anthologien und Handbücher wie die von Philip Auslander herausgegebenen vier Bände *Performance: Critical Concepts in Literary and Cultural Studies* (2003), Henry Bials *The Performance Studies Reader* (2004) oder das von D. Soyini Madison und Judith Hamera herausgegebene *The SAGE Handbook of Performance Studies* (2006) eigene Ordnungsvorschläge zum Performancebegriff.<sup>17</sup>

---

15 Siehe zur Institutionalisierung der Performance Studies ausführlich Kapitel 5.

16 Siehe Bell, Elizabeth, 2008: *Theories of Performance*. Los Angeles: Sage Publications; Carlson, Marvin, 2004: *Performance. A Critical Introduction*. 2. Aufl. London/New York: Routledge; Davis, Tracy C. (Hg.), 2008: *The Cambridge Companion to Performance Studies*. Cambridge: Cambridge University Press; Schechner, Richard, 2002a: *Performance Studies. An Introduction*. London/New York: Routledge; Stern, Carol Simpson/Bruce Henderson, 1993: *Performance. Texts and Contexts*. New York/London: Longman.

17 Siehe Auslander, Philip (Hg.), 2003: *Performance. Critical Concepts in Literary and Cultural Studies*. 4 Bände. London/New York: Routledge; Bial Henry (Hg.), 2004:

Neben diesen systematisierenden Ansätzen, die insbesondere hinsichtlich der Frage interessant sind, mit welchen Strategien die Autorinnen und Herausgeber ihren sortierenden Griff auf ›Performance‹ vornehmen, liegen auch einige Untersuchungen vor, die den Performancebegriff in seiner historischen Dimension befragen. Besonders umfangreich fallen Shannon Jacksons *Professing Performance* und Jon McKenzies *Perform or Else* aus. Während Jackson sich mit der Karriere von ›Performance‹ als Gegenstand legitimer akademischer Beschäftigung auseinandersetzt, thematisiert McKenzie unter dem Stichwort ›Performance‹ weitreichende gesellschaftliche Entwicklungen. Die Geschichte des Performancebegriffs reflektieren auch Paul Edwards in *Unstoried: Teaching Literature in the Age of Performance Studies* (1999) und, in kürzeren Artikeln, Elizabeth Bell und Henry Bial.<sup>18</sup>

Für das Vorhaben, die analytische Beschäftigung mit Performancediskursen sowohl in theoretisch-methodischer Hinsicht als auch in Bezug auf bereits geleistete Forschungen zu verorten, geben diese Untersuchungen und Kommentare zur Geschichte des Performancebegriffs wichtige Hinweise auf den zeitlichen Verlauf und auf wichtige Dynamiken der Performancediskurse. Nicht zuletzt geht es auch darum, zu klären, wie sich der Versuch dieser Arbeit, die Geschichte des US-amerikanischen Performancediskurses von ›Theater‹ ausgehend zu erzählen, zu den bisherigen Erzählungen der Geschichte des Performancebegriffs verhält.

In den bisherigen Sortierungsversuchen zum Performancebegriff lassen sich drei Strategien unterscheiden, die im Wesentlichen den im vorherigen Abschnitt benannten drei Perspektiven auf ›Performance‹ entsprechen. Es wird einerseits versucht, ›Performance‹ über eine Sortierung der Gegenstände zu erfassen, die sich als ›Performance‹ benennen lassen. Zweitens richtet sich der Blick auf den Performancebegriff und sein Verhältnis zu anderen, verwandten Begriffen. Drit-

---

*The Performance Studies Reader*. London/New York: Routledge; Madison, D. Soyini/Judith Hamera (Hg.), 2006: *The SAGE Handbook of Performance Studies*. Thousand Oaks/London/New Delhi: Sage Publications.

- 18 Siehe Edwards, Paul, 1999: *Unstoried. Teaching Literature in the Age of Performance Studies*. In: *The Theatre Annual. A Journal of Performance Studies* 52, S. 1-147; Bell, Elizabeth, 1993: *Performance Studies as Women's Work. Historical Sights/Sites/Citations from the Margin*. In: *Text and Performance Quarterly* 13, 4, S. 350-374; Bial, Henry, 2014: *Performance Studies 3.0*. In: Sharon Aronson-Lehavi/Atay Citron/David Zerbib (Hg.), *Performance Studies in Motion. International Perspectives and Practices in the Twenty-First Century*. London et al.: Bloomsbury Publishing, S. 30-41.

tens sortieren einige Untersuchungen ›Performance‹ vor dem Hintergrund disziplinärer und diskursiver Traditionen und Logiken. Selbstverständlich lassen sich diese Ordnungsstrategien selten in Reinform finden, sondern werden miteinander kombiniert. Im Folgenden möchte ich einige Sortierungsvorschläge genauer darstellen. Von Interesse sind dabei sowohl die generellen Beobachtungen, die zu den Eigenheiten des Performancebegriffs gemacht werden, als auch die methodischen Vorgehensweisen, die dabei zum Einsatz kommen. Prinzipiell sind die Studien und Kommentare, die den Performancebegriff von seinen disziplinären und diskursiven Kontexten her beleuchten, für mein Forschungsanliegen von größter Relevanz. Ihnen wird daher im Folgenden besonders viel Raum gegeben.

### **Sortierungsversuch I: Performance als Gegenstand oder Begriff**

Bei den Sortierungsversuchen, die von Nachbarbegriffen und/oder den Gegenständen ausgehen, die sich unter ›Performance‹ subsumieren lassen, fällt auf, dass stets ein relativ klares Bild davon entsteht, was ›Performance‹ ist oder meint. Richard Schechners *Performance Studies: An Introduction* gliedert sich z.B. in die Kapitel »What is Performance Studies?«, »What is Performance?«, »Ritual«, »Play«, »Performativity«, »Performing«, »Performance Processes« und »Global and Intercultural Performance«. <sup>19</sup> Das als Einführung konzipierte Überblickswerk nähert sich ›Performance‹ also über die Nachbarbegriffe ›Ritual‹ und ›Spiel‹ und über die Reflexion von Praxis. Schechner hebt eingangs hervor, dass was ›Performance‹ sei bzw. was für ›Performance‹ gehalten werde von soziokulturellen Konventionen abhängig und damit begrenzt sei, während ›Performance‹ als Perspektive und Sichtweise weit dehnbar sei und in sehr unterschiedlichen Feldern produktiv gemacht werden könne. <sup>20</sup> Trotz dieser Distanznahme von jeglichem ontologisierenden Begriffsverständnis liefert Schechners *Performance Studies* eine klare Definition von ›Performance‹.

Generell gilt für Schechner: »Performances are actions.« <sup>21</sup> Entsprechend bedeutet, ›Performance‹ als analytische Perspektive einzunehmen, einen betrachteten Gegenstand oder Vorgang *als* Tun, Verhalten, Zeigen in den Blick zu nehmen: »Any behavior, event, action, or thing can be studied ›as‹ performance, can be analyzed in terms of doing, behaving, and showing.« <sup>22</sup> In Schechners *Perfor-*

---

19 Siehe Schechner 2002a.

20 Siehe ebd., S. 30. Schechner unterscheidet hier zwei Arten, den Performancebegriff zum Einsatz zu bringen: ›is‹ *performance* und ›as‹ *performance*.

21 Schechner 2002a, S. 1.

22 Ebd., S. 32.

*mance Studies: An Introduction* konturiert sich der Performancebegriff weiterhin in engem Bezug zu den Begriffen ›Ritual‹ und ›Spiel‹ und damit aus einer anthropologischen Perspektive heraus. Die Verankerung des Performancebegriffs mit Blick auf ›Ritual‹ und ›Spiel‹ führt Schechner zu folgender Definition von ›Performance‹: »[...]ne definition of performance may be: Ritualized behavior conditioned/permeated by play.«<sup>23</sup> Im größeren Zusammenhang von *Performance Studies: An Introduction* wird klar, dass mit dem Bezug zu ›Ritual‹ angezeigt ist, dass sich ›Performance‹ stets aus vorgängigen Versatzstücken zusammensetzt und doch – dies bringt die Nähe zu ›Spiel‹ mit ein – stets neu und innovativ ist.

Elizabeth Bells *Theories of Performance* nähert sich dem Performancebegriff in Auseinandersetzung mit verschiedenen Performancetheorien. Die Kapitelbetitelung folgt einem klaren Schema: »Performing Texts«, »Performing Drama«, »Performing Social Roles«, »Performing Identity«, »Performing Resistance«, »Performing Technologies«.<sup>24</sup> Bell sortiert die unterschiedlichen Zugänge zu ›Performance‹ also nach deren jeweiligem Fokus – sei dies der Bezug auf ein gemeinsames Denkmodell (›Performing Drama‹), das geteilte Interesse an bestimmten Gegenständen (z.B. »Performing Social Roles«) oder ein verbindendes politisches Anliegen (›Performing Resistance«). Diese Sortierungsstrategie hat einerseits den Effekt, die Vielfalt der Bedeutungskontexte von ›Performance‹ zu akzentuieren. Gleichzeitig werden das Sammelsurium an theoretischen Zugängen und die damit verbundene zentrifugale Aufspaltung des Performancebegriffs durch die zentrale Idee des Auf-, Aus-, Durch-, und Vorführens (*performing*) von etwas zusammengehalten. Bells *Theories of Performance* macht den Performancebegriff insgesamt als Perspektive stark, die Kultur und Gesellschaft als durch prozesshafte, kommunikative Vorgänge konstituiert in den Blick nimmt. ›Performance‹ wird bei Bell als »a mode of communication«<sup>25</sup> definiert. Damit wird die Funktion, Werte, Überzeugungen, Sichtweisen und Beziehungen zu verhandeln, zum bestimmenden Merkmal von ›Performance‹.

Anders als Elizabeth Bell gehen Carol Stern und Bruce Henderson in ihrem Einführungsbuch *Performance: Texts and Contexts* die Sortierung von ›Performance‹ über die Logik verschiedener Genres an und gliedern in »Cultural Per-

---

23 Schechner 2002a, S. 45.

24 Siehe Bell 2008.

25 Ebd., S. 1. Mit der Vorstellung von ›Performance‹ als Modus der Kommunikation verbindet sich die Annahme, dass ›Performance‹ sowohl Situation der Erfahrung als auch der Reflexion und Kritik ist (Siehe Bell 2008, S. 10).

formance«, »Literary Performance« und »Performance Art«.<sup>26</sup> Der Performancebegriff ist hier übergeordneter *umbrella term*, der verschiedene Phänomene, von Stierkampf über Erzählungen am Lagerfeuer bis zur Shakespeare-Aufführung, umfasst.<sup>27</sup> Gemeinsam, so Stern/Henderson, sei allen Spielarten von ›Performance‹, dass sich bestimmte Elemente fänden: Es gebe stets einen Handelnden (*performer*), einen Text, ein Publikum und einen Kontext.<sup>28</sup> Stern und Henderson schlagen dann eine Differenzierung der verschiedenen Arten von ›Performance‹ nach Dimensionen wie dem Grad an Kollektivität oder der Nähe zum Alltäglichen vor.<sup>29</sup> Sterns und Hendersons Sortierung zielt vor allem auf schematische Klassifizierung und setzt bei einer weiten Definition des Performancebegriffs an. ›Performance‹ wird bestimmt als »[a] human activity, interactional in nature and involving symbolic forms and live bodies, which constitutes meaning, expressing or affirming individual and cultural values«<sup>30</sup>.

Die drei hier exemplarisch skizzierten Sortierungsversuche zeichnen sich alle durch einen expansiven Gestus aus. Als Überblicksdarstellungen kennzeichnet sie weniger ein interessegeleiteter und wählerischer Blick auf das weite Feld der Performancetheorie und -forschung. Stattdessen fächern sie unterschiedliche Theorien und Themengebiete in der Breite auf. Auch wenn ein solches Vorgehen der Tatsache Rechnung trägt, dass der Performancebegriff in unterschiedlichen Kontexten vorkommt und sich aus verschiedenen Denkrichtungen speist, so liegt ein entscheidender Nachteil darin, dass die Orientierung in die Breite zulasten der Berücksichtigung von Details und diskursiven Zusammenhängen geht. Da Antrieb meines Forschungsvorhabens das Interesse am Performancebegriff, nicht jedoch im Sinne seiner endgültigen Klärung, ist, kann die Beschäftigung mit Performancetheorien und -diskursen hier weder ausgehend von der Rundum-Perspektive der Überblicksdarstellung erfolgen, noch sich auf die Frage verengen, was denn nun ›Performance‹ *ist*. Welche anderen Zugänge sind denkbar?

### **Sortierungsversuch II: Performance als Diskurselement**

Wie bereits zuvor erwähnt, gibt es neben den Überblicksdarstellungen und Lehrbüchern, die das Feld der Performancetheorien sortieren, auch einige Studien, die sich aus einer distanzierteren Perspektive mit ›Performance‹ als Diskurselement befassen und ›Performance‹ aus den sie prägenden disziplinären und dis-

---

26 Siehe Stern/Henderson 1993.

27 Siehe ebd., S. 3.

28 Siehe ebd., S. 16.

29 Siehe ebd., S. 14-15.

30 Ebd., S. 546.

kursiven Logiken heraus befragen. So folgt Shannon Jackson in *Professing Performance* einem institutionsgeschichtlichen Ansatz und nimmt verschiedene theoretische Ansätze zum Performancebegriff in den Blick. Es geht Jackson jedoch nicht um eine Überblicksdarstellung verschiedener theoretischer Ansätze zum Performancebegriff, sondern um Beobachtungen zu (inter-)disziplinären Einigungs- und Abgrenzungsprozessen, die sich am Beispiel des Umgangs mit ›Performance‹ aufzeigen lassen.

Während auch bei der Lektüre der Überblicksdarstellungen von Schechner, Bell oder Stern/Henderson schnell klar wird, dass es keinen einfachen Konsens darüber geben kann, was genau ›Performance‹ meint, warnt Jackson dezidiert davor, in der Disziplinen übergreifenden Kommunikation zu schnell zu Konsens zu gelangen und sich auf *eine* Verständnisweise von ›Performance‹ zu einigen.<sup>31</sup> Mit dem voreiligen Ausblenden der Vielfältigkeit und Widersprüchlichkeit des Performancebegriffs verbindet sich für Jackson vor allem die Gefahr, einem Denken in binären Oppositionen Tür und Tor zu öffnen.<sup>32</sup> Insofern sich der Performancebegriff schon immer auf ereignishaft Gegenstände mit unklaren Grenzen – sei es die konventionelle Theateraufführung, andere Arten von Aufführungen oder die Ausführung von Handlungen in einem weiteren Sinne – beziehe, sei ›Performance‹ in besonderer Weise von ihren diskursiven und disziplinären Kontexten abhängig.<sup>33</sup> Erst im ›Korsett‹ eines spezifischen Diskurszusammenhangs, so Jackson, gewinne der Performancebegriff überhaupt Stabilität und Aussagekraft.

Aufgrund dieser Besonderheit sei es, argumentiert Jackson, auch schwierig, in Zusammenhang mit ›Performance‹ Einflüsse oder Traditionslinien zu identifizieren. Welche Denkerin, welcher Text oder Theoretiker für ausschlaggebend in der Formierung des Performancebegriffs gehalten werde, hänge in den komplexen Performancediskursen nämlich von der (disziplinären) Position ab, von der aus diese Frage beantwortet werde. So könne in der literatur- und sprachwissenschaftlichen Beschäftigung mit ›Performance‹ J.L. Austins Theorie des perfor-

---

31 Siehe Jackson 2004, S. 4.

32 Jackson hat hier besonders das routiniert als Gegensatz begriffene Verhältnis von ›Performance‹ und ›Theater‹ im Visier, an das sich eine Reihe weiterer Oppositionsbildungen, z.B. marginal/dominant oder nicht westlich/westlich, knüpft und das im amerikanischen Raum seine logische Fortsetzung in der These von der Gegensätzlichkeit der Performance Studies und Theater Studies findet. Gegen diese in Jacksons Sicht falsche Opposition argumentiert *Professing Performance* (Siehe Jackson 2004, S. 24-25).

33 Siehe Jackson 2004, S. 6.

mativen Sprechaktes als wichtigster Ausgangspunkt gelten, während für die Queer Studies Judith Butler die bedeutendste Performancetheoretikerin sei.<sup>34</sup> Konsequenterweise verabschiedet sich Shannon Jackson gleich zu Eingang ihrer Studie von jedwedem Versuch, einen eigenen Vorschlag zur hierarchisierenden Sortierung der theoretischen und disziplinären Fluchtlinien des Performancediskurses zu erarbeiten: »Rather than offer a corrective intellectual history, I hope to provide ways of negotiating this discursive complexity and of accepting it as a condition of performance research.«<sup>35</sup>

Paul Edwards' *Unstoried: Teaching Literature in the Age of Performance Studies* diskutiert ›Performance‹ im Kontext der Geschichte der *Elocution*, einer in den USA im 18. Jahrhundert entstandenen und an einigen Universitäten institutionalisierten Disziplin, in deren Mittelpunkt die akademische und künstlerische Auseinandersetzung mit literarischen Texten steht, die durch Inszenierung und Aufführung – also mithilfe von ›Performance‹ – studiert werden. Edwards verortet ›Performance‹ in diesem Zusammenhang zwischen professioneller Theaterpraxis und universitärer Literaturwissenschaft.<sup>36</sup> Hauptsächliches Augenmerk und sortierende Fluchtlinie ist in Edwards' historischer Abhandlung dementsprechend die Frage nach den Verhältnissen von ›Performance (Studies)‹ und ›Theater‹. Edwards zeigt, dass in den Debatten um den Status von ›Performance‹ als pädagogische und akademische Praxis, die er bis in das 18. Jahrhundert zurückverfolgt, ebenso wie in den Debatten um das disziplinäre Selbstverständnis der Performance Studies am Ende des 20. Jahrhunderts, ›Theater‹ ein wichtiger Bezugspunkt ist, gegen den ›Performance‹ abgegrenzt wird. So entdeckt Edwards in den Anfängen der Legitimierungsdiskurse der *Elocution* beispielsweise eine implizit antitheatrale Argumentationsweise, wenn dort dezidiert der Geist und die Vorstellungskraft, nicht der Körper, als Ausgangs- und Angelpunkt der Aufführung literarischer Texte im universitären Kontext – der *performance of literature* – betont werden.<sup>37</sup> Das paradoxe Verhältnis der Vertreter der *Elocution* zum

---

34 Siehe Jackson 2004, S. 12.

35 Ebd., S. 12.

36 Siehe Edwards 1999, S. 5.

37 Siehe das Kapitel 2 »Bad Enough to Please« in Edwards 1999, S. 16-33. In einem weiteren Kapitel nimmt Edwards die Bemühungen des Theatermanns Thomas Sheridan und des Reformpolitikers James Burgh in den Blick, im England des 18. Jahrhunderts Sprecherziehung als anerkannten Teil bürgerlicher Erziehung zu etablieren. Den Grund für das Scheitern dieses Vorhabens sieht Edwards in der Nähe der Sprecherziehung zum, aus Sicht des Bürgertums, moralisch zweifelhaften Theaterschauspiel (Siehe Edwards 1999, S. 43-54).

Theater, das sich daraus ergebe, dass es ihnen darum ging, die Verkörperung literarischer Texte als legitime akademische Praxis der Wissenserzeugung zu etablieren, so dass sie diese vom mit dem Theaterspiel verbundenen Ruch fehlender akademischer Rigorosität fernhalten mussten, fasst Edwards folgendermaßen zusammen: »The advancement of their educational program, relying on the claims of embodied knowledge, needed the theater as a model [...]. But they similarly needed to hold the theater at arm's length.«<sup>38</sup> Ähnlich wie Shannon Jackson stellt Edwards also eine grundlegende Spannung zwischen ›Performance‹ als theatraler Aufführungspraxis und der akademischen Institution der Universität fest.

Edwards geht es insgesamt darum, aufzuzeigen, dass sich bestimmte Argumentationsmuster und Grundauffassungen, die die Debatte um die disziplinäre Verortung von ›Performance‹ bis in die Gegenwart prägen, bis weit in das 19. Jahrhundert zurückverfolgen lassen.<sup>39</sup> In diesem Sinne ist Edwards' *Unstoried* auch Korrektur und Gegenentwurf zu den von Marvin Carlson und Richard Schechner vorgelegten Beschreibungen der disziplinären Geschichte der Performanceforschung als radikale Verschiebung vom Text zur Aufführung bzw. vom ›Theater‹ zur ›Performance‹. Gegen die Linearität und Revolutionsrhetorik dieser Erzählungen stellt Edwards die Geschichte von ›Performance‹ im Kontext der angelsächsischen *Elocution/Expression/Interpretation*<sup>40</sup>, die sich durch ein

---

38 Edwards 1999, S. 61.

39 Siehe hierzu bes. Kapitel 5 »Nerve Gymnastics and the Crisis of Manhood« in Edwards 1999, S. 54-63. Edwards zeigt, dass bestimmte Argumente, die später in den Gründungsdebatten der Performance Studies vorgetragen werden, sich bereits in der Abhandlung *Imagination and Dramatic Instinct* (1896) des amerikanischen Sprecherziehers S.S. Curry finden. Dazu zählen die Abkehr von einer Fokussierung auf die Dimension der Repräsentation, die Betonung der Bedeutsamkeit von Dialog, kultureller Vielfalt und interdisziplinärer Zusammenarbeit bei gleichzeitiger Anerkennung der Notwendigkeit institutioneller Eigenständigkeit (Siehe Edwards 1999, S. 60-61).

40 *Elocution, Expression* und *Interpretation* sind nicht dasselbe, auch wenn sie sich auf einen gemeinsamen Bereich, nämlich die professionalisierte, teils institutionalisierte Praxis der Sprecherziehung beziehen, in deren Zentrum die Auseinandersetzung mit literarischen Texten steht, die laut vorgelesen und inszeniert werden. Um die geeignete Benennung der Disziplin wurde von Anfang an gestritten. Später folgten noch die Bezeichnungen *Communication, Performance of Literature* und schließlich Performance Studies (Siehe Edwards 1999, S. 63-64).

kompliziertes Verhältnis zum Theater – sowohl als künstlerischer Praxis wie als Vorstellungskomplex – auszeichne.<sup>41</sup>

Für die vorliegende Arbeit sind Paul Edwards' *Unstoried* und Shannon Jackson's *Professing Performance* in mehrfacher Weise wichtig. Beide sensibilisieren für die Komplexität der Performancediskurse und fordern dazu heraus, in der Auseinandersetzung mit diesen den Blick auf den diskursiven ›Unterbau‹, die impliziten Konflikte und Oppositionen zu richten, die den Diskurs strukturieren. Weiterhin zeigen beide Studien, dass sich Performancebegriff, Performanceforschung und Performancediskurs nicht ohne Bezug zu Theaterbegriff, Theaterwissenschaft und Theaterdiskursen denken und beschreiben lassen. Nicht zuletzt anregend für mein eigenes Forschungsanliegen sind Jackson und Edwards in methodischer Hinsicht. Beide nähern sich ihrem sehr umfassenden historischen Material in eng fokussierten Fallstudien und durch die genaue Lektüre einzelner Texte. Auf diese Weise gelingt ein detaillierter Blick auf Nuancen des Performancediskurses. Auch wenn weder Jackson noch Edwards ihre Geschichte der Performanceforschung konsequent von ›Theater‹ ausgehend erzählen, legen sie doch die Spur, dass dieses Vorhaben lohnend sein wird.

### **Sortierungsversuch III: Performance als Norm**

Jon McKenzie setzt in *Perform or Else* bei der Besonderheit des Performancebegriffs an, nicht nur Fachterminus oder theoretisch geschärftes Konzept, sondern auch – und vielleicht sogar in erster Linie – weitverbreitetes Wort der Alltagssprache zu sein.<sup>42</sup> Aufgrund seines Bedeutungsspektrums, das im angloamerikanischen Sprachgebrauch von ›Aufführung‹, ›Durchführung‹, ›Ausführung‹ bis hin zu ›Leistung‹ und ›Effizienz‹ reicht, bringt der Performancebegriff unterschiedliche gesellschaftliche Bereiche, insbesondere Kultur, Ökonomie, Militär und Technik, miteinander in Verbindung. Die Beobachtung, dass ›Performance‹ in verschiedenen gesellschaftlichen Diskursen und sozialen Konstellationen eine Rolle spielt, führt McKenzie zu dem Versuch, eine allgemeine, letztlich als Gesellschaftstheorie angelegte, Performancetheorie – »a general theory of performance«<sup>43</sup> – zu formulieren. Die Kernthese McKenzies ist, dass ›Performance‹ im

---

41 Edwards kritisiert explizit, dass Carlsons *Performance: A Critical Introduction* die Beiträge der *Elocution* und *Interpretation* zur Performanceforschung, vor allem die Leistungen der *Performance Studies Division* der *National Communication Association (NCA)*, ignoriere und daher ein unvollständiges Bild liefere (Siehe Edwards 1999, S. 34-43).

42 Siehe McKenzie 2001, S. 3.

43 Ebd., S. 4 [Herv. i.O.].

20. und 21. Jahrhundert als komplexe Wissen-Macht-Formation eine ähnliche Funktion für die Gestaltung des Sozialen und die Ausübung von Macht habe wie Disziplin im 18. und 19. Jahrhundert.<sup>44</sup> ›Performance‹ präge, so McKenzie, die gesellschaftlichen Diskurse in den USA und zunehmend auch weltweit, sei bestimmend für geltende Paradigmen des Denkens und übersetze sich in konkrete Praktiken. Die Verortung von ›Performance‹ im Kontext wissenschaftlicher Disziplinen nimmt McKenzie mit Blick auf die amerikanischen Performance Studies vor.<sup>45</sup>

Auch er interessiert sich, ähnlich wie Jackson und Edwards, nicht für die Performancetheorien einzelner Disziplinen, sondern lenkt die Aufmerksamkeit auf die impliziten diskursiven Logiken. McKenzie zeigt, dass im Diskurs der universitär institutionalisierten Performanceforschung eine Generalisierung und Übertragung nicht nur des Modells des Theaters, sondern insbesondere des Modells der Übergangsriten (*rites de passage*) stattfindet. Übergangsriten seien zunächst Untersuchungsgegenstand der Performance Studies, später verallgemeinertes Modell zur Beschreibung einer Vielfalt von Aufführungen und avancierten zuletzt zum Modell der akademischen Selbstbeschreibung.<sup>46</sup> Zentral sei dabei die Idee der Liminalität, die sich mit den Übergangsriten verbinde. Das den Übergangsriten zugeschriebene Potenzial, soziale Strukturen aufzulösen, der Reflexion zu öffnen und so zu bestärken oder zu verändern, werde, beobachtet McKenzie, gleichermaßen den Forschungsinitiativen der Performance Studies attestiert:

»Drawing upon the reflexivity found in rites of passage, cultural performance scholars have also theorized our own activities in terms of liminality, arguing that we operate in the interstices of academia as well as the margins of social structures and seek to reflect upon and transform both the academy and society at large. [...] Even more than theater, rites of passage have provided Performance Studies a metamodel for its own initiation as a discipline, its passage to paradigm.«<sup>47</sup>

Die Vorstellung von der Wirksamkeit (*efficacy*) von ›Performance‹ und der Glaube an das transgressive Potenzial von ›Performance‹ hielten, so argumentiert McKenzie, den Diskurs über ›Performance‹ trotz aller Verschiebungen zu-

---

44 Siehe McKenzie 2001, S. 176-177.

45 Siehe das Kapitel »The Efficacy of Cultural Performance« in McKenzie 2001, S. 29-53.

46 Siehe McKenzie 2001, S. 36-37.

47 Ebd., S. 36-37.

sammen.<sup>48</sup> Die routinierte Assoziation von ›Performance‹ mit Widerstand und Grenzüberschreitung habe sich dabei derartig verselbständigt, dass sie im Diskurs bereits eine normative Dimension angenommen habe. Für diese den Performancediskurs prägende und normierende Ausrichtung schlägt McKenzie den Begriff »*liminal-norm*«<sup>49</sup> vor.

McKenzies Anmerkungen erinnern daran, dass sich an ›Performance‹ als Begriff, theoretisches Konzept, wissenschaftliche oder kulturelle/künstlerische Praxis häufig spezifische politische Hoffnungen knüpfen. Für das Anliegen dieser Arbeit lässt sich daraus die Konsequenz ziehen, dass der Performancediskurs auch auf seine programmatischen Dimensionen hin zu befragen ist. Zugleich gilt es, McKenzies Beobachtung aufzugreifen, dass ›Theater‹ im Performancediskurs insbesondere zu Beginn ein wichtiges Modell ist, das eine gewisse Generalisierung erfährt, dann jedoch anscheinend von anderen Modellen abgelöst wird. Warum ist dies so?

Zusammenfassend kann festgehalten werden, dass sich bereits beim schlaglichtartigen Blick auf einige Sortierungsversuche zu ›Performance‹ zeigt, wie verwoben in der angloamerikanischen Diskussion ›Performance‹ und ›Theater‹ sind. Zugleich hat sich gezeigt, dass gerade Sortierungsversuche, die die weitläufigeren historischen Bewegungen des Performancediskurses thematisieren, die Rolle von ›Theater‹ ansprechen und erste wichtige Beobachtungen hierzu liefern. Die vorliegende Arbeit greift diese Spuren auf und bündelt sie in der Leitfrage, welche Rolle ›Theater‹ und der Vorstellungskomplex des Theatralen im US-amerikanischen Performancediskurs spielen.

---

48 McKenzie skizziert die Verschiebungen folgendermaßen: In den Anfängen der Performanceforschung waren das Modell ›Theater‹ und die Anthropologie leitend. Dementsprechend wurde davon ausgegangen, dass sich die Wirksamkeit von ›Performance‹, insbesondere deren Potenzial zur Transgression, aus der Körperlichkeit von ›Performance‹ und deren Besonderheit als Situation von Präsenz – *face to face* – erklärt. Später gewinne mit dem Aufstieg poststrukturalistischer Theorien das Modell diskursiver Iterabilität an Bedeutung. Die Wirksamkeit von ›Performance‹ werde in Folge dessen als Vorgang des Widerstandes und der Revision von ›innen‹ gedacht (Siehe McKenzie 2001, S. 49).

49 McKenzie 2001, S. 50 [Herv. i.O.].

## 1.2.2 Zur (Un-)Übersetzbarkeit des Performancebegriffs

Wie sich bereits am in diesem Kapitel eingangs beschriebenen Beispiel gezeigt hat, gehört der Performancebegriff zwar mittlerweile zum festen Inventar der deutschsprachigen Theaterwissenschaft, garantiert aber dennoch keine reibungslose Verständlichkeit über die Grenzen der deutschen Sprache hinweg. Der Performancebegriff etabliert sich in der deutschsprachigen Theaterwissenschaft seit den 1970er Jahren als Bezeichnung für Performancekunst und ihr verwandte Aufführungsformen und wird so, im Gegensatz zum angloamerikanischen Gebrauch, in relativ enger Verständnisweise verwendet.<sup>50</sup> ›Performance‹ als Gattungsbezeichnung verweist im deutschsprachigen Kontext vorrangig auf Aufführungen, die die Aufmerksamkeit auf den tatsächlichen Vollzug von Handlungen im Hier und Jetzt der Aufführungssituation lenken und nicht darauf zielen, die Illusion einer anderen Welt entstehen zu lassen. Diese Eigenheiten der Performancekunst (ver-)führen in der deutschsprachigen Theaterwissenschaft zu einer Engführung des Performancebegriffs mit dem deutschsprachigen Aufführungsbegriff. Insofern sich die Aufführung durch Ereignishaftigkeit auszeichnet und sich allein in der Ko-Präsenz von Agierenden und Zuschauenden in und als deren energetische, körperliche und emotionale Interaktion konstituiert, erscheint Performancekunst als Inbegriff der Aufführung. Dies meint, dass Performances die prinzipiellen Merkmale der Aufführung in besonderem Maße hervorheben und wahrnehmbar machen.<sup>51</sup> Auch der aus dem amerikanischen Kontext in die

---

50 Siehe Fischer-Lichte, Erika/Jens Roselt, 2001: Attraktion des Augenblicks – Aufführung, Performance, performativ und Performativität als theaterwissenschaftliche Begriffe. In: *Paragrana* 10, 1, S. 237-253, bes. S. 241 und Umathum, Sandra, 2005: Performance. In: Erika Fischer-Lichte/Doris Kolesch/Matthias Warstat (Hg.), *Metzler Lexikon Theatertheorie*. Stuttgart/Weimar: Verlag J.B. Metzler, S. 231-234.

51 Erika Fischer-Lichte und Jens Roselt vertreten in einem Artikel aus dem Jahr 2001 z.B. folgende These: »Performance Kunst konstituierte sich in der bzw. durch die Intensivierung und Radikalisierung eben jener Merkmale, auf die Max Herrmann bei seiner Bestimmung von Theater als Aufführung abgehoben hatte« (Fischer-Lichte/Roselt 2001, S. 242). Zum Aufführungsbegriff siehe auch: Fischer-Lichte, Erika, 2004b: Einleitende Thesen zum Aufführungsbegriff. In: Dies./Clemens Risi/Jens Roselt (Hg.), *Kunst der Aufführung – Aufführung der Kunst*. Berlin: Theater der Zeit, S. 7-26 und Fischer-Lichte 2004a. Für eine Sichtweise auf ›Performance‹, die diese zwar ebenfalls mit Performancekunst eng führt, aber stärker die Zwiespältigkeit von ›Performance‹ im Kontext einer neoliberalen Konsumgesellschaft und ihrer Forderung von Mobilität und stetiger Erneuerung berücksichtigt siehe: Klein, Gabriele/Wolfgang

deutschsprachige Theaterwissenschaft übernommene Begriff der *cultural performance* wird meist als Aufführungsbegriff interpretiert und oft mit ›kulturelle Aufführung‹ übersetzt.<sup>52</sup>

Besonders deutlich wird die Tendenz, in der Rezeption des amerikanischen Performancebegriffs innerhalb der deutschsprachigen Theaterwissenschaft, ›Performance‹ mit ›Aufführung‹ gleichzusetzen, in Erika-Fischer Lichtes *Performativität: Eine Einführung* (2012).<sup>53</sup> Fischer-Lichte entscheidet sich hier explizit dafür, ›Aufführung‹ und ›Performance‹ als Synonyme zu verwenden. Dabei unterschlägt sie keineswegs die Mehrdeutigkeit des Performancebegriffs, sondern betont, dass ›Performance‹ im Amerikanischen sowohl ›Aufführen‹ als auch ›Ausführen/Leisten‹ bedeuten kann. Für die Übersetzung des Performancebegriffs im Deutschen schlägt Fischer-Lichte dementsprechend zwei Begriffe vor: ›Aufführung‹ und ›Ausführung/Leistung‹.<sup>54</sup> Es gibt ohne Zweifel gute Gründe dafür, den Performancebegriff im Deutschen mit ›Aufführung‹ wiederzugeben. In vielen Fällen sind in den amerikanischen Performancetheorien ganz klar Aufführungsphänomene in Kunst und Kultur angesprochen.

Gleichzeitig jedoch übernimmt, wie Fischer-Lichte auch anmerkt, die Übersetzung von ›Performance‹ mit ›Aufführung‹ nur *eine* Bedeutungsfacette des amerikanischen Performancebegriffs. Weiterhin darf auch nicht übersehen werden, dass der Aufführungsbegriff in der deutschsprachigen Theaterwissenschaft stark aus phänomenologischen Grundüberzeugungen heraus gedacht wird, die in den amerikanischen Debatten keine vergleichbare Verbreitung erfahren haben. Auch wenn also im amerikanischen Gebrauch ›Performance‹ die Operaufführung, das Sportereignis oder den Vollzug eines Rituals – also Aufführungen – meint, so verbinden sich damit nicht notwendigerweise das Primat des Körperlichen und dieselben emphatischen Implikationen von Flüchtigkeit, Präsenz und Emergenz, die der Aufführungsbegriff im Deutschen oftmals trägt. Die Übersetzung von ›Performance‹ mit ›Aufführung‹ impliziert also eine Bewegung in zwei Richtungen: Es werden Bedeutungsaspekte, die der Begriff im Amerikanischen hat, übertragen und gleichzeitig verstrickt sich ›Performance‹ in ihrer

---

Sting, 2005: Performance als soziale und ästhetische Praxis. Zur Einführung. In: Dies. (Hg.), *Performance. Positionen zur zeitgenössischen szenischen Kunst*. Bielefeld: transcript Verlag, S. 7-23.

52 Siehe Fischer-Lichte/Roselt 2001, S. 247-248.

53 Siehe Fischer-Lichte, Erika, 2012: *Performativität. Eine Einführung*. Bielefeld: transcript Verlag.

54 Siehe Fischer-Lichte 2012, S. 53.

Übersetzung als ›Aufführung‹ in die ›fremden‹ Voraussetzungenzusammenhänge des deutschsprachigen Kontextes und lädt sich mit neuen Konnotationen auf.

Nun kann es in der Frage der Übersetzbarkeit des angloamerikanischen Performancebegriffs natürlich auch nicht darum gehen, in Richtung einer nahtlosen Passgenauigkeit von Original und Übersetzung zu argumentieren. Dies würde ja von der Voraussetzung ausgehen müssen, dass es so etwas wie Identität in der Sprache bzw. im Verhältnis zweier Sprachen zueinander überhaupt geben kann. Zugleich würde die Suche nach vollständigen Äquivalenzen in der Übersetzung auch unterschlagen, dass ein gewisses Maß an Unübersetzbarkeit eine wichtige Eigenheit eines Begriffes sein kann. Für die Performancetheoretikerin Diana Taylor kommt der Schwierigkeit, den amerikanischen Performancebegriff in andere Sprachen adäquat zu übersetzen, z.B. ein besonderer politischer Wert zu. Die Unübersetzbarkeit des Performancebegriffs fungiere wie ein »Stolperstein«, der daran erinnere, dass Kulturen einander nie vollkommen transparent sein könnten und, dass jeder Übersetzungsversuch auch Ausdruck des Begehrens nach Zugang und Zugriff sei.<sup>55</sup>

Walter Benjamin regt in seinem Aufsatz *Die Aufgabe des Übersetzers* (1923) an, Übersetzung nicht im Paradigma der Treue zu einem Original und dem von ihm Gesagten zu denken, sondern als einen Gleichklang oder eine gemeinsame Bewegung in der *Form*, die das Original und die Übersetzung aufeinander öffnen.<sup>56</sup> Benjamin beschreibt das Verhältnis von Übersetzung und Original auch

---

55 Siehe Taylor, Diana, 2002: *Translating Performance*. In: *Profession*, S. 44-50, bes. S. 49. Taylor beschäftigen vor allem die Möglichkeiten einer Übersetzung des Performancebegriffs ins Spanische. Sie reflektiert verschiedene gängige Übersetzungen wie *teatralidad*, *espectáculo*, *acción* oder *representación*. Taylor kritisiert, dass in einigen Übersetzungen die aktive Dimension des Performancebegriffs verloren gehe. Diese drückt sich für Taylor darin aus, dass das englische ›Performance‹ als Substantiv und als Verb existiert. Weiterhin kritisiert Taylor, dass die Übersetzungen die Ambivalenzen des Performancebegriffs glätteten, indem der Performancebegriff in der Übersetzung als *acción* z.B. eine klare intentionale Richtung erhalte, streiche er die Dimensionen des Zwanges und der Normierung, die in ›Performance‹ im Englischen mit-schwängen, aus.

56 Siehe Benjamin, Walter, 1972: *Die Aufgabe des Übersetzers*. In: Ders., *Gesammelte Schriften*. Bd. IV. Frankfurt/M.: Suhrkamp, S. 9-21. Benjamin geht es insgesamt darum, dass sich in der Übersetzung die ›reine Sprache‹ freilegen lässt. Tatsächlich macht Benjamin das Streben, jener ›reinen Sprache‹, in der sich für Benjamin alle Sprachen der Welt treffen und ein Gemeinsames sagen, näherzukommen, zur eigentlichen Aufgabe von Übersetzung. Die Idee der ›reinen Sprache‹ trägt bei Benjamin

als »Echo« oder »Widerhall«. <sup>57</sup> Dies erscheint mir für die Frage, aus welcher Position und unter welchen Bedingungen eine Beschäftigung mit Texten der US-amerikanischen Performancetheorie aus der Perspektive der deutschsprachigen Theaterwissenschaft erfolgen kann, wesentlich. Denn natürlich stellt sich im Schreiben ganz konkret die Frage, wann, ob und wie, ›Performance‹ übersetzt werden kann bzw. sollte. Weiterhin lässt sich vielleicht sogar mein gesamtes Forschungsvorhaben als eine Art Übersetzungsarbeit denken, wenn es auch nirgends um die Übertragung kompletter Texte der amerikanischen Performancetheorie ins Deutsche geht.

In Anschluss an die Überlegungen Diana Taylors scheint es mir jedenfalls produktiv, in den folgenden Ausführungen auf die Übersetzung des Performancebegriffs weitestgehend zu verzichten, um dem Performancebegriff auch innerhalb des deutschen Sprachkontextes in der ihm eigenen Mehrdeutigkeit Raum zu geben. Statt jeweils zu entscheiden, ob ›Performance‹ am besten mit ›Aufführung‹, ›Darstellung‹, ›Inszenierung‹, ›Ausführung‹, ›Durchführung‹, ›Leistung‹ oder ›Performancekunst‹ zu übersetzen wäre, werde ich den Performancebegriff hier bevorzugt in einfachen Anführungszeichen verwenden und als englischen Begriff belassen. Im besten Fall ermöglicht diese Strategie, dass die Eigenheiten, die den Performancebegriff im angloamerikanischen Sprachgebrauch kennzeichnen, auch ein gewisses Echo im vorliegenden Text, der sich zu den hier betrachteten Performancediskursen als fremdsprachlicher Text verhält, entfalten.

### 1.3 FRAGESTELLUNG UND ZIELE

Das Forschungsvorhaben setzt, wie in den vorherigen Abschnitten bereits bemerkt, bei der Beobachtung an, dass für die Formierung des Performancebegriffs in den angloamerikanischen Diskursen die Bezugnahme auf ›Theater‹ bzw. auf den Vorstellungskomplex des Theatralen und seine Konnotationen eine wichtige Funktion erfüllt. Es scheint so, dass der wandelbare und vielfältigen Besetzungen zugängliche Performancebegriff häufig im Verhältnis zu ›Theater‹ erst Kontur und Präzision gewinnt. Nicht selten werden, wie sich im Verlauf dieser Arbeit zeigen wird, ›Performance‹ und ›Theater‹ dabei als verschieden, ja gegentei-

---

messianische und heilige Züge. Diese metaphysische Dimension des Benjamin'schen Übersetzungsmodells darf im Kontext des diskursanalytischen Vorhabens dieser Arbeit jedoch zurückgestellt werden.

57 Siehe Benjamin 1972, S. 16.

lig, verstanden. Die zentrale Aufgabe wird hier sein, die Bezugnahmen auf ›Theater‹ sowie das Wechselverhältnis von ›Performance‹ und ›Theater‹ zu untersuchen, das den amerikanischen Performancediskurs dynamisiert. Der Fokus der Arbeit liegt auf in den USA geführten Debatten, da sich hier die performance-theoretischen Diskussionen sowie die als Performance Studies institutionalisierten Forschungen konzentrieren. In zeitlicher Hinsicht beschränkt sich die Untersuchung auf Diskurse seit den 1950er Jahren. Der Untersuchungszeitraum ist so gewählt worden, dass frühe Schlüsseltexte der Performancetheorie, z.B. von Richard Schechner, ebenso in den Blick genommen werden können wie die diskursive Begleitung der Entstehung der Performancekunst und die gegenwärtigen Diskussionen um das Reenactment.

Die Beobachtung, dass in den angloamerikanischen Performancetheorien Abgrenzungen zu ›Theater‹ eine zentrale Rolle spielen, ist bereits von verschiedenen Wissenschaftlerinnen und Wissenschaftlern gemacht und reflektiert worden. So beobachtet Erika Fischer-Lichte in *Performativität: Eine Einführung* (2012), dass in der englischsprachigen Diskussion »›theatricality‹ und ›performativity‹ ebenso wie ›theatre‹ und ›performance‹ geradezu als Gegensätze begriffen werden.«<sup>58</sup> Als Grund hierfür vermutet Fischer-Lichte einerseits einen im amerikanischen Sprachgebrauch enger gefassten Theaterbegriff, der auf das literarische Sprechtheater beschränkt bleibt. Andererseits hegt sie auch den Verdacht, dass die »negative Rezeption des Begriffs der Theatralität in den nordamerikanischen Kunst- und Kulturwissenschaften«<sup>59</sup> Effekt der antitheatralen Argumentationen innerhalb der Kunstkritik ist, deren prominentester Vertreter Michael Fried jegliche Form von Theatralität in der modernen Kunst ablehnte.<sup>60</sup>

Wie die Opposition ›Theater/Performance‹ in Theorie und Praxis der Performancekunst operiert, hat z.B. Hans-Friedrich Bormann in seinem Aufsatz »Out of Theatre: Performancekunst als (Anti-)Theater« (2012) diskutiert. Anhand von drei Beispielen aus der Performancekunst zeigt Bormann, dass sich Vertreter und Vertreterinnen der Performancekunst nicht unbedingt in feindlicher Abwehr von ›Theater‹ abgrenzen, sondern sich durchaus auch affirmativ auf ›Theater‹ beziehen.<sup>61</sup> Eine binär gedachte Sortierung von »›Performance‹ (im

---

58 Fischer-Lichte 2012, S. 29.

59 Ebd., S. 29.

60 Hier ist insbesondere an den Aufsatz »Kunst und Objektivität« von Fried gedacht. Siehe Fried, Michael, 1967: Art and Objecthood. In: *Artforum* 5, 10, S. 12-23.

61 Siehe Bormann, Hans-Friedrich, 2012: ›Out of theatre‹. Performance als (Anti-)Theater. In: Stefanie Diekmann/Christopher Wild/Gabriele Brandstetter (Hg.), *Theaterfeindlichkeit*. München: Fink Verlag, S. 99-111.

Sinne von: Präsenz, Ereignis, Körper, Materialität usw.) und ›Theater‹ (im Sinne von: Repräsentation, Wiederholung, Text, Zeichen usw.)<sup>62</sup> sei also nicht nur verkürzt gedacht, sondern werde von der künstlerischen Praxis auch gar nicht eingelöst.

In englischsprachigen Diskussionen wurde die Logik einer vermeintlichen Gegensätzlichkeit von ›Performance‹ und ›Theater‹ ebenfalls bereits hinsichtlich ihrer historischen Genese und ihrer Funktion in den theoretischen Debatten befragt. In einer Sonderausgabe der Zeitschrift *SubStance* zum Thema ›Theatralität‹ (2002) stellt Janelle G. Reinelt, ähnlich wie Fischer-Lichte, fest, dass die US-amerikanischen Diskurse dem Begriff ›Performance‹ den Vorzug gäben, während sich in den europäischen Diskussionen ›Theatralität‹ als Leitbegriff stärker durchgesetzt habe. Dabei formiere sich der englische Performancebegriff häufig in Absetzung von ›Theater‹.<sup>63</sup> Reinelt selbst arbeitet in ihrem Aufsatz dann an einer produktiven Verschränkung der beiden Denklinien.

Eine noch schärfer formulierte Analyse der Unterscheidungsoperationen von ›Theater‹ und ›Performance‹ in amerikanischen Performancediskursen und eine Kritik des tendenziell eng gefassten Theaterverständnisses liefert Stephen J. Bottoms in seinem Aufsatz »The Efficacy/Effeminacy Braid« (2003).<sup>64</sup> In Anspielung auf einen Aufsatz Richard Schechners wirft Bottoms den Performancediskursen vor, nicht nur antitheatralen Argumenten Vorschub zu leisten, sondern sich einer homophoben Rhetorik zu bedienen, die als problematisch gelten müsse.<sup>65</sup> Die diskursive Dichotomisierung von ›Theater‹ und ›Performance‹ beschreibt Bottoms nämlich als Opposition von viril konnotierter Wirksamkeit und mit ›Weiblichkeit‹ assoziierter Konsequenzlosigkeit.

Gemeinsam ist den hier exemplarisch angeführten Positionen aus der aktuellen Forschung, dass die Opposition von ›Theater‹ und ›Performance‹ nicht als ontologische Differenz und auch nicht als statisches Verhältnis gedacht wird. Stattdessen rückt das Wechselverhältnis der Begriffe als strategische Operation und historisierbare Konstellation in den Blick. Diese Perspektive wird auch für die vorliegende Untersuchung leitend sein. In Bezug auf die aktuelle For-

---

62 Bormann 2012, S. 101.

63 Siehe Reinelt, Janelle G., 2002: The Politics of Discourse. Performativity Meets Theatricality. In: *SubStance* #98/99 (Special Issue: Theatricality) 31, 2/3, S. 201-215.

64 Siehe Bottoms, Stephen J., 2003: The Efficacy/Effeminacy Braid. Unpicking the Performance Studies/Theatre Studies Dichotomy. In: *Theatre Topics* 13, 2, S. 173-187.

65 Der Aufsatz auf den Bottoms anspielt ist: Schechner, Richard, 1974: From Ritual to Theatre and Back. The Structure/Process of the Efficacy-Entertainment Dyad. In: *Educational Theatre Journal* 26, 4, S. 455-481.

schungslage lässt sich also festhalten, dass mehrfach bemerkt wurde, dass Bezugnahmen auf und Abgrenzungen von ›Theater‹ in Performancediskursen wirksam sind. Punktuell wurden auf die Frage nach Art und Funktion der Bezugnahme auf ›Theater‹ in Performancediskursen auch erste Antworten diskutiert. Es steht jedoch noch eine systematische Studie aus, die die bisherigen Beobachtungen sortiert und an einem umfassenderen Korpus vertieft.

Meine Arbeit möchte einen Beitrag zur Schließung dieser Forschungslücke leisten, indem US-amerikanische Performancediskurse in größerem Umfang als bisher auf die in ihnen wirksamen Bezugnahmen auf das semantische Feld ›Theater‹ befragt werden. Die drei grundlegenden Leitfragen meines Vorhabens werden sein: 1. Wann, wo und wie tauchen in US-amerikanischen Performancediskursen der Theaterbegriff bzw. Vorstellungen und Konnotationen des Theatralen auf? 2. Wie verhalten sich ›Theater‹ und der Vorstellungskomplex des Theatralen jeweils zum Performancebegriff? 3. Welche Veränderungen in Art und Funktion von Bezugnahmen auf ›Theater‹ lassen sich im Verlauf des Performancediskurses beobachten und wie lassen sich diese erklären?

## 1.4 METHODISCHE ÜBERLEGUNGEN

### 1.4.1 Anknüpfungspunkte aus der Theatralitätsforschung

Die Kernfrage der vorliegenden Arbeit nach dem Schicksal von ›Theater‹ in amerikanischen Performancediskursen bedeutet, dass den sich im amerikanischen Performancediskurs formierenden Theaterbegriffen besondere Aufmerksamkeit zu widmen ist. Ausgangsannahme ist hierbei, dass Theaterbegriffe historisch wandelbar, kulturell spezifisch und je nach Gebrauchskontext verschieden sind. Insofern ein Theaterbegriff niemals »Theater in seiner Gesamtheit« erfasst, sondern stets ausschnitthaft bestimmte Phänomene oder Aspekte wählt, die als ›Theater‹ bezeichnet werden, besitzt jeder Theaterbegriff auch eine funktionale oder strategische Dimension.<sup>66</sup> Gerade die Erforschung der diskursiven Funktionalität der in der amerikanischen Debatte kursierenden Theaterbegriffe erscheint mir für das hiesige Forschungsanliegen von zentraler Bedeutung.

---

66 Kotte, Andreas, 2005a: Theaterbegriffe. In: Erika Fischer-Lichte/Doris Kolesch/Mathias Warstat (Hg.), *Metzler Lexikon Theatertheorie*. Stuttgart/Weimar: Verlag J.B. Metzler, S. 337-344, hier S. 337.

Andreas Kotte weist darauf hin, dass sich Theaterbegriffe auf drei grundlegende Arten sortieren lassen.<sup>67</sup> Erstens lassen sich Theaterbegriffe historisch diachron untersuchen, wobei dann z.B. offenbar wird, dass der in der Antike vorherrschende weite Theaterbegriff mit den Bemühungen um eine Literarisierung des Theaters im 18. Jahrhundert tendenziell durch einen engen Theaterbegriff ersetzt wird, so dass ›Theater‹ reserviert bleibt für das Rollenspiel nach dramatischer Vorlage. Zweitens lassen sich Theaterbegriffe systematisch ordnen und nach verschiedenen Arten unterscheiden. Hierbei kommen gewissermaßen Sekundärmerkmale der jeweiligen Theaterbegriffe ins Spiel. Kotte weist darauf hin, dass sich Theaterbegriffe danach unterscheiden lassen, ob sie »die Situation selbst oder aber erst den daraus erwachsenden Sinnzusammenhang als Theater deuten [...], die Agierenden oder die Schauenden in den Vordergrund rücken [...], von Erscheinungen der alltäglichen Praxis [...] oder separierter gesellschaftlicher Bereiche z.B. Kunst ausgehen und damit aus der Beschreibung konkreter Vorgänge gebildet oder aus Theorien abgeleitet werden [...] bzw. historisch universell einsetzbar oder aber epochengebunden zu verwenden sind [...]«. <sup>68</sup> Drittens lassen sich Theaterbegriffe auch unter Berücksichtigung der sie prägenden »Kontexte und Forschungsfelder« in den Blick nehmen und charakterisieren.<sup>69</sup>

Interessanterweise identifiziert Kotte hier als ein wichtiges solches Feld »Performance und Theater« und weist darauf hin, dass der Performancebegriff »eher produktionsorientiert« ausgerichtet sei.<sup>70</sup> Weiterhin beobachtet Kotte, dass sich die »Phänomenbereiche und Forschungsfelder«, die mit ›Theater‹ bzw. ›Performance‹ benannt würden, weitestgehend überschneiden, so dass die Entscheidung für den Theater- oder den Performancebegriff häufig kulturell bedingte Präferenz sei. Andererseits sei, so Kotte, die Begriffswahl manchmal auch Ausdruck »unterschiedlicher Perspektiven auf einen weitgehend gemeinsamen Gegenstandsbereich«<sup>71</sup>. Während es sicher richtig ist, dass der amerikanische Performancebegriff in seiner Reichweite häufig einem weiten Theaterbegriff im deutschsprachigen Gebrauch entspricht, scheint mir das von Kotte angedeutete weitgehend harmonische Verhältnis von Theater- und Performancebegriff im amerikanischen Diskurs nicht in jedem Fall gegeben. Wie im vorhergehenden

---

67 Siehe Kotte 2005a und ausführlicher: Kotte, Andreas, 2005b: Theaterbegriffe. In: Ders., *Theaterwissenschaft. Eine Einführung*. Köln: Böhlau Verlag, S. 62-140.

68 Kotte 2005a, S. 339.

69 Ebd., S. 342.

70 Ebd., S. 343.

71 Ebd., S. 343.

Abschnitt bereits gezeigt wurde, stehen Theater- und Performancebegriff im amerikanischen Diskurs häufig in Spannungsverhältnis zueinander. Insofern wird es im Folgenden vor allem darum gehen müssen, darzustellen, wie sich die mit den Begriffen ›Theater‹ und ›Performance‹ verbundenen Perspektiven auch unterscheiden.

Für die analytische Befragung des amerikanischen Performancediskurses mit Blick auf das ›Schicksal‹ des Theaterbegriffs scheint es mir sinnvoll, die von Kotte skizzierten Möglichkeiten einer Sortierung von Theaterbegriffen miteinander zu kombinieren. Für die in den einzelnen Kapiteln auf bestimmte Ausschnitte des Performancediskurses fokussierten Analysen gilt es, nach der Art der zum Einsatz kommenden Theaterbegriffe zu fragen und diese auch historisch zu verorten. Beschränkt sich ›Theater‹ auf das Rollenspiel nach dramatischer Vorlage, so dass sich der enge Theaterbegriff des 18. Jahrhunderts im Diskurs fortsetzt? Wird ›Theater‹ als anthropologische Konstante menschlicher Kultur zu universeller Gültigkeit erweitert? Bezeichnet ›Theater‹ die Situation des Schauens oder werden mit dem Begriff bestimmte Dynamiken des Zeigens angedeutet? Insofern hier Texte aus der amerikanischen Performancetheorie als Analysegegenstand gewählt werden, finden die Betrachtungen zu den Verwendungen des Theaterbegriffs von vornherein unter Berücksichtigung eines besonderen Kontextes bzw. Forschungsfeldes statt. Durch das chronologische Vorgehen in den Analysen, die bei der Beschäftigung mit Texten der 1950er Jahre ansetzen und bei der Reenactment-Debatte in der Gegenwart enden, ergibt sich weiterhin eine diachrone Betrachtungsweise. Ziel der Arbeit ist ja auch, wie bereits erwähnt, Veränderungen im Gebrauch des Theaterbegriffs im historischen Verlauf des amerikanischen Performancediskurses aufzudecken.

Den Vorstellungen von ›Theater‹ in den amerikanischen performancetheoretischen Diskursen nachzuspüren, bedeutet neben der Betrachtung der im Diskurs kursierenden Theaterbegriffe auch, nach den Vorstellungen des Theatralen, die den Diskurs prägen, zu fragen. Hierbei geht es dann weniger um die konkrete Frage, was wann im Diskurs als ›Theater‹ benannt wird, sondern darum, wann und wie die Begriffe ›theatral‹ oder ›Theatralität‹ im Performancediskurs Verwendung finden. Theaterbegriff und Theatralitätsbegriff müssen prinzipiell unterschieden werden, auch wenn beide häufig eng aufeinander bezogen und ineinander verschränkt sind. Tatsächlich leitet sich der Begriff ›Theatralität‹ stets von einem Theaterbegriff ab, so dass jede Vorstellung des Theatralen nach dem

dahinterstehenden Theatermodell befragt werden kann.<sup>72</sup> Dabei können in den einzelnen Verwendungsweisen des Theatralitätsbegriffs der Grad der Explizitheit und der Spezifik des dahinterstehenden Theatermodells jedoch bis hin zu einem nur metaphorischen Gebrauch des Theatralitätsbegriffs variieren.<sup>73</sup> In anderen Fällen liegen Theater- und Theatralitätsbegriff eng beieinander. Insbesondere dort, wo mit dem Theatralitätsbegriff nach den theatralen Dimensionen des Alltags, der Politik, der Medien oder des Sports gefragt und untersucht wird, wie in diesen Bereichen Prozesse der (Selbst-)Inszenierung ablaufen oder welche Bedeutung dort das Moment des Zeigens und Schauens hat, erweist sich der Theatralitätsbegriff teils auch als erweiterter Theaterbegriff.<sup>74</sup>

Ähnlich wie Theaterbegriffe lassen sich auch Theatralitätsbegriffe in verschiedene Gruppen sortieren. Matthias Warstat schlägt vor, grundlegend den Gebrauch von ›Theatralität‹ als anthropologische Kategorie und als ästhetische Kategorie voneinander zu unterscheiden, wobei als dritte Gruppe auch Theatralitätsbegriffe auszumachen seien, in denen sich beide Perspektiven verbinden.<sup>75</sup> In diese dritte Gruppe fallen neben den Ansätzen der, insbesondere mit Rudolf Münz verbundenen, Forschungen, die ›Theatralität‹ als historisch spezifisches Gefüge von Beziehungen verschiedener theatraler Praktiken und auf das Theater bezogener Haltungen fassen, auch Verwendungen von ›Theatralität‹ als Perspektive auf Kultur und Kunst.<sup>76</sup> Diese hier kurz skizzierten Unterscheidungen zum

---

72 Siehe Warstat, Matthias, 2005: Theatralität. In: Erika Fischer-Lichte/Doris Kolesch/Matthias Warstat (Hg.), *Metzler Lexikon Theatertheorie*. Stuttgart/Weimar: Verlag J.B. Metzler, S. 358-364.

73 Siehe Warstat 2005, S. 359.

74 Vgl. hierfür exemplarisch die Forschungsprojekte des von 1996 bis 2002 bestehenden DFG-Sonderforschungsbereiches »Theatralität – Theater als kulturelles Modell in den Kulturwissenschaften« an der FU Berlin. Die Forschungsergebnisse des Sonderforschungsbereiches sind in mehreren Bänden im Francke Verlag erschienen z.B. Fischer-Lichte, Erika/Christian Horn/Sandra Umathum/Matthias Warstat (Hg.), 2004: *Theatralität als Modell in den Kulturwissenschaften*. Tübingen/Basel: A. Francke. Die Verständnisweise von ›Theatralität‹ als weiter Theaterbegriff wird z.B. von Andreas Kotte kritisiert. Er merkt an, dass diese Gebrauchsweise lediglich den Theaterbegriff doppelte und eine Unterscheidung in ›enger‹ Theaterbegriff, mit dem dann die »Stadt-, Staats- und Nationaltheater [...] sowie die Synonymbildung von Drama und Theater« angezeigt seien, und ›weiter‹ Theaterbegriff etablierte (Kotte, Andreas, 2005b: *Theaterwissenschaft. Eine Einführung*. Köln: Böhlau Verlag, hier S. 278).

75 Siehe Warstat 2005, S. 359.

76 Siehe ebd., S. 361-363.

Theatralitätsbegriff liefern für die folgenden Analysen hilfreiche Anhaltspunkte für die Beschreibung und Sortierung der im Performancediskurs aktivierten Vorstellungen des Theatralen. Zu untersuchen wäre z.B., ob ›Theatralität‹ in den frühen Performancediskursen als anthropologische Kategorie aufgerufen wird und erst mit dem Aufkommen von Performancekunst als ästhetische Kategorie auf den Plan tritt. Inwiefern spielt ›Theatralität‹ im Performancediskurs überhaupt eine Rolle, wenn sich der Performancediskurs doch durch eine oft distanzierte Haltung zum Theater auszeichnet?

Mit der Frage der Bedeutung von Theatralität für Erkenntnisvorgänge und damit verbunden für Diskurse hat sich insbesondere auch Helmar Schramm auseinandergesetzt.<sup>77</sup> Da hauptsächlicher Analysegegenstand der vorliegenden Arbeit Texte aus der amerikanischen Performativtheorie sind und insofern eine wichtige Leitfrage die Frage nach der diskursiven Funktionalität der Bezugnahmen auf ›Theater‹ ist, lässt sich das methodische Vorgehen unter Berücksichtigung der Anmerkungen Helmar Schramms noch schärfen, ohne jedoch dem bei Schramm vorgestellten, sehr spezifischen Verständnis von ›Theatralität‹ vollständig zu folgen. Schramm geht grundlegend von der Annahme aus, dass das Theater innerhalb einer Gesellschaft »geradezu modellhaft als ambivalentes Zusammenspiel von Wahrnehmung, Bewegung und Sprache [funktioniert]«<sup>78</sup>. Im Blick auf die jeweilige Verfasstheit des Theaters offenbaren sich dementsprechend in verdichteter Form die Wahrnehmungshaltungen und Arten des Umgangs mit bzw. des Zugangs zur Welt, die eine Gesellschaft zu einem bestimmten Zeitpunkt prägen. Schramm schlägt den Begriff ›Theatralität‹ schließlich als epistemologische Kategorie vor und vertritt die These, dass ›Theatralität‹ die »drei entscheidende[n] Faktoren kultureller Energie – Aisthesis, Kinesis, Semiosis – auf spezifische Weise in sich bündelt.«<sup>79</sup> ›Theatralität‹ ist für Schramm dabei weniger ein fest umrissener Arbeitsbegriff, sondern eher flexible Suchmaske und Lektürestategie.<sup>80</sup> Mit ›Theatralität‹ als Perspektive lassen sich so umfassende Prozesse kulturellen Wandels beschreiben, die sich als Spuren nicht zuletzt auch auf der Ebene des Diskurses nachweisen lassen.<sup>81</sup>

---

77 Siehe Schramm, Helmar, 1996: *Karneval des Denkens. Theatralität im Spiegel philosophischer Texte des 16. und 17. Jahrhunderts*. Berlin: Akademie Verlag.

78 Schramm 1996, S. 44.

79 Ebd., S. 44.

80 Siehe ebd., S. 251.

81 In *Karneval des Denkens* zeigt Schramm z.B., dass das verstärkte Auftauchen der Metapher des Welttheaters in philosophischen Texten des 16. und 17. Jahrhunderts auch als kulturelles Krisensymptom zu interpretieren ist, insofern sich der Bezug auf die