



Hochholdinger-Reiterer | Thurner | Wehren [Hrsg.]

Theater und Tanz

Handbuch für Wissenschaft und Studium



Nomos
Handbuch



rombach
wissenschaft

Beate Hochholdinger-Reiterer | Christina Thurner
Julia Wehren [Hrsg.]

Theater und Tanz

Handbuch für Wissenschaft und Studium

Unter Mitarbeit von Tabitha Eberli-Zurbrügg, Sari Pamer,
Salome Rickenbacher, Julia Wechsler



Nomos
Handbuch

rW rombach
wissenschaft

DIestinguished von La Ribot Ensemble

Aufgenommen im TPR – Centre neuchâtelois des arts vivants, La Chaux-de-Fonds 2022

© Nicolas Montandon

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

ISBN 978-3-8487-8475-2 (Print)

ISBN 978-3-7489-2855-3 (ePDF)



Onlineversion
Nomos eLibrary

1. Auflage 2023

© Nomos Verlagsgesellschaft, Baden-Baden 2023. Gesamtverantwortung für Druck und Herstellung bei der Nomos Verlagsgesellschaft mbH & Co. KG. Alle Rechte, auch die des Nachdrucks von Auszügen, der fotomechanischen Wiedergabe und der Übersetzung, vorbehalten. Gedruckt auf alterungsbeständigem Papier.

Vorwort

Warum wählt jemand Theater- oder Tanzwissenschaft als Studienfach, als Arbeitsgebiet? Vielleicht, weil sich mit und über Theater und Tanz so vieles reflektieren lässt, was uns alle betrifft: unser (Zusammen-)Leben, unsere (Um-)Welt, alle möglichen oder unmöglichen Wirkungs- und Erfahrungsräume, unsere und andere Zeiten, Gefühle, Stimmungen, Diskurse, Kritik(en), Träume usw. All das meint und ist Theater in all seinen Formen; all das wird in den performativen Künsten verhandelt und in der Theater- und Tanzwissenschaft untersucht.

Wie breit und wie anschlussfähig die Theater- und Tanzwissenschaft mittlerweile ist, wurde uns bei der Planung und Durchführung dieses *Handbuches* nochmals so richtig bewusst. Nicht nur die Geschichte(n) des Fachs, auch das Spektrum von Definitionen und Grundbegriffen, Methoden und Theorien sowie Arbeitsfeldern ist breit, reich und divers. Es lässt sich damit – wie man am vorliegenden Erzeugnis sieht – spielend ein Band füllen. Es ließen sich eigentlich gleich mehrere Bände füllen.

Wir haben eine Auswahl getroffen, haben eingeteilt, aufgeteilt und verteilt. Aus der Fülle an Ideen ist schließlich ein *Handbuch Theater und Tanz* in vier Kapiteln und zahlreichen Unterkapiteln entstanden. In engem Kontakt und inhaltlichem Austausch mit den 77 Autor:innen entstand der vorliegende Band mit 97 Einträgen, die allesamt den aktuellsten Stand der Forschung reflektieren, historische und aktuelle Positionen und Diskurse formulieren, Desiderate benennen und im Zusammendenken von Theater und Tanz neue und mitunter überraschende Perspektiven aufzeigen.

Es war uns nicht nur ein Anliegen, möglichst vielfältig Themen, Gegenstände, Perspektiven, Zugänge und Ansätze zu versammeln, sondern auch möglichst viele Kolleg:innen der deutschsprachigen Theater- und Tanzwissenschaft einzubinden und zu Wort kommen zu lassen. Einige, die wir angefragt haben, mussten unsere Einladung aus verschiedenen und verständlichen Gründen ausschlagen; aber viele, höchst erfreulich viele haben zugesagt und mitgemacht.

Die Arbeit am *Handbuch* bedeutete nicht nur für uns, die Herausgeberinnen, sondern für jede:n der Autor:innen, Lektor:innen und all die weiteren Arbeitskräfte, die an diesem Buch mitgewirkt haben, einen immensen Aufwand, der noch dazu in eine schwierige und krisenhafte Zeit fiel. Viele hatten mit Coronaerkrankungen, deren Nachwirkungen und Auswirkungen auch auf das familiäre und berufliche Umfeld zu kämpfen und waren mit einem pandemiebedingt erschwerten Semesterbetrieb konfrontiert. Und doch ist es geschafft: Die Artikel, die Bilder, das Literaturverzeichnis – das *Handbuch* ist da und wir freuen uns und danken:

Zunächst Isabell Oberle, die das *Handbuch* initiierte, während der Konzeptionsphase unsere Überlegungen begleitete und ebenso beharrlich hinterfragte und uns bis zum Ende der Redaktionsarbeiten geduldig unterstützte. Nach ihrem beruflich bedingten Wechsel übernahmen Beate Bernstein, Marion Müller, Fabiola Valeri und Alexander Hutzel mit uns gemeinsam die Fertigstellung des Bandes. Auch ihnen, der Verlagskorrektorin Caroline Lais sowie Eva Lang (Herstellung) und Martina Keller (Grafik) danken wir herzlich. Wir danken außerdem allen, die uns die Rechte zum Abdruck der Bilder gegeben haben.

Vorwort

Ein riesiges Dankeschön gebührt natürlich den Autor:innen, die sich die Mühe gemacht haben, in ihren Artikeln je einem ›Gegenstand‹ der Theater- und/oder Tanzwissenschaft auf den Grund zu gehen, ihn zu verorten, bezüglich Definitionen, Positionen, Forschungsstand usw. darzustellen, und zwar so, dass sowohl fortgeschrittene Fachleute wie auch neugierige Studierende oder interessierte Laien einen fundierten und gleichzeitig verständlichen Einblick bekommen. Wir konnten alle vorgesehenen Artikel vergeben und kein einziger musste – trotz einiger Rückzüge und Umverteilungen – gestrichen werden. Den bisweilen sehr kurzfristig eingesprungenen Autor:innen sind wir zu besonderem Dank verpflichtet.

Wir danken unseren Hilfsassistentinnen Tabitha Eberli-Zurbrügg, Sari Pamer, Salome Rickenbacher und Julia Wechsler für ihren unermüdlichen Einsatz bei der Koordination und Administration der Zusammenarbeit sowie für ihre unverzichtbaren ›Adleraugen‹ bei der Stylesheet-, Literatur-, Fahrenkontrolle und bei der Vorbereitung der Register.

Und schließlich danken wir unseren Familien; sie haben den Kraftakt, den so ein Buchprojekt (auch) darstellt, mitbekommen und (meist) geduldig mitgetragen. Ihnen, unseren Partnern und Kindern, sei dieses *Handbuch* gewidmet. Und all jene sollen es nutzen, schätzen, kritisieren und weiterdenken, denen Theater und Tanz genauso ein Anliegen und eine fortwährende Herausforderung ist wie uns.

Die Herausgeberinnen, Bern im Februar 2023

Beate Hochholdinger-Reiterer, Christina Thurner, Julia Wehren

Inhaltsverzeichnis

I. Fachgeschichte(n) Theater und Tanz

I.1	Fachgeschichte(n)	17
	<i>Beate Hochholdinger-Reiterer, Christina Thurner</i>	

II. Definitionen und Grundbegriffe

	Einleitung	31
II.1	Theater	33
	<i>Doris Kolesch</i>	
II.2	Tanz	45
	<i>Gerald Siegmund</i>	
II.3	Raum	59
	<i>Patrick Primavesi</i>	
II.4	Zeit	71
	<i>Patrick Primavesi</i>	
II.5	Körper	83
	<i>Susanne Foellmer</i>	
II.6	Figur/Figuration	95
	<i>Wolf-Dieter Ernst</i>	
II.7	Gattungen	105
	<i>Martin Jörg Schäfer</i>	
II.8	Komisches	115
	<i>Hans Roth</i>	
II.9	Tragisches	121
	<i>Nicole Haitzinger</i>	
II.10	Theatralität	127
	<i>Matthias Warstat</i>	
II.11	Performativität	133
	<i>Hans-Friedrich Bormann</i>	
II.12	Medialität	139
	<i>Barbara Büscher</i>	
II.13	Dispositive	145
	<i>Lorenz Aggermann</i>	

Inhaltsverzeichnis

II.14	Diversität	151
	<i>Peter M. Boenisch</i>	
III. Methoden und Theorien		
	Einleitung	159
III.1. Methoden		
III.1.1	Methoden der Historiografie	163
	<i>Jan Lazardzig</i>	
III.1.2	Aufführungsanalyse	169
	<i>Christel Weiler</i>	
III.1.3	Quellenkritik	181
	<i>Isabelle Haffter</i>	
III.1.4	Hermeneutik	187
	<i>Julia Stenzel</i>	
III.1.5	Diskursanalyse	195
	<i>Constanze Schellow</i>	
III.1.6	Semiotik	201
	<i>Peter M. Boenisch</i>	
III.1.7	Phänomenologie	207
	<i>Jens Roselt</i>	
III.1.8	Psychoanalyse	213
	<i>Sophie Witt</i>	
III.1.9	Vergleich/Transfer	219
	<i>Isabelle Haffter</i>	
III.1.10	Soziale und sozialwissenschaftliche Theatermodelle	225
	<i>Stefanie Husel</i>	
III.1.11	Praxeologie	231
	<i>Yvonne Hardt</i>	
III.1.12	Akteur-Netzwerk Theorie	237
	<i>Wolf-Dieter Ernst</i>	
III.1.13	Ethnografische Ansätze	243
	<i>Elizabeth Waterhouse</i>	

III.1.14	Oral History	251
	<i>Julia Wehren</i>	
III.1.15.	Künstlerische Forschung.....	257
	<i>Yvonne Schmidt</i>	
III.1.16	Digital Humanities	265
	<i>Klaus Illmayer</i>	
III.2.	Theorien	
III.2.1	Theatertheorien	275
	<i>Nikolaus Müller-Schöll</i>	
III.2.2	Tanztheorien	285
	<i>Christina Thurner</i>	
III.2.3	Performancetheorien	289
	<i>Gabriele Klein</i>	
III.2.4	Theateranthropologie	297
	<i>Gabriele C. Pfeiffer</i>	
III.2.5	Tanzanthropologie.....	303
	<i>Daniela Hahn</i>	
III.2.6	Theorien und Modelle des Spiels	309
	<i>Stefanie Husel</i>	
III.2.7	Dekonstruktion	315
	<i>Leon Gabriel</i>	
III.2.8	Gender- und Queertheorien	321
	<i>Jenny Schrödl</i>	
III.2.9	Postcolonial Studies	327
	<i>Ann-Christine Simke</i>	
III.2.10	Neue Materialismen	333
	<i>Martina Ruhsam</i>	
III.2.11	Anthologisierung	339
	<i>Jens Richard Giersdorf</i>	

IV. Arbeitsfelder

Einleitung 345

IV.1. Geschichte

IV.1.1 Theaterhistoriografie 349
Stefan Hulfeld

IV.1.2 Tanzhistoriografie 361
Lucia Ruprecht

IV.1.3 Europäische Theatergeschichte 371
Andreas Kotte

IV.1.4 Globale Theatergeschichte 383
Christopher Balme

IV.1.5 Populäre Formen 395
Birgit Peter

IV.1.6 Amateurtheater 407
Yvonne Schmidt

IV.1.7 Theaterarchitektur 415
Jan Lazardzig

IV.1.8 Repertoire 427
Julia Wehren

IV.1.9 Archiv 433
Sara Tiefenbacher

IV.1.10 Notation 439
Claudia Jeschke

IV.1.11 Fotografie 445
Isa Wortelkamp

IV.1.12 Theaterfeindlichkeit 453
Christopher Wild

IV.1.13 Theaterzensur 459
Meike Wagner

IV.2. Zeitgenössische Formen und Phänomene

IV.2.1 Sprechtheater 467
Andreas Enghart

IV.2.2	Bühnentanz	475
	<i>Kirsten Maar</i>	
IV.2.3	Musiktheater	485
	<i>Clemens Risi</i>	
IV.2.4	Figurentheater	495
	<i>Meike Wagner</i>	
IV.2.5	Kinder- und Jugendtheater	505
	<i>Maïke Günsilius</i>	
IV.2.6	Performance	517
	<i>Gerald Siegmund</i>	
IV.2.7	Experimentelle Formen	525
	<i>Annemarie Matzke</i>	
IV.2.8	Inklusives Theater	535
	<i>Benjamin Wihstutz</i>	
IV.2.9	Applied Theatre	543
	<i>Matthias Warstat</i>	
IV.2.10	Zirkusformen	549
	<i>Mirjam Hildbrand</i>	
IV.2.11	Partizipatives/immersives Theater	557
	<i>Adam Czirak</i>	
IV.2.12	Postmigrantisches Theater	563
	<i>Azadeh Sharifi</i>	
IV.2.13	Theater und Digitalität	569
	<i>Ramona Mosse</i>	
IV.2.14	Festivals	577
	<i>Alexandra Portmann</i>	
IV.2.15	Kuratieren	587
	<i>Nicole Haitzinger</i>	
IV.2.16	Kulturelle Teilhabe/Vermittlung	593
	<i>Matthias Dreyer</i>	
IV.2.17	Theaterpädagogik	601
	<i>Mira Sack</i>	
IV.2.18	Institutionskritik und institutioneller Wandel	607
	<i>Ekaterina Trachsel und Philipp Schulte</i>	

IV.3. Ästhetik und Praxis

IV.3.1	Dramaturgie	615
	<i>Peter M. Boenisch</i>	
IV.3.2	Schauspiel(en)	625
	<i>Anja Klöck</i>	
IV.3.3	Tanz(en)	639
	<i>Katarina Kleinschmidt</i>	
IV.3.4	Performen	651
	<i>Adam Czirak</i>	
IV.3.5	Proben	657
	<i>Annemarie Matzke</i>	
IV.3.6	Regie	663
	<i>Beate Hochholdinger-Reiterer</i>	
IV.3.7	Choreografie	675
	<i>Sabine Huschka</i>	
IV.3.8	Bühnenräume	687
	<i>Ulrike Haß</i>	
IV.3.9	Maske	703
	<i>Ingo Rekatzky</i>	
IV.3.10	Kostüm	713
	<i>Jutta Krauß</i>	
IV.3.11	Stimme	725
	<i>Doris Kolesch</i>	
IV.3.12	Sprechen	733
	<i>Julia Kiesler</i>	
IV.3.13	Rhythmus	741
	<i>Clemens Risi</i>	
IV.3.14	Musik	747
	<i>Stephanie Schroedter</i>	
IV.3.15	Sound/Ton	753
	<i>Wolf-Dieter Ernst</i>	
IV.3.16	Geste	759
	<i>Lucia Ruprecht</i>	

IV.3.17	Stil	765
	<i>Katja Schneider</i>	
IV.3.18	Virtuosität	771
	<i>Bettina Brandl-Risi</i>	
IV.3.19	Chor	779
	<i>Jörn Etzold</i>	
IV.3.20	Ensemble	785
	<i>Ekaterina Trachsel und Hanna Voss</i>	
IV.3.21	Publikum	791
	<i>Theresa Schütz</i>	
IV.3.22	Bühnentechnik	797
	<i>Andreas Kotte</i>	
IV.3.23	Technologie	809
	<i>Maren Butte</i>	
IV.3.24	Film	817
	<i>Johanna Hilari</i>	
	Literaturverzeichnis	823
	Abbildungsnachweise	959
	Autor:innen	961
	Sachregister (Auswahl)	973
	Personenregister (Auswahl)	979

I.1

Fachgeschichte(n)

Beate Hochholdinger-Reiterer, Christina Thurner

Abstract Der Artikel gibt eine Übersicht über die Vorgeschichten und die akademischen Etablierungen der Theater- und Tanzwissenschaft im Verlauf des 20. Jahrhunderts. Neben Einblicken in die grundlegenden und sich wandelnden Fragestellungen der beiden Disziplinen werden Desiderate und gegenseitige Anknüpfungspunkte benannt und eine Zusammenschau der Wissenschaftshistorien propagiert zu einem Zeitpunkt, an dem sich Genre Grenzen zunehmend auflösen sowie interdisziplinäre und -kulturelle Zugänge virulenter werden.

Von den antiken griechischen Tragödienaufführungen, dem antiken Pantomimus über die repräsentativen höfischen Feste der Renaissance und des Barock, die Molière'schen Komödien, die Wandertruppenvorstellungen mit Tanzeinlagen bis hin zum Deutschen Tanztheater: im Laufe der Geschichte sind Theater und Tanz nicht nur verschiedentlich gemeinsam aufgetreten, vielmehr hat die jeweilige Kombination von zwei – je nach Definition – getrennten Genres der Darstellenden Künste immer wieder neue performative Ausdrucksformen hervorgebracht. Dieser phänomenalen Nähe trägt auch die Wissenschaft Rechnung, indem sie ›Gegenstände‹ aus den Bereichen Theater und Tanz in Zusammenhang bringt oder gar institutionell verbindet. So haben im deutschsprachigen Raum die theaterwissenschaftlichen Institute der Freien Universität Berlin, der Justus-Liebig-Universität Gießen und der Universität Bern je einen offiziellen tanzwissenschaftlichen Schwerpunkt (inklusive eigens dafür angestelltes Personal). Im Falle des Instituts für Theaterwissenschaft (ITW) der Universität Bern, an dem auch dieses *Handbuch* entstanden ist, bildet die Verbindung von Theater- und Tanzwissenschaft gar den wesentlichen Anspruch, einerseits, wo angebracht, disziplinäre Grenzen aufzuheben und andererseits unterschiedliche Traditionslinien, Herangehensweisen, Phänomene und Fragestellungen aufeinander zu beziehen.

So behandelt auch dieser – von einer Theater- und einer Tanzwissenschaftlerin gemeinsam verfasste – Artikel die beiden Fachgeschichten zunächst separat, um abschließend Bezüge herzustellen.

1. Fachgeschichte Theaterwissenschaft

1.1. Vorgeschichte der Institutionalisierung

Die deutschsprachige Theaterwissenschaft gilt im universitären Kontext als kleines Fach und noch immer junge Disziplin, die immerhin auf gut 100 Jahre institutionelle Verankerung zurückblicken kann.

Nachdenken über Theater, seine Wirkungsweisen, seine Konzeptionen, seine Potenziale, seine Gefahren setzt selbstverständlich nicht erst zu Beginn des 20. Jahrhunderts ein. Es finden sich vielmehr

bereits aus der griechischen und römischen Antike und von da an ungebrochen Zeugnisse, die die historische, theoretische, analytische – und somit wohl als ›wissenschaftlich‹ zu interpretierende – Beschäftigung mit Theater bezeugen: seien es Platons Behauptung der infektiösen Gefahr von Theater (→ Theaterfeindlichkeit), Aristoteles' *Poetik*, die als Dichtungstheorie Grundsätzliches zu Bau und Wirkung von Tragödien beisteuert (→ Theatertheorien), seien es die Pamphlete der Kirchenväter (u. a. Tertullians *De spectaculis*) oder die Flut an Schriften über Theater seit der Renaissance und dann intensiviert im 18. und 19. Jahrhundert (→ Bühnentechnik; Europäische Theatergeschichte; Theaterarchitektur; Theaterhistoriografie).

Seit dem letzten Drittel des 19. Jahrhunderts lassen sich theaterwissenschaftliche Vorlesungen an deutschsprachigen Universitäten belegen. Diese fanden im Rahmen der Germanistik, der Philosophie, Kunstgeschichte, in den Klassischen Philologien, der Romanistik, der Anglistik oder der Volkskunde statt. In der Schweiz hielt beispielsweise Salomon Vögelin, der Inhaber des 1870 neu gegründeten Lehrstuhls für Kultur- und Kunstgeschichte, an der Universität Zürich über einen Zeitraum von 13 Jahren wiederholt Vorlesungen *Ueber das Theater im Alterthum, im Mittelalter und in der Neuzeit*, *Ueber Theatergebäude und Theatereinrichtungen im Alterthum, im Mittelalter und in der Neuzeit* und *Ueber Theatergebäude und scenische Einrichtungen im Alterthum, im Mittelalter und in der Neuzeit* ab (Historische Vorlesungsverzeichnisse der Universität Zürich 2012). In Bern häuften sich ab Ende des 19. Jahrhunderts theaterwissenschaftlich ausgerichtete Vorlesungen vor allem in der Altphilologie, der Romanistik und in der Philosophie, die von Anna Tumarkin, der ersten Professorin Europas, gehalten wurden. In Berlin hielt Max Herrmann ab 1900 erste theaterwissenschaftliche Übungen und Vorlesungen an der Friedrich-Wilhelms-Universität ab, in Jena begann Hugo Dinger zur gleichen Zeit mit Vorlesungen über theoretische und praktische Dramaturgie, über Regie und Inszenierung (Klier 1981: 327).

Theaterwissenschaftlich orientierte Lehre und Forschung wurde also schon Jahrzehnte vor den Institutsgründungen an Universitäten betrieben.

1.2. Theaterwissenschaft als akademische Disziplin

Innerhalb des institutionsgeschichtlichen Narrativs beginnt die Geschichte der Theaterwissenschaft an deutschen Universitäten mit den drei ›Gründervätern‹: Max Herrmann in Berlin (ab 1923), Carl Niessen in Köln (ab 1924/25) und Artur Kutscher in München (ab 1926). Das erste theaterwissenschaftliche Institut wurde – diesem Narrativ zufolge – 1923 in Berlin gegründet, Max Herrmann leitete dieses – erst im Alter von 65 Jahren zum Ordinarius ernannt – alternierend mit dem ordentlichen Professor Julius Petersen bis zur Machtübernahme der Nationalsozialisten 1933. Der Jude Herrmann wurde erst zwangspensioniert, dann entlassen und verstarb 1942 im sogenannten ›Altersghetto‹ in Theresienstadt. Tatsächlich gab es aber bereits seit 1921 in Kiel ein Institut für Literatur- und Theaterwissenschaft, das von Eugen Wolff geleitet wurde.

Bereits 1914 schreibt Herrmann in der viel zitierten Einleitung seiner *Forschungen zur deutschen Theatergeschichte des Mittelalters und der Renaissance*, die seinen wissenschaftlichen Ruhm begründet und ihm in breiten Kreisen den Ruf eines hervorragenden Spezialisten für Theatergeschichte und Vorkämpfers für die Disziplin Theaterwissenschaft verschafft haben, davon, dass es an der Zeit sei,

eine »theatergeschichtliche Wissenschaft zu besitzen« (1914: 3). Mit seiner Publikation ist er bestrebt, eine »theatergeschichtliche Methode« (ebd.: 7) unter Beweis zu stellen. Bestärkt durch das gewonnene Renommee als Wissenschaftler stellt Herrmann 1919 einen Antrag an das Preußische Ministerium für Wissenschaft, Kunst und Volksbildung auf Errichtung eines theaterwissenschaftlichen Instituts, dessen Realisierung erfolgt jedoch erst 1923. Neben Musikwissenschaft und Kunstgeschichte sollte es eine eigenständige Wissenschaft vom Theater als zusätzliche Kunstwissenschaft geben, die zur Legitimation die Theateraufführung als Alleinstellungs- und Abgrenzungsmerkmal benötigte.

Während Herrmann Theater als »ein soziales Spiel« (Herrmann zit. n. Klier 1981: 19) begreift, die Erscheinungsformen von Theater historisiert und – im Gegensatz zu seiner Herkunftsdisziplin Germanistik – am internationalen Theater interessiert ist, fokussieren Niessen und Kutscher in ihren Abgrenzungsversuchen von den Philologen auf den sogenannten »Mimus« als überzeitliche anthropologische Konstante eines Spiel- und Nachahmungstriebes.

In den *Forschungen zur deutschen Theatergeschichte des Mittelalters und der Renaissance* entwickelt Herrmann die sogenannte »Rekonstruktionsmethode«, deren Aufgabe es sei, »durch kritische Würdigung des gesammelten Materials, durch eine die Lücken der Überlieferung kombinatorisch ergänzende Rekonstruktion die theatralische Einzelleistung der Vergangenheit, die wirkliche Gesamtvorstellung mit allen ihren Teilen wieder lebendig werden zu lassen« (1914: 5). Ziel dieses methodischen Zugriffs sei »die Herstellung verloren gegangener Leistungen, bis sie in der Anschaulichkeit eines unmittelbaren Abbildes vor uns stehen« (ebd.: 7).

Herrmann problematisiert die damals gängige quantitative Methode des Historismus und positioniert sich auch dem Positivismus gegenüber kritisch (zur Neuausrichtung der Geisteswissenschaften um 1900 vgl. Girshausen 1990). Da Theater als transitorische Kunst über kein bleibendes Artefakt verfügt, dient in seinem Frühwerk die Bühnenrekonstruktion als materielle Basis für die Theatergeschichtsforschung. Unter Zuhilfenahme von Bühnenmodellen und Bühnenskizzen sollte einer Materialisierung von Theatergeschichte gelingen. Die nur lückenhaft überlieferbare theatrale Vergangenheit sollte unter Hinzuziehung aller verfügbaren szenischen Bemerkungen in einem zweiten Schritt durch »Verlebendigung« begreifbar gemacht werden.

Die Berliner Schule nach Max Herrmann wurde vor allem durch ihre Bühnenrekonstruktionen zum methodischen Leitbild der Theaterwissenschaft im In- und Ausland. Mittlerweile wird in der Theaterwissenschaft diese Art der Rekonstruktionsmethode nicht mehr angewandt, weil die vollständige Rekonstruktion und »Verlebendigung« historischer Ereignisse illusorisch und aufgrund möglicher Rückprojektionen gegenwärtiger Theaterbegriffe und Theatralitätsvorstellungen zu problematisch erscheinen.

1920 hält Herrmann in Berlin einen Vortrag zum Thema *Über die Aufgaben eines theaterwissenschaftlichen Institutes* (Herrmann 1920/1981: 15–24), in dem er für die Notwendigkeit der institutionellen Etablierung der Theaterwissenschaft an den Universitäten wirbt. Diese würden seiner Meinung nach anfangen, »die Verbindung mit dem Leben zu verlieren« (ebd.: 16). Durch Aufnahme der Theaterwissenschaft würde die Universität »ein Geschenk« erhalten, denn die Theaterwissenschaft stehe »an der lebendigsten Grenze zwischen Theorie und Praxis« (ebd.). Unter Praxis versteht Herrmann nicht die Ausbildung zu Schauspielenden, sondern den direkten Bezug zum Gegenwartstheater, was im universitären Kontext dieser Zeit als absolute Innovation gilt. Theaterwissenschaft in Max Herrmanns

Entwurf ist eine historische Wissenschaft, die gleichzeitig auch an der Praxis des Gegenwartstheaters interessiert ist, was ihre besondere Lebendigkeit bedinge (ebd.: 18; dazu auch Hulfeld 2018: 150–152). Das Studium der Theaterwissenschaft befähige zur Arbeit in leitenden Positionen der Theaterpraxis, namentlich genannt werden Theaterbeamte, Theaterleiter, Dramaturgen, Regisseure, Theaterkritiker (Herrmann 1920/1981: 22).

Während Max Herrmann vornehmlich die künstlerische Aufführung fokussiert und Theater als »Raumkunst« (1914: 6) begreift, ist Artur Kutscher in München an einer anthropologischen Theaterwissenschaft interessiert, mit dem Mimus als »selbständige und wesentliche Ausdruckskraft des Theaters« (Kutscher 1936/1981: 100, Hf. i. O.), und Carl Niessen in Köln an einer »völkerkundliche[n] Grundierung« (Niessen 1956/1981: 151) der Theaterwissenschaft, deren Kern »das Mimische« (ebd.: 152, Hf. i. O.) im Sinne eines »mimischen Urtrieb[s]« (ebd.) sei. Auch die Tanzgeschichte müsse »der Theaterforscher weitgehend beherrschen«, denn der Tanz, welcher »aus einem ästhetischen Urtriebe« herrühre, könne – sich »mit Mimesis« verbindend – »zum mimischen Tanz werden« (ebd.).

Die universitäre Verankerung der deutschsprachigen Theaterwissenschaft in den 1920er-Jahren geht einher mit den theatralen Experimenten und theoretischen Debatten der historischen Avantgarden sowie den Veränderungen der traditionellen Praxis auf dem dominierenden Literaturtheatersektor durch die Entwicklung der modernen (→) Regie als eigenständiger Kunstform.

Im Nationalsozialismus erfolgt die Etablierung des Fachs: Carl Niessen wird 1936 beamteter außerordentlicher Professor in Köln, womit im deutschen Sprachraum der erste Lehrstuhl speziell für Theaterwissenschaft geschaffen wurde; 1943 wird in Wien ein hochdotiertes Zentralinstitut für Theaterwissenschaft unter der Leitung von Heinz Kindermann gegründet, im selben Jahr wird in Berlin Hans Knudsen außerordentlicher Professor für Theaterwissenschaft und Direktor des Instituts. Die ideologische und propagandistische Bedeutung der Theaterwissenschaft steht für die Nationalsozialisten und diese Professorengeneration außer Zweifel. Niessen beispielsweise widmet sich den Forschungen zum sogenannten Thingspiel, mit denen ein völkisches Theater begründet werden sollte; Kindermann legt 1939 mit seiner Publikation *Das Burgtheater. Erbe und Sendung eines Nationaltheaters* das Exempel einer »politisch und weltanschaulich begründeten Theatergeschichte« vor, die »von den Grundwerten: Rasse, Volk, Reich ausgeht« (1939: 6).

Nach 1945 werden die belasteten Lehrstuhlinhaber ihrer Ämter enthoben, innerhalb von neun Jahren aber allesamt wieder eingesetzt (Knudsen 1948 an der neu gegründeten Freien Universität Berlin, Niessen 1950 in Köln, Kindermann 1954 in Wien). Bis zur Emeritierung dieser Professorengeneration wird die nationalsozialistische Verstrickung der Disziplin von Fachvertreter:innen nicht thematisiert (z. B. in den fachhistorischen Abrissen von Niessen 1949 und Knudsen 1950) oder grob verharmlost (Knudsen 1955).

1948 wird in Ost-Berlin am germanistischen Institut der Humboldt-Universität eine Arbeitsgemeinschaft für Theaterwissenschaft eingerichtet, aus der 1950 die Abteilung Theaterwissenschaft am germanistischen Institut unter der Leitung von Leopold Magon hervorgeht. 1960 wird das selbstständige Institut für Theaterwissenschaft gegründet, dessen Leitung ab 1963 Rudolf Münz übernimmt.

Ab den 1950er-Jahren entstehen in mehreren europäischen Ländern erste universitäre Institute für Theaterwissenschaft: z.B. in Dänemark (1953 an der Universität Kopenhagen, ab 1959 eine Ausbildung in Dramaturgie an der Universität Aarhus, wo 1973 ein Institut für Dramaturgie gegründet wird),

in Großbritannien (erster Lehrstuhl für Theatre Studies 1957 in Bristol), in Italien (z. B. Istituto del Teatro e dello Spettacolo in Rom), in Frankreich (1959 Institut d'Études Théâtrales an der Pariser Sorbonne) und in den Niederlanden (1961 Einführung des Fachs in Utrecht, 1964 Gründung des Instituut voor Dramatische Kunst an der Universität von Amsterdam) (TheaterZeitSchrift 1984: 77–97; Scherer 2019).

1955 veranstaltet die 1948 gegründete British Society for Theatre Research im Sinne der kulturellen ›Völkerverständigung‹ einen ersten internationalen Kongress für Theaterforschende, an dem west- und osteuropäische Länder sowie Japan teilnehmen und wo der Beschluss gefasst wird, eine internationale Gesellschaft für Theaterforschung zu etablieren. Beim zweiten Kongress in Venedig 1957 wird die IFTR/FIRT (International Federation for Theatre Research/Fédération internationale pour la recherche théâtrale) formell gegründet, die mittlerweile jährlich internationale Großkongresse an wechselnden Standorten durchführt.

Obwohl bereits seit den Anfängen der akademischen Institutionalisierung Film und Hörfunk auch im Rahmen der Theaterwissenschaft gelehrt und erforscht werden (Cargnelli 2009; Illmayer 2017), öffnet sich das Fach erst ab den 1970er-Jahren verstärkt den damals neuen Medien Film, Fernsehen und Hörfunk. Gleichzeitig widmet es sich in Forschung und Lehre intensiver dem Gegenwartstheater (z. B. dem Regietheater und den (→) experimentellen Formen der sich etablierenden Freien Szene). Im Zuge der gesellschaftspolitischen Veränderungen rund um die 1968er-Bewegung findet auch innerhalb der deutschsprachigen Theaterwissenschaft eine Umorientierung statt. So werden erstmals von Studierenden Inhalte der Disziplin ideologisch hinterfragt und institutionsgeschichtliche Forschungen initiiert.

Ab den 1980er-Jahren kommt es zu einer institutionellen Expansion des Fachs. Neben den etablierten Instituten in Berlin, Köln, München, Erlangen und Wien entstehen in rascher Folge Neugründungen in Bayreuth (Schwerpunkt Musiktheater), Gießen (Angewandte Theaterwissenschaft), Bochum, Frankfurt am Main, Mainz, Leipzig und Bern (zur Geschichte des Fachs sowie zur Chronologie der Institutsgründungen bis 1979 Klier 1981, englischsprachige Überblicke geben Quinn 1991 und Senelick 2021).

1991 wird zum Zweck der Vernetzung und für eine verstärkte fachpolitische Sichtbarkeit die Gesellschaft für Theaterwissenschaft (gtw) in Wien gegründet. 1992 findet in Leipzig der erste Kongress der Gesellschaft statt. Seither werden die internationalen Kongresse der gtw im Zweijahresabstand an wechselnden Standorten von den einzelnen Instituten ausgerichtet und in Kongressbänden dokumentiert. Mittlerweile haben sich innerhalb der gtw zehn Arbeitsgruppen zu unterschiedlichen Forschungsschwerpunkten der Theaterwissenschaft (Archiv, Bildungs- und Vermittlungsprozesse, Dramaturgie, Gender, Historiografie, Institutioneller Wandel, Musiktheater, Schauspieltheorie, Theater & Theorie, Theorie & Praxis) konstituiert, welche sich durch ihre institutsübergreifende Zusammenarbeit und die Mitwirkung aller Statusgruppen auszeichnen (Darian et al. i. E.).

Ab den 2000er-Jahren erfolgt eine verstärkte Ausweitung der Theater- hin zur Medien- und/oder Kulturwissenschaft, die sich in zahlreichen Umbenennungen der Institute und Studiengänge niederschlägt (z. B. Institut für Theater-, Film- und Medienwissenschaft der Universität Wien oder Institut für Medienkultur und Theater der Universität Köln). Am Berner Institut wird im Zuge der Bologna-

II.1

Theater

Doris Kolesch

Abstract Ausgehend von der Etymologie von ›Theater‹ stellt der Beitrag ausgewählte Theaterbegriffe sowie ihre wesentlichen Charakteristika und Leistungen in Geschichte und Gegenwart dar. Dabei können relativ weit gefasste Theaterverständnisse, wie sie beispielsweise in der barocken Metapher vom *theatrum mundi*, in Bertolt Brechts Straßenszene oder in Konzepten von Theatralität vorherrschen, von einem engen Theaterverständnis differenziert werden, wofür exemplarisch das literarisch-psychologische bürgerliche Theatermodell steht. Das bürgerliche Theater stellt historisch wie kulturell eher eine Ausnahme in der abendländischen Theatergeschichte dar, gleichwohl steht es im Alltagsverständnis bis heute geradezu repräsentativ für ›Theater‹. Demgegenüber betonen aktuelle Theaterverständnisse die vielfältigen Beziehungen zwischen Agierenden und Zuschauenden.

Das deutsche Wort ›Theater‹ geht auf das griechische *theatron* (lat. *theatrum*) zurück, welches ursprünglich einen Ort bezeichnet, von dem aus geschaut wird, einen Platz zum Sehen. Als *theatron* wurden schon im antiken, vorchristlichen Griechenland Anlagen von Sitzreihen oder auch – temporären wie festen – Tribünen bezeichnet, von denen aus kultische, politische, festliche oder auch sportliche Vorführungen verfolgt werden konnten. Neben der Aktivität des Schauens und Anschauens (griech. *theasthai*) fließt auch das griechische *thea* als Grundwort für Schau oder auch Schauspiel in die Bedeutung ein. Diese Schau umfasste Prozessionen, sportliche Wettkämpfe, Tänze mit Lied- und Musikbegleitung, Vorführungen von Tragödien und Komödien sowie unterschiedlichste Formen der (Selbst-)Darstellung der Polis Athen. Griechische Städte schickten einander Gesandte, die als *theoroi*, als Wahrer der Schau bezeichnet wurden, und die die Schau verfolgten; ihre Tätigkeit hieß *theoria* (Burkert 1987: 29f.).

Theater geht also etymologisch sowohl auf einen Ort zum Schauen zurück, an dem unterschiedlichste Arten von Veranstaltungen stattfinden, als auch auf Ereignisse bzw. Vorgänge, die sich insbesondere, aber nicht nur der visuellen Wahrnehmung darbieten. Ende des 16. und Anfang des 17. Jahrhunderts wurde der Begriff in die deutsche Sprache eingeführt und zunächst recht unspezifisch benutzt für einen Schauplatz oder einen Ort, an dem sich etwas des Zeigens Würdiges ereignet. »Der Begriff bezeichnete entsprechend jeden erhöhten Ort von Demonstration und Ostentation, also betonter Zur-Schau-Stellung, sei dieser eine Hinrichtungsstätte oder Ort einer anatomischen Sektion, das Podest für Komödianten oder ein hochgelegener Platz, von dem aus man die Vorgänge auf dem Schlachtfeld verfolgen konnte« (Fischer-Lichte 2010: 7). Auch trugen in dieser Zeit zahlreiche Bücher den Titel ›Theater‹ oder ›Theatrum‹, sodass das Buch als Schauplatz eines naturwissenschaftlichen, philosophischen, theologisch-moralischen, geografischen, technischen etc. Wissens verstanden wurde, so beispielsweise in den Publikationen *Theatrum Orbis Terrarum* (1570), *Theatrum Florae* (1622) oder *Theatrum Machinarum* (1661) (vgl. dazu auch Schramm 1996). Diese Vielfalt an Formen des Zeigens,

Vorführens, Darstellens, Spielens und Wahrnehmens, die schon in früheste Begriffsverwendungen von Theater eingetragen ist, hat sich im Laufe der Jahrhunderte eher noch verstärkt und weiter ausdifferenziert, sodass als Theater sehr Unterschiedliches bezeichnet wurde und wird. Entsprechend ist zunächst festzuhalten, dass Theater sich einer eindeutigen Definition entzieht und dass ein einheitlicher, gar normativer Theaterbegriff wenig sinnvoll erscheint und nur auf Kosten des Ausschlusses zahlreicher theatraler Phänomene möglich wäre.

Folgende Verwendungen des Wortes ›Theater‹, die sich partiell überlappen, sind heute gebräuchlich:

- (1) Theater als Gebäude oder bauliche Anlage;
- (2) Theater als Aktivität sowohl einer Rezeption als auch einer Produktion (wie es beispielsweise in Formulierungen wie ›Theater sehen‹ bzw. ›Theater spielen‹, ›Theater machen‹ zum Ausdruck kommt),
- (3) Theater als Institution, die sich insbesondere mit der bürgerlichen Aufklärung und der Nationaltheateridee in Europa herausbildete und deren Darbietungen auf ein bestimmtes Verhältnis zu einer sowohl idealisierten als auch exklusiven Öffentlichkeit zielte,
- (4) Theater als historisch wie kulturell höchst variable und vielfältige Kunstform sowie schließlich
- (5) Theater als metaphorische Beschreibung für ein zumeist als besonders ostentativ, übertrieben oder spektakulär erlebtes bzw. eingeordnetes Alltagshandeln, das durch die Bezeichnung als Theater häufig zugleich abgewertet wird, so wenn vom ›politischen Sommertheater‹ die Rede ist oder jemand aufgefordert wird, in einer bestimmten Situation ›nicht so ein Theater zu machen‹.

Schon Bertolt Brecht beklagte: »Das Schlimme am Theater ist, daß es immerfort Theater heißt – als ob es nicht immerfort etwas anderes wäre« (Brecht 1927/1992, Bd. 21: 206). Eine Erläuterung und Explikation des Theaterbegriffs ist also zunächst mit der Tatsache konfrontiert, dass historisch wie kulturell höchst Heterogenes und Unterschiedliches unter den Kollektivsingular Theater gefasst wurde und bis heute wird. Noch weiter verkompliziert wird die Situation dadurch, dass häufig jeweils sehr spezifische, historisch und kulturell situierte Formen von Darbietungen, Darstellungen oder auch Aufführungen verallgemeinernd und generalisierend als Theater bezeichnet wurden und damit andere Formen von Darstellung bzw. Aufführung aus dem Feld des Theaters ausgegrenzt wurden bzw. werden – so beispielsweise, wenn ein bürgerlich-westliches Theaterverständnis, das sich auf einen vorgängigen literarischen Text, zumeist ein Drama, bezieht und eine psychologische Figurendarstellung zentral stellt, als Inbegriff von Theater (miss-)verstanden wird. Damit werden nicht nur andere Darbietungen wie beispielsweise Jahrmarktspektakel, Zirkus oder auch Objekt- bzw. Maschinentheater als randständige bzw. minderwertige Formen desavouiert (→ Populäre Formen), sondern es wird zugleich eine bestimmte, regional, kulturell und historisch begrenzte Theaterform gleichsam absolut gesetzt. Im Gegensatz beispielsweise zur abendländischen Theaterkultur, die seit ihren griechischen Anfängen in vielen Konzepten von Theater die Relevanz und Vorgängigkeit eines poetischen Textes ins Zentrum stellte, wie dies schon in Aristoteles' *Poetik* der Fall ist, akzentuieren Gründungstexte beispielsweise asiatischer Theaterkulturen neben dem poetischen Text noch ganz andere theatrale Elemente. So behandelt eine wesentliche Schrift des klassischen indischen Theaters in Sanskrit, *Natya Shastra* von Bharata, nicht nur Fragen der sprachlichen Gestaltung und der Komposition von Theaterstücken, sondern auch der Architektur des Theaters, der Kunst der Schauspieler samt ihrer Bewegungen und Gesten, aber auch Aspekte wie Kostüme, Schminke sowie den Einsatz von Musik und Tanz. Einen noch stärkeren Kontrast zu westlichen Theatertraditionen bieten die das klassische japanische

Nō-Theater von Anbeginn begleitenden Reflexionen zum Beispiel des berühmten Nō-Schauspielers und -Dramatikers Zeami Motokiyo aus dem frühen 15. Jahrhundert, die lange Zeit in einer geheimen Tradition von Schauspielergeneration zu Schauspielergeneration weitergetragen wurden. Sie widmen sich primär der Kunst des Schauspiels und seiner Wirkung, indem sie die Arbeit des Schauspielers sowie das Verhältnis zwischen Schauspiel und Publikum erörtern (Yamazaki 1984).

Schon diese drei Beispiele aus großen Theatertraditionen zeigen die Notwendigkeit, die aus der Etymologie und Begriffsgeschichte resultierende eurozentrische Prägung des Begriffs ›Theater‹ zu problematisieren und die damit in Geschichte und Gegenwart verbundenen Bewertungen sowie Ein- und Ausschlussmechanismen zu reflektieren. Wie differenziert hier vorgegangen werden muss, legt nicht nur eine (→ Globale Theatergeschichte) Globalgeschichte von Theater nahe (hierzu Gerould 2003, McConachie et al. 2016), sondern macht auch die unterschiedliche Verwendung bzw. Bedeutung des Wortes ›Theater‹ im Deutschen und im Englischen, also zwei europäischen Sprachen und Kulturen, die seit Jahrhunderten in engstem Austausch miteinander stehen, deutlich: Während unter Theater im Deutschen ein weites Spektrum performativer Künste bis hin zu kulturellen Aufführungen im Alltag verstanden wird, meint das Englische *theatre* vor allem dramatisches Theater. Selbst angrenzende Aufführungskünste wie Oper, Musical und Ballett, aber auch Performancekunst werden nicht als *theatre*, sondern eben als *opera*, *musical theatre*, *ballet* etc. bezeichnet und auch das, was im Deutschen als Alltagstheater firmiert, wäre im Englischen eher eine Form von (Cultural) Performance (Fischer-Lichte 2014: 16).

1. Theaterverständnisse historisch

Theaterbegriffe können sowohl historisch orientiert sein als auch eher systematisch bestimmte Arten und Gruppen differenzieren, sie können kulturell und historisch an konkrete theatrale Erscheinungsformen gebunden sein, oder aber sich anheischig machen, geschichts- und kulturübergreifend universell anwendbar zu sein. Schließlich können sie primär sprachlich-begrifflich konzipiert sein oder aber im Medium und mit den Mitteln von Theater selbst dieses reflektieren. Im Folgenden werden zunächst ausgewählte Merkmale historischer Theaterbegriffe mit Blick auf die europäische Kulturgeschichte vorgestellt, bevor in weiteren Schritten dann eher systematische Ansätze präsentiert werden.

Selbst für einen so begrenzten Bereich wie das europäische Theater können die unterschiedlichen historischen Verständnisse von Theater hier nicht im Einzelnen aufgelistet werden, da sie nur aus ihrem je konkreten geschichtlichen und gesellschaftlichen Kontext differenziert darzustellen sind. Grundlegend ist festzuhalten, dass Theaterbegriffe sowohl implizit, also in Form von beschreibenden, reflektierenden Überlegungen zu (Elementen von) Theater formuliert sein können, als auch explizit, das heißt als Definition und ausdrückliche Bestimmung im Sinne von ›Theater ist ...‹, wobei hier häufig auch Mischformen existieren, die immer in einem bestimmten historischen Zusammenhang mit einer Absicht und zu einem Zweck entwickelt werden, sei es, dass nach der Funktion von Theater für das gesellschaftliche Gemeinwesen gefragt, die besondere sinnliche Wirksamkeit oder – negativ bewertet – die Verführungskraft darstellenden Spiels auf ein Publikum hervorgehoben oder Charakteristika und das Potenzial von Theater im Vergleich zu anderen Künsten herausgestellt werden.

Inhaltlich kreisen historische Theaterbegriffe im Abendland zum einen dominant um Fragen der Nachahmung bzw. Darstellung und Vorführung, wobei der Begriff der Nachahmung, mit dem der griechische Terminus ›*mimesis*‹, den schon Aristoteles als zentrales Moment einer theatralen Situation bestimmte, gemeinhin übersetzt wird, auf ein wie auch immer geartetes Vorbild rekurriert, die Begriffe ›Darstellung‹ und ›Vorführung‹ demgegenüber offener sind und zwar auch Rückbezüge auf Vorgängiges enthalten können, sich darin aber nicht erschöpfen. Zum anderen thematisieren Theaterverständnisse Aufgaben und Voraussetzungen bestimmter Formen des Körpergebrauchs (→ Körper), insbesondere – aber nicht ausschließlich – schauspielerischer Tätigkeit (→ Schauspiel(en)) und vor allem die Frage, worin deren Leistung, Glaubwürdigkeit und Überzeugungskraft bestehe, sowie schließlich die Relationen zwischen Akteur:innen und Zuschauenden, zwischen Bühnengeschehen und (→) Publikum sowie die möglichen ästhetischen, aber auch pädagogischen, kulturellen, gesellschaftlich-sozialen und politischen Wirkungen theatraler Aufführungen. In diesem Zusammenhang können Theaterbegriffe nicht nur historisch differenziert werden, sondern auch nach räumlichen Strukturen und Topografien. Dabei muss der (→) Raum (der ein offener, in einer Landschaft befindlicher Ort ebenso sein kann wie ein geschlossenes oder halboffenes Gebäude) zunächst nur so verfasst sein, dass er Agierenden wie Zuschauenden Platz bietet und sich Beziehungen zwischen ihnen entfalten können. Je nach spezifischer räumlicher Struktur – zum Beispiel, ob eher ein räumliches Miteinander von Agierenden und Zuschauenden möglich ist, ob sie sich eher konfrontativ gegenüber stehen und durch Podien, Bühnen, Rampen o. ä. voneinander getrennt sind, oder ob sie, wie im Falle festlicher Einzüge, Umzüge oder Prozessionen, eher ein räumliches Aneinander-Vorbei bedingen – transformieren sich auch darauf bezogene Verständnisse von Theater und die ihm zugeschriebenen Möglichkeiten bzw. Wirkungen (Kotte 2012: 64–79).

Um der damit verbundenen Problematik zu begegnen, eine potenziell unendliche Vielfalt von Situationen, Verhaltensweisen, Institutionen und Kunstformen als ›Theater‹ zu bezeichnen und damit einer unübersichtlichen und unproduktiven Begriffsinflation Vorschub zu leisten, machte Rudolf Münz in den 1980er-Jahren den im Weiteren in der deutschsprachigen Theaterwissenschaft und insbesondere (→) Theaterhistoriografie einflussreichen Vorschlag, statt eines einzigen, notwendig immer begrenzten Theaterbegriffes von einem sogenannten Theatralitätsgefüge auszugehen, welches jeweils zu historisieren wäre: Er unterschied dabei vier Typen theatralen Handelns, erstens das Kunsttheater, zweitens ein Theater des Alltags, welches u. a. Rollenspiele, Verkleidungen sowie (Selbst-)Darstellungen im Alltag umfasst, drittens ein Nicht-Theater, womit theaterkritisches bzw. theaterfeindliches Denken und Verhalten gemeint ist, sowie viertens ein spielerisch-reflexives Theater, welches z. B. in Harlekinaden, im Karneval oder in Formen von Travestie und Kabarett alltägliche wie künstlerische Darstellungsformen reflektiert und reorganisiert. Die Rekonstruktion und Analyse des komplexen Beziehungsverhältnisses der vier unterschiedlichen Elemente eines Theatralitätsgefüges erlaubt es, so Münz, sowohl zu differenzieren, was in einer bestimmten Gesellschaft zu einem konkreten Zeitpunkt jeweils unter Theater verstanden wird (synchrone Dimension), als auch historische Prozesse des Wandels von Theaterkulturen zu erfassen und zu erklären (diachrone Dimension) (Münz 1998).

2. Theater und Theatralität

Auch weitere, insbesondere im 20. und beginnenden 21. Jahrhundert entwickelte Verständnisse von (→) Theatralität versuchen, die Begrenztheit und Einseitigkeit bis dato etablierter Theaterbegriffe im Blick auf übergreifende theatrale Situationen und Phänomene zu überwinden, und reagieren zudem auf die mit den Avantgardebewegungen erfolgte Erweiterung und Entgrenzung künstlerisch-ästhetischer Formate und deren Potenziale. So wurde Theatralität als anthropologische Kategorie einer schöpferischen Transformation der Welt in Anschlag gebracht, wie es Nikolai Evreinov in seiner *Apologie der Theatralität* von 1908 vorschlägt, oder auch als grundlegende Selbstinszenierung des Menschen, so z. B. in Erving Goffmans soziologischer Studie *The Presentation of Self in Everyday Life* von 1959. Theatralität wurde aber auch als ästhetische Kategorie entwickelt, um Theater als besondere Kunstform von anderen Künsten wie Literatur, Malerei oder Musik abzugrenzen, wie Georg Fuchs dies in seiner *Revolution des Theaters* von 1909 entwarf, oder auch um wie in Josette Féral psychanalytisch inspiriertem Zugang traditionellere Theaterformen und Performance-Kunst voneinander zu differenzieren (1982). Das Gros der Theatralitätsbegriffe jedoch betont Verbindungen und Spannungsverhältnisse zwischen Theater als einer Kunstform und dem außerkünstlerischen gesellschaftlich-sozialen Leben. So wird Theatralität verstanden als ein Wahrnehmungsmodus (u. a. Burns 1972), als eine spezifische Körperverwendung in kommunikativen Prozessen (u. a. Joachim Fiebach 1978), als ein aufeinander bezogenes »magisches Dreieck« (Schramm 1996: 44), das drei entscheidende Faktoren kultureller Energie, nämlich *aisthesis* (Wahrnehmung), *kinesis* (Bewegung) und *semiosis* (Sprache/Bedeutungszuschreibung) in je spezifischer Weise verbindet, oder auch als kulturell erzeugtes und historisch variables Zusammenspiel von Prozessen der Darstellung bzw. Aufführung, der Inszenierung, der Verkörperung sowie der Wahrnehmung und Bedeutungszuschreibung (u. a. Fischer-Lichte 2000; Kolesch 2006).

Eine wichtige Denkfigur eines weiten Theaterverständnisses, welches nicht auf Kunsttheater im engeren Sinn begrenzt ist und die skizzierten Überlegungen zu Theatralität mit vorbereitet hat, entwickelte Bertolt Brecht mit der *Straßenszene*, die er 1938 als Grundmodell seines epischen Theaters entworfen hatte:

Der Augenzeuge eines Verkehrsunfalls demonstriert einer Menschenansammlung, wie das Unglück passierte. Die Umstehenden können den Vorgang nicht gesehen haben oder nur nicht seiner Meinung sein, ihn ›anders sehen‹ – die Hauptsache ist, daß der Demonstrierende das Verhalten des Fahrers oder des Überfahrenen oder beider in einer solchen Weise vormacht, daß die Umstehenden sich über den Unfall ein Urteil bilden können. (Brecht 1993, Bd. 23: 371)

Mit der Wahl einer alltäglichen Straßenszene, die gleichwohl durch einen Unfall herausgehoben und markiert ist, geht Brechts Auffassung von Theater über tradierte künstlerische Formen hinaus, wird jedoch durch die Betonung von Prozessen des demonstrierenden Zeigens und der Urteilsbildung zugleich als ein episches eingegrenzt.

Doch nicht nur im 20. und beginnenden 21. Jahrhundert sind weite Theaterverständnisse vorherrschend, die auf die historische Vielfalt wie kulturelle Diversität von Situationen des Zeigens, Vor- und Aufführens durch Agierende und das gleichzeitige Zuschauen und Wahrnehmen eines kopräsenten Publikums reagieren. Wurde schon seit der griechischen Antike immer wieder eine am Wortfeld des

III.1.3

Quellenkritik

Isabelle Haffter

Abstract Die historisch-kritische Methode der Quellenkritik ist der Kern historischen Arbeitens. Ein kritischer Umgang mit Quellen ist daher zentral für die Theater- und Tanzwissenschaft. Der vorliegende Artikel widmet sich dem kritischen Umgang mit Quellen, indem geklärt wird: Erstens was Quellen und Quellengattungen sind, zweitens, was Quellenkritik ist und drittens, welche methodischen Herausforderungen für die Theater- und Tanzwissenschaft bestehen. Dafür werden die für die Theater- und Tanzwissenschaft relevanten Definitionen und Einteilungen von Quellen vorgestellt, die Quellenkritik als historische Methode der Quellenanalyse unter Berücksichtigung interdisziplinärer Methoden und Forschungsperspektiven erläutert und die methodischen Herausforderungen in einem Forschungsüberblick seit Max Herrmann und einer Darstellung der aktuellen Positionen und Desiderate zusammengefasst.

Quellenkritik ist die historisch-kritische Methode der Geschichtswissenschaft. Sie besteht in der »fachkundigen, systematischen Erforschung der Quelle« (Eckert/Beigel 2019: 78). Quellenkritik bildet den Kern historischen Arbeitens. Folglich ist ein kritischer Quellenumgang zentral für eine kritische Theater- und Tanzwissenschaft. Quellenkritik dient dazu, die viel zitierte »Vetomacht« der Quellen entfalten zu können (Budde 2008: 54). Dem Prinzip guter wissenschaftlicher Praxis folgend müssen theater- und tanzgeschichtswissenschaftliche Äußerungen auf empirischer Evidenz basieren (Kocka 2008: 17). Das heißt, die Verlässlichkeit der Aussage von Theater- oder Tanzhistoriker:innen muss anhand der Quelle möglichst objektiv und intersubjektiv überprüfbar sein (Bänsch/Alewell 2020: 3). Die in Handbüchern oft anzutreffende Unterscheidung zwischen der historischen Quelle als Zeugin der Vergangenheit und der historischen Darstellung als Zusammenstellung der Erkenntnisse einer Zeit über einen vergangenen Zeitraum weist aus geschichtstheoretischer Perspektive auf den Umstand hin, dass Geschichtsschreibung nicht im eigentlichen Sinn »objektiv« sein kann und daher keine historische »Wahrheit« offenbart, sondern das Produkt der Quellenauswahl von Historiker:innen ist (Emich 2019: 73). Dennoch erhebt die Geschichtswissenschaft Anspruch auf Wissenschaftlichkeit. Denn: »Die Quellen haben ein Vetorecht. Sie verbieten uns, Deutungen zu wagen oder zuzulassen, die aufgrund eines Quellenbefundes schlichtweg als falsch oder als nicht zulässig durchschaut werden können. [...] all das und vieles mehr läßt sich durch Quellenkritik aufdecken.« (Koselleck 1979: 206). Fehlende Quellen verleiten zu Spekulationen, schwer durchschaubare Quellen bewahren ihre Mehrdeutigkeit. Persistente Ignoranz marginalisiert oder übergeht Quellenarten, die über selektive Ausschlussverfahren ihren Weg nicht – oder erst verspätet – in die Geschichtsschreibung finden. Mangelnde Sprachkompetenz verleitet zu selektivem Ausschluss oder zu eurozentristischer Perspektivierung und Fehleinschätzungen (Budde 2008: 54). Kurz gesagt: »Quellen schützen uns vor Irrtümern, nicht aber sagen sie uns, was wir sagen sollen« (Koselleck 1979: 206).

Quellen bilden also die Basis historischen Arbeitens: Über eine Forschungsfrage lassen sich Quellen finden, umgekehrt kann das Quellenstudium eine Forschungsfrage initiieren. Historische Darstellungen zum selben Forschungsgegenstand, etwa zur Shakespeare'schen Aufführungspraxis, können zu unterschiedlichen Ergebnissen führen. Ein vorschnelles Aufgeben von relevanten Forschungsthemen beispielsweise zu marginalisierten Gruppierungen aufgrund der zunächst dürftig erscheinenden Quellenlage birgt die Gefahr, langjährige Forschungsdesiderate wie etwa zu migrationshistorischen, zu (dis-)abled, queerhistorischen oder (post-)kolonialen Forschungsfragen zu erzeugen (Szymanski-Düll 2020; Wihstutz 2020; Schrödl/Wittrock 2022; Sharifi/Skwirblies 2022).

1. Was sind Quellen und Quellenarten?

Quellen bilden die Basis der Quellenkritik. Aus diesem Grund befassen sich Handbücher eingehend mit ihrer Definition, deren Einteilung und ihrem Umgang. Was sind also Quellen der Theater- und Tanzwissenschaft? Das beschriebene oder bedruckte Blatt Papier von Regisseur:innen oder Choreograf:innen, die Fotografie einer Probe, die filmische Aufzeichnung einer Aufführung oder die Tonspur von Interviews mit Schauspieler:innen werden – ob analog oder digital vorliegend – erst zu Quellen, wenn sie durch eine Forschungsfrage ›zum Sprechen‹ gebracht werden. Theater- und Tanzwissenschaftler:innen, die sich mit vergangenen Theaterereignissen oder Tanzentwicklungen auseinandersetzen, richten ihre Forschungsfragen an Quellen aus einer Zeit, die mindestens von der Antike bis in die Zeitgeschichte reicht.

Die in gegenwärtigen Einführungen der Theater- und Tanzwissenschaft oft zitierten Konzeptionen von Quellen gehen auf das 19. Jahrhundert zurück. Häufig ist Johann Gustav Droysens Unterscheidung zwischen ›Tradition‹ und ›Überrest‹ anzutreffen (Lazardzig et al. 2012: 124f.), wobei mit ›Tradition‹ die Intention zur Überlieferung der Quelle gemeint ist, wohingegen mit ›Überrest‹ die Zufälligkeit von deren Erhalt betont wird (Rohde/Wawra 2020: 20). Ernst Bernheim schlug bereits 1907 in Anlehnung an Droysen die Erweiterung auf drei Quellenarten vor, welche heute für historische Quellen- und gegenwärtige Aufführungsanalysen nach wie vor relevant sind: Erstens »Unmittelbare Beobachtung und Erinnerung«, zweitens mündliche, schriftliche und bildliche »Berichte (Tradition)«, drittens »Überreste« (Bernheim 1907: 79–110). Eine oftmals intendierte Nobilitierung des »Überrests« (z. B. Theatertexte oder Ruinen antiker Theaterbauten) gegenüber der Traditionsquelle ist heute nicht mehr haltbar. Jedoch sind Vorstellung und Definition, was Quellen sind, laufend Veränderungen unterworfen. So erkannte Aby Warburg 1895 anhand der Florentinischen *Intermedi* von 1589 den Quellenwert der Theaterikonografie für kunsthistorische Untersuchungen (Katritzky 1999). Heute diskutiert die Theater- und Tanzwissenschaft den Erkenntnisgewinn von digitalen Quellen, wie dem ›Second Screen‹.

Eine Definition und Einleitung, was Quellen sein können, geben Maria Rohde und Ernst Wawra wie folgt: Erstens könne eine »potentielle Quelle« alles darstellen, »aus dem Informationen über vergangene Zeiten extrahiert werden können«. Zweitens definiere die Fragestellung, was eine Quelle sei, »unabhängig von ihrer Materialität und der ursprünglichen Intention« (Rohde/Wawra 2020: 23).

Häufig wird zwischen Primär- oder Sekundärquellen unterschieden, was eine Klassifikation der zeitlichen Nähe zum Entstehungszeitpunkt impliziert. Die Interviewaufzeichnung eines Regisseurs

oder einer Regisseurin wäre eine Primärquelle, wohingegen der Zeitungsbericht über dieses Interview eine Sekundärquelle darstellt. Diese Einteilungen sowie jene in »Tradition« und »Überrest« (siehe oben) sollen dabei helfen, einen Überblick über das Spektrum des Quellenmaterials zu gewinnen. Sie dienen jedoch nicht als Auswahlkriterien für das Quellenkorpus. Erst abhängig von der Forschungsfrage kann entschieden werden, welche Quelle die gewünschten Antworten liefert (Rohde/Wawra 2020: 22). Die mündliche Überlieferung im Rahmen einer (→) Oral History, bei welcher die Historiker:innen an der Entstehung der Quellen beteiligt sind, sowie Digitalisate von Primärquellen bergen aufgrund ihrer Quellenart besondere methodische Herausforderungen und erfordern daher eine vertiefte quellen- und medienkritische Kompetenz (Föhr 2017). Deshalb ist es ratsam, sich bei der Quellenauswahl auf eine Vielfalt von Quellen und Quellenarten etwa Schrift-, Bild-, Ton-, Filmquellen oder architektonische Quellen zu stützen, wozu beispielsweise Briefe, Rezensionen, Strichfassungen, Zensurakten, Schauspieltheorien, Fotografien, Interviews, Bühnentechniken, Masken, Kostüme und Theaterbauwerke sowie Denkmäler zählen. Derartige Quellen finden sich in analoger oder digitalisierter Form in Quelleneditionen, Bibliotheksammlungen, Archivbeständen oder als Bilddateien auf digitalen Plattformen von Gedächtnisinstitutionen oder privaten Sammlungen (Lazardig et al. 2012: 124–215).

2. Was ist Quellenkritik?

2.1. Innere und äußere Quellenkritik

Quellenkritik beruht auf dem geschichtstheoretischen Prinzip der über eine Forschungsfrage zum ›Sprechen‹ gebrachten Quellen. Bei der quellenkritischen Arbeit wird zwischen einer *inneren* und einer *äußeren* Quellenkritik unterschieden:

Die äußere Quellenkritik konzentriert sich auf die Form, in welcher die Quelle vorliegt, untersucht deren Vollständigkeit und Überlieferungsgeschichte, prüft deren Echtheit, recherchiert Angaben zu den Urheber:innen und zu den Adressat:innen.

Die innere Quellenkritik fokussiert auf den Inhalt der Quelle, indem sie deren Sachverhalte entschlüsselt, sprachliche Merkmale sowie Argumentationszusammenhänge herausarbeitet und Wertungen und Widersprüche aufdeckt. In der Praxis ist der Übergang der beiden Bereiche oftmals fließend und nicht scharf voneinander zu trennen (Rohde/Wawra 2020: 28).

2.2. W-Fragen

Die quellenkritische Arbeit beginnt häufig mit einer kurzen Skizzierung des Quelleninhalts, um daran anschließend die relevanten Forschungsfragen an die Quelle richten zu können. Gunilla Budde schlägt acht »W-Fragen« vor (Budde 2008: 67):

- Wer hat die Quelle verfasst?
- Wann entstand die Quelle?
- Wo wurde die Quelle erstellt?

IV.1.2

Tanzhistoriografie

Lucia Ruprecht

Abstract Der Artikel bietet einen grundlegenden Überblick über die Tanzgeschichtsschreibung vom 18. bis 21. Jahrhundert, wobei dessen Ziel nicht Vollständigkeit, sondern methodologische Reflexion ist. Folgende Fragen liegen ihm zugrunde: Wie wird tanzgeschichtliches Wissen organisiert, welche immer auch politischen Paradigmen bestimmen diese Organisation? Wie erscheinen die besonderen ontologischen Gegebenheiten des Gegenstandes Tanz – allen voran Körperlichkeit, Flüchtigkeit und damit verbunden ein unvollständiges Archiv – in der historiografischen Tätigkeit, inwiefern beeinflussen sie sie? Und wo liegen die innovativen Aspekte dieser Gegebenheiten in Bezug auf die im akademischen Umfeld weitgehend als diskursiv verstandene Praxis der Historiografie?

Die Tanzhistoriografie ist ein dynamisches und gerade in der Gegenwart überaus innovatives Forschungsfeld. Durch ihre spezifische Situierung zwischen Körper und Text, Praxis und Theorie nimmt Tanzhistoriografie nicht nur Anregungen der kulturwissenschaftlichen Geschichtsschreibung auf, sie vermag es auch, wichtige Impulse an diese zurückzugeben. Dabei befindet sie sich in einem engen und produktiven Verhältnis zur zeitgenössischen Theoriebildung und ihren dekolonialen und queeren Relektüren, deren wissenschaftliches Erneuerungspotenzial bei Weitem noch nicht ausgeschöpft ist.

Der folgende Beitrag bietet einen grundlegenden Überblick über die Tanzgeschichtsschreibung vom 18. bis 21. Jahrhundert, wobei dessen Ziel nicht Vollständigkeit, sondern methodologische Reflexion ist. Wie wird tanzgeschichtliches Wissen organisiert, welche immer auch politischen Paradigmen bestimmen diese Organisation? Inwiefern erscheinen die besonderen ontologischen Gegebenheiten des Gegenstandes Tanz – allen voran Körperlichkeit, Flüchtigkeit und damit verbunden ein unvollständiges Archiv – in der historiografischen Tätigkeit, wie beeinflussen sie sie? Und wo liegen die innovativen Aspekte dieser Gegebenheiten in Bezug auf die im akademischen Umfeld als diskursiv verstandene Praxis der Historiografie? Vorausgeschickt sei zudem, dass im Folgenden nur Arbeiten besprochen werden, die sich Formen von übergreifender Tanzhistoriografie widmen, also keine Studien zu einzelnen Abschnitten der Tanzgeschichte; und dass der Schwerpunkt der Diskussion auf deutsch- und englischsprachigen Publikationen liegt.

1. Tanzgeschichtsschreibung in historischer Perspektive

Die Tanzgeschichtsschreibung hat sich im 18. Jahrhundert formiert (Huschka 2020) und wurde bis ins 20. Jahrhundert hinein weitgehend chronologisch strukturiert, in der Frühzeit oder Antike beginnend und in der jeweiligen Gegenwart der Schreibenden endend. Obwohl sich im 18. Jahrhundert eine Separierung von Gesellschafts- und Theatertanz vollzog, richten sich die zeitgleichen Tanzgeschichten

nicht ausschließlich auf den künstlerischen Bereich, vielmehr befassen sie sich auch mit rituellen und sozialen Tanzformen. Neben Jacques Bonnets kürzerer Abhandlung *Histoire générale de la danse sacrée et profane* (1723/1969) ist Louis de Cahusacs *La danse ancienne et moderne ou Traité historique de la danse* (1754) eine der ersten ausführlichen westlichen Tanzgeschichten (Schroedter 2004). Nach kurzen systematischen Überlegungen und anthropologischen Ausführungen, die sich mit dem vielfach beschworenen Topos der Ursprünglichkeit der menschlichen Neigung zum Tänzerischen befassen, wird Kulturtanz im ersten Band des dreibändigen Werkes in sakrale und profane Formen untergliedert und deren Vorkommen in der Antike sowie der hebräischen Bibel dargestellt. Der Band schließt mit einem Teil zu griechischem und römischem Theatertanz, der im zweiten Band weitergeführt wird. Cahusac wendet sich in Folge den Ursprüngen des höfischen Balletts zu und stellt dessen Genres vor, um sich dann der aristokratischen Fest- und Ballkultur seit der Renaissance zu widmen. Der dritte Band führt die Behandlung der europäischen höfischen Tanzkultur weiter, wobei er besondere Aufmerksamkeit auf Frankreich legt; er befasst sich mit der Entstehung der Oper und dem Zustand des Theatertanzes und erläutert dann detailliert die »supériorité« (Cahusac 1754, Bd. 3: 139) der neuen Ästhetik des Empfindungsausdrucks im Ballet en Action. Am Ende haben wir mit *La danse ancienne et moderne* nicht nur eine Tanzgeschichte, sondern auch eine Poetik vor uns, die sich klar auf die Seite der Ballettreform des 18. Jahrhunderts stellt (Jeschke 1991).

Der Ballett- und Theater-Librettist, Musikschriftsteller, Dramatiker und Enzyklopädist Cahusac hatte einen beachtlichen Einfluss auf die europäischen Tanzgeschichten des 19. Jahrhunderts (Böhme 1886/1967). Im deutschen Kontext wären Albert Czerwinski *Geschichte der Tanzkunst bei den cultvirten Völkern von den ersten Anfängen bis auf die gegenwärtige Zeit* (1862) und Rudolf Voß' *Der Tanz und seine Geschichte. Eine kulturhistorisch-choreographische Studie* (1868) zu nennen; letzterer benutzt ein ins Deutsche übersetzte Zitat von Cahusac als Epigراف für sein Buch. Beide Autoren sind Tanzpraktizierende, Czerwinski war Tanzlehrer, Voß königlicher Tänzer und Hofanzlehrer. Auch Carlo Blasis, der seinen technisch-ästhetischen Traktat *The Code of Terpsichore* (1830) mit einem tanzgeschichtlichen Überblick eröffnet, war selbst Tänzer, Lehrer und Ballettmeister und stellt in seinem Vorwort diese Qualifikation als vorteilhaft im Vergleich zu anderen, nicht-praktizierenden Tanzschreibern heraus (ebd.: v). Die Autorschaft historischer Tanzschriften durch Praktiker:innen ist zwar nicht ungewöhnlich, hier soll jedoch festgehalten werden, dass eine solche von der Praxis her gedachte Tanzgeschichtsschreibung im 20. Jahrhundert in den Hintergrund trat und erst in der jüngsten Vergangenheit wieder ins Zentrum der Aufmerksamkeit gerückt ist.

Sowohl Czerwinski als auch Voß lehnen sich an Cahusac an, indem sie mit der Tanzkultur der Antike und des Nahen und Mittleren Ostens beginnen. Voß befasst sich in Folge mit Untergruppen heidnischer und christlicher, höfischer und dörflicher Tänze, zusätzlich mit nationalen Tanzmusiktraditionen, um dann nur knapp zur »Ausbildung des Tanzes auf der Bühne« (1868: 252) zu kommen. Er schließt mit einem länderspezifisch geordneten »Lexikon der Tänze« (ebd.: 291), das den Begriff der choreografischen Studie in seinem Titel mit kurzen Bewegungsbeschreibungen einlöst. Czerwinski beschränkt sich nach seinem einleitenden Teil ganz auf eine ebenfalls nach Ländern gegliederte Geschichte von »Tänzen« bzw. »Tanzkunst« (1862: VII). Alle vier genannten Autoren halten es für nötig, in den Präambeln zu ihren Büchern eine Rechtfertigung für die systematische Auseinandersetzung mit Tanz bzw. seiner Geschichte einzubauen und darauf hinzuweisen, dass es sich um mehr als flüchtige Unterhaltung handle, sodass der Status dieser Kunstform in der Konkurrenz zu den anderen Künsten

gehoben werde (Cahusac 1754: iv; Blasis 1830: vi; Czerwinski 1862: V; Voß 1868: Vorwort, o.S.). Solche Rechtfertigungen sind in historischen Tanzschriften oft zu finden. Sie spiegeln die Tatsache wider, dass sich Tanztheoretiker nicht auf die sich Ende des 18. Jahrhunderts etablierende philosophische Ästhetik berufen konnten, weil der Tanz als Kunstform darin kaum eine Rolle spielte. Die vergleichsweise reichhaltige Tanzliteratur der Aufklärung, die einen – ebenfalls von Cahusac erstellten – *Encyclopédie*-Eintrag zu Tanz beinhaltet und Johann Georg Sulzer dazu anregte, einen solchen ebenfalls in seine *Allgemeine Theorie der Schönen Künste* (1771–1774) aufzunehmen, wurde in der Ästhetik Kants und seiner Nachfolger nicht rezipiert (Pouillaude 2017: 3–12).

Unter der bemerkenswerten Anzahl an Schriften, die die Wende zum modernen Tanz zu Beginn des 20. Jahrhunderts gerade im deutschsprachigen Bereich reflektieren bzw. mit erschreiben, befinden sich auch eine Reihe weiterer Tanzgeschichten. Unter ihnen ist nach heutigem Stand wohl nur eine einzige von einer Frau geschriebene, das frühe und umfassende Buch *Der Tanz* von der sich selbst als »Studentin der Philosophie« bezeichnenden Marie Luise Becker (o. J., um 1905: Vorwort, o. S.). Die nach der Jahrhundertwende entstandenen Tanzgeschichten gleichen in ihrem Aufbau generell ihren Vorgänger-Publikationen – John Schikowskis *Geschichte des Tanzes* etwa zitiert abermals Cahusac (1926: 114), um sich dann zu ungefähr einem Drittel mit historischem und zeitgenössischem Bühnentanz, zu zwei Dritteln mit nach Nationalitäten geordneten Gesellschaftstänzen zu befassen. Anders als etwa die französische Tanzgeschichtsschreibung (Parnac 1932; Miomandre 1935; Sazonova 1937; Cramer 2008) unterscheiden sich die deutschen Tanzgeschichten des frühen 20. Jahrhunderts von den Tanzschriften des 18. und 19. Jahrhunderts jedoch dadurch, dass sie sehr viel mehr Wert auf die beispielsweise in Czerwinski nur kurz angesprochenen »völkerkundlichen« Dimensionen von Tanz (1862: V) legen.¹ Dieses neue Interesse am »Völkerkundlichen« entspricht der Konjunktur der ersten Forschungsarbeiten im Bereich der akademischen Ethnologie, die sich um 1900 etablierte. Tanzgeschichtsschreibung als Teil der wissenschaftlich damals neu wertgeschätzten »Völkerkunde« zu betrachten, machte Rechtfertigungen wie die oben genannten unnötig. Ganz im Gegenteil erschien Tanz nun als zentrale Kunst im Kontext der Faszination für alles (vermeintlich) Ursprüngliche und damals sogenannte »Primitive«. »Da der Tanz auf einem der urwüchsigsten Triebe der menschlichen Natur beruht [...], so erscheint er auch als die ursprünglichste aller menschlichen Künste,« schreibt Schikowski (1926: 9). Und auch Max von Boehn meint in *Der Tanz*: »Von allen Künsten, die der Mensch ausübt, ist der Tanz die ursprünglichste. [...] man wird nicht fehlgehen, wenn man den Tanz als die älteste Kunst überhaupt betrachtet« (1925: 7f.). Curt Sachs beginnt die Einleitung zu *Eine Weltgeschichte des Tanzes* schließlich selbstbewusst und knapp mit: »Der Tanz ist unsere Mutterkunst« (1933/1976: 1).

Schikowski eröffnet sein Buch mit einem Kapitel zu den Tänzen der »Urvölker«, deren Charakteristika er an noch praktizierten Tänzen »heutiger primitiver Völker« (1926: 9f.) nachzuvollziehen versucht. Das Kapitel, das unter anderem von Tänzen in Australien, Asien, Afrika und vermutlich Grönland (ebd.: 17) spricht, ist mit Abbildungen im hinteren Buchteil illustriert, die sich dem Text

1 Da der Status des zunächst höfischen, dann des Theatertanzes in Frankreich ungleich fester in der nationalen Geschichte und politischen Mythologie verankert war und ab 1930, mit Beginn der Ära Serge Lifar an der Pariser Oper, demonstrativ auch an die Gegenwart des neoklassischen Balletts gebunden wurde (Franko 2020), fiel für französische Tanzschriftsteller:innen wissenschaftliche Glaubwürdigkeit durch Einbettung in die Völkerkunde und ihre Konzentration auf Ursprünglichkeit weniger ins Gewicht.

IV.2.12

Postmigrantisches Theater

Azadeh Sharifi

Abstract Das postmigrantische Theater hat zu Anfang des 21. Jahrhunderts die deutsche Theaterszene interventionistisch verändert. Die sich zunächst als Suchbewegung verstehende Strömung hat zunehmend eine zentrale Rolle in der Transformation antirassistischer und postkolonialer Theaterdiskurse eingenommen. In diesem Beitrag werden Geschichte und Entwicklung des postmigrantischen Theaters dargestellt, in denen sich der interventionistische Charakter für künstlerische, soziale und kulturpolitische Diskurse im deutschsprachigen Theater entfaltet.

1. Einleitung

Bis Anfang des 21. Jahrhunderts haben migrantische, migrantisierte und minorisierte Künstler:innen kaum Zugang zur deutschen Theaterszene erhalten. Sowohl ihre Körper als auch ihre künstlerische Praxis wurden als nicht relevant und ästhetisch nicht wertvoll kategorisiert. ›Migrantisch‹, ›migrantisiert‹ und ›minorisiert‹ verweisen hier auf die unterschiedlichen sozialen (und politischen) Positionen der Künstler:innen, denn nicht alle sind eingewandert (›migrantisch‹), sondern werden aufgrund von Zuschreibungen weiterhin ›migrantisiert‹. Das betrifft auch diejenigen, die offiziell als deutsche Minderheit angesehen werden, und als solche weiterhin ›minorisiert‹ werden.

Das postmigrantische Theater – der Terminus ist eine deutschsprachige Schöpfung – hat diesen Zustand interventionistisch verändert. Die sich zunächst als Suchbewegung verstehende Strömung hat eine zentrale Rolle beim Einzug intersektionaler, antirassistischer und postkolonial-theatraler Diskurse eingenommen (Sharifi 2011).

Dabei hat es die deutschsprachige Theaterlandschaft bisher verpasst, die notwendigen Schritte zur Diversifizierung des Theaters und zur Einbindung von lokalen und globalen Prozessen anzugehen. Die Verschleierung rassistischer und kolonialer Strukturen und hegemonialer Narrative in der Tradierung europäischer Theatergeschichte dominiert weiterhin die verschiedenen Theaterdiskurse. Immer noch zeigt sich, dass das Forschungsinteresse in der Theaterwissenschaft an BIPOC-Künstler:innen erst durch das postmigrantische Theater begonnen hat (*Black Indigenous People of Color*; BIPOC wird in diesem Beitrag synonym zu ›migrantisch, migrantisiert und minorisiert‹ verwendet, um auf gemeinsame Ausschlussmechanismen dieser unterschiedlich positionierten Künstler:innen zu verweisen). Es besteht immer noch ein Desiderat für das Theater von ›migrantischen, migrantisierten und minorisierten‹ Künstler:innen, die zeitlich vor dem postmigrantischen Theater künstlerisch gearbeitet haben.

Dieser Artikel kontextualisiert die historischen Bedingungen für BIPOC-Theaterschaffende, die zur Gründung des postmigrantischen Theaters geführt haben. Es werden die verschiedenen Entwick-

lungsphasen und die damit verwobenen Begriffe und Diskurse erläutert, um den interventionistischen Charakter des postmigrantischen Theaters für künstlerische, soziale und kulturpolitische Diskurse im deutschsprachigen Theater zu illustrieren.

2. Postmigrantisches Theater

Lange Zeit waren BIPOC-Künstler:innen im deutschsprachigen Theater marginalisiert oder sogar ganz ausgeschlossen. Ihre künstlerischen Arbeiten wurden weder gefördert oder von der Theaterkritik rezensiert, noch fand eine angemessene theaterwissenschaftliche Auseinandersetzung statt (Sappelt 2000). Bis zum Anfang des 21. Jahrhunderts war die gesellschaftspolitische Auseinandersetzung mit der gesamten Bevölkerung in Deutschland, ebenso in der Schweiz und in Österreich, von einer abgrenzenden Politik bestimmt, der eine sehr eng gefasste Vorstellung zugrunde lag. So war beispielsweise bis 2000 die Staatsangehörigkeit durch das Abstammungsprinzip (*jus sanguinis*) geregelt, sodass in Deutschland geborene Nachfahren von Eingewanderten nicht automatisch die deutsche Staatsbürgerschaft erhielten. Diese Gesetzgebung hat mindestens zwei Generationen von in Deutschland geborenen ›migrantisierten‹ Menschen staatsbürgerliche Rechte verwehrt. Migrant:innen und Minorisierte haben nach dem Zweiten Weltkrieg deutschsprachiges Theater oder Theater im deutschsprachigen Raum produziert, aber es fehlen Zeugnisse, Dokumentierungen und Archivierung. Erol Boran konnte beispielsweise die Anfänge des deutsch-türkischen Theaters bis in die 1960er-Jahre zurückverfolgen (2004). Viele Theatermacher:innen haben ab den 1980er-Jahren eigene Häuser gegründet, unter anderem das Tiyatrom Berlin oder das Arkadas Theater in Köln, die ebenfalls kaum theaterwissenschaftliches Interesse geweckt haben. Deren nationale und internationale Sichtbarmachung hat erst durch die Bewegung des postmigrantischen Theaters stattgefunden.

Das postmigrantische Theater als Konzept (der selbstgewählte Ausdruck war immer ein ›Label‹) hat offiziell mit der Wiedereröffnung des Ballhaus Naunynstraße im Jahre 2008 unter der Leitung von Shermin Langhoff seinen Eingang in die deutsche Theaterlandschaft gefunden (Sharifi 2011). Seine Anfänge liegen in den Festivals *Beyond Belonging – Migration²* (2006) und *Beyond Belonging: AU-TOPUT AVRUPA* (2007) im Hebbel am Ufer (HAU). So galt für die Festivals, dass »jenseits des [...] dominanten Integrations-Diskurses und konstruierter Zugehörigkeiten sowie des so oft auf Herkunft reduzierenden, alltäglichen Rassismus in Teilen der Kultur- und Medienindustrie« (*Beyond Belonging* 2006: 3) das Theater als Forum genutzt werden sollte. Für *Beyond Belonging* wurde u. a. *Schwarze Jungfrauen* (2006) produziert, das von Feridun Zaimoğlu und Günter Senkel geschrieben und von Neco Çelik inszeniert wurde. *Schwarze Jungfrauen* beruht nach Aussage der Autoren auf Interviews, die dramatisiert wurden. Es spielt mit stereotypisierter Repräsentation von muslimischen Frauen in Deutschland und widersetzt sich mit ästhetischen Mitteln (Sprache, Sprachform, Präsenz von BIPOC-Performer:innen) den Ver-Änderungsprozessen (*othering*). Die erfolgreiche Produktion wurde in den Spielplan des Ballhaus Naunynstraße (und später ins Maxim-Gorki-Theater) übernommen.

Bereits für die Arbeit im HAU wurde der Verein und spätere Träger des Ballhaus Naunynstraße, Kultursprünge e. V., durch das spätere künstlerische Team gegründet. 2007 erhielt Kultursprünge e. V. die Förderung vom Berliner Senat für eine eigene Spielstätte und das postmigrantische Theater. In den Anfängen beschreibt Shermin Langhoff das postmigrantische Theater folgendermaßen: »Es

scheint mir einleuchtend, dass wir die Geschichten der zweiten und dritten Generation anders bezeichnen. Die stehen im Kontext der Migration, werden aber von denen erzählt, die selbst gar nicht mehr eingewandert sind. Eben postmigrantisch« (Dell 2009). Unter Migration wird hier weit mehr gefasst als die Erfahrung und die Erlebnisse von Migrant:innen und ihren Nachfahren oder das, was ihnen zugeschrieben wird. Die Politikwissenschaftlerin Naika Foroutan greift den Begriff in diesem Sinne auf, um die deutsche Gesellschaft überhaupt als ›postmigrantisch‹ zu beschreiben. Mit dem Begriff wird nicht das Ende der Migration beschrieben, vielmehr sind damit auch gesellschaftliche Aushandlungsprozesse gemeint, die in der Phase *nach* der Migration erfolgen (Foroutan 2019). ›Postmigrantisch‹ bezieht sich eben nicht nur auf die Erfahrungen und Erlebnisse der Nachfahren von Eingewanderten, sondern geht von der deutschen Gesellschaft als Ganzer aus, wozu auch marginalisierte Wahrnehmungen über Deutschland gehören.

Das postmigrantische Theater als ästhetisches Konzept eröffnet neue Assoziations- und Denkräume. Der Kulturwissenschaftler Stuart Hall beschreibt diese Räume als Gegenstrategie, in denen hegemoniale (kulturelle) Regime der Repräsentation ausgehebelt werden (1997). Ausgangspunkt für Hall ist die Verschränkung kultureller Dominanz und rassistischer Exklusion, in der symbolische und politische Macht über *Ver-Anderte* (*the other*) ausgeübt wird. Als Ermächtigung identifiziert er die Verortung der *Ver-Anderten* in den Komplexitäten und Ambivalenzen der Repräsentation selbst, wo vom Inneren der Repräsentation heraus deren Wirkmächtigkeit unterlaufen wird. In dieser widerständigen und komplexen Logik können das Ballhaus Naunynstraße und das postmigrantische Theater in seinen Anfängen verstanden werden. So können als interventionistische Strategien einerseits die Aneignung zeitgenössischer deutscher ästhetischer und diskursiver Strömungen (beispielsweise Dokumentartheater) verstanden werden, aber andererseits auch das Unterlaufen und Durchbrechen des rassifizierten Regimes der Repräsentation, auf dem diese diskursiven und ästhetischen Strömungen basieren (Sharifi 2016). Als ästhetische Suchbewegung, die sich sehr wohl der dominanten theatralen Bilder bewusst ist, stehen künstlerische Auseinandersetzungen mit *race* und *class* (als soziale und hier ästhetisch gestaltende Kategorien) und deren Verschränkungen mit anderen ausschussproduzierenden Kategorien im Mittelpunkt. Diese dienen der Entlarvung und Aufhebung von Stereotypen und Zuschreibungen, *Ver-Änderungen* und *De-Humanisierungen*.

Den großen Durchbruch schaffte das postmigrantische Theater im deutschsprachigen Raum mit der Produktion *Verrücktes Blut* (2010), die von Jens Hillje und Nurkan Erpulat für das Theater adaptiert und von letzterem inszeniert wurde. *Verrücktes Blut* ist eine freie Adaption des Filmes *La Journée de la Jupe* von Jean-Paul Lilienfeld für die Bühne und kann als eine Exemplifizierung des postmigrantischen Theaters verstanden werden. In der Adaption von Hillje und Erpulat möchte eine Lehrerin ihren Schüler:innen Schillers Grundsätze *Über die ästhetische Erziehung des Menschen* vermitteln. Die Schüler:innen, meist migrantisch oder migrantisiert, sind laut, vulgär und nicht zu bändigen. Ihre Sprache ist gebrochen und grammatikalisch falsch. Die Lehrerin kann erst Ruhe erzwingen, als sie im Rucksack eines Schülers eine Waffe findet und diese auf die Klasse richtet. Mit der Waffe in der Hand zwingt sie zum Lesen und Spielen der Schiller'schen Dramen unter der Prämisse »Der Mensch ist nur da ganz Mensch, wo er spielt« (Schiller 2000: 162f.). Mit dem Fortgang der Geiselnahme vollzieht sich eine langsame Transformation und Dekonstruktion vermeintlich klarer Identitäten. Erst zögerlich beginnen die Schüler:innen mitzuspielen, nach und nach eignen sie sich die Texte und Figuren an, um ihre eigene Situation zu reflektieren. Am Ende sind sie ›aufgeklärt‹, zitieren Schiller und die Leitsätze

der Französischen Revolution und lehnen Gewalt ab. Nur die Lehrerin kann die Verwandlung nicht akzeptieren, sie hält an dem alten Bild der Schüler:innen fest, bis sie sich selbst als ›Türkin‹ outet, die keine Lust mehr auf die »Kanakenselbsthassnummer« hat (Erpulat/Hillje 2010: 62). Als zum Abschluss alle Schauspielenden auf der Bühne aus ihren Rollen heraustreten und abgehen wollen, ergreift einer der Schauspieler die Waffe, weil er weiter (Franz Moor) spielen möchte. Denn nur diese Rolle ermöglicht es ihm, mit seinen Erfahrungen vom Publikum gehört zu werden. Nach seinem Monolog richtet er die Waffe auf das Publikum, bevor er schießt, sagt die Lehrerin zum Publikum: »Der Unterricht ist zu Ende« (ebd.: 64).

Verrücktes Blut hat alle wichtigen Elemente des postmigrantischen Theaters in sich vereint. Das Ensemble bestand aus BIPOC-Schauspieler:innen, denen aber Theaterkritik und Publikum die Professionalität des Spiels abgesprochen haben, da sie mit ihren Rollen gleichgesetzt wurden. Die eigenen Erfahrungen von Rassismus und Marginalisierung sowie intergenerationelle Erfahrungen von Migration, Exil und Diaspora haben ihr Spiel und die Figuren geformt. Die Darstellung der Schüler:innen – als laut, vulgär, gewaltvoll, sprachlos bzw. gebrochene Sprache benutzend – wird nicht nur als stereotype Darstellung entlarvt, sondern dem Publikum als hegemoniales Blickregime (*white gaze*) zurückgespielt. Zugleich erzählt das Stück eine Geschichte über Deutschland, das deutsche Schul- und Bildungssystem, die ihrerseits von Migration geformt sind. *Verrücktes Blut* ist zur wichtigsten Theaterproduktion für das postmigrantische Theater und das Ballhaus Naunynstraße geworden, weil es auch interventionistisch in das deutschsprachige Theater eingewirkt hat. So haben allein die Diskussionen um Rassismus und hegemoniale Blickregime in *Verrücktes Blut* eine neue Dimension rassismuskritischer Theaterarbeit hervorgebracht (Meyer 2016:14). Das postmigrantische Theater hat maßgeblich zum Einzug intersektionaler, antirassistischer und postkolonialer Diskurse in das deutschsprachige Theater beigetragen (Sharifi/Skwirblies 2022).

Seit der Wiedereröffnung des Ballhaus Naunynstraße im Jahr 2008 ist das postmigrantische Theater zu einer eigenen Strömung geworden, das sich streng genommen in seiner zweiten Phase befindet, da die erste Phase mit dem Wechsel von Shermin Langhoff ans Maxim-Gorki-Theater 2013 endete. Die zweite Phase hat mit der Übernahme der künstlerischen Leitung durch Wagner Carvalho 2013 begonnen, die immer noch andauert und insbesondere Perspektiven von Schwarzen und Afrodeutschen Theatermacher:innen in den Mittelpunkt der künstlerischen Auseinandersetzung stellt. Darüber hinaus hat sich für das postmigrantische Theater ein weltweites Interesse entwickelt, das Widerhall aufgrund erstarkter antirassistischer und dekolonialer Bewegungen und Initiativen in Theater und Theaterwissenschaft findet (Layne 2017; Schramm et al. 2019; Laundry 2021; Luna-Dubois 2021; Stewart 2021).

Schließlich sei aber auch darauf verwiesen, dass Ansprüche und Umsetzungen nie uneingeschränkt übereinstimmen können. So mag eine Diversifizierung und eine antirassistische Haltung im Theaterbetrieb durch das postmigrantische Theater und seine Initiator:innen angestrebt worden sein, aber ohne eine intersektionale und machtkritische Position werden weiterhin gegebene (diskriminierende und ausschussproduzierende) Strukturen reproduziert. Das deutsche Stadt- und Staatstheater ist ein streng hierarchisch organisiertes System, in dem die Position (und Macht) der künstlerischen Leitung und der Intendant:innen weiterhin unangefochten ist. Dass diese Position systematisch zu Machtmissbrauch führt, hat auch nicht vor dem Maxim-Gorki-Theater Halt gemacht, wo Mitarbeitende im Frühjahr 2021 einen solchen durch Shermin Langhoff öffentlich gemacht haben (Hof 2021).

IV.3.2

Schauspiel(en)

Anja Klöck

Abstract Der Beitrag führt über das gegenwärtige Bedeutungsfeld ›Schauspiel‹ im deutschsprachigen Raum zu Konstellationen von Theaterwissenschaft und Schauspielpraxis. Das, was sich in der Praxis zeigt, und das, was über oder für diese Praxis geschrieben wird, steht in einem sich wandelnden und nicht immer unproblematischen Verhältnis. Unterschiedliche Konstellationen von Praxis und Theorie können auch sehr unterschiedliche, gar widersprüchliche Beschreibungen der Ästhetik und der Praxis des Schauspielens hervorbringen. Vor dem Hintergrund gegenwärtiger Positionen und Transformationen leistet dieser Beitrag eine Bestandsaufnahme unterschiedlicher Konstellationen von Praxis und Theorie und partizipiert zugleich in dem gegenwärtigen Bedeutungsfeld, das er beschreibt.

Die gesetzte Klammer im hier zu erläuternden Begriff deutet es schon an: Das Bedeutungsfeld rund um ›Schauspiel‹ umklammert sozusagen immer schon die gegenwärtige Praxis. Ein anschauliches Beispiel dafür geben die vielen Theaterhäuser im deutschsprachigen Raum, die das Wort Schauspiel als Kompositum im Namen tragen, wie Schauspiel Leipzig, Schauspiel Frankfurt, Düsseldorfer Schauspielhaus, Schauspielhaus Zürich, Schauspielhaus Graz. Schauspiel hat in diesen Fällen mindestens drei Bedeutungen: erstens ein Gebäude mit auf besondere Weise architektonisch gestalteten Räumen, in denen Schauspielaufführungen stattfinden; zweitens eine Organisation berufstätiger Menschen, deren Zweck die Produktion derartiger Aufführungen ist; und drittens Sprechtheater, das sich im Mehrspartensystem von anderen Sparten wie Oper/Musiktheater, Ballett/Tanz, Puppen- und Objekttheater oder Kinder- und Jugendtheater abgrenzt. Darüber hinaus wird Schauspiel im Sinne von Sprechtheater als Bezeichnung »für die Aufführung von Dramen vor Zuschauern« (Wilpert 2001: 726) verwendet. Im literaturgeschichtlichen Sinne meint Schauspiel sowohl das Drama, den dramatischen Text im Allgemeinen und im Speziellen auch eine Gattung zwischen Tragödie und Komödie, die sich im deutschsprachigen Raum in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts herausbildete (Grimm 1893: 2375). Diese materialen Gegebenheiten und Bedeutungen des Schauspiels verklammern die Wahrnehmung und Hervorbringung des Schauspielens als gegenwärtige Praxis.

Dass Schauspielen nicht ausschließlich an Schauspielhäusern stattfindet, dass seit einiger Zeit auch innerhalb dieser Häuser schauspielerische Lösungen aus dieser Verklammerung probiert werden, dass Schauspielen kein ausschließlich deutschsprachiges oder – als *playing, acting, jeu de l'acteur* – europäisch-westliches Phänomen ist und dass Schauspielen an medialen Transformationsprozessen partizipiert, sind Erkenntnisse der jüngeren und jüngsten Forschung (u. a. Kotte 1999, Klöck 2005; Ernst 2012; Rau 2018; Zarrilli 2019, Malzacher 2020, Sharifi 2022), die immer auch künstlerische Forschung meint. Diese Forschung wiederum ist zumeist durch konkrete Formen und Praktiken des Schauspielens grundiert. So kann Schauspielen als Improvisation, Verkörperung, Versinnlichung, Verwandlung, Performance, Aktion, Intervention, Invention, kulturelle Transmission, rituelle Hand-

lung oder Autor:innenschaft verstanden werden. Auf all diese Ausformungen trifft sowohl aus wirkungsästhetischer als auch aus produktionspraktischer Sicht zu, dass Schauspielen eine besondere Form der praktisch-sinnlichen Tätigkeit ist: Diese arbeitet spielerisch mit allen menschlichen Ausdrucksmitteln (Stimme, Mimik, Gestik, Sprechen, Bewegung, Aktion) und tritt als Verhaltensdifferenz gegenüber Alltagshandlungen und/oder gegenüber Zuschauenden in Erscheinung (Kotte 2013: 28). Der Zuschauenden bedarf es nicht zwangsläufig, denn auch Schauspieler:innen, die unter sich oder allein probieren, üben diese Tätigkeit aus. Diese Minimalbestimmung der Praxis möge als Grundlage für die Differenzierung und Historisierung von Forschungsansätzen und theoretischen Zuschreibungen dienen. Das Verhältnis von historischen und gegenwärtigen Praktiken des Schauspielens zum theoretischen bzw. theaterwissenschaftlichen Diskurs steht im Zentrum dieses Beitrags. Eine Auseinandersetzung mit diesen Konstellationen leistet auch einen Beitrag zur (→) Fachgeschichte der Theaterwissenschaft.

1. Schauspielen und Theaterwissenschaft: Beziehungsgeschichte und Forschungsstand

1.1. Beziehungsgeschichte

Die Institutionalisierung von Schauspielausbildung und Theaterwissenschaft an voneinander getrennten staatlichen Einrichtungen – hier Hochschule oder Konservatorium, dort Universität – ist zu Beginn des 20. Jahrhunderts symptomatisch für das Auseinanderdriften von Theorie und Praxis. Die Entkoppelung von schauspielerischer und theaterwissenschaftlicher Ausbildung hatte sich bereits im 19. Jahrhundert angebahnt. Sie basierte auf der Aushandlung von Schauspielen als *Kunst* im 18. Jahrhundert (siehe 2.1.) und erreichte einen Höhepunkt im Jahr 1923, obgleich nicht in linearer oder widerspruchsfreier Entwicklung. In diesem Jahr wurden in Berlin sowohl die Staatliche Schauspielerschule an der Staatlichen Akademischen Hochschule für Musik gegründet als auch das erste, teilweise eigenständige Theaterwissenschaftliche Institut an der staatlichen Friedrich-Wilhelms-Universität (Corssen 1998; Fischer-Defoy 2001: 329; Klöck 2017: 53f.). In seiner Rede *Über die Aufgaben eines theaterwissenschaftlichen Instituts* grenzt Max Herrmann (1920/1981: 15–24) das Fach Theaterwissenschaft und seinen Ausbildungsanspruch institutionell vom Schauspielen ab: »Schauspielkunst hat mit der Universität nichts zu tun«, dafür »reicht eine Fachschule aus« (ebd.: 20). Zugleich macht er die Etablierung der Theaterwissenschaft als Kunstwissenschaft abhängig von der Schauspiel*kunst*, die er als »reine Kunst wie jede andere Kunst auch« (ebd.) definiert. Für die Theaterwissenschaft werde »die Beschäftigung mit dieser Kunstgattung [...] eine große Rolle spielen« (ebd.). Damit professionalisiert sich die Theaterwissenschaft als Kunstwissenschaft in Abgrenzung von und in Bezogenheit auf das Schauspielen als Kunstpraxis. Das Ideal dieser Kunst ist für Herrmann die »charakterisierende Herausarbeitung einer menschlichen Individualität« (1914/1955: 131). Von den Schauspielenden erwartet er, dass sie »sich ganz und gar in die darzustellende Gestalt seelisch zu verwandeln trachte[n]« (ebd.: 161). Als eine Vorstufe dazu beschreibt er »eine innere Anfüllung mit dem Gefühl, dessen die Gestalt voll ist« (ebd.). »Dichterisch wertvolle« Dramatik wird diesem Prozess vorausgesetzt, denn das »Vorhandensein eines kunstmäßigen Dramas« (1962: 112) ist für Herrmann eine Grundvorausset-

zung für die Entstehung einer berufsmäßigen Schauspielkunst. Die hier explizierte Vorstellung von Schauspielen ist jene der Verkörperung einer dramatischen Rolle durch Einfühlung; das ästhetische Ideal ist das nuancierte, psychologisch motivierte naturalistische Spiel. Die Verankerung dieser engen Vorstellung von Schauspielen im Gründungsmoment der Theaterwissenschaft hat Folgen für das »Spannungsverhältnis zwischen Theaterpraxis und Theaterdiskurs« (Hulfeld 2007: 280f., 337–342) im weiteren Verlauf des 20. Jahrhunderts. Sie bedingt den Ausschluss bzw. die Geringschätzung nicht-literarischer, nicht-psychologischer, körperlich-improvisatorischer Spielweisen und Theaterformen, wie beispielsweise diejenige des antiken Mimus. Dessen Spiel beschreibt Herrmann eher pejorativ als »über das bloß gelegentliche, dilettantische Gemeinschaftsspiel hinausgehende, aber doch nicht bis zur eigentlichen Kunsthöhe hinauf gelangte Spiel aus der Nachahmungs- und Spaßsphäre« (1962: 117). Im Gründungsmoment des Theaterwissenschaftlichen Instituts in Berlin verbindet sich also die institutionelle Entkoppelung von Theorie und Praxis mit einer engen Definition von Schauspielen, die den theaterwissenschaftlichen Diskurs auch nach 1945 noch für viele Jahre prägen wird.

1.2. Forschungsstand

Innerhalb der theaterwissenschaftlichen Forschung findet die Auseinandersetzung mit Schauspielen als Ästhetik und Praxis nach 1945 innerhalb der »Teildisziplin Sprechtheater« (Balme 2014: 22) statt. Forschung zum Schauspielen siedelte sich dabei zunächst als Schauspielgeschichte im Feld der Theatergeschichte, als Schauspieltheorie im Feld der Theatertheorie bzw. als Teilaspekt im Feld der Aufführungs- und Textanalyse an. Durch die zunehmende Entgrenzung der gegenwärtigen Theater- und Schauspielpraxis und die Ausdifferenzierung interdisziplinärer Ansätze lassen sich jüngste Studien nicht immer eindeutig zuordnen. Historische Studien befassen sich zudem meist auch mit schauspieltheoretischen Dokumenten und sind, wie das Beispiel aus dem Gründungsmoment der Theaterwissenschaft zeigt, selbst auch in konkreten theoretischen Vorstellungen vom Schauspielen verhaftet.

1.2.1. Schauspielgeschichte

Ende der 1970er-Jahre problematisierte Rudolf Münz im Feld der Theaterhistoriografie das enge Verständnis von Schauspielen als Kunstpraxis (Münz 1979). Er untersucht eben jenen Zeitraum des 18. Jahrhunderts, nämlich die ›Lessingzeit‹, in der sich die oben erwähnten, bürgerlichen Vorstellungen von Schauspielen als *Kunst* in theoretischen Diskursen verdichteten. Durch seinen Fokus auf »nicht-illusionistisches Theater«, auf »Karnevalismus«, »Pantomimentheater« und auf Figuren aus dem Volkstheater wie Harlekin und Hanswurst (ebd.: 5f.) erkennt er in der Theatergeschichtsschreibung »eine gewisse Überbetonung der sittlich-moralischen, erzieherischen, aufklärerischen, volksbildenden Funktion ebenso wie [...] die Realismusbestimmung (von der Dramaturgie bis zur Spielweise)« und kritisiert im gleichen Zuge »die Übernahme bestimmter Zuschauerkonventionen« (ebd.: 7). Das Ziel seiner Arbeit ist dementsprechend, »ein Theater (wieder) ins Blickfeld« zu bringen, »das in jeder Beziehung ›anders‹ war« (ebd.: 15). Die theoretische und programmatische Einordnung des Schauspielens in ein System der ›Schönen Künste‹ (Sulzer 1774) und der bürgerlichen Moral

und Sitte im 18. Jahrhundert beschreibt er als grundlegenden Wandel, der auch die theoretischen Fachtermini veränderte:

So wurde beispielsweise aus der Produktion (des Theaters) die Reproduktion (von Dramen), aus dem Präsentieren das Repräsentieren, aus dem Spiel (oder gar der ›Invention‹) das Drama, aus dem Agieren, Spielen, Vorstellen das Darstellen, aus der Vorstellung die Aufführung, aus dem Komödianten der Schauspieler, aus der Figur oder Person der Charakter. (Münz 1979: 20)

Dieser Befund ist in den Experimenten und Aufbrüchen von Theatermachenden und Schauspielenden der 1960er-Jahre zu verorten und ihren nicht-illusionistischen, nicht-repräsentativen, nicht-institutionalisierten und am Volkstheater orientierten Formaten (Straßentheater, Freies Theater, Gruppentheater, Maskentheater, Pantomime, Happening, Performance Art). Münz selbst reflektiert die Beziehungen von gegenwärtiger Praxis zur Theorie und von der Theorie zur prospektiven Praxis selbstreflexiv (1979: 7, 16). Weitere bzw. nachfolgende theaterhistorische Arbeiten begegnen den schauspielpraktischen und -theoretischen Umbrüchen des 18. Jahrhunderts, ihren Aus- und Einschlüssen oder den darauf bezogenen schauspielpädagogischen Ansätzen im 19. und 20. Jahrhundert mit wissens- und diskursanalytischen Studien (Roach 1985; Heeg 2000; Kreuder 2010; Ernst et al. 2016), aus semiotischer Perspektive (Fischer-Lichte 1983, Bd. 2), mit sozialhistorischer Forschung (Schmitt 1990), funktionsgeschichtlich (Ruppert 1995), mit literarisch-anthropologischen und historisch-anthropologischen Studien (Košenina 1995; Baumbach 2002, 2012, 2018, 2021), mit institutions- und zeitgeschichtlichem Ansatz (Klöck 2008), mit interdisziplinären Ansätzen aus der »Genus-Forschung« (Wiens 2000: 3) und jüngst mit einer gendertheoretischen Untersuchung, die erstmals die »geschlechtliche Umcodierung von Schauspiel und Schauspielkunst« (Hochholdinger-Reiterer 2014: 20) durch die Reformen im 18. Jahrhundert aufarbeitet. Die Reformprozesse, die das Theater zum Ort öffentlicher Bildung erhoben und den:die Schauspieler:in zum »Menschenkenner« und »Volkslehrer« (Iffland 1785: 63), sind inzwischen vielfältig untersucht worden. Theaterhistorische Studien zur Ausbildung von Schauspieler:innen bleiben allerdings ein Desiderat. Eine bildungshistorische Studie von Tim Zumhof zum 18. und frühen 19. Jahrhundert macht hier einen ersten Versuch und nutzt neben den bekannten schauspiel- und theatertheoretischen Schriften auch »bildungsgeschichtliche Anekdoten der Schauspieler« und »struktur- und diskursgeschichtliche Überschneidungen« (Zumhof 2018: 524) zwischen den Institutionalisierungsprozessen im Theater- und im Schulwesen im »pädagogischen« 18. Jahrhundert.

1.2.2 Schauspieltheorie

Die Grundlage der Schauspieltheorie bilden Äußerungen, die »Beschreibungsmöglichkeiten für unterschiedliche Qualitäten schauspielerischen Handelns« (Kotte 2012: 170) aufweisen. Aus wissenschaftlicher Sicht lassen sich diese Äußerungen drei Bereichen zuordnen:

- (1) Quellen: historische und gegenwärtige Dokumente unterschiedlichster Art, in denen Schauspielen theoretisch reflektiert wird. Äußerungen über das Schauspielen können sich in Briefen, Tagebüchern, Streitschriften, Verboten, Gesetzen, Interviews, literarischen Texten etc. finden und – gerade bei nicht-literarisch orientierten, historischen Spielweisen – von Bildquellen bereichert werden.
- (2) Schauspielprogrammatiken und andere anwendungsorientierte Schriften, die sich mit Schauspielen als Kunstpraxis und/oder als erlernbaren Beruf befassen. Ihnen liegt häufig ein präskriptiver

Ansatz zugrunde. Die Autor:innen sind zumeist selbst Theatermachende oder -lehrende, die ihre Beschreibungen, Anleitungen und künstlerisch-pädagogischen Reflexionen auf der Grundlage eigener Erfahrungen formulieren. Zu ihnen zählen Zeami Motokiyo, Konstantin Stanislawski, Wsewolod Emiljewitsch Meyerhold, Michail Tschechow, Bertolt Brecht, Lee Strasberg, Stella Adler, Sanford Meisner, Jerzy Grotowski, Eugenio Barba, Jacques Lecoq, Ariane Mnouchkine, Yoshi Oida, Anne Bogart, Susan Bateson, Ivana Chubbuk und viele andere mehr. Auch Lehrbücher zu *camera acting* (z. B. Dong-Sik 2015) oder Methodenbände (z. B. Stegemann 2010, Bd. 4) zählen dazu. Zudem liegen Schauspielprogrammatiken zunehmend auch in multimodalen Formaten vor wie Online-Tutorials und *lecture demonstrations*.

- (3) Wissenschaftliche Studien zum Schauspielen. Diese lassen sich in theaterwissenschaftliche Studien und in Arbeiten innerhalb anderer Fachdisziplinen differenzieren. Theaterwissenschaftler:innen beschreiben und analysieren ihre Wahrnehmungen schauspielerischen Handelns oder/und befassen sich kritisch mit den Äußerungen anderer (z. B. Zarrilli 1995; Bochow 1997; Hodge 2000; Kiefer 2004; Ernst 2012; White 2014; Freixe 2014). Auch kommentierte Anthologien von schauspieltheoretischen Texten (z. B. Roselt 2005; Stegemann 2010, Bd. 3) sind hier zu nennen. In wissenschaftlichen Studien gehen theoretische Reflexionen und Analysen schauspielerischen Handelns meist Hand in Hand.

Immer wieder wurden und werden auch in anderen Fachdisziplinen Überlegungen zum Schauspielen formuliert. Häufig beruhen diese auf der Analogsetzung von schauspielerischem Handeln auf der Bühne und Aspekten alltäglichen oder grundsätzlich menschlichen Handelns. Einschlägige Beispiele liefern Texte von Josef Breuer und Sigmund Freud (Psychoanalyse), Georg Simmel und Erving Goffman (Soziologie), Helmuth Plessner (philosophische Anthropologie) und Maurice Merleau-Ponty (Phänomenologie). Besonders in den ›jüngeren‹ Disziplinen Psychologie, Soziologie und Anthropologie avanciert ab etwa 1900 das Schauspielen in der engen Definition von der Darstellung dramatischer Rollen und Handlungen zur wissenschaftlichen Denkfigur für die Vermittlung an der Grenze eines jeweils anders definierten Innen und Außen des menschlichen, sozialen oder kulturellen Körpers (Conrad 2004). Damit einher gehen Begriffe wie Person, (→) Maske, Rolle oder Charakter, die in Bezug auf das Schauspielen als konkreter Vorgang nurmehr Metaphern sind: »Hinter allen Rollen, Personen und Masken bleibt der Schauspieler als Eigentliches, von diesen letztlich nicht Affizierter« (Dahrendorf 1959/2010: 25). Wie dieses ›Eigentliche‹ definiert ist, welche konventionalisierten Vorstellungen vom Schauspielen jeweils in diesen Schriften mittransportiert werden, bleibt meist unreflektiert.

Inter- und transdisziplinäre Ansätze haben der theaterwissenschaftlichen Forschung zum Schauspielen aber auch wichtige Impulse gegeben, z. B. in anthropologischer (Schechner 1977/1994; Barba/Savarese 1991) (→ Theateranthropologie) oder phänomenologischer Ausrichtung (Roselt 2008; Zarrilli 2020). Die Rücküberführung theaternaher Begriffe anderer Fachdiskurse ins theaterwissenschaftliche und schauspielpraktische Feld ist dabei wiederum kritisch zu reflektieren. Allen schauspieltheoretischen Untersuchungen gemein ist ein Fokus auf das *Wie* schauspielerischen Tuns.

1.2.3. Schauspielen als Bereich der (Aufführungs-)Analyse

Als dezidiert analytischer Teilbereich der Theaterwissenschaft ist die (→) Aufführungsanalyse unter anderem damit befasst, Beschreibungsmöglichkeiten für schauspielerisches Handeln zu entwickeln.

IV.3.10

Kostüm

Jutta Krauß

Abstract Der Begriff ›Kostüm‹ im Kontext von Theater und Tanz bezieht sich einerseits auf textiles Material, andererseits auf dessen spezifische Materialisierungsprozesse während einer Aufführung. Für eine Forschungsperspektive auf das Kostüm ist somit das Verhältnis von Kleidobjekt, Körper und Bewegung von zentraler Bedeutung. Im folgenden Beitrag werden Zugangsweisen zum Kostüm und Zuschreibungsweisen über das Kostüm mit dem Ziel dargelegt, aktuelle Denkweisen aufzugreifen und fortzuschreiben. Dabei gilt es, ›Kostüm‹ als ein theoriebasiertes Konzept in bzw. von Theater und Tanz zu etablieren.

1. Definition

Eine am Performativen orientierte Auffassung von Kostüm bestimmt dieses als Handlungsdisposition. Als eigenständiger Begriff fasst ›Kostüm‹ die während einer Performance hervorgebrachten Kostüm-Formen und Kostüm-Praktiken zusammen. Im folgenden Beitrag wird er systematisch und in Anlehnung an die Begriffe ›Kleidung‹ und ›Mode‹ gerahmt, um dann in einer Zusammenschau des Forschungsstandes allgemeine Tendenzen sowie Unterschiedlichkeiten auszumachen, die meist auf den fokussierten Aspekten und Schwerpunktsetzungen beim Betrachten von Kostümen basieren. Aktuelle Positionen verleihen dem Gegenstand neue Relevanz, indem sie das Kostüm selbst als performativ Hervortretendes betrachten.

2. Darstellung des Gegenstandes

›Kostüm‹ »(von ital. *costume*, frz. *coutume* ›Gewöhnung‹, ›Gewohnheit‹, abgeleitet von lat. *consuetudo*)« (Loschek 2011: 338, Hv. i. O.). Der Begriff wird erst seit dem 19. Jahrhundert für das Bühnenkostüm benutzt. Er bezeichnet ein epochenspezifisches und kulturell-geografisch verortbares Kleidungsstück oder die Gesamtheit verschiedener Teile von Kleidungsstücken sowie auch die Verkleidung (Larousse 2022). Das Kostüm ist ein wesentlicher Bestandteil von Theater; im Kontext der darstellenden Künste ist damit die Idee einer visuellen Darstellung als auch eines physischen Auftretens verbunden. Als Verb bedeutet kostümieren »›(sich) verkleiden, (sich) auffallend anziehen‹ (19. Jh.); vgl. frz. *costumer* ›be-, verkleiden‹« (Pfeifer 1993, Hv. i. O.).

Eine systematische Rahmung des Begriffs ›Kostüm‹ umfasst folglich das Tragen von Kleidungsstücken an einem spezifischen Ort, in einem bestimmten Kontext und während einer bestimmten Dauer sowie historischen Zeit in Theater und Tanz. Die Verwendung des Begriffs klammert somit Tragemöglichkeiten und Darstellungsmöglichkeiten im Bühnenraum ein. Hierbei werden Re-Präsentationsformen

der aktuellen Zeitgenossenschaft und auch Formen des sogenannten Ver-Kleidens eingeschlossen. Beeinflusst wird das Bühnenkostüm durch die jeweilige Figureninterpretation, Verkörperungsstrategien, ästhetische Setzungen, Anleihen bei bildender und darstellender Kunst und durch Körperrealitäten (Gerkan/Gronemeyer 2016: 7f.). Bei der Betrachtung des Kostüms zeigt sich eine enge Verwobenheit zwischen den in das Textil eingearbeiteten Markierungen (aufgrund soziokultureller Kontexte, zeithistorischer Erscheinungsformen usw.) und den agierenden Körpern, die ihrerseits mit Texten, Themen in Tanz- sowie Theaterereignissen verbunden sind. Kostüme markieren außerdem Re-Präsentationsmöglichkeiten von *race*, *class*, *gender*, gesellschaftlichen und kulturellen Zugehörigkeiten sowie sozial konstruierten Kennzeichnungen. Die lesbaren Markierungen von Kostümen sind als fortwährend sich verändernde Prozesse zu begreifen, da sie in Abhängigkeit zur Zeitgenossenschaft und den dort vorherrschenden Deutungsmustern stehen. Die »zeitspezifische Zeichenhaftigkeit des Kostüms« (Gerkan/Gronemeyer 2016: 8) deutet auf die in einem Stück vorgegebene bzw. behauptete Zeit oder sogenannte Epoche hin. Der Begriff ›Epoche‹, mit dem auch in der Theater- und Tanzwissenschaft operiert wird (→ Tanzhistoriografie; Theaterhistoriografie), dient dazu, Kategorisierungen vorzunehmen, um von einer Zeitgenossenschaft bedingte Bedeutungs- und Deutungsinhalte zu versammeln.

Kostüm ist auch im Zusammenwirken von Szenografie, Ausstattung (→ Bühnenräume) und (→) Bühnentechnik zu betrachten. Diese prägen nicht nur optische Gestaltungen und Wirkungen in Tanz und Theater, sondern auch ästhetische und dramaturgische Konzepte, welche in konkreten Theater- und Tanzaufführungen zum Ausdruck kommen. Die wechselseitige Beeinflussung von Kostümen auf der Bühne und Kleidungsstücken außerhalb der Bühne fordert schließlich dazu auf, den Begriff ›Kostüm‹ von den nahestehenden Begriffen ›Kleidung‹ und ›Mode‹ zu unterscheiden bzw. eng mit diesen verwoben zu betrachten. Julia Burde unterscheidet folgendermaßen: »Während mit *Kostüm* und *Mode* spezifische Bekleidungs-Praktiken gefasst und unterschieden werden, bezeichnet der Begriff *Kleidung* das textile Material selbst« (2016: 107, Hv. i. O.). Zum Begriff ›Kleidung‹, wie auch für die englischen Bezeichnungen *cloth*, *clothes* und *clothing*, führt Burde im Anschluss an den Duden die Silbe *klei* auf, welche »direkt auf die Tuchherstellung« (2016: 107) verweist. Auch Petra Dotlačilová folgt dieser Terminologie und schlägt vor, *dress* als Kleidung, *costume* als Kleidung auf der Bühne und *fashion* als neue Kleider-Trends (Mode) zu bestimmen, wobei insbesondere *dress* und *costume* stets in Relation zum (→) Körper stehen und entweder Teil der Persönlichkeit oder des darzustellenden Charakters der Performer:innen sind (Dotlačilová 2019: 15). Der Begriff ›Mode‹ ist von »lat. *modus* ›rechtes Maß‹, ›Art und Weise (des Lebens)‹; ital. *moda*; frz. *mode*)« (Loschek 2011: 379, Hv. i. O.) abgeleitet. »M. ist somit Selbstdarstellung ebenso wie Ausdruck der Lebens- und Denkweise zumindest einer Gruppe von Menschen in einer Zeit. [...] Der M.-Wechsel ist im Wesen der M.« (Loschek 2011: 379f.) begründet. ›Mode‹ bezeichnet somit eine zeitgebundene und kulturspezifische Art und Weise, sich zu kleiden. Die Nähe zwischen Kostüm und Mode manifestiert sich in deren Wechselwirkung, die in epochenspezifischen Kleidercodes und Körperverhalten zum Ausdruck kommt. Burde konstatiert eine enge Verbindung zwischen Kostüm, Kleidung und Mode, da Kostüme von den Merkmalen der Kleidung und der Mode bestimmt werden sowie den distinktiven Maßstäben, die die zeitgenössische Mode vorgibt, folgen oder diese unterlaufen. Insofern können Kostüme als Ausdruck des Gesellschaftlichen betrachtet werden (Burde 2016: 107f.).

Zur Charakterisierung von Figuren in Theater und Tanz werden übernommene, übertragene und verworfene Kleidercodes wirksam. Re-Präsentationsformen, welche sowohl die materielle Kultur des

Kostüms als auch die immaterielle Kultur der Re-Präsentation prägen, zielen auf die Darstellung spezifischer Ideen, die mit dem Kostüm und den Träger:innen auf der Bühne verbunden sind. Das Verhältnis zwischen Kostüm und Figur (→ Figur/Figuration) manifestiert sich im Moment der Aufführung, wenn sich »das Kostüm vom textilen Objekt zur Körperoberfläche der Figur« (Burde 2016: 106) wandelt. Über die Figur hinaus sind Kostüme an Körper gebunden: An die Körper von Träger:innen und an die Körper von Bühnenfiguren, welche einen »übergeordneten Körper implizieren« (Burde 2016: 109, Hv. i. O.). »Kostüm« bezieht sich somit auf sichtbare Materialien (Kleidung, welche während eines Bühnenerignisses im theatralen Raum getragen wird) und auf Materialisierungsprozesse, die in Performances, von bekleideten und unbekleideten Körpern, erzeugt werden. Als visuelles und materielles Element steht das Kostüm in enger Verbindung mit der Gesamtheit des theatralen und tänzerischen Ereignisses. Dabei hebt die Kopräsenz von Darstellung und Deutung sowie von Akteur:innen und Zuschauer:innen auf die Hervorbringung *von* und Bedeutungszuschreibung *über* »Kostüm« ab. Folglich stehen Bewegungen und Blickrichtungen *von*, *mit* und *durch* Körper bei der Betrachtung von Kostümen im Vordergrund.

Die Kostüm-Forschung, die sich heute meist im Kontext der Kleidungs- und Modeforschung vollzieht, setzte in den 1850er-/60er-Jahren ein und stützt sich auf Quellen wie bildliche und literarische Darstellungen sowie Originalkleidung (Loschek 2011: 340f.). Die Kleidungs- und Modeforschung unterliegt interdisziplinären Arbeitsweisen und folgt häufig einem eurozentrischen Blick. Um Kostüme theoretisch und theoriefähig geltend zu machen, gilt es, Kostümperformances und -performanzen als erkenntnisreich anzuerkennen und begrifflich genau zu bestimmen. So könnte im Anschluss an Fanti Baum und Charlotte Pistorius die Frage evoziert werden, wie sich Kostüme, Re-Präsentationen oder das Unterlaufen von Re-Präsentationen zusammen denken lassen (2016: 92). Baum und Pistorius folgen in ihrer Reflexion über Kostüme nicht länger einer Figurenbeschreibung, sondern knüpfen an konkrete Performances an und betrachten das Kostüm als »Ungefüge, als radikal eigenständig und insubordinant«, als »Handlungsanweisung«, als »choreographische[s] Vermögen« und als »Material, als Verlängerung [des] Körpers« (2016: 95–100).

3. Überblick über den Forschungsstand

Bei der folgenden Übersicht zum Stand der Forschung werden Untersuchungen aus Tanz-, Theater- und Modewissenschaft herangezogen. Die Hinzunahme der Mode- und Textilwissenschaft bzw. der Design Studies verspricht einen damit einhergehenden erweiterten Forschungszugang (Lee 2015: 362; Krauß 2020: 35). Der Überblick zeigt, dass die theoretische Auseinandersetzung zum »Kostüm« aktuell relevant, jedoch im wissenschaftlichen Diskurs unterrepräsentiert ist (Lee 2015: 362; Dotlačilová 2020: 9). Wissenschaftliche Untersuchungen zum Kostüm, welche aus den unterschiedlichen Disziplinen hervorgehen, basieren auf der Analyse von tänzerischen Ereignissen, Theateraufführungen, Kostümen, Träger:innen, Choreograf:innen und Designer:innen, um Anschauungs- und Analysemodelle zu etablieren. Das Spektrum der angewandten wissenschaftlichen Methoden folgt verschiedenen disziplinären Annäherungen, die hier nicht detailliert erläutert werden können. Die Darstellung des Forschungsstandes folgt einer Fokussierung auf europäische und angloamerikanische Literatur

und stellt somit eine ausbaufähige Perspektive dar. Esther Kim Lee (2015) beispielsweise weitet den eurozentrischen Blick mit Betrachtungen zum Kostüm im asiatisch amerikanischen Theater aus.

In ihrer Untersuchung *Spiel der Falten. Inszeniertes Plissee bei Mariano Fortuny und Issey Miyake* (1998) widmet sich Gabriele Brandstetter, ausgehend von der Raumfigur ›Falte‹, der Wechselwirkung von sich bewegenden Körpern auf Kostüme sowie von bewegten Kostümen auf Körper. In *Pose – Posa – Posing. Zwischen Bild und Bewegung* (2007) betrachtet Brandstetter das Umspringen von Bild und Bewegung. In einer Analogieführung zwischen einer Tänzerin auf der Bühne und einem Model auf dem Laufsteg greift sie, am Beispiel der Performance *Véronique Doisneau* (Paris 2004), Posen als gestalterisches Moment von unterschiedlichen Ausdrucksmöglichkeiten auf. Eine Auseinandersetzung mit der Überkreuzung von Materialien und Choreografien schließlich bildet Brandstetters Artikel *Re-Play. Choreographie von Stoffen zwischen Mode und Performance: Anna Halprins ›Parades and Changes‹* (2012). Dabei betrachtet sie die Bewegung im Sinne einer »Choreographie von Materialien« (Brandstetter 2012: 220). Fasst man diese tanzwissenschaftlich fundierten Aussagen zusammen, so eröffnen diese folgende Perspektiven bzw. führen zu Fragen nach der wechselseitigen Bezugnahme von Bewegung, Körper und Kostüm, nach der Transformation des Körpers durch den Stoff, zum Verhältnis von Pose in der Mode und Pose im Tanz sowie nach einer spezifischen Choreografie von textilen Materialien.

Helena Wulff akzentuiert in ihrem Beitrag *Costume for Dance* (2010) die Aspekte Austausch zwischen Tanz, Mode und Kunst sowie die Beziehung zwischen dem Kostüm und dem dargestellten Charakter, wie auch die Frage nach den Träger:innen von Bühnenkostümen, um nur einige Untersuchungsfelder exemplarisch zu nennen. Kostüme begreift Wulff als »part of the dancing« und als Möglichkeit für die »spectators to identify conventional characters or roles« (Wulff 2010: 498f.). Den Einfluss der Mode auf den Tanz wiederum fokussiert Melanie Haller in ihrem Artikel ›*Modern dances as fashion reformers* – *Tango Argentino als moderner Gesellschaftstanz und sein Einfluss auf die Mode* (2020a). Haller reflektiert kritisch die soziokulturelle Relevanz der zum 20. Jahrhundert aufkommenden Gesellschaftstänze und verbindet diese Position mit der Perspektive auf die Tanzkleidung. Die Betrachtung der Moderne wird folglich mit Moden verwoben gedacht. Zentral für Hallers Betrachtungsweise sind dabei die »veränderten Körper- und Bewegungsordnungen« (2020a: 225). Mit dem Begriff der (→) Geste schafft sie in ihrem Beitrag *Zur Relationalität des Gestischen. Über den Zusammenhang von Körper, Bekleidung und Bewegung* (2020b) eine Voraussetzung, um das Beziehungsgeflecht zwischen Körper, Kleidung und Bewegung als Prozess zu erfassen. Eine interdisziplinäre Auseinandersetzung an der Schnittstelle von Mode und Kunst sowie Mode und Tanz bildet der von Valerie Steele herausgegebene Band *Dance & Fashion* (2013) ab. Ausgehend von exemplarischen Einzelbetrachtungen untersucht Steele in ihrem Beitrag *Dance & Fashion* (2013) zum einen die Zusammenarbeit von Modedesigner:innen und Choreograf:innen und zum anderen die Wechselwirkungen von Mode und Tanz, welche sich in stilistischen Anleihen und Zitaten reziprok finden lassen. Steele geht von einer engen Beziehung zwischen Mode, Kleidung, Körper und Verkörperung aus: »Dance and fashion are the two great embodied art forms« (2013: 7). Das Verhältnis zwischen Mode und Tanz greifen die Ausstellung und der Ausstellungskatalog *Let's Dance!* (Kunstmuseum Den Haag 2019) auf. Tanzmoden werden dabei in Relation zu Tanzbewegungen sowie zu Choreograf:innen, Designer:innen und deren Zeitgenossenschaft gesetzt. In der Ausstellung und dem gleichnamig erschienen Katalog *Fashion?! Was Mode zu Mode macht* (2020) im Landesmuseum Württemberg wird nicht nur die Frage, was

Mode sei oder wann Kleidung zu Mode wird, aufgeworfen, sondern auch Mode im Kontext der Tanzsprache Voguing betrachtet. Barbara Vinken sieht in ihrem Essay *Die Kunst der Mode* (2020) Mode und Kunst je als selbstreflexive Ausdrucksformen, da in ihnen vorherrschende Konventionen befragt, dargestellt und überworfен werden können (2020: 30). Hartmut Böhme weist in seinem Beitrag *begehren* im Jahrbuch *fetisch* auf das Stoffliche hin und beschreibt den Umgang mit Mode als Aktionsfeld und Spielraum, um Freiräume kreativ zu nutzen (2019: 51).

Die Forschungsarbeiten, welche in dem Band *Dance Body Costume* versammelt sind, betrachten ›Kostüm‹ bezüglich der visuellen (Abbildungen), textlichen (Beschreibungen) und materiellen (Kostüme) Dimensionen (Dotlačilová/Walsdorf 2019: 7). Die Fokussierung auf Bewegung als Schnittstelle zwischen Körper und Kostüm liegt den Forschungstexten, die in dem Sammelband *Kleider in Bewegung. Frauenmode seit 1850* (Härtel et al. 2020) vereint sind, zugrunde.

Der umfassende Sammelband *Lektionen 6 Kostümbild*, herausgegeben von Florence von Gerkan und Nicole Gronemeyer (2016), vereint Forschungstexte zum Gestaltungsprozess und Aspekte der Beforschung von Kostümen. Der Beitrag *Das Bühnenkostüm. Aspekte seiner historischen Entwicklung* von Burde (2016) stellt nicht nur eine umfangreiche historisch geprägte Entwicklungsgeschichte des Kostüms, sondern auch das sich stets wandelnde Verständnis beteiligter Kostümkünstler:innen dar. Verbindungen zwischen Bühnenkostüm und Mode sowie zwischen Körperrealitäten und Moden identifiziert Annemarie Bönsch in ihrem Artikel *Bühnenkostüm und Mode. Die ›Unzertrennlichen‹* (2010). Sie zeigt auf, wie sich in einer sogenannten »Silhouettenbindung« (2010: 65) der »unauslöschliche[...] Stempel ihrer Entstehungszeit« (2010: 65) einprägt. Ihre Betrachtung zur Kostümgeschichte zeichnet sich durch das Herausarbeiten von Übersetzungen historischer Dresscodes in zeitspezifische Körperrealitäten aus. Saskia Werth liefert in ihrem Artikel *Fischer oder Revolutionär?* (2010) eine Zugangsweise, die ein epochenspezifisches Bühnenkostüm als rekonstruierte Realität betrachtet. Die Ausgangslage dieser Annäherung ist, dass das Bühnenkostüm nicht die äußere Erscheinung einer historischen Person widerspiegelt, sondern divergente Blickrichtungen auf die Geschichte und Geschichtsschreibung reflektiert. Daran lässt sich die in Kerstin Krafts Beitrag *Kleiderlese(n)* (2020) dargestellte objektbasierte Forschung aus dem Kontext der Textilwissenschaften anschließen. Sie dient der Entwicklung von Fragestellungen zum Kleidobjekt und zielt auf die Erforschung von Bewegungen und Haltungen der Träger:innen.

4. Darstellung der prägendsten Diskurse

Bei der Sichtung des Forschungsstands zeigen sich vielfältige Ausdifferenzierungen von Kostümanalysen, die sich in unterschiedliche Dimensionen gliedern lassen, worin sich die zugrunde liegenden Diskurse widerspiegeln. Bei der Beschreibung und Deutung von ›Kostüm‹ kann analytisch zwischen der Wechselwirkung von Theater und Gesellschaft (4.1 soziokulturelle Dimension), historischen Überlieferungen (4.2 historische Dimension), der Überkreuzung von Archiv als Ort des Bewahrens und Archiv als diskursive Praxis (4.3 archivische Dimension), der Lesbarkeit von Kostüm (4.4 semiotische Dimension), den Durchdringungen von Objekt und Objektperformanzen (4.5 materiell-immaterielle Dimension), und dem Prozess der Hervorbringung (4.6 performative Dimension) unterschieden werden. Diese Dimensionen können sowohl in einem getrennten Nebeneinander als auch in einem

Autor:innen

Lorenz Aggermann ist Theaterwissenschaftler und Autor. Seine Forschungsschwerpunkte sind sozio-politische, epistemologische und ästhetische Aspekte von (Musik-)Theater. Promotion an der Universität Bern sowie wissenschaftliche Mitarbeit am Institut für Angewandte Theaterwissenschaft der Justus-Liebig-Universität Gießen. Zuvor tätig als Dramaturg, u. a. für Erwin Piplits, Peter Konwitschny und Hans Neuenfels, Mitarbeit in der Abteilung Hörspiel des ORF und bei den Wiener Festwochen.

Christopher Balme ist Professor für Theaterwissenschaft und Co-Direktor des Käte Hamburger Kollegs Global dis:connect an der LMU München. Seine Forschungsschwerpunkte sind globale Theatergeschichte, postkoloniales Theater und institutionelle Dimensionen des Theaters.

Peter M. Boenisch ist Professor am Institut für Dramaturgie der Aarhus Universität (Dänemark) und Vizepräsident der European Association for the Study of Theatre and Performance (EASTAP). Seine Forschung setzt sich in engem Dialog mit Theaterkünstler:innen, mit Aspekten der Regie (Theorie, Geschichte und Methodik) sowie mit dramaturgischer und kuratorischer Praxis im europäischen Theater auseinander. Ein besonderer Schwerpunkt gilt dabei gegenwärtigen institutionellen Transformationen im europäischen Stadt- und Staatstheatersystem.

Hans-Friedrich Bormann lehrt als Akademischer Oberrat am Institut für Theater- und Medienwissenschaft an der Friedrich-Alexander-Universität Erlangen-Nürnberg. Seine Forschungsschwerpunkte sind die Geschichte der Avantgarden, die Theorien und Praktiken der performativen Künste, Problemstellungen der Improvisation sowie Aufführungsanalyse.

Bettina Brandl-Risi ist Professorin für Theaterwissenschaft mit Schwerpunkt Performance und Gegenwartstheater am Institut für Theater- und Medienwissenschaft der Friedrich-Alexander-Universität Erlangen-Nürnberg. Zu ihren Forschungsschwerpunkten gehören Geschichte, Theorie und Ästhetik des Theaters im Verhältnis zu den anderen Künsten, Publikum und Partizipation, Beziehungen von Text und Aufführung sowie Historiografie der Theaterwissenschaft.

Barbara Büscher, Professorin für Medientheorie/Intermedialität, lehrte bis zu ihrem Ruhestand 2022 an der Hochschule für Musik und Theater Leipzig im Fachbereich Dramaturgie. Ebenda leitet sie seit 2017 in Kooperation mit Prof.in Dr. Annette Menting (HTWK Leipzig) das DFG-geförderte Forschungsprojekt *Architektur und Raum für die Aufführungskünste*. Ihre Forschungsschwerpunkte sind Archivprozesse der Aufführungskünste, die Medialität der Artefakte von Performance-Archiven, Schnittstellen zwischen Theater/Performance und Medien, Raum als konstituierender Parameter von Kunst-Anordnungen sowie Fragen des Kuratierens in den Aufführungskünsten. Sie ist Initiatorin und Mitherausgeberin des Online Journals *media – archiv – performance MAP*.

Maren Butte ist seit 2016 Juniorprofessorin für Theaterwissenschaft/Performance Studies am Institut für Medien- und Kulturwissenschaft der Heinrich-Heine-Universität Düsseldorf. Zuvor war sie wissenschaftliche Mitarbeiterin am Forschungsinstitut für Musiktheater der Universität Bayreuth (2015), Post-Doc im SFB 626 *Ästhetische Erfahrung im Zeichen der Entgrenzung der Künste* an der Freien Universität Berlin (2011–2014) und im Forschungsschwerpunkt *Bildkritik/eikones* an der Universität Basel (2006–2009). Sie promovierte zur audiovisuellen Ästhetik des Melodramas (2014) und forscht

aktuell zu performativen Praktiken zwischen den Künsten und zwischen Kunst und (Medien-)Alltag, Körpertechniken und digitalen Technologien.

Adam Czirak ist Senior Lecturer am Institut für Theater-, Film- und Medienwissenschaft an der Universität Wien. Seine Forschungsschwerpunkte sind Theorie und Ästhetik des Gegenwartstheaters, Geschichte der Performancekunst und aktuelle Tendenzen in der Theater- und Tanzdramaturgie. Seit Januar 2023 leitet er das Forschungsprojekt *Dramaturgien nach dem postdramatischen Theater*.

Matthias Dreyer ist Professor für Theater in Schulen an der Hochschule für Musik und Theater Rostock und Leiter der Abteilung Theaterpädagogik. Seine aktuellen Forschungsschwerpunkte sind Theater als kritischer Bildungsprozess, Dramaturgie, chorisches Theater sowie die geteilten Geschichten von Avantgarde, Lebensphilosophie und Reformpädagogik.

Andreas Enghart lehrt Theaterwissenschaft und Dramaturgie am Department Kunstwissenschaften der Ludwig-Maximilians-Universität München und an der Bayerischen Theaterakademie. Im Zentrum seiner Lehre und Forschung stehen Mediendramaturgien, das Drama bzw. der Theatertext und das Theater der Gegenwart.

Wolf-Dieter Ernst ist Professor für Theaterwissenschaft an der Universität Bayreuth. Seine Forschungsschwerpunkte sind Medialität von Theater und Performancekunst, Schauspieltheorie- und Geschichte sowie die Pädagogisierung und Institutionalisierung der Schauspielausbildung. Aktuell forscht er zum Angewandten Theater.

Jörn Etzold ist Professor für Theaterwissenschaft an der Ruhr-Universität Bochum. Seine Forschungsschwerpunkte sind Theater und (politische) Theorie, Schichtungen der Theatergeschichte, Bühnenraum und Chor. Aktuell forscht er zu Infrastruktur und Ästhetik, Theater und Performance in postindustriellen Umwelten und zu Theater und Rechtskritik.

Susanne Foellmer ist Professorin für Dance Studies am Centre for Dance Research (C-DaRE) der Coventry University. Forschungsschwerpunkte sind Tanz und Performance der Gegenwart sowie der Weimarer Zeit, Medialität und Materialität sowie Politizität Darstellender Künste. Derzeit forscht sie zur Verfasstheit von Überresten in Tanz und Performance Art sowie zu Choreografie als Modus zur Gestaltung und Analyse von Protesten.

Leon Gabriel ist Juniorprofessor am Institut für Theaterwissenschaft der Ruhr-Universität Bochum. Seine Forschungsschwerpunkte umfassen räumliche Künste, (De-)Kolonialität, Theater und Globalisierung, Versammlungen und künstlerische Arbeitsweisen. Er leitet die Emmy Noether-Gruppe *Dramaturgien im Zeichen der Gewalt: Transnationales Theater zwischen Globalem Süden und Norden* (DFG; 2023–2029).

Jens Richard Giersdorf ist Leiter der Abteilung Zeitgenössischer Tanz an der Concordia Universität in Montreal, Kanada. Seine Forschungen zur Politik von Choreografie im globalen Kontext und Epistemologie der Tanzwissenschaft sind in zahlreichen internationalen Journalen und Anthologien veröffentlicht. Aktuell forscht er zur Verkörperung kollektiver Verantwortung in historischen, ethnischen und nationalen Strukturen in Kunst und Gesellschaft.

Maike Gunsilius ist Professorin für die Ästhetik des Kinder- und Jugendtheaters an der Universität Hildesheim. Als Kulturwissenschaftlerin, Dramaturgin und Performancemacherin hat sie seit 2003 an Theatern u. a. in Basel, Frankfurt am Main, Hamburg sowie in theatralen Stadtprojekten, freien Per-

formances und Schulen gearbeitet sowie an Hochschulen u. a. in Hamburg und Hildesheim gelehrt. Ihre Forschungsschwerpunkte sind Dramaturgien des zeitgenössischen, performanceorientierten Kinder- und Jugendtheaters sowie partizipatives Forschen im Theater mit Kindern (und Erwachsenen).

Isabelle Haffter war Assistentin und wissenschaftliche Mitarbeiterin am Institut für Theaterwissenschaft an der Universität Bern. Zu ihren Forschungsschwerpunkten zählen Theatergeschichte, Politikgeschichte, Wissens- und Wissenschaftsgeschichte, transnationale Geschichte, Geschlechter- und queere Geschichte, Geschichte sozialer Bewegungen, Migrationsgeschichte. Aktuell forscht sie zur transnationalen Fachgeschichte der Theaterwissenschaft und zur transnationalen Geschichte von Gleichstellungsbewegungen im 19. und 20. Jahrhundert.

Daniela Hahn ist Kultur- und Tanzwissenschaftlerin und arbeitet an der Universität Zürich. Zu ihren Forschungsschwerpunkten gehören die Interferenzen von Künsten und Wissenschaften, Bewegungsforschung, Praktiken künstlerischer Forschung sowie Tanzanthropologie.

Nicole Haitzinger ist Professorin für Tanzwissenschaft/szenische Künste und wissenschaftliche Leiterin des transdisziplinären und interuniversitären Doktoratskollegs Wissenschaft und Kunst: Die Künste und ihre öffentliche Wirkung in Salzburg. Ihre Forschungsschwerpunkte sind Resonanzen des Tragischen, die Inszenierung Europas und Moderne als Plural. Aktuell forscht sie im Ensemble mit Sandra Chatterjee und Franz Anton Cramer zu *Border Dancing Across Time. The (Forgotten) Parisian Choreographer Nyota Inyoka, her Œuvre, and Questions of Choreographing Créolité*.

Yvonne Hardt ist Professorin für Tanzwissenschaft und Choreografie an der Hochschule für Musik und Tanz Köln. Ihre Forschungsinteresse gilt der methodischen Weiterentwicklung der Tanzwissenschaft als interdisziplinäre Wissenschaft, von besonderem Interesse sind dabei historiografische Methoden an der Schnittstelle von Theorie und Praxis sowie praxeologische Untersuchungen von Tanztechniken und Dimensionen kultureller Bildung im Feld des zeitgenössischen Tanzes. Zurzeit leitet sie das DFG-Forschungsprojekt *Modi- und Episteme tänzerischer Wissensgemeinschaften*, in denen analoge und digitale Vermittlungspraktiken im zeitgenössischen Tanz qualitativ empirisch und wissenstheoretisch untersucht werden.

Ulrike Haß ist emeritierte Professorin für Theaterwissenschaft an der Ruhr-Universität Bochum und hatte Gastprofessuren u. a. in Paris und Frankfurt/M. inne. Ihre Forschungsschwerpunkte sind aktuelle Kontexte von Kunst und Öffentlichkeit, Verhältnisse von Raum/Bild/Theater im Drama des Sehens (Neuzeit und Moderne), Topologie des Chors. Jüngst ging es ihr um den antiken Chor und sein Nachleben bei Kleist, Beckett und Jelinek, aktuell forscht sie zur Chorlyrik von Jungen-Mädchen im 7. Jahrhundert v. Chr.

Johanna Hilari ist Tanzwissenschaftlerin und Dramaturgin. Sie schloss ihre Dissertation 2022 am Institut für Theaterwissenschaft der Universität Bern ab, wo sie aktuell als Postdoc in der Forschung und Lehre tätig ist. Ihre Forschungsschwerpunkte sind Tanz und Film, Ballett und Industrialisierung, Soziale Choreografien sowie erweiterte choreografische Verfahren.

Mirjam Hildbrand ist Dramaturgin, Kulturveranstalterin und Lehrbeauftragte. Sie hat ihr Doktorat im Jahr 2022 am Institut für Theaterwissenschaft der Universität Bern abgeschlossen. Ihre Forschungsschwerpunkte umfassen das Verhältnis von Zirkus und Theater um 1900 in Berlin, die

Aufführungspraxis von Zirkusgesellschaften um 1900 im europäischen Kontext sowie Themen und Akteur:innen im Bereich der zeitgenössischen Zirkusformen.

Beate Hochholdingner-Reiterer ist seit 2013 Professorin am Institut für Theaterwissenschaft (ITW) der Universität Bern, wo sie bis 2020 vornehmlich im Schwerpunkt Gegenwartstheater tätig war. Seit August 2020 vertritt sie am ITW den Schwerpunkt Theatergeschichte. Zu ihren Forschungsschwerpunkten zählen Theatergeschichte, Geschlechterforschung und Fachgeschichte der Theaterwissenschaft. Sie ist Vorstandsmitglied der Schweizerischen Gesellschaft für Theaterkultur (SGTK) und war von 2016 bis 2022 Vizepräsidentin der Gesellschaft für Theaterwissenschaft.

Stefan Hulfeld ist Professor für Theater- und Kulturwissenschaft am Institut für Theater-, Film- und Medienwissenschaft der Universität Wien. Er forscht und publiziert zu kulturtheoretischen Fragen in der Theatergeschichte des 16. bis 20. Jahrhunderts.

Sabine Huschka leitet seit Dezember 2021 das Drittmittelprojekt *InKüLe – Innovationen für die Künstlerische Lehre* an der UdK Berlin. Habilitiert im Fach Theaterwissenschaft mit einer Studie zur *Wissenskultur Tanz: Der choreografierte Körper im Theater* an der Universität Leipzig, hatte sie diverse nationale und internationale Vertretungsprofessuren für Performance Studies, Theater- und Tanzwissenschaft inne. Ihre tanzwissenschaftlichen Forschungsschwerpunkte sind Tanztheorie und Kulturen des Choreografischen, Wissenstheorien von Tanzkulturen, Körper- und Bewegungswissen, Energetisierung von Körper und Szene, Historiografie des Bühnentanzes/Re-Enactment.

Stefanie Husel ist wissenschaftliche Mitarbeiterin am Institut für Film-, Theater-, Medien- und Kulturwissenschaft der Johannes-Gutenberg-Universität Mainz. Ihre Forschungsschwerpunkte sind Theater-, Film- und Medienwissenschaft als Praxisforschung, Methodologie der Theaterwissenschaft, Spieltheorien, Kulturgeschichte des Spiels, postdramatisches Theater und soziologische Theatermodelle. Ihr momentanes Projekt befasst sich mit theaterwissenschaftlichen Methoden jenseits der Aufführungsanalyse sowie der Theaterwissenschaft als Differenzierungsforschung.

Klaus Illmayer ist Research Software Engineer am Austrian Centre for Digital Humanities and Cultural Heritage (ACDH-CH) der Österreichischen Akademie der Wissenschaften. Er hat sein Doktoratsstudium an der Universität Wien am Institut für Theater-, Film- und Medienwissenschaft abgeschlossen. Seine Forschungsschwerpunkte sind Fach- und Wissenschaftsgeschichte der Theaterwissenschaft, digitale Verfahren in der Theaterwissenschaft, digitale Modellierung kultureller Ausdrucksformen sowie der Aufbau und die Erforschung digitaler Infrastrukturen. Aktuell ist er am ACDH-CH involviert im EU Horizon Programme-finanzierten Infrastrukturprojekt *EOSC (European Open Science Cloud) Future*.

Claudia Jeschke hatte als Tanzwissenschaftlerin akademische Positionen in München, Leipzig, Köln, Salzburg inne und arbeitet(e) als Gastprofessorin an europäischen, nord- und südamerikanischen wie asiatischen Universitäten. Zudem war sie an den Schnittstellen von Tanzgeschichte, Tanztheorie und Tanzpraxis tätig – als Dramaturgin, Choreografin, *reconstructor*, Ausstellungsmacherin. In ihren Publikationen beleuchtet sie Tanzgeschichten und Tanzkulturen vor allem unter bewegungsanalytischen und praxisorientierten Gesichtspunkten. Nach ihrer Pensionierung unterrichtete sie als akademisch-künstlerische Dozentin u. a. an der Anton-Bruckner-Privatuniversität in Linz und der Wydział Teatru Tańca PWST Krakow/Bytom.

Julia Kiesler ist Professorin für das Fach Sprechen im Fachbereich Theater der Hochschule der Künste Bern. Im Rahmen ihrer Lehr- und Forschungstätigkeit untersucht sie Arbeitsweisen für einen performativen Umgang mit Texten und gesprochener Sprache. Daneben ist sie als Stimm- und Sprechtrainerin an verschiedenen Theatern tätig. Ihr Spezialgebiet ist die Arbeit mit Sprechchören.

Gabriele Klein ist seit 2002 Lehrstuhlinhaberin für Soziologie von Bewegung, Sport und Tanz an der Universität Hamburg und seit 2022 zudem Professorin für Ballett und Tanz (Hans van Manen Chair) an der Universität Amsterdam. Ihre Forschungsschwerpunkte sind: Globalisierung und Digitalisierung, Postkolonialität und Diversität in Tanz, Bewegung und Performance.

Katarina Kleinschmidt ist Tanzwissenschaftlerin, Dramaturgin, Tänzerin. Sie vertrat Professuren an der Stiftung Universität Hildesheim, der Ludwig-Maximilians-Universität München und der Hochschule für Musik und Tanz Köln. Ihre Promotion wurde mit dem Tanzwissenschaftspreis NRW 2016 ausgezeichnet. Forschungsschwerpunkte sind praxeologische Probenforschung, Verfahren und Episteme künstlerischer Forschung im zeitgenössischen Tanz, Theorien des Körper- und Tanzwissens, Feedback sowie aktuell qualitativ empirische Erforschung kultureller Bildung.

Anja Klöck ist Professorin für Schauspiel am Schauspielinstitut Hans Otto der Hochschule für Musik und Theater Felix Mendelssohn Bartholdy in Leipzig. Ihre Forschungsschwerpunkte sind Schauspieltheorie und -historiografie seit der frühen Neuzeit, die Schauspielausbildung in Deutschland nach 1945, Theater und Kalter Krieg, die historische Avantgarde und das Gegenwartstheater. Ihre aktuelle Forschung umfasst *rereading* Brecht, Spielräume professionellen Schauspielens, digitale Transformationen, Grenzbereiche von künstlerischer Forschung und wissenschaftlicher Praxis.

Doris Kolesch ist Professorin für Theaterwissenschaft an der Freien Universität Berlin. Zu ihren Arbeitsschwerpunkten gehören Theorie und Ästhetik von Theater und anderen Künsten, Performance und Performativität, kulturwissenschaftliche Affekt- und Emotionsforschung sowie Stimme und akustische Kultur. Seit 2022 leitet sie im Sonderforschungsbereich *Intervenierende Künste* ein Forschungsprojekt, das die postkolonialen und queeren Potenziale stimmlicher Interventionen untersucht.

Andreas Kotte, 1992–2020 Direktor des Instituts für Theaterwissenschaft an der Universität Bern, ist assoziierter Forscher am gleichen Institut. Er forscht u. a. zum Schweizer Theater in Vergangenheit und Gegenwart, zur systematischen Theaterwissenschaft, zur europäischen Theatergeschichte, zum Amateurtheater sowie zur Resistenz von Theater im Medienzeitalter.

Jutta Krauß ist Tanzwissenschaftlerin und Lehrbeauftragte an der Pädagogischen Hochschule Freiburg. Ihr derzeitiges Forschungsinteresse gilt Vermittlungsprozessen von zeitgenössischem Tanz im Kontext von Kultureller Bildung, dem Verhältnis von Körper und Kostüm sowie den Re-Lektüren von Gender Performances im Tanz. Sie ist stellvertretende Vorsitzende der Gesellschaft für Tanzforschung (gtf).

Jan Lazardzig ist Professor für Theaterwissenschaft an der Freien Universität Berlin. Seine Forschungsschwerpunkte sind die Architektur-, Technik- und Wissensgeschichte des Theaters. Aktuell forscht er zur Akademisierung der Künste und der Geschichte der Theaterwissenschaft.

Kirsten Maar ist Tanz- und Theaterwissenschaftlerin sowie Dramaturgin und lehrt als Juniorprofessorin an der Freien Universität Berlin. Ihre Arbeitsschwerpunkte umfassen u. a. choreografische Verfahren im 20. Jahrhundert, Entgrenzungen zwischen bildender Kunst, Architektur und Choreografie,

Ethiken des Kuratierens. Gemeinsam mit Gabriele Brandstetter leitet sie das Teilprojekt *Choreographien der Intervention. Formate und Praktiken der Dekolonisierung und der Ökologie* im DFG-Sonderforschungsbereich *Intervenierende Künste*. Sie ist Principle Investigator im DFG-Graduiertenkolleg *Normativität – Kritik – Wandel* und forscht im Rahmen eines durch die Thyssen Stiftung geförderten Projekts gemeinsam mit Mila Pavicevic zu Dramaturgien im zeitgenössischen Tanz seit 1989.

Annemarie Matzke ist Professorin für experimentelle Formen des Gegenwartstheaters an der Universität Hildesheim und Mitglied des Performancekollektivs *She She Pop*. Ihre Forschungsschwerpunkte sind Theorie und Geschichte der Probe, Produktionsformen des Theaters, Formen des Gegenwartstheaters, Performance Art und Schauspielkonzepte.

Ramona Mosse ist Leiterin des Fachbereichs Theater an der Zürcher Hochschule der Künste. Ihre Forschungsschwerpunkte sind digitale Theater und Performance im Anthropozän. Sie ist außerdem Dramaturgin und Affiliate an *metalab@Harvard* und Freier Universität Berlin, wo sie gemeinsam mit Magda Romanska die *Transmedia Arts Seminar Series* kuratiert.

Nikolaus Müller-Schöll ist Professor für Theaterwissenschaft am Institut für Theater-, Film- und Medienwissenschaft der Goethe-Universität Frankfurt am Main. Seine Forschungsschwerpunkte liegen auf Themen im Schnittpunkt zwischen Theater, Philosophie, Politik und Literatur. Derzeit arbeitet er über politische und polizeiliche Dramaturgie, skriptbasiertes Theater, Darstellen ›nach Auschwitz‹, Politik (in) der Darstellung, Bertolt Brecht, Heiner Müller, Marieluise Fleißer und Formen eines Theaters der Potentialität.

Birgit Peter leitet das Archiv und die theaterhistorische Sammlung am Institut für Theater-, Film- und Medienwissenschaft der Universität Wien. Sie forscht und publiziert zu vergessener Geschichte, Zirkus, Fachgeschichte und raren Quellen.

Gabriele C. Pfeiffer ist Professorin für Theaterwissenschaft/Dramaturgie am Institut Schauspiel an der Universität für Musik und darstellende Kunst Graz (KUG). Ihre Forschungsschwerpunkte sind inter- und transkulturelles Theater, experimentelles Theater (Österreich, Italien), europäische Schauspieltheorie und -geschichte des 20. Jahrhunderts, auch in Hinblick auf Film- und Medienkulturen sowie Theateranthropologie und Dramaturgie. Aktuell ist sie im Begriff, den Forschungsbereich ›*thewi.dram.kontext*‹ an der Kunstuniversität Graz aufzubauen.

Alexandra Portmann ist Assistenzprofessorin für Theaterwissenschaft an der Universität Bern. Sie forscht zu Arbeitsweisen im zeitgenössischen europäischen Theaterschaffen, institutioneller Transformation und Kritik sowie zu transnationalen Koproduktionsnetzwerken und Festivals. Seit 2019 leitet sie das vom Schweizerischen Nationalfonds geförderte Forschungsprojekt *Festivals und institutionelle Veränderungen. Perspektiven auf transnationale Arbeitsweisen im Gegenwartstheater*.

Patrick Primavesi ist Professor für Theaterwissenschaft und geschäftsführender Direktor am Institut für Theaterwissenschaft der Universität Leipzig. Er ist im Vorstand des Tanzarchiv Leipzig e. V. und Sprecher der AG ARCHIV der gtw. Seine Forschungs- und Publikationsschwerpunkte sind Geschichte und Theorie von Theater, Körperpolitik im modernen Tanz sowie Dramaturgien von Öffentlichkeit und Archive kultureller Praxis in digitalen Umgebungen.

Ingo Rekatzy ist Juniorprofessor für Theatergeschichte aus gegenwärtiger Perspektive und historische theaterbezogene Anthropologie am Institut für Theaterwissenschaft der Universität Leipzig.

Seine Forschungsschwerpunkte sind schauspielerische Praktiken des Mittelalters und der Frühen Neuzeit, Methoden und Theorien der Theater/Geschichtsforschung, historisches und gegenwärtiges Musiktheater, schauspielerisches Erzählen in zeitgenössischen Theaterpraxen. Aktuell forscht er zu Masken/Praktiken aus transkultureller Perspektive.

Clemens Risi ist Inhaber des Lehrstuhls für Theaterwissenschaft an der Friedrich-Alexander-Universität Erlangen-Nürnberg. Seine Arbeitsschwerpunkte sind Aufführungsanalyse, Musiktheater vom 17. Jahrhundert bis zur Gegenwart, Affekte und Emotionen in Musik und Theater sowie Rhythmus und Zeiterfahrungen im Theater.

Jens Roselt ist Professor für Theorie und Praxis des Theaters an der Universität Hildesheim. Seine Forschungsschwerpunkte sind Methoden der Aufführungsanalyse, Theorie und Geschichte von Schauspielkunst und Regie sowie Probenforschung. Aktuell erforscht er die Internationalisierung der Freien Theaterszene und wirft eine postkoloniale Perspektive auf die Kostümkunde des Theaters.

Hans Roth ist wissenschaftlicher Mitarbeiter am Institut für Theaterwissenschaft der Freien Universität Berlin. Zuvor arbeitete er am Sonderforschungsbereich Affective Societies der Freien Universität und promovierte dort mit einer Studie über *Die komische Differenz. Zur Dialektik des Lächerlichen in Theater und Gesellschaft* (2022). Darüber hinaus forscht er zum Spannungsverhältnis von theatraler und politischer Kollektivität im Theater der DDR, dem umstrittenen Erbe des Theaters von Bertolt Brecht und Fragen des institutionellen Wandels.

Martina Ruhsam ist seit 2016 wissenschaftliche Mitarbeiterin am Institut für Angewandte Theaterwissenschaft (im Masterstudiengang Choreographie und Performance) an der Justus-Liebig-Universität Gießen. Ihre Forschungsschwerpunkte sind Theorien der Verkörperung, Choreografie, Neuer Materialismus, Gender Studies und Politische Ökologie. 2021 wurde ihre Dissertation *Moving Matter. Nicht-menschliche Körper in zeitgenössischen Choreografien* mit dem Tanzwissenschaftspreis NRW ausgezeichnet.

Lucia Ruprecht ist Tanzwissenschaftlerin am Institut für Theaterwissenschaft der Freien Universität Berlin. Ihre Forschung ist an den Schnittstellen von Theatertanz, Literatur, Film und Kulturtheorie angesiedelt. Zahlreiche Veröffentlichungen befassen sich u. a. mit Kulturen des Gestischen, mit der Tanzmoderne, dem Verhältnis von Tanz und Literatur und mit Virtuositätsdiskursen. Aktuell forscht sie zu neuen Formaten der Tanzhistoriografie und zur Ethik des zeitgenössischen Tanzes.

Mira Sack ist Theaterpädagogin und Erziehungswissenschaftlerin. Sie absolvierte ihre Studien an der Universität Hamburg und der Universität der Künste Berlin. Derzeit ist sie Professorin für das Praxisfeld Theaterpädagogik an der Zürcher Hochschule der Künste und Mitherausgeberin der *Fachzeitschrift für Theaterpädagogik*.

Martin Jörg Schäfer lehrt Neuere deutsche Literatur und Theaterforschung am Fachbereich Sprache, Literatur, Medien der Universität Hamburg. Seine Forschungsschwerpunkte reichen vom 18. bis zum 21. Jahrhundert: zum Verhältnis von Theater, Text und Theorie (historisch, theoretisch, praxeologisch), zu Fiktionen des Politischen, zum Übersetzen, Übertragen und Adaptieren, zu Traditionsbrüchen und Krisendiskursen.

Constanze Schellow ist Juniorprofessorin für Wissens- und Vermittlungskulturen im Tanz an der Hochschule für Musik und Tanz Köln. Zuvor lehrte sie als Gastprofessorin am HZT Berlin und

arbeitete als Autorin und Redakteurin u.a. für *tanzjournal*, *Theater der Zeit* und das Goethe Institut. Ein Schwerpunkt ihrer Forschung ist Tanz als Verhandlungsraum, Schnittstelle und Objekt interdisziplinärer Diskurse. Dramaturgisch begleitete sie u.a. Eva Meyer-Keller, Simone Aughterlony und Doris Uhlich.

Yvonne Schmidt ist Professorin sowie Leiterin des Forschungsfeldes Kunstvermittlung am Institut für Praktiken und Theorien der Künste an der Hochschule der Künste Bern. Ihre Schwerpunkte sind praxisangewandte Forschung zu Kunst und Nachhaltigkeit sowie gesellschaftlicher Transformation. Aktuell ist sie Principal Investigator des SNF-Forschungsprojektes *Ästhetiken des Im/mobilen* sowie des SNF-Forschungsprojektes *EcoArtLab. Relationale Begegnungen zwischen den Künsten und Klimaforschung*.

Katja Schneider ist Professorin für Tanzwissenschaft an der Hochschule für Musik und Darstellende Kunst Frankfurt (HfMDK). Sie habilitierte sich 2013 mit der Schrift *Tanz und Text. Figurationen von Sprache und Bewegung* (München 2016) am Institut für Theaterwissenschaft der Ludwig-Maximilians-Universität München, dem sie auch als wissenschaftliche Mitarbeiterin angehörte. Als Kritikerin schrieb sie u. a. für die *Süddeutsche Zeitung* und berichtete für den *Deutschlandfunk*, als Redakteurin arbeitete sie für die Fachmagazine *tanzdrama*, *tanzjournal* und *tanz* (1992–2012), als Dramaturgin ist sie für das Münchner Festival Dance tätig. Sie ist Gründungsmitglied von *tanznetz.de*.

Jenny Schrödl ist Juniorprofessorin für Theaterwissenschaft an der Freien Universität Berlin mit den Schwerpunkten Gegenwartstheater und Performancekunst. Sie ist Initiatorin und Leiterin (gemeinsam mit Rosemarie Brucher) der AG Gender der Gesellschaft für Theaterwissenschaft (seit 2014) sowie Mitglied der Redaktion der *feministischen studien* (seit 2020). Derzeit arbeitet sie an einem Buchprojekt zu Inszenierungen von Geschlecht in den performativen Künsten der Gegenwart.

Stephanie Schroedter, habilitierte Musik- und Tanzwissenschaftlerin, ist Professorin für Theorien von Musik und Bewegung am Institut für Musik- und Bewegungspädagogik/Rhythmik sowie Musikphysiologie der Universität für Musik und darstellende Kunst Wien (mdw). Sie arbeitet im Bereich einer musikchoreografischen bzw. klangperformativen Forschung, die künstlerisch-praktische/kreative und theoretisch-reflektierende Ansätze eng miteinander verbindet, um vor allem ein musikalisch-bewegtes Wissen zu erschließen.

Philipp Schulte ist Associate Professor für Szenografie- und Performancetheorie an der Norwegischen Theaterakademie (Fredrikstad) und Geschäftsführer der Hessischen Theaterakademie (Frankfurt/M.). Er studierte Angewandte Theaterwissenschaft in Gießen und Bergen (Norwegen), wo er zum Thema *Identität als Experiment. Ich-Performanzen auf der Gegenwartsbühne* promovierte. Er hat zahlreiche Aufsätze und Bücher veröffentlicht. Schulte lehrt(e) Theatertheorie an unterschiedlichen Universitäten und Kunsthochschulen in Deutschland, Österreich und Norwegen.

Theresa Schütz studierte Deutsche Literatur, Kultur- sowie Theaterwissenschaft in Berlin und Paris. Sie wurde 2021 zu immersivem Gegenwartstheater promoviert, arbeitet aktuell als Postdoktorandin im Sonderforschungsbereich Affective Societies an der Freien Universität Berlin und schreibt seit 2013 auch theaterjournalistische Texte, vorwiegend für *Theater der Zeit*. Zu ihren Forschungsschwerpunkten gehören Ästhetik und Theorie des partizipativen Gegenwartstheaters, Affekttheorie, Wirkungsästhetik, Publikumsforschung ebenso wie Strukturen und Ästhetiken in den Freien Darstellenden Künsten und kollektive Arbeits- und Lebensformen.

Azadeh Sharifi ist Visiting Assistant Professor (DAAD-Gastprofessur) am Department for Germanic Languages & Literatures an der University of Toronto, Kanada. Ihre Forschungsschwerpunkte sind (post-)koloniale und (post-)migrantische Theatergeschichte, zeitgenössische Performancekunst sowie intersektionale und dekoloniale Praktiken im Theater. Zurzeit arbeitet sie an einer deutschen (post-)migrantischen Theatergeschichte seit 1955.

Gerald Siegmund ist Professor für Angewandte Theaterwissenschaft an der Justus-Liebig-Universität Gießen. Seine Schwerpunkte sind das Gegenwartstheater und der zeitgenössische Tanz, Ästhetik, Theater als Dispositiv, Gedächtnistheorien, Theatertheorien, Performance, Intermedialität.

Ann-Christine Simke ist Lecturer in Performance an der University of the West of Scotland. Sie lehrt, forscht und publiziert zu institutioneller Dramaturgie, Critical Race Studies und Performance Studies in globaler Perspektive. Ihr aktuelles Buchprojekt befasst sich mit Intersektionalität und Performance.

Julia Stenzel ist Juniorprofessorin für Theaterwissenschaft an der Johannes Gutenberg-Universität Mainz. Ihre Forschungsschwerpunkte sind Theater und Religion in globaler Perspektive, Szenen von Repräsentation und Stellvertretung, Theater/Performance und Posturbanität, Transformationen vormoderner Theatralität. Derzeit arbeitet sie insbesondere zu Transformationen des Modells ›Passionsspiel‹, zum Verhältnis von Agora und Theater sowie zu Performance und Aktivismus im Iran.

Christina Thurner ist Professorin für Tanzwissenschaft am Institut für Theaterwissenschaft der Universität Bern. Ihre Forschungsschwerpunkte sind Tanzgeschichte und -ästhetik (18. bis 21. Jahrhundert), zeitgenössischer Tanz und Performance (Schweiz, Europa, USA), Historiografie, Tanzkritik und Autobiografieforschung. Dazu leitet sie derzeit ein vom Schweizerischen Nationalfonds gefördertes Projekt *Auto_Bio_Grafie als Performance. Ein tanzhistoriografisches Innovationsfeld*.

Sara Tiefenbacher ist derzeit als Projektkoordinatorin und -mitarbeiterin an der Universitätsbibliothek Frankfurt a. M. tätig. Ihre Forschungs- und Arbeitsschwerpunkte sind Theatremobilität und Theater- sowie Medienarchive. Aktuell ist sie an einem Projekt beteiligt zur digitalen Bereitstellung und Nachnutzbarkeit aggregierter, standardisierter Metadaten von audiovisuellen Beständen der Darstellenden Kunst und forscht zur Digitalisierung und Verzeichnung theaterhistorischer Materialien.

Ekaterina Trachsel ist Theaterwissenschaftlerin und -macherin. Sie hat Szenische Künste (B. A.) und Inszenierung der Künste und der Medien (M. A.) an der Universität Hildesheim studiert und ist Gründungsmitglied des Theaterkollektivs VOLL:MILCH und des nota e. V. Sie hat an der Universität Hildesheim zum Thema *De-Montage im zeitgenössischen Theater. Ein dramaturgisches Verfahren im Spannungsfeld von Widerstand und Affirmation* promoviert und war dort 2017–2022 als wissenschaftliche Mitarbeiterin tätig. Aktuell ist sie Postdoc am Institut für Angewandte Theaterwissenschaft an der JLU Gießen.

Hanna Voss ist wissenschaftliche Mitarbeiterin im Bereich Theaterwissenschaft an der Johannes Gutenberg-Universität Mainz. Nach bzw. parallel zu ihrem Studium der Theaterwissenschaft und AVL sowie Wirtschaftswissenschaften hat sie im Rahmen des theaterwissenschaftlichen Teilprojekts der Mainzer DFG-FOR 1939 *Un/doing Differences* (2013–2019) zur Institution des deutschen Sprechtheaters mit Fokus auf Humandifferenzierungen nach Ethnizität empirisch wie historiografisch geforscht. Gegenstand der Untersuchung waren Schauspielschulen, Künstlervermittlung und Theaterhäuser im

20. und 21. Jahrhundert. Weitere Forschungsschwerpunkte und -interessen: Institutionen- und Organisationstheorie, Verbindung aufführungsanalytischer und ethnografischer Verfahren.

Meike Wagner ist Inhaberin des Lehrstuhls für Theaterwissenschaft an der Ludwig-Maximilians-Universität München. Ihre Forschungsschwerpunkte sind zeitgenössisches Figurentheater, Performancekunst, Theater und Öffentlichkeit sowie Theater im 18. und 19. Jahrhundert. Aktuell forscht sie als Principal Investigator in ihrem ERC-Projekt *Performing Citizenship. Social and Political Agency in Non-Professional Theatre Practice in Germany, France, Britain, Sweden and Switzerland* zu kulturellen, sozialen und politischen Praxen im Amateurtheater um 1800.

Matthias Warstat ist Professor für Theaterwissenschaft an der Freien Universität Berlin. Er forscht schwerpunktmäßig zu Relationen von Theater und Gesellschaft, mit Blick sowohl auf das Gegenwartstheater als auch auf die Theatergeschichte des 19. und 20. Jahrhunderts. Im Berliner DFG-Sonderforschungsbereich *Intervenierende Künste* leitet er aktuell ein Projekt zum Thema *Teilhabe und Dissoziation: Spannungen politischen Theaters im 20. Jahrhundert und in der Gegenwart*.

Elizabeth Waterhouse ist Postdoc in Tanzwissenschaft am Institut für Theaterwissenschaft der Universität Bern. Ihre Forschung konzentriert sich auf die Überbrückung der Grenzen zwischen Praxis und Theorie durch die Entwicklung eines tänzerischen Standpunkts für ethnografische und Oral History-Methoden. Sie ist Spezialistin für die künstlerische Arbeit von William Forsythe. Waterhouse tanzt weiterhin und vermittelt tänzerische und choreografische Praktiken.

Julia Wehren ist Wissenschaftliche Mitarbeiterin am Institut für Theaterwissenschaft der Universität Bern. Ihre Forschungsschwerpunkte sind Tanzhistoriografie, Interviewpraktiken und Oral History, künstlerische Prozesse und Dokumentationsformen, zeitgenössischer Tanz, Tanz- und Theatergeschichte der Schweiz. Sie ist Gastdozentin der *Manufacture*, Haute école des arts de la scène Lausanne und Fachreferentin der Stiftung SAPA, Schweizer Archiv der Darstellenden Künste.

Christel Weiler war bis 2017 als Akademische Oberrätin am Institut für Theaterwissenschaft der Freien Universität Berlin tätig. Aufführungsanalyse bildete einen Schwerpunkt in Forschung und Lehre. Gemeinsam mit Jens Roselt hat sie 2017 den Band *Aufführungsanalyse. Eine Einführung* veröffentlicht.

Benjamin Wihstutz ist Juniorprofessor für Theaterwissenschaft an der Johannes Gutenberg-Universität Mainz. Seine Forschungsschwerpunkte sind Theater und Performance der Gegenwart, Disability Studies und Performance Studies, Geschichte von Theater und Ästhetik um 1800, die Entgrenzung der Künste seit den 1950er-Jahren, Theater und Zeugenschaft, die Geschichte des Publikums.

Christopher Wild ist Professor am Department of Germanic Studies and the Committee on Theater and Performance Studies, Associated Faculty in the Divinity School an der University of Chicago. Derzeit leitet er dort auch das *Parrhesia Program for Public Discourse*. Seine Forschungsschwerpunkte sind Literatur-, Theater- und Kulturgeschichte von der Frühen Neuzeit und bis ins 19. Jahrhundert. Aktuell forscht er zur Geschichte geistlicher und geistiger Übungen in der Frühen Neuzeit und zur Mediengeschichte der Reformation.

Sophie Witt ist seit 2023 Professorin für Literaturwissenschaft, insbesondere Wissenskulturen und Interdisziplinarität an der Universität Hamburg und war zuvor SNF-Professorin für Neuere deutsche Literatur mit Schwerpunkt Theater an der Universität Zürich. Ihre Forschungsschwerpunkte sind Theatergeschichte vom 18. Jahrhundert bis in die Gegenwart, Theatertheorie des 20. Jahrhunderts,

besonders der Avantgarden, Korporalität als Wissenskategorie, Theater/Literatur und Psychoanalyse sowie Medical Humanities.

Isa Wortelkamp ist Tanz- und Theaterwissenschaftlerin an der Universität Leipzig und lebt in Berlin. Ihre Forschungsschwerpunkte liegen in der medialen Übertragung von Bewegung in Schrift, Schreiben und Fotografie sowie in choreografische Prozesse als Verfahren des systemischen Wandels.

Sachregister (Auswahl)

A

Académie Royale de Danse 24, 51, 675, 676, 681, 683
Accessibility 269, 477, 481, 482, 540, 575
acting 300, 337, 456, 625, 629, 632, 634, 636
Affekt 109, 121, 124, 146, 172, 177, 202, 205, 213, 214,
373, 488, 489, 597, 624, 631, 727, 729, 750, 758, 759,
780, 794, 815
Ambivalenz 116, 119, 121, 123, 371, 404, 547, 565, 603
Anordnung 46, 60, 89, 129, 141, 142, 144, 145, 217, 218,
252, 417, 421, 476, 479, 480, 483, 525, 562, 611, 631,
637, 654, 671, 696, 754, 810, 814
Antitheatralität 453–457
Arbeitsweise 71, 154, 191, 234, 515, 525, 533, 581, 584,
595, 601, 610, 619, 620, 640, 642–644, 658, 669,
696, 701, 715, 734, 736, 738, 765, 766, 785, 810
Artistic Research 150, 232, 260, 262, 263, 275, 644, 658
Artistik 395, 400, 401, 403, 404, 453, 775
Ästhetik 27, 63, 68, 69, 79, 88, 91, 92, 112, 123, 133,
153, 201, 204, 207, 210, 235, 239, 275, 277–280,
282, 286, 309, 317, 320–322, 324, 341, 345, 346,
362, 363, 396–398, 403, 407, 412, 442, 468, 472,
477–479, 486, 489, 500, 501, 511, 514, 515, 517, 518,
522, 525–527, 532, 533, 537, 540, 541, 546, 550, 571,
580, 588, 595, 601, 613, 615, 625, 627, 631, 639, 640,
644, 646, 668, 672, 721, 733, 748, 749, 754, 757, 760,
766, 777, 785, 786, 791, 792, 809, 811, 813, 814
Audience Studies 791, 795
Autobiografie/autobiografisch 244, 251, 252, 255, 256,
651, 652, 656
Avantgarde 20, 37, 38, 63, 76, 92, 133, 201, 205, 257,
282, 357, 375, 376, 390, 476, 497, 499, 507, 517–519,
521, 522, 525, 526, 528, 530, 534, 535, 537, 538, 544,
545, 555, 559, 571, 630, 687, 710, 727, 730, 743, 751,
753, 793, 807, 810

B

Barrierefreiheit 482, 792, 795
Behinderung 513, 535–540, 546, 732, 795
Bewegung
– Bewegungsanalyse 25, 124, 204, 441, 443, 590, 757
– Bewegungsformen 295, 525, 527, 531, 676, 685, 760
– Bewegungspraktiken 91, 303, 305, 307, 308
– Körperbewegung 45, 63, 441, 493, 639, 675, 677,
725, 744, 749, 759, 762
Bildung 21, 26, 38, 46, 47, 51, 56, 66, 99, 100, 111,
151, 152, 155, 211, 235, 256, 330, 339, 352, 353, 408,
409, 422, 423, 434, 459, 461, 463, 469, 470, 472,
505–508, 511, 513, 543, 545, 549, 566, 577, 582, 587,
590, 593–598, 601–605, 616, 617, 628, 639, 647–649,
684, 710

BIPoC 262, 481, 563, 564, 566, 567, 795
Black Box/White Cube 425, 589, 687, 691
Blackfacing 152, 331
Bühne
– Dekorationsbühne 804, 806
– Drehbühne 478, 693, 700, 799, 800, 807
– Guckkastenbühne 39, 42, 62–64, 68, 228, 423, 476,
477, 496, 498, 557, 687, 694, 754, 781, 798, 806, 807
– Illusionsbühne 423, 806
– Neutralbühne 797, 799, 801, 804, 808

C

Cyborg 87, 302, 322, 333, 570, 573, 690

D

Dekolonialisierung/dekolonial 42, 124, 132, 165, 167,
177, 263, 308, 322, 327, 329–331, 339, 361, 368, 427,
430, 435, 566, 590, 656, 722, 723, 732, 795
Didaktik/didaktisch 409, 507, 509, 601, 603, 604, 647,
669, 734, 736
Digitalisierung 72, 140, 144, 205, 252, 265, 267, 268,
313, 569–571, 605, 738, 809–811, 819
Dis/ability 83, 88, 218, 224, 262, 323, 342, 503, 535,
537–540, 575, 636, 789
Disability Aesthetics 535, 537, 540, 795
Dokumentation 22, 164, 185, 252, 253, 260, 262, 296,
345, 372, 441, 443, 444, 448, 586, 619, 643, 659, 671,
672, 767, 821
Drama/Dramatik 34, 35, 38, 39, 60–63, 66, 68, 72, 74,
75, 81, 95, 99, 101, 108–110, 112, 113, 122, 124, 133, 166,
169, 190, 202, 203, 214, 216, 258, 267, 268, 278, 281,
291, 300, 312, 325, 350, 353, 362, 373, 375–377, 399,
410, 431, 454, 455, 467–470, 490, 510, 528, 532, 565,
582, 615, 617, 618, 620, 625, 626, 628, 748, 759, 772,
773, 780, 788, 801, 818, 819

E

Emergenz 122, 192, 197, 204, 232, 335, 643, 648, 737,
749
Empowerment 252, 254, 597, 598
Entgrenzung der Künste 315, 475, 479, 487, 523, 534,
587
Entwurfspraxis 675, 676, 684
Epistemologie 146, 147, 154, 205, 213, 330, 331, 732
Erbe, kulturelles 269, 391–393, 429, 433, 437, 438
Erinnerung 60, 65, 69, 71, 72, 80, 87, 103, 170, 171, 182,
251, 252, 255, 256, 277, 288, 325, 351, 396, 427, 430,
477, 492, 622, 641, 666, 680, 741

Sachregister (Auswahl)

Ethik 118, 137, 165, 187, 192, 248, 286, 317, 320, 518, 522, 597, 762, 815

Ethnografie 225, 244, 246–249, 279, 295, 303, 305, 307, 661, 662

F

Feldforschung 243–248, 304–307, 513, 590

Feminismus 90, 279, 328, 336, 544

Flüchtigkeit 72, 164, 166, 185, 282, 361, 369, 448, 477, 480, 520, 648, 651, 653, 654, 660

Freakshow 535, 536, 538

Freie Szene 21, 246, 345, 470, 476, 479, 538, 571, 577, 579, 581, 583, 589, 594, 610, 611, 645, 662, 669, 670, 789

G

Gedächtnis 55, 71, 80, 81, 93, 166, 183, 216, 224, 253, 430, 433–435, 444, 641, 683, 705, 707, 803, 813

Gemeinschaftsbildung 45, 48, 478, 581, 582, 794

Gesamtwirkung 450, 785, 786

Gesang 74, 109, 121, 124, 281, 300, 388, 486, 654, 725, 731, 747, 753, 780, 781

Gestus 100, 288, 430, 512, 579, 667, 697, 737, 761, 762, 776

Globalisierung 42, 48, 72, 151, 164, 210, 223, 224, 246, 307, 319, 339, 342, 383–385, 387–389, 391–393, 546, 642, 732, 739, 765

H

Heilung 146, 213, 217

Hören 170, 491, 541, 599, 726, 727, 729, 732, 737, 747–749, 754–758

Hybridität 222, 325, 329, 366, 550

I

Illusion 59, 60, 62, 81, 224, 357, 358, 421, 423, 476, 557–559, 571, 631, 632, 635, 664, 692, 775, 797, 800, 806, 807

Immersion 142, 305, 557, 559, 561, 571, 572, 749, 794

Individuum 51, 53, 64, 89, 128, 132, 136, 147, 227, 337, 519, 547, 623, 703, 709, 710, 789

Inklusion 59, 438, 535, 539, 593

Institution

– Institutionalisierung 17, 21, 25, 26, 41, 48, 56, 62, 121, 235, 257, 275, 276, 407, 409, 460, 553, 555, 584, 609, 618, 626, 628, 645–647

– Institutionskritik 154, 345, 479, 480, 589, 598, 607, 608, 610, 611, 639, 670, 789

Intentionalität 208–210, 241, 294

Interaktion 41, 48, 59, 80, 135, 174, 205, 226, 239, 268, 279, 294, 296, 298, 311, 352, 358, 435, 443, 492, 498,

501, 512, 514, 515, 518, 559, 570, 572–574, 601, 609, 622, 624, 741, 790, 793, 794, 809

Interdisziplinarität/interdisziplinär 17, 27, 31, 95, 104, 116, 127, 133, 159, 160, 172, 181, 184–186, 196, 197, 199, 204, 206, 226, 231, 245, 246, 251, 252, 269, 271, 276, 288, 290, 294, 295, 299, 303, 323, 325, 334, 462, 485, 488, 517, 599, 620, 627, 628, 641, 646, 715, 716, 722, 723, 754, 766, 769, 790, 791

Intergenerationalität 510–512, 566

Intermedialität 69, 133, 139, 140, 143, 144, 191, 289, 292, 296, 452, 571, 681, 683, 687, 700, 756, 811, 817, 818, 820, 822

Interpretation 25, 59, 60, 62, 75, 109, 123, 124, 151, 152, 184, 187–190, 192, 204, 205, 234, 255, 287, 379, 492, 558, 653, 666, 668, 670, 762

Intersektionalität 83, 132, 155, 222, 224, 276, 322, 323, 326, 330, 342, 482, 514, 563, 566, 567, 722, 728

Intervention 65, 187, 237, 281, 512, 523, 525, 547, 560, 563–566, 578, 587, 589, 590, 605, 609, 625, 655, 693

Interview 148, 174, 177, 182, 183, 234, 247, 248, 251, 253–255, 295, 303, 526, 548, 552, 564, 628, 640, 647–649

K

Karneval 36, 42, 90, 118, 130, 401, 627, 703, 706

Katharsis 214, 279, 281, 616

Kleidung 130, 289–291, 321, 522, 713–718, 720–722, 765

Kodifizierung 51, 110, 111, 204, 286, 639, 760, 761

Kollektiv 34, 38, 48, 60, 65, 69, 71, 73, 77, 80, 95, 118, 178, 184, 229, 231, 241, 255, 280, 294, 305, 312, 319, 321, 324, 337, 346, 369, 471, 472, 478, 494, 509, 519, 531, 538, 540, 547, 557, 558, 560, 561, 572, 604, 618, 619, 640–642, 645, 649, 652, 656, 657, 659, 660, 670, 703, 707, 731, 758, 765–767, 775, 776, 787, 789, 791, 793, 794

Kolonialismus/kolonial 42, 93, 132, 151, 155, 182, 223, 224, 244, 320, 327–331, 364, 368, 383, 385, 392, 404, 425, 428, 475, 483, 563, 567, 597, 621, 654, 795

Kommunikation 53, 54, 56, 114, 133, 135, 137, 169, 201, 204, 206, 231, 311, 341, 384, 392, 424, 443, 471, 490, 512, 518, 546, 559, 623, 630, 733, 734, 736, 758, 793

Komödie 17, 33, 64, 73, 74, 105, 107, 109–113, 115, 117–119, 215, 301, 352, 353, 356, 375, 379, 380, 419, 456, 467, 489, 507, 625, 631, 636, 706, 710, 767, 768, 779, 780, 801

Kopräsenz/kopräsent 37, 42, 43, 130, 213, 256, 290, 292, 319, 477, 572, 581, 654, 715, 791, 814

Kritische Theorie 275, 277, 278, 280, 282–284, 287, 317, 320, 340, 341

Kultur

– Kulturanthropologie 40, 186, 244, 298, 299, 301

– Kulturpolitik 67, 365, 387, 586, 593, 594, 620

– Kulturtechnik 141, 288, 569, 680, 683, 685, 809, 812, 813, 815

L

Lachen 115–119, 536, 585, 769
Lautlichkeit 42, 753, 755
Leib 26, 42, 51, 83–85, 87, 89–93, 101, 137, 209, 298,
493, 707, 728, 731, 748, 757, 815
Liveness 43, 302, 474, 494, 503, 571, 572, 574, 814

M

Macht 50, 51, 60, 65, 85–87, 102, 107, 136–138, 147, 148,
150, 153, 236, 239, 240, 243, 256, 321–323, 326–329,
357, 373, 385, 456, 469, 526, 565, 566, 611, 643, 649,
661, 662, 710, 728, 732, 792, 811
Materialität 25, 42, 55, 89, 90, 95, 133, 137, 144, 170,
182, 192, 195, 197, 200, 204, 205, 210, 229, 290, 292,
294, 295, 317, 318, 334–336, 341, 417, 434–437, 439,
443, 477, 493, 498, 502, 522, 527, 570, 727, 730, 732,
736, 742, 744, 748, 749, 753, 755, 775
Medialität 31, 42, 57, 60, 80, 98, 139–144, 147, 290, 292,
295, 452, 454, 455, 493, 569, 659, 660, 727, 749, 759,
811
Mediatisierung 43, 390, 493, 494, 571
Medien 21, 43, 57, 68, 69, 72, 76, 80, 81, 89, 114, 132,
139–144, 163, 164, 176, 192, 222, 294, 296, 305, 321,
325, 342, 346, 372, 373, 385, 390, 393, 435, 439, 440,
443, 444, 453, 455, 456, 460, 463, 487, 490, 494,
505, 511, 521, 522, 558, 569, 571, 572, 574, 619–621,
653, 666, 676, 684, 701, 725, 727, 734, 759, 797, 811,
814, 818, 820, 822
Medium 35, 43, 76, 84, 89, 139–143, 276, 294, 383, 391,
435, 446, 452–456, 474, 481, 499, 602, 604, 730,
759, 762, 817
Migration 48, 173, 219, 222, 243, 304, 342, 386, 524,
564–567, 722, 732, 765
Mimesis 20, 36, 108, 279, 281, 319, 453, 455, 767
Mimus 19, 20, 454, 455, 627, 801
Mode 713–718, 723

N

Narration 75, 165, 167, 192, 254, 256, 479, 558
Nicht-Menschen/nicht-menschlich 57, 83, 175–178,
206, 235, 333, 335–338, 524, 533, 643–645, 648,
659, 662, 691, 779, 812
Normativität 218, 321, 323, 386

O

Objekttheater 499, 502, 505, 510, 625, 711
Öffentlichkeit 26, 34, 61, 66, 147, 229, 292, 295, 296,
337, 342, 416, 437, 462, 463, 469, 476, 481, 509, 515,
524, 530, 539, 550, 558, 570, 572, 582, 585, 611, 617,
644, 758, 772, 791, 792, 794
Opazität 139, 141, 142, 144

Organisation 52, 59, 77, 156, 225, 239, 255, 324, 341,
361, 366, 473, 508, 536, 551, 595, 607, 615, 625, 631,
637, 726, 741, 744, 768, 788, 814

P

Pathos 92, 123, 124, 205, 761
Poetik 18, 34, 74, 75, 98, 108–110, 112, 117, 122, 244, 277,
280–285, 317, 349, 351, 352, 362, 400, 455, 456, 469,
470, 489, 501, 509, 510, 616, 696, 779–781
Politisches Theater 381, 471, 509, 543, 544, 546, 665,
666
Polyperspektivität 174, 660, 794
Positionalität 128, 151, 152, 154, 191, 795
Postdramatisches Theater 39, 66, 68, 72, 76, 77, 100,
113, 142, 169, 192, 211, 282, 313, 324, 376, 468, 502,
522, 525–527, 531, 532, 535, 537, 538, 621, 658, 728,
731, 748, 793
Posthumanismus 322, 570, 812
Präsenz 55, 71, 73, 78, 81, 136, 166, 167, 297, 299, 318,
330, 351, 378, 392, 419, 431, 446, 451, 470, 474, 477,
485, 486, 492, 539, 564, 680, 709, 710, 719, 720, 730,
768, 783
Produktionsbedingungen 167, 170, 336, 498, 580, 584,
589, 590, 607, 644, 652
Produktionsnetzwerke 577, 581
Professionalisierung 51, 407, 409, 415, 581, 583, 634,
664, 771
Provenienz 41, 117, 140, 356, 421, 436, 437, 711
Puppenspiel 495, 497–502, 505, 508

R

race 27, 83, 88, 132, 155, 246, 280, 288, 294, 320, 323,
326, 330, 331, 341, 366, 367, 482, 565, 636, 714, 728,
763, 789, 795
Rassifizierung 276, 329
Reader 339, 342, 367, 397, 550
Reenactment 27, 55, 136, 166, 261, 280, 368, 428, 430,
431
Reflexivität 163, 480
Regietheater 21, 146, 149, 467, 468, 470, 471, 474, 491,
492, 663, 668, 670, 672, 748
Rekonstruktion 19, 36, 55, 67, 71, 72, 103, 163, 164, 168,
185, 189, 270, 355, 368, 369, 411, 416, 427–430, 446,
489, 639, 646, 810
Relationalität 89, 124, 141, 241, 246, 323, 716
Repräsentation 45, 59, 60, 65, 78, 89, 91, 133, 151–153,
204, 222, 248, 275, 291, 304, 318, 328, 369, 422, 475,
486, 492, 513, 514, 519, 521, 524, 529, 537, 559, 564,
565, 611, 622, 634, 636, 653, 655, 709, 710, 725, 731,
761, 774, 782, 783
Resonanz 54, 122, 147, 173, 300, 545, 549, 550, 572,
720, 729, 754, 757

Sachregister (Auswahl)

Responsivität 46, 48, 209, 210
Rezeption 23, 34, 71, 80, 108, 109, 113, 114, 121, 124, 134, 137, 154, 159, 170, 173, 175, 176, 189, 203, 204, 207, 215, 222, 223, 235, 237, 239–242, 279, 281, 283, 287, 295, 323, 346, 354, 392, 423, 428, 433, 481, 482, 511, 526, 536, 540, 541, 548, 557, 559, 560, 602, 604, 617, 630, 643, 644, 648, 687, 719, 726, 731, 748, 751, 765, 771, 786, 788, 791, 792, 794, 795, 819
Rhetorik 72, 97, 100, 118, 145, 242, 244, 277, 278, 280, 281, 338, 352, 456, 631, 759, 765, 780
Ritual 40, 41, 48, 49, 65, 66, 72–74, 135, 136, 290–293, 298, 306, 357, 358, 375, 377–379, 430, 457, 475, 518, 531, 544, 559, 572, 589, 652, 703, 705, 706, 709, 710, 747, 812, 814
Rollenspiel 36, 38, 62, 63, 72, 76, 130, 135, 227, 292, 408, 467, 471, 472, 518, 543, 545

S
Schauspielhaus 261, 422, 424, 467, 471, 625, 667
Schauspielmusik 486, 749
Schauspielpädagogik 389, 392
Schauspieltheorie 21, 89, 183, 211, 477, 528, 529, 627, 628, 729, 768
Schnürboden 695, 798, 806
Scores 55, 78, 444, 479, 482, 684
Selbstdarstellung 128, 130, 132, 214, 411, 446, 714, 772, 774
Sex/Sexualität 27, 137, 152, 177, 215, 216, 218, 222, 288, 289, 291, 322–325, 336, 341, 507, 539, 653, 655, 763
Sideshow 404, 536
Singularität 106, 128, 132, 199, 284, 317, 651, 673
Spiel
– Spielmetaphern 309, 311
– Spielort 60, 170, 240, 412, 417, 419, 423, 425, 480, 580, 699, 700, 803
– Spielplan 411, 427, 431, 468, 472, 492, 564, 608
– Spieltheorien 246, 309, 310
Stadttheater 150, 388, 399, 415, 416, 420, 424, 428, 470, 476, 479, 518, 532, 533, 561, 571, 579, 588, 594, 598, 610, 617, 662, 781, 788, 789, 794, 798, 807
Standard 168, 269, 275, 278, 351, 355, 364, 383, 385, 386, 388, 389, 392, 423, 436, 460, 497, 597, 643, 671, 738, 765, 771, 775, 776
Straßenszene 33, 37, 129, 379, 806
Subjekt 49, 52, 83, 86, 88, 89, 125, 136, 147, 167, 172, 190, 208, 213, 216, 259, 309, 316, 335–337, 401, 452, 492, 501, 519, 547, 557, 652, 680, 703, 709, 710, 743, 780, 812, 813
Subversion 83, 88, 119, 142, 318, 322, 323, 456
Szenografie 68, 144, 146, 201, 356, 475, 477, 478, 498, 522, 631, 688, 692, 700, 714, 811, 814

T
Tanzkritik 54, 760
Tanzkultur 45, 46, 48, 50, 236, 362, 364, 747, 762
Tanzschrift 67, 362–364, 439–441, 443, 444, 677, 759
Tanztechnik 27, 50, 51, 54, 89, 286, 477, 639–641, 647, 770, 774, 776, 813
Tanztheater 17, 47, 56, 68, 79, 128, 153, 429, 432, 467, 479, 485, 505, 620, 634, 641, 643, 644, 748–751, 755
Tanztherapie 544, 545
Teilhabe 42, 78, 86, 114, 151, 152, 154, 192, 211, 261, 345, 476, 505, 507, 511, 512, 514, 524, 529, 540, 560, 593–599, 603, 605, 636, 639, 646, 768, 793, 815
Teilnehmende Beobachtung 226, 230, 234, 243, 244, 247, 303, 548, 645, 647–649
Theater der Dinge 499, 500
Theater-Games 309, 313
Theaterbau 60, 61, 68, 182, 183, 353, 415–425, 578, 687, 705, 797, 798, 801
Theaterkritik 20, 191, 225, 459, 467, 469, 472, 564, 566, 618, 663, 668
Theaterpraxis 20, 61, 65, 110, 113, 151–153, 188, 298, 352, 355, 371, 372, 374–376, 379, 408, 459–463, 469, 528, 545, 561, 574, 617, 627, 637, 658, 665, 666, 668, 670, 710, 738, 739, 753, 818
Theaterraum 61, 68, 173, 423, 476, 618, 631, 687–689, 701, 738, 753
Theaterreform 98, 107, 111, 113, 354, 371, 423, 453, 454, 456, 470, 525, 555, 615, 616, 664, 768, 807
Theatertherapie 215, 543
Theatervereine 409–411
Theatralitätsgefüge 36, 130, 131, 282, 374, 380, 381
Theorie und Praxis 19, 213, 218, 243, 341, 368, 453, 587, 590, 616, 626, 627, 637, 647, 785, 790
Tragödie 74, 107–112, 117, 121–125, 215, 281, 282, 349, 352, 353, 372, 375, 456, 467, 470, 489, 625, 767, 779–782
Transkulturalität 219, 580
Transnationalismus/transnational 185, 219, 223, 224, 243, 245, 342, 365, 366, 383, 463, 514, 546, 551, 579, 583

U
Überlieferung 19, 55, 117, 182, 183, 185, 245, 251–253, 427, 429–431, 438, 476, 705, 717
Übertragung 119, 144, 146, 188, 195, 213, 217, 218, 287, 386, 390, 391, 428, 435, 452, 493, 494, 643, 681, 701, 720, 743, 744, 761, 773, 776, 786, 807, 809, 813, 821
Umwelt 48, 60, 72, 84, 86, 92, 128, 199, 303, 336, 342, 373, 438, 499, 503, 574, 621, 742, 755, 760, 779, 783, 811, 812, 814

V

Verflechtung 42, 69, 124, 151, 167, 178, 204, 224, 330,
366, 374, 384, 390, 425, 463, 475, 569, 657, 658,
689, 749

Verismus/veristisch 409, 633, 635, 706, 768

Verkörperung/verkörpert 37, 40, 46, 49, 50, 55, 86,
89, 98, 131, 195, 202, 210, 226, 228, 237, 246, 257,
261, 288, 290, 294, 295, 303, 304, 306, 307, 321, 324,
340–342, 388, 427, 428, 431, 477, 486, 492, 499, 517,
520, 533, 572, 589, 625, 627, 631, 634, 636, 651, 653,

675, 676, 679, 681, 683, 684, 714, 716, 726, 732, 733,
737, 762, 769, 774

Virtual Reality 148, 261, 570–573

W

Wiederholung 49, 55, 71–73, 76, 78–80, 87, 136, 171,
260, 293, 318, 322, 427, 430, 450, 487, 492, 517, 632,
634, 643, 648, 651, 653, 660, 691, 737, 741

Witz/witzig 116, 119, 697

Personenregister (Auswahl)

A

Abramović, Marina 90, 522, 730
Acconci, Vito 522, 730
Adorno, Theodor W. 106, 119, 125, 283, 284, 317, 756
Aischylos 695, 779, 780, 801
Aleotti, Giovanni Battista 420, 806
Anderson, Laurie 571, 730, 753
Appia, Adolphe 66–68, 77, 411, 423, 478, 525, 664,
687–690, 692, 693, 768, 807
Arbeau, Thoinot 24, 49, 55, 56, 286, 440, 679
Arendt, Hannah 512, 622, 776
Aristoteles 18, 34, 36, 74, 98, 108–112, 117, 118, 121, 123,
139, 188, 275, 277, 279–281, 284, 285, 349, 352, 455,
457, 470, 616, 617, 767, 779–782, 810
Artaud, Antonin 39, 78, 102, 146, 318, 537, 559, 634,
710, 730, 737, 783, 793
Astley, Philip 401, 402

B

Bachtin, Michail M. 90, 118, 154, 215, 401, 585
Baehr, Antonia 196, 318
Balanchine, George 253, 766, 768
Barba, Eugenio 66, 151, 223, 279, 297–299, 526, 527,
530, 621, 629, 634, 737
Barthes, Roland 128, 203, 241, 283, 316, 558, 737, 754,
766
Bausch, Pina 47, 56, 68, 79, 80, 128, 153, 253, 428, 429,
432, 479, 620, 641, 701, 748, 774
Beauchamp, Pierre 681, 683
Beckett, Samuel 80, 96, 119, 730
Beier, Karin 154, 471, 670
Bel, Jérôme 153, 196, 538, 620, 776, 789
Benjamin, Walter 76, 137, 140, 283, 316, 508, 569, 599,
761, 781, 814
Berghaus, Ruth 669, 670
Bergson, Henri 116, 337, 478
Bernhard, Sarah 210, 447, 761, 775
Besson, Benno 669, 710
Beuys, Joseph 78, 521, 558
Biagini, Mario 300, 301
Birch-Pfeiffer, Charlotte 786, 788
Blasis, Carlo 24, 52, 286, 362, 363, 773
Blau, Herbert 80, 279, 535, 538
Boal, Augusto 279, 544, 561
Boas, Franz 305, 306
Boas, Franziska 304, 306

Bogart, Anne 629, 634, 672
Bondy, Luc 76, 668
Bourdieu, Pierre 231, 234, 247, 461, 607, 765, 812
Brahm, Otto 618, 664, 665
Brecht, Bertolt 33, 34, 37, 75, 129, 140, 281, 283, 379,
526, 528, 530, 559, 561, 594, 618, 629, 644, 666, 667,
710, 730, 737, 761, 787, 793, 813, 820
Breth, Andrea 471, 473, 670
Brook, Peter 40, 151, 520, 526, 580, 669
Brown, Trisha 54, 68, 79, 479, 480, 641, 810, 819
Brückwald, Otto 61, 422
Brunelleschi, Filippo 356, 804
Buontalenti, Bernardo 356, 420
Burden, Chris 522, 537
Butler, Judith 86, 136, 209, 214, 283, 293, 315, 318, 322,
336, 498, 653, 812

C

Cage, John 78, 79, 479, 482, 487, 531, 558, 688, 696
Carvalho, Wagner 566, 567
Castellucci, Romeo 91, 537
Castorf, Frank 571, 670, 692, 700, 819
Charmatz, Boris 68, 369, 480, 620
Chétouane, Laurent 318, 701
Childs, Lucinda 68, 79, 479, 531, 537, 810
Clever, Edith 102, 103
Corneille, Pierre III, 453, 767, 781
Craig, Edward Gordon 68, 77, 497, 525, 664, 687,
688, 690, 710, 807
Cunningham, Claire 535, 540
Cunningham, Merce 54, 67, 79, 205, 265, 429, 479,
482, 531, 640, 810, 819

D

De Keersmaeker, Anne Teresa 620, 777
De Mey, Thierry 80, 821
Deleuze, Gilles 87, 134, 145, 215, 241, 276, 283, 316,
334, 336, 337, 743, 783, 812
Delsarte, François 47, 66, 760
Denis, Ruth St. 61, 67, 389, 669, 767, 781, 793
Deren, Maya 482, 821
Derrida, Jacques 114, 135, 136, 166, 214, 279, 283, 290,
293, 307, 315–320, 328, 434, 782, 783
Descartes, René 83, 277
Devrient, Eduard 774, 787

Personenregister (Auswahl)

Diderot, Denis 61, 454, 687, 692, 767, 768, 781, 782, 793, 813
Dingelstedt, Franz von 664, 787
Doisneau, Véronique 716, 789
Dresen, Adolf 669, 672
Duncan, Isadora 47, 66, 90, 287, 389, 478, 525, 531, 761, 768, 774
Dunham, Katherine 154, 245, 304

E

Eisenstein, Sergei Michailowitsch 666, 793
Ekhof, Conrad 473, 788
Elfßler, Fanny 389, 774
Erpulat, Nurkan 565–567
Evans-Pritchard, Edward E. 245, 305
Evreinow, Nikolai 37, 666

F

Fassbinder, Rainer Werner 281, 693
Fellner, Ferdinand 417, 423
Feuillet, Raoul Auger 24, 286, 440, 676, 681, 683
Foreman, Richard 537, 730
Forsythe, William 47, 57, 68, 80, 196, 262, 318, 432, 443, 480, 482, 523, 641, 777
Foucault, Michel 50, 52, 64, 65, 85–87, 136, 145, 146, 148, 152, 166, 175, 195, 198, 199, 215, 231, 276, 279, 283, 316, 322, 328, 338, 357, 434, 460, 607, 620, 687, 694, 812
Franconi, Antonio 402, 403
Franconi, Henri 401, 402
Freud, Sigmund 116, 213, 629
Fuller, Loïe 50, 478, 531, 807
Furttenbach, Joseph 420, 805, 806

G

Gadamer, Hans-Georg 187–192, 309, 311
Geertz, Clifford 248, 298, 661
Georg II. von Sachsen-Meiningen 787, 800
Gert, Valeska 477, 762
Goebbels, Heiner 486, 696, 697, 743
Goethe, Johann Wolfgang von 100, 111, 113, 125, 282, 400, 408, 579, 617, 623, 644, 664, 668, 729, 768, 786, 800
Goffman, Erving 37, 128, 135, 136, 225, 227–229, 246, 291, 292, 298, 311, 312, 518, 624, 629, 652
Gosch, Jürgen 668, 669, 694
Gotscheff, Dimiter 694, 695
Gottsched, Johann Christoph 98, 107, 111, 113, 118, 455, 456, 616, 767
Graham, Martha 50, 52, 67, 389, 640

Gropius, Walter 424, 478
Grotowski, Jerzy 278, 279, 298, 300, 301, 527, 528, 530, 580, 622, 629, 633, 634, 730
Grüber, Klaus Michael 668, 693, 694
Grünberg, Klaus 696, 697
Gryphius, Andreas 38, 454, 781
Gündüz, Erdem 481, 758

H

Halprin, Anna 279, 479, 716
Handke, Peter 65, 471
Harrell, Trajal 50, 481
Hegel, Georg Wilhelm Friedrich 112, 122, 123, 125, 282, 316, 355, 376, 404, 469, 489, 616, 773
Heidegger, Martin 187–192, 284, 316, 812
Helmer, Hermann 417, 423
Herder, Johann Gottfried III, 112, 122, 757, 812
Herrmann, Karl-Ernst 491, 668, 693
Herrmann, Max 18–20, 22, 23, 39, 41, 61, 163, 167, 181, 185, 186, 190, 219, 225, 270, 276, 282, 312, 349, 355, 372, 376, 415, 455, 626
Hoffmann, Reinhild 79, 139, 140, 261, 412, 413, 417, 508, 509, 511, 582, 594, 670, 787, 789, 790, 819
Hofmannsthal, Hugo von 390, 582
Hölderlin, Friedrich 77, 122, 125, 283, 780, 782
Holtei, Karl von 399–401
Horaz 110–112
Horkheimer, Max 275, 277, 280, 282, 317
Hübner, Kurt 668, 693
Humphrey, Doris 52, 54, 67, 479
Husserl, Edmund 83, 84, 207–210, 316, 492

I

Ibsen, Henrik 75, 76, 632
Iffland, August Wilhelm 409, 628, 791
Ihering, Herbert 618, 666
Ingvarsen, Mette 196, 685

J

Jaques-Dalcroze, Émile 47, 66, 67, 79, 90, 411, 423, 478, 689
Jelinek, Elfriede 113, 216, 281, 318, 472, 474, 532, 700, 783, 789
Jessner, Leopold 618, 666–668
Jones, Inigo 420, 805, 806

K

Ka Fai, Choy 482, 815
Kagel, Mauricio 487, 488

Kant, Immanuel 67, 71, 85, 96, 97, 103, 104, 116, 125, 275, 277, 278, 280, 283, 284, 316, 341, 363, 365, 376, 404, 411, 424, 550, 757

Kaprow, Allan 521, 522

Kaufmann, Oskar 417, 423

Kennedy, Susanne 471, 690, 691, 731, 815

Kirchhoff, Corinna 102, 103

Kleist, Heinrich von 122, 146, 216, 317, 454, 733

Konwitschny, Peter 491, 670, 800

Kortner, Fritz 667, 668, 670, 730

Kresnik, Johann 620, 701

Kušej, Martin 471, 670

Kutscher, Artur 18–20, 22, 23, 185, 455, 616

L

Laban, Rudolf von 25, 47, 52, 54, 67, 79, 80, 90, 205, 287, 442, 443, 478, 479, 640, 646, 760, 761, 769, 774

Lacan, Jacques 92, 128, 214–217, 279, 316, 329, 780, 782

Lācis, Asja 283, 508, 599

Lammert, Mark 620, 694, 695

Lampe, Jutta 102, 731

Langhoff, Shermin 153, 564, 566, 567

Laube, Heinrich 618, 664, 787

Le Roy, Xavier 91, 196, 318, 477, 643

Lecoq, Jacques 629, 634, 710

Lehmen, Thomas 643, 701

Lessing, Gotthold Ephraim 89, 99, 107, 111, 122, 275, 281, 283, 456, 469, 507, 617–620, 627, 767, 768, 781

Linke, Susanne 47, 79

Liszt, Franz 772, 773

Lully, Jean-Baptiste 51, 750

Lyotard, Jean-François 137, 147, 204, 279, 283, 316

M

Maeterlinck, Maurice 75, 497

Man, Paul de 315, 317

Marthaler, Christoph 77, 471, 486, 487, 670, 699, 731

Marx, Karl 281, 336, 357, 401

Mauss, Marcel 50, 87, 300, 640, 812

Merleau-Ponty, Maurice 84, 85, 87, 97, 209, 210, 629, 757

Meyerhold, Wsewolod Emiljewitsch 403, 497, 528, 529, 629, 634, 666, 710, 793

Minks, Wilfried 668, 693, 694

Mitchell, Katie 261, 571, 670, 672, 731

Mnouchkine, Ariane 151, 279, 629, 669, 711, 789

Molière, Jean-Baptiste 17, 51, 111, 135, 453, 469, 750

Monk, Meredith 205, 730, 753

Moreno, Jacob Levy 291, 545

Motokiyo, Zeami 35, 629

Mozart, Wolfgang Amadeus 491, 496

Müller, Heiner 77, 125, 318, 471, 532, 620, 669, 694, 701

N

Nancy, Jean-Luc 87, 283, 315, 317, 810

Neuenfels, Hans 491, 668

Neumann, Bert 692, 693

Niessen, Carl 18, 20, 22, 23, 409, 455

Nietzsche, Friedrich 61, 66, 122, 281–284, 316, 337, 582, 757, 782

Nijinsky, Waslaw 56, 221

Noverre, Jean Georges 24, 55, 286, 683, 684

O

Offenbach, Jacques 77, 699

Ono, Yoko 521, 522

ORLAN 78, 90

Ostermeier, Thomas 471, 668, 670

P

Palitzsch, Peter 668, 693

Palladio, Andrea 417, 420

Parigi, Giulio 420, 806

Pasch, Johann 24, 285

Paxton, Steve 79, 91, 479, 482, 777

Perceval, Luk 473, 697, 698, 731

Petras, Armin 412, 526, 670

Peymann, Claus 471, 668

Piscator, Erwin 424, 478, 666–668, 793, 819

Platon 18, 107–110, 112, 117, 118, 121, 188, 276, 281, 284, 453, 455, 741, 742, 810

Plessner, Helmut 83, 115, 116, 128, 129, 301, 312, 629, 812

Pollesch, René 318, 325, 471, 472, 474, 670, 693, 776, 783, 819

R

Racine, Jean Baptiste 111, 453, 617, 767, 781

Rainer, Yvonne 68, 79, 479, 482, 642, 766

Rancière, Jacques 77, 276, 283, 319, 477, 596, 620, 793, 815

Rasche, Ulrich 757, 789

Rau, Milo 186, 261, 512, 636, 670

Rauschenberg, Robert 482, 522, 558

Recke, Anta Helena 152, 607

Reinhardt, Max 67, 77, 390, 423, 579, 582, 618, 665, 671, 787, 800

Personenregister (Auswahl)

Reza, Yasmina 470, 472
Riccoboni, Luigi (Louis/Ludwig) 351, 353, 354, 376,
768
Richter, Falk 325, 700
Rois, Sophie 731, 776
Rose, Jürgen 668, 693
Rousseau, Jean-Jacques 61, 281, 316, 455, 488, 779, 782,
783
Rüping, Christopher 471, 670

S

Salamon, Eszter 91, 93
Saltarino, Signor 399–402
Salzmann, Alexander von 66, 423
Saussure, Ferdinand de 201–203, 316
Scamozzi, Vincenzo 417, 420
Schechner, Richard 41, 65, 66, 73, 114, 134, 136, 246,
279, 282, 290, 291, 298–301, 430, 519, 526, 531, 559,
571, 572, 629, 652, 653, 759, 818
Schiller, Friedrich 49, 99, 112, 122, 282, 317, 408, 422,
454, 455, 469, 470, 507, 565, 617, 618, 666, 768, 781
Schinkel, Karl Friedrich 61, 422
Schleef, Einar 68, 125, 487, 620, 668, 669, 701, 730,
731, 757, 783, 789
Schlegel, Johann Elias 101, 112, 283, 616, 617, 706, 780
Schlemmer, Oskar 67, 424, 478, 497, 531
Schlingensief, Christoph 535, 537, 538, 670, 819
Schneemann, Carolee 90, 522
Seeling, Heinrich 417, 423
Sehring, Bernhard 417, 423
Serlio, Sebastiano 419, 420, 804
Shakespeare, William 38, 61, 62, 111, 182, 268, 350, 379,
419, 447, 453, 454, 468, 472, 571, 573, 578, 582, 617,
694, 728, 729, 781, 800, 805
Simmel, Georg 129, 192, 227, 629
Sontag, Susan 78, 766, 769, 817
Sophokles 283, 779
Stanislowski, Konstantin 299, 386, 389, 392, 486,
526–529, 629, 632, 634, 644, 664, 737, 787
Steckel, Jette 471, 670
Stein, Peter 76, 101–103, 619, 668, 693
Stemann, Nicolas 471, 598, 670

Strasberg, Lee 629, 634
Strauß, Botho 76, 164, 619
Strawinsky, Igor 742, 757
Stuart, Meg 523, 701
Szondi, Peter 62, 63, 74, 75, 112, 122, 282, 469

T

Terenz 95, 419
Tertullian 18, 281, 419
Tessenow, Heinrich 66, 423
Thalheimer, Michael 486, 670
Töpfer, Antje 497, 498
Tragelehn, Bernhard Klaus 669
Tschechow, Anton 75, 101–103, 629, 691, 694
Tudor, David 78, 482
Turner, Victor W. 40, 136, 246, 279, 289, 291, 298, 518

V

Van Kerkhoven, Marianne 620, 688
Vandekeybus, Wim 68, 79, 80, 620
Viebrock, Anna 670, 697, 699
Vitruv 60, 61, 418–420, 801, 805

W

Wade, Jeremy 90, 325
Wagner, Richard 61, 422, 454, 478, 490, 579, 582, 751,
772, 773
Waldenfels, Bernhard 84, 87, 196, 208–210, 726, 741
Warburg, Aby 92, 182, 205, 761
Weber, Max 192, 220, 221, 294
Weigel, Helene 667, 669
Wieler, Jossi 491, 670, 731
Wigman, Mary 47, 52, 54, 67, 79, 90, 287, 365, 525,
537, 761, 774
Wilson, Robert 68, 76, 77, 317, 471, 487, 535, 537, 701,
730

Z

Zadek, Peter 473, 668, 693, 694