ANDERE ÄSTHETIK

Erika Fischer-Lichte

Transformationsästhetiken

Über die verwandelnde Kraft von Kunst

SPECIAL LECTURES 3

TÜBINGEN UNIVERSITY PRESS

Erika Fischer-Lichte

TRANSFORMATIONSÄSTHETIKEN

SPECIAL LECTURES 3
ANDERE ÄSTHETIK

Reihenherausgabe durch
den Sonderforschungsbereich 1391

Verantwortlicher Herausgeber: Jörg Robert

Erika Fischer-Lichte

TRANSFORMATIONSÄSTHETIKEN

Über die verwandelnde Kraft von Kunst

Herausgegeben von
Annette Gerok-Reiter und Anna Pawlak

TÜBINGEN
UNIVERSITY
PRESS

Gefördert von der Deutschen Forschungsgemeinschaft
(DFG) – SFB 1391 – Projekt-ID 405662736

Für den SFB ist eine geschlechtersensible Sprache ein wichtiges Anliegen. Wir empfehlen daher nachdrücklich die Abbildung faktischer Geschlechtervielfalt in der Sprache. Angesichts der unterschiedlichen Möglichkeiten, dies zu realisieren, schreiben wir den Autor:innen jedoch nicht zwingend vor, welche Form jeweils gewählt wird.

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie, detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über http://dnb.dnb.de abrufbar.

Dieses Werk ist unter einer Creative Commons Lizenz vom Typ Namensnennung – Keine Bearbeitungen 4.0 International zugänglich. Um eine Kopie dieser Lizenz einzusehen, konsultieren Sie http://creativecommons.org/licenses/by-nd/4.0/ oder wenden Sie sich brieflich an Creative Commons, Postfach 1866, Mountain View, California, 94042, USA.

Die Online-Version dieser Publikation ist auf dem Repositorium der Universität Tübingen verfügbar unter:

http://hdl.handle.net/10900/166144
http://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:bsz:21-dspace-1661449
http://dx.doi.org/10.15496/publikation-107472

Tübingen University Press 2025
Universitätsbibliothek Tübingen
Wilhelmstr. 32
72074 Tübingen
tup@ub.uni-tuebingen.de
www.tuebingen-university-press.de

ISBN (Softcover): 978-3-947251-76-6
ISBN (PDF): 978-3-947251-77-3

ISSN (Softcover): 2940-200X
ISSN (Online): 2940-2018

Reihenlayout: P. Florath, Stralsund
Satz: Cornelia True, Universitätsbibliothek Tübingen
Druck und Bindung: Laupp & Göbel, Gomaringen
Printed in Germany

Vorwort

Der vorliegende Beitrag von Erika Fischer-Lichte untersucht anhand von religiösen Ritualen und anderen Aufführungspraktiken aus unterschiedlichen kulturhistorischen Kontexten die spezifische Wirkungsweise ästhetischer Akte im Rezeptionsprozess und legt deren wirklichkeitstransformierende Mechanismen offen. Im Zentrum der Ausführungen steht die These, dass die während der performativen Darbietungen wirksam gewordenen Formen der Wahrnehmung (aisthesis) und Erfahrung die beteiligten Akteur:innen in Phasen der Liminalität versetzten, die differenzierte Arten der Zustandsveränderung herbeiführen konnten. Solche komplexen ‚Transformationsästhetiken' mit ihrem identitätsstiftenden Potenzial verfolgt die Autorin unter Bezug auf einschlägige europäische wie außereuropäische theoretische Konzepte und plädiert aus literatur- und theaterwissenschaftlicher Perspektive für ein modifiziertes Verständnis des ‚Ästhetischen'.

Indem die Untersuchung vor dem Hintergrund der jeweiligen pragmatischen Bedingungen zunächst ausgewählte geistliche Spiele des Spätmittelalters aus dem deutschsprachigen Raum analysiert, darauf Aristoteles' *Poetik* der indischen Nāṭyaśāstra gegenüberstellt und schließlich die 1920 in Sankt Petersburg realisierte Inszenierung *Die Erstürmung des Winterpalais* exemplarisch in den Blick nimmt, weist sie auf eine konstitutive Gemeinsamkeit dieser höchst verschiedenen Akte und Artefakte hin: Sie alle waren nicht nur grundlegend in die soziale Praxis sowie religiöse, politische und kunsttheoretische Diskurse eingebunden, sondern entfalteten ausgehend von dieser Einge-

bundenheit eine auf die zeitgenössische Realität bezogene gleichermaßen kathartische wie epistemische Funktion. In diesem Kontext verbindet Erika Fischer-Lichte ihre richtungsweisenden Studien zum Performativen und zur Performativität, in denen sie wiederholt den Begriff der ‚Aufführung' in den Mittelpunkt stellt und die auf der Ko-Präsenz von Akteur:innen basierende Hervorbringung von Sinn(es)-zusammenhängen fokussiert, mit dem praxeologischen Modell des SFB 1391 *Andere Ästhetik*, der die beständige Wechselwirkung von heterologischen und autologischen Dimensionen als Grundbedingung des Ästhetischen ansieht. Die produktive Verknüpfung beider Forschungsansätze zeigt sich an dieser Stelle in dem übereinstimmenden Ergebnis, dass im Hinblick auf die Eigenlogik ephemerer Kunstformen in ihren transitorischen Qualitäten weder die etablierten autonomieästhetischen Annahmen einer Trennung von Kunst und Leben noch die binäre Relationalität von Objekt und Subjekt oder die tradierten Konzepte von Materialität und Medialität Bestand haben.

Ausgehend von diesen Überlegungen wären immersive Aufführungsdispositive als ein geradezu paradigmatischer ästhetischer Akt zu begreifen, der insbesondere in der Vormoderne als Vermittler und Katalysator gesellschaftlicher Prozesse und Dynamiken diente und trotz seiner historischen Relevanz als kultureller Reflexions- und Ermöglichungsraum disziplinenübergreifend lange Zeit aus dem Kanon der Geisteswissenschaften ausgeschlossen wurde. Erika Fischer-Lichtes Entwurf einer ‚Transformationsästhetik' fungiert in diesem Zusammenhang als ein interdisziplinär anschlussfähiger Diskussionsbeitrag zur höchst aktuellen Frage nach den sozialen Funktionen des Ästhetischen, der nicht zuletzt dank seiner ungewohnten Kombination von Untersuchungsgegenständen im essayistischen Format nach neuen Denkwegen jenseits feststehender Kategorien sucht.

Annette Gerok-Reiter und Anna Pawlak
November 2024

Inhaltsverzeichnis

V | Annette Gerok-Reiter und Anna Pawlak
Vorwort

9 | Erika Fischer-Lichte
Transformationsästhetiken.
Über die verwandelnde Kraft von Kunst

10 | Liminalität in Aufführungen

15 | Aufführungen geistlicher Spiele

21 | Der Kontext der religiösen Feste

30 | Wirkungsästhetiken – Aristoteles' *Poetik* und das indische *Nāṭyaśāstra*

33 | Autonomieästhetiken

39 | *Die Erstürmung des Winterpalais* – vom geistlichen Spiel zum politischen Spektakel

45 | Redefinition des Autonomiebegriffs

51 | Literaturverzeichnis

57 | Zur Autorin

Erika Fischer-Lichte

TRANSFORMATIONSÄSTHETIKEN

Über die verwandelnde Kraft von Kunst

> Damit es Kunst gibt, damit es irgendein ästhetisches Tun und Schauen gibt, dazu ist eine physiologische Vorbedingung unumgänglich: der *Rausch* [...]. Der Mensch dieses Zustandes verwandelt die Dinge, bis sie seine Macht widerspiegeln – bis sie Reflexe seiner Vollkommenheit sind. Dies Verwandeln-müssen ins Vollkommene ist – *Kunst*.
>
> (Friedrich Nietzsche)[1]

Mit diesen Worten aus der *Götzendämmerung* stellt Nietzsche eine geradezu konstitutive Beziehung zwischen Kunst bzw. jeglicher ästhetischer Aktivität und einem Zustand des Rausches her sowie zu Verwandlungen, die durch / in diesem Zustand angestoßen bzw. vollzogen werden. Beim Rausch handelt es sich um einen außergewöhnlichen Zustand des Dazwischen-Seins: zwischen einem bekannten ‚Davor' und einem häufig unbekannten, oft aber auch bewusst angestrebten ‚Danach'. Es ist ein Zustand, der sich mit dem Begriff der Liminalität fassen lässt, ein Zustand des ‚Dazwischen' bzw. ‚auf der Grenze'.

1 Nietzsche: Götzendämmerung, S. 329–397, hier S. 365 f.

Liminalität in Aufführungen

Während Nietzsche in dem eingangs zitierten Passus den Zustand des schaffenden Künstlers als liminalen Zustand eines Rausches bezeichnet, soll nachfolgend die These entwickelt werden, dass ästhetische Erfahrung generell als eine Erfahrung von Liminalität begriffen und erläutert werden kann, und zwar unabhängig davon, ob es sich um die Vormoderne, Moderne oder Postmoderne handelt. Dabei werde ich mich auf ästhetische Erfahrungen beschränken, die Zuschauerinnen und Zuschauern in Aufführungen ermöglicht werden. In diesen Fällen gilt es zu bedenken, dass es sich bei Aufführungen niemals nur um ästhetische, sondern immer auch um soziale Erfahrungen handelt. Denn die Aufführungen ereignen sich sozusagen *zwischen* Darstellenden und Zuschauenden. Eine Aufführung ist daher immer als ein ästhetisches *und* ein soziales Ereignis zu begreifen. Zum einen interagieren die Schauspieler und Schauspielerinnen untereinander, zum zweiten mit den Zuschauenden und zum dritten die Zuschauenden untereinander.

Der Begriff der Liminalität, der in diesem Kontext zentral ist, wurde von Victor Turner geprägt.[2] Turner bezieht sich dabei auf die Arbeiten des Anthropologen und Ethnologen Arnold van Gennep. Dieser hatte in seiner Studie *Les rites de passage* (1909) an einer Fülle ethnologischen Materials dargelegt, dass Rituale mit einer in höchstem Maße symbolisch aufgeladenen Grenz- und Übergangserfahrung verknüpft sind.[3] Übergangsriten gliedern sich in drei Phasen:

2 Turner 1969.

3 Van Gennep [1909] 2005.

1. die Trennungsphase, in der der / die zu Transformierende(n) aus ihrem Alltagsleben herausgelöst und ihrem sozialen Milieu entfremdet werden;
2. die Schwellen- oder Transformationsphase; in ihr werden die zu Transformierenden in einen Zustand ‚zwischen' allen möglichen Bereichen versetzt, der ihnen völlig neue, zum Teil verstörende Erfahrungen ermöglicht;
3. die Inkorporationsphase, in der die nun Transformierten wieder in die Gesellschaft aufgenommen und in ihrem neuen Status, ihrer veränderten Identität akzeptiert werden.

Diese Struktur lässt sich nach van Gennep in den verschiedensten Kulturen beobachten. Sie wird erst in ihren Inhalten kulturspezifisch ausdifferenziert. Turner hat den Zustand, der in der Schwellenphase hergestellt wird, als Zustand der Liminalität (von lat. *limen* – die Schwelle) bezeichnet und genauer als Zustand einer labilen Zwischenexistenz „betwixt and between the positions assigned and arrayed by law, custom, convention and ceremonial" bestimmt.[4] Er führt aus, dass und wie die Schwellenphase kulturelle Spielräume für Experimente und Innovationen eröffnet, insofern „[i]n liminaliy, new ways of acting, new combinations of symbols, are tried out, to be discarded or accepted".[5] Die Veränderungen, zu denen die Schwellenphase führt, betreffen nach Turner in der Regel den gesellschaftlichen Status derer, die sich dem Ritual unterziehen, sowie die gesamte Gesellschaft. Auf die Individuen bezogen bedeutet dies, dass Knaben in Krieger transformiert werden, eine unverheiratete Frau und ein unverheirateter Mann in ein Ehepaar, ein Kranker in einen Gesunden und anderes mehr. Die gesamte Gesellschaft betreffend bestimmt Tur-

4 Turner 1969, S. 95.
5 Turner 1977, S. 40.

ner Rituale als Mittel zur Erneuerung und Etablierung von Gruppen als Gemeinschaften. Dabei sieht er vor allem zwei Mechanismen am Werk: erstens die in den Ritualen erzeugten Momente von *communitas*, die er als gesteigertes Gemeinschaftsgefühl beschreibt, das die Grenzen aufhebt, welche die einzelnen Individuen voneinander trennen; und zweitens eine spezifische Verwendung von Symbolen, die sie als verdichtete und mehrdeutige Bedeutungsträger erscheinen lässt und es Akteurinnen und Akteuren sowie den Zuschauenden ermöglicht, verschiedene Interpretationsrahmen zu setzen.

In Weiterführung und zugleich Kritik dieses Ansatzes betonen Ursula Rao und Klaus-Peter Köpping einerseits die Mehrdeutigkeit von Ritualen, andererseits ihre spezifische Performativität, ihren Aufführungscharakter. Sie bestimmen ihre Ereignishaftigkeit als „transformativ[e] Akt[e]", denen „die Macht zugeschrieben" werde, „jeden Kontext von Handlung und Bedeutung und auch jeden Rahmen und alle sie konstituierenden Elemente und Personen in jeder möglichen Hinsicht zu *transformieren* und dadurch Personen und Symbolen einen neuen Zustandsstatus aufzuprägen".[6] Entsprechend gehen sie davon aus, dass die Schwellenphase nicht nur zu einer Veränderung des gesellschaftlichen Status der beteiligten Personen führen kann, sondern zu deren Transformation „in jeder möglichen Hinsicht",[7] die ihre Wirklichkeitswahrnehmung betrifft.

Wenn ich ästhetische Erfahrung, welche Aufführungen von Theater und Performancekunst ermöglichen, als Schwellenerfahrung bezeichne, so folgt daraus nicht, dass ich künstlerische Aufführungen mit rituellen gleichsetze. Allerdings ist es schwierig, Kriterien für eine klare Abgrenzung zwischen ihnen zu finden. Es liegt auch eher nahe, davon auszugehen, dass die künstlerischen Aufführungen derartige

6 Rao / Köpping 2000, S. 10.

7 Rao / Köpping 2000, S. 10.

Abgrenzungen selbst immer wieder in Frage stellen und unterlaufen. Sowohl künstlerische als auch rituelle Aufführungen gehen aus sorgfältigen Inszenierungen hervor, beide können mit Skriptvorlagen und Proben arbeiten ebenso wie mit Improvisationen, beide vermögen Wirklichkeit zu konstituieren und ihr Publikum auch zu unterhalten; beide sehen für Akteurinnen wie Akteure ebenso wie für Zuschauende die Möglichkeit vor, ihre Rolle zu verändern. Darüber hinaus greift auch die allgemeine Rahmensetzung kaum mehr, die sagt: „Dies ist eine Theateraufführung" bzw. „dies ist ein Ritual", da sie von einzelnen Teilnehmenden – Ausführenden wie Zuschauenden – unterlaufen werden kann. Einen Unterschied gibt es allerdings. Während im Ritual die Schwellenerfahrung, die die teilnehmende Person durchläuft, zur Transformation ihres gesellschaftlichen Status, ihrer öffentlich anerkannten Identität führen kann, ist dies bei der ästhetischen Erfahrung in künstlerischen Aufführungen höchst zweifelhaft.

Die Transformationen, welche Akteurinnen und Akteure ebenso wie Zuschauende in künstlerischen Aufführungen durchlaufen, sind vor allem vorübergehende, die nur für die Dauer der Aufführung oder – was die Zuschauenden angeht – auch nur für eine begrenzte Zeit innerhalb der Aufführung anhalten mögen. Ihnen sind Veränderungen physiologischer, affektiver, energetischer und motorischer Körperzustände zuzurechnen, aber auch tatsächlich erreichte Statuswechsel wie der Status eines Zuschauers zu dem eines Akteurs oder auch die Bildung einer Gemeinschaft – innerhalb des Publikums oder auch zwischen Ausführenden und Zuschauenden. Ob die Erfahrung einer Destabilisierung von Selbst-, Welt- und Fremdwahrnehmung, des Verlusts gültiger Normen und Regeln tatsächlich zu einer Neuorientierung einzelner Subjekte führt und in diesem Sinne tatsächlich zu einer andauernden Transformation, wird sich nur im jeweiligen Einzelfall entscheiden lassen. Gleichwohl unterscheidet sich auch eine solche ästhetische Erfahrung von rituellen Schwellenerfahrungen vor allem

aufgrund zweier Kriterien, die nur für rituelle Erfahrungen gelten: 1. dem der Dauerhaftigkeit bzw. der Irreversibilität und 2. dem der gesellschaftlichen Anerkennung.

Dabei gilt es zu bedenken, dass ästhetische Erfahrung nicht nur durch außergewöhnliche Ereignisse bewirkt werden kann, sondern auch durch die Wahrnehmung des Gewöhnlichen. In Aufführungen – gerade des Gegenwartstheaters und der Performancekunst – lassen sich Erfahrungen machen, die in mancher Hinsicht mit alltäglichen Erfahrungen der Zuschauerinnen und Zuschauer übereinstimmen mögen. Zwar mögen ganz ‚gewöhnliche' Körper, Handlungen, Bewegungen, Dinge, Laute, Gerüche wahrzunehmen sein; gleichwohl können sie als außergewöhnlich, als im Stande der Verklärung erscheinen. Offensichtlich ist es gerade die Eigenschaft vieler Aufführungen, das Gewöhnliche auffällig werden zu lassen. Als ein bekanntes Beispiel möchte ich lediglich John Cages *Silent Pieces* anführen, welche die sogenannte Stille hörbar machten. Wenn Gewöhnliches auffällig wird, Gegensätze kollabieren und die Dinge sich in ihr Gegenteil verwandeln, dann erleben die Zuschauenden die Wirklichkeit als ‚verzaubert'. Und es ist diese Verzauberung, die sie in einen Zustand der Liminalität versetzt und zu transformieren vermag.

Es nimmt daher kaum wunder, dass zu Beginn des 20. Jahrhunderts die so genannten Cambridge Ritualists, eine Gruppe von Altphilologen und Altphilologinnen, unter ihnen vor allem Jane Ellen Harrison, sich bemühten, eine direkte genealogische Beziehung zwischen Ritual und Theater herzustellen, welche die Priorität der Aufführung vor den Texten belegen sollte. In ihrer umfangreichen Studie „Themis: A Study of the Social Origins of Greek Religion" (1912)[8] entwickelte Harrison eine These vom Ursprung des griechischen Theaters aus dem Ritual. Sie bemühte sich nachzuweisen, dass der Dithyrambus, aus dem

8 Harrison 1912.

nach Aristoteles die Tragödie hervorgegangen ist, nichts anderes darstelle als den Gesang zur Feier des *eniautos daimon*, als einen konstitutiven Bestandteil des eniautos-daimon-Rituals. Ihr Kollege Gilbert Murray[9] beteiligte sich an Harrisons Studie mit einem „Excursus on the Ritual Forms Preserved in Tragedy". Unter Bezug auf verschiedene Tragödien und insbesondere auf Euripides' *Bakchen* – ausgerechnet einen der spätesten Tragödientexte – suchte er zu belegen, dass die Elemente *agon*, *threnos*, Botenbericht und Epiphanie, die nach Harrison aus dem *eniautos-daimon*-Ritual stammen, in den Tragödien ähnliche Funktionen zu erfüllen haben wie im Ritual.

Auch wenn aus heutiger Sicht derartige Theorien kaum haltbar erscheinen, lässt sich ihr Zustandekommen in Zusammenhang mit den gleichzeitig stattfindenden ethnologischen Forschungen zu Ritualen gut nachvollziehen. Denn die Tragödien verbindet mit Ritualen ihr Aufführungscharakter. Sie werden verfasst, um aufgeführt, nicht um gelesen zu werden.

Aufführungen geistlicher Spiele

Aufführungen unterscheiden sich von Bildern, Statuen oder Literatur unter anderem dadurch, dass in ihnen ästhetische Erfahrungen immer mit sozialen Erfahrungen verbunden sind. Denn Aufführungen finden vor und für eine Zuschauerschaft statt. Die Zuschauenden reagieren auf das von ihnen Wahrgenommene und ihre Reaktionen werden von anderen Zuschauenden ebenso wie von den Darstellenden wahrgenommen und mögen so zu weiteren von anderen Beteiligten wahrgenommenen Re-Aktionen führen. Weil die ästhetische Erfahrung im Rahmen von Aufführungen in eminentem Ausmaß eine soziale Dimen-

9 Murray 1998.

sion umfasst, erscheint die Aufführungspraxis als ein besonders geeignetes Beispiel, um Grundsätze einer ‚anderen' Ästhetik zu diskutieren. Dabei soll zunächst das geistliche Spiel des Mittelalters ins Zentrum gestellt werden. In den geistlichen Spielen des Mittelalters war die ästhetische bzw. soziale Dimension von einer dritten, der religiösen, geprägt, die häufig als dominierend wahrgenommen wurde: Aufführungen von Passions-, Oster- oder Weihnachtsspielen fanden im europäischen Mittelalter jeweils im Rahmen des entsprechenden christlichen städtischen Festes statt. Als Aufführungsort fungierte in der Regel der Marktplatz. Einzelne Aufführungen konnten sich jedoch durchaus in der Kirche zutragen.

Als Teil des betreffenden Festes hatten die Aufführungen die Funktion zu erfüllen, die Ereignisse, auf die sich das jeweilige Fest bezieht, zu vergegenwärtigen. Die Darsteller rekrutierten sich aus allen städtischen Bevölkerungsschichten – auch die Teufel wurden meist von honorigen Stadtbürgern gespielt und keineswegs ausschließlich von *ioculatores*, Vaganten und reisenden Gauklern. Lediglich die Musikanten wurden in der Regel von außerhalb gegen Bezahlung rekrutiert. Es ist daher auch nicht von einer ‚professionellen' Aufführung auszugehen.

Entsprechend fordert der *Precursor* im *Sterzinger Passionsspiel* die Zuschauenden immer wieder auf, trotz häufig nicht ganz perfekten Spiels dem vorgeführten Geschehen nicht mit einer distanzierten Haltung gegenüberzutreten.

Darumb seydt petrüebt hewt in got	Darum seid heute Gottes wegen betrübt
Und treybt daraus nit schimph noch spot,	und treibt damit weder Späße noch Spott
Als man manigen groben menschen vindt:	wie so mancher ungesittete Mensch,
Alspald er enphindt,	der, sobald er hört,
Das ainer in ainem reim misredt,	dass einer in einem Reim einen Fehler macht,

So treybt er dar aus sein gespött	darüber spottet
Und lacht der figur gar.	und die Darstellung auslacht.
Des man nicht tuen solt fürwar;	Das soll man unterlassen,
Wan es doch zw eren Jhesu Crist	da es doch allein Jesus Christus zu Ehren
Gäntzlich an gefangen ist	durchgeführt wird
Und nit aus gespötterey,	und nicht als Posse
Noch in sölicher pueberey,	oder Unfug,
Als ims offt ainer fürnympt,	wie mancher es sich denkt,
Dem es nit wol tzimpt.	dem das nicht ansteht.
Und doch durch got an gefangen ist	Es wird Gott zu Ehren durchgeführt,
Und tzw bedencken das leiden Jhesu Crist,	um an das Leiden Jesu Christi zu erinnern,
Das durch sölichs spill,	damit durch ein solches Spiel
Der es sunst petrachten wil,	der, der es betrachten will,
Vil mer zw andacht wirt bebegt;	zur Andacht bewegt wird,
Wan so man es mit wortten redt.	als wenn man davon nur mit Worten spricht.

(V. 1223–1242)[10]

Die eingeforderte Haltung[11] entspricht derjenigen der Gemeindemitglieder, denen es nicht darauf ankommen soll, besonders schön zu singen oder in besonders ausdrucksvoller Pose zu beten, sondern im rechten Glauben gemeinsam zu singen und zu beten. So heißt es entsprechend im *Luzerner Osterspiel* ausdrücklich, dass beim Spiel Zuschauende und Spieler als Gemeinde *im dienst Gottes bsamlett* (V. 106)

10 Anonymus: Sterzinger Passionspiel, S. 1–176; Übersetzung aus Fischer-Lichte 2007, S. 9.

11 Vgl. zu diesen Passagen und Übersetzungen auch den Beitrag Fischer-Lichte 2007, S. 9–17.

sind.[12] An diese Gemeinde richtet sich im *Frankfurter Passionsspiel* Jesus ganz unmittelbar:

Mircket, frauwen, man und kinde,	Höret, Frauen, Männer und Kinder
alle, die hie geinwurtig sint,	alle, die hier zugegen sind,
ir reichen vnd ir armen,	ihr Reichen und ihr Armen
lat uch myn hertzleit erbarmen	lasst Euch von meinem Herzleid erbarmen
vnd hilffet clagen myn not.	und helft mir mein Leid klagen.
ich bin mit lebendigem libe dot,	Ich bin bei lebendigem Leibe tot.

(V. 3994–3998)[13]

Derartige Publikumsadressen, die in nahezu allen Spielen zu finden sind, weisen in dieselbe Richtung wie die Eigenart, die Aufführung mit gemeinsamen Gebeten und Gesängen zu beginnen und mit gemeinsamem Gesang auch zu beenden – die Aufführung von Osterspielen in der Regel mit dem Lied „Christ ist erstanden". Entsprechend wird auch die Wirkung der Aufführung auf Spieler und Zuschauerinnen wie Zuschauer in vielen Spielen und anderen Dokumenten als dieselbe beschrieben. Der zweite Engel des *Redentiner Osterspiels* charakterisiert sie mit den Worten:

Settet ju neder unde vrowet ju,	Setzt euch nieder und freut euch,
De hyr sint ghesammelt nu!	die ihr hier versammelt seid.
Vrowet ju an desser tid:	Freut euch in dieser Zeit:
Gy moghen werden van sunden quyt.	ihr könnt von Sünden frei werden.

12 Anonymus: Luzerner Osterspiel.

13 Anonymus: Frankfurter Passionsspiel, S. 375–532. Im Folgenden abgekürzt FP.

Got de will in desser tyt losen	Gott will in dieser Zeit die erlösen,
De dar laten van dem bosen.	die von dem Bösen ablassen.
De dar huten myt gade upstan,	Die heute mit Gott aufstehen,
De scholen vrig van sunden gan.	die werden frei von Sünden weggehen.
Up dat ju dat allent sche,	Damit euch das alles geschehe,
En jewelk hore unde se.	möge ein jeder hören und sehen!

(V. 9–18)[14]

Die Aufführung soll wie eine Art Sakrament wirken, das einen läuternden Effekt auf alle Teilnehmenden auszuüben vermag. Die Handlungen, die von den Zuschauerinnen und Zuschauern gefordert werden, damit die Wirkung sich einstellen kann, bestehen in „sehen“ und „hören“. Dies scheint der angemessene Weg zu sein, auf dem eine geistige Stärke heraufbeschworen werden kann. Was aus solchen Handlungen und den besonderen Erfahrungen, die sie ermöglichen, folgt, ist eine wundersame Transformation: Die Zuschauenden werden den Ort „von Sünden frei“ verlassen, sie werden „erlös[t]“ werden. Eine solche Transformation erinnert nun in der Tat an das, was in einem und durch ein Ritual geschieht. Außerdem erscheint die Teilnahme an der Aufführung „als ‚ein gutes Werk‘, mit dem gleichsam automatisch eine innere Gnadenwirksamkeit verbunden ist“.[15] Auch die Kirche hat die Teilnahme an den Spielen ausdrücklich als ein gutes Werk anerkannt und Spielern wie Zuschauenden häufig Ablass gewährt; für gewöhnlich im Ausmaß einer Quadragene (einer vierzigtägigen Kirchenstrafe bei Wasser und Brot), manchmal allerdings auch bedeutend höher. In Luzern wurden beispielsweise 1556 sieben Jahre und sieben Quadrage-

14 Anonymus: Redentiner Osterspiel.

15 Nowé 1985, S. 307 f.

nen gewährt und in Calw im Jahre 1502 sogar 240 Jahre.[16] In dieser Hinsicht lassen sich die geistlichen Spiele durchaus als Rituale im Sinne liturgischer und an liturgische Vollzüge anschließende Handlungen verstehen.

Auch wenn man die geistlichen Spiele auf andere ihnen zeitgenössische Rituale bezieht, ergeben sich auffallende Affinitäten. Dies gilt vor allem für die Folter- und Kreuzigungsszenen der Passionsspiele, die vielfach auf Strafrituale verweisen. In ihnen ist der rituelle Charakter unübersehbar. Jesus wird beschimpft (FP, V. 2426ff.; *Alsfelder Passionsspiel*, V. 3434ff.[17]), angespuckt (FP, V. 2714ff., V. 914ff., 3557ff.; AP, V. 5415ff.) und geschlagen (FP, V. 2463, 2544, 2596, 2629, 2915; AP, V. 3557, 5415).

Mit ihm wird wiederholt ein ‚Spiel' gespielt: Ihm wird das Haupt verhüllt und er soll raten, wer ihn geschlagen (FP, V. 2544–2631; AP, V. 3602f., V. 4098–4149) oder ihm Haar und Bart gerauft hat (FP, V. 3560–3564). Diese Spiele werden mit lateinischen Formeln eingeleitet (*Prophetiza nobis, Criste: quis est, qui te percussit?* AP vor V. 3602, „Weissage uns, Christus: Wer ist es, der dich geschlagen hat?"), jede Handlung (Schlag, Haarausreißen) wird dreimal ausgeführt, wobei das Opfer beharrlich schweigt. Immer wieder heißt es: *Salvator tacet* („der Heiland schweigt"; z.B. FP, V. 2756, 2760, 2856, 2864, 2868, 2884, 3553). Der nächste Höhepunkt wird im Frankfurter Passionsspiel mit der Geißelung erreicht, welche Pilatus' Ritter *Schintekrae, Rackenbein, Ribenbart* und *Springendantz* durchführen. Zum Abschluss pressen die vier ihrem Opfer mit aller Kraft die Dornenkrone aufs Haupt. Weil Jesus jetzt kaum mehr „einem Menschen gleich" sieht, unterbricht Pilatus die Folterung: *Ecce homo! / Ir ludden, sehet: ist er eynem menschen glich? / nu*

16 Vgl. hierzu Neumann 1987, die Belege Nr. 32–34, 1055, 1944, 1946, 1969, 2106 und 2258.

17 Anonymus: Alsfelder Passionsspiel, S. 547–859. Im Folgenden abgekürzt AP.

last geen, das bitten ich (FP, V. 3521f.). Die Figur der *Synagoge* aber besteht darauf: *Crucifige, crucifige eum* (FP, V. 3526; „Kreuzige, kreuzige ihn").

Den Höhe- und Endpunkt an Grausamkeit stellt endlich die Kreuzigung dar. Die ‚Ritter' haben die Löcher für die Nägel, die durch Hände und Füße geschlagen werden sollen, zu weit voneinander entfernt eingeschlagen. Mit Stricken reißen sie nun Jesu Glieder auseinander, um die Nägel einpassen zu können.

Der Bezug auf zeitgenössische Strafrituale, wie sie Richard van Dülmen beschrieben hat,[18] lässt einerseits Folterung und Kreuzigung in der Tat als Darstellung eines Sündenbockrituals, wenn nicht gar als Vollzug dieses Rituals erscheinen. Zum anderen markiert er jedoch eine unübersehbare Differenz, da Jesus im Unterschied zu den dort gefolterten und hingerichteten Malefikanten unschuldig ist, was zu einer – zwar von der Forschung übereinstimmend konstatierten, jedoch jeweils unterschiedlich erklärten und gedeuteten – Verschiebung des Sündenbock-Ritual-Mechanismus führt.[19]

Der Kontext der religiösen Feste

Während dem Bezug auf zeitgenössische Rituale also ein hoher Erklärungswert im Hinblick auf den Ritualcharakter der geistlichen Spiele zukommt, sehen wir uns mit schier unüberwindbaren Schwierigkeiten konfrontiert, wenn wir sie auf einen zeitgenössischen oder wenigstens der Zeit angemessenen Theaterbegriff beziehen wollen. Denn welcher Theaterbegriff soll hier zugrunde gelegt werden? Derjenige der Kirchenväter? Oder einer, der sich am Spiel der Gaukler, Joculatoren, Spiel-

18 Vgl. Dülmen 1985.

19 Warning 1974, S. 184–243; Müller 1998, insbes. S. 563–568; Schulze 1999; vgl. hierzu Fischer-Lichte 2010.

leute orientiert? Weder für die eine noch für die andere Variante lassen sich plausible Gründe geltend machen. Wir sehen uns vielmehr in der prekären Lage, dass – ganz anders als beim Ritual[20] – auf keinen allgemein anerkannten und konsensfähigen Theaterbegriff der Zeit zurückgegriffen werden kann. Dabei gilt es zu bedenken, dass die geistlichen Spiele niemals als Theater bezeichnet wurden. Vor dem 17. Jahrhundert gab es diesen Begriff nicht in der deutschen Sprache. Der Ausdruck, der überwiegend Anwendung fand, war in der Tat der Begriff des Spiels, *spil*, lateinisch *ludus*. Er konnte in sehr unterschiedlichen Kontexten mit einer Vielzahl von Bedeutungen Verwendung finden, darunter ‚Tanz', ‚Zeitvertreib', ‚Scherz', ‚Unterhaltung', ‚Vergnügen', ‚Saitenspiel', ‚Musik', ‚Schauspiel', ‚Waffen- und Kampfspiel', ‚Turnier', ‚Brettspiele', bei denen es um Gewinn und Verlust geht, ‚Würfelspiele' und ähnliches, ‚Wettkampf', aber auch ‚Beischlaf'. Derartige Bedeutungen verweisen nun weit eher in eine profane denn eine sakrale Sphäre. Wie eben gezeigt, wurde der Ausdruck ‚spil' in den Passionsspielen darüber hinaus auf eine Weise gebraucht, die ihn mit Strafritualen in Verbindung bringt.

Aus derartigen Verwendungen des Begriffs ‚spil' lassen sich kaum Kriterien ableiten, nach denen sich die geistlichen Spiele von Ritualen unterscheiden. Wenn die geistlichen Spiele aber nicht vollständig mit zeitgenössischen Ritualen zu verrechnen sind, wenn Elemente übrigbleiben, die nicht unter zeitgenössische Rituale subsumiert werden können, wie sind dann dieses merkwürdige Oszillieren und Changieren, ihre Ambivalenzen zu erklären?

Ich schlage vor, zur Lösung dieses Problems auf den Kontext zurückzugehen, in dem die Spiele aufgeführt wurden, auf die Feste. So wurden in der Regel die Osterspiele am Osterfest, die Fronleich-

20 Turner 1969.

namspiele an Fronleichnam, die Weihnachtsspiele am Weihnachtsfest aufgeführt. Auch wenn die Aufführungszeiten der Spiele nicht in jedem Fall mit den Daten der Feste identisch waren, denen sie zuzuordnen sind – so wurden die Passionsspiele, vor allem die mehrtägigen, häufig schon aus klimatischen Gründen nicht in der Karwoche zur Aufführung gebracht –, fielen sie doch in jedem Fall mit einer Festzeit zusammen. Die Aufführungen der Spiele konstituierten ein städtisches Fest. Die Trägerschaft der Feste und der Aufführungen lag in der Tat bei der Stadt. Die Spieler mussten allerdings für ihre Kostüme und Requisiten selbst aufkommen und dafür zum Teil erhebliche Summen aufbringen. Es nimmt daher nicht wunder, dass sie dieser Verpflichtung nicht einzeln nachkamen, sondern oft im Verbund von Zünften, Gesellenbruderschaften oder Spielgemeinschaften. Dennoch handelte es sich bei diesen Ausgaben nur um die kleineren Unkosten, die größeren trug die Stadt. Sie bestritt die Material- und Arbeitskosten für den Aufbau der Bühne und übernahm die Verpflegung der Spieler sowie die Bewirtung der Ehrengäste. Außerdem entstanden ihr gewaltige Unkosten durch die Verpflichtung, für einen friedlichen, geordneten und möglichst unfallfreien Festverlauf zu sorgen. Ernst und Feierlichkeit des Festes versuchte man durch Androhung von Geld- und Haftstrafen für Fluchen, Schwören und Trunkenheit sicherzustellen. Und nicht zuletzt hatte der Rat der Stadt geeignete Maßnahmen zu ergreifen, um die Gäste, die zum Fest von außerhalb der Stadt angereist waren, vor dem Nepp geldgieriger Wirte wirkungsvoll zu schützen, ohne ihre ausreichende Verköstigung zu gefährden. Für die Erledigung dieser und ähnlicher Aufgaben entstanden der Stadt erhebliche Personalkosten.

Auch die Spieler wurden aus der Stadt rekrutiert, wobei die Spielleitung bei geistlichen Spielen allerdings häufig Geistliche (z.B. in Frankfurt, Bozen, Zurzack) oder Stadtschreiber übernahmen, die eine geistliche Bildung erhalten hatten (z.B. von Hans Salat, Zacharias Bletz

und Renwart Cysat in Luzern und von Vigil Raber in Sterzing). Die 100 bis 300 – bis auf ganz wenige Ausnahmen – männlichen Darsteller entstammten sämtlichen in der Stadt vertretenen namhaften Schichten: Es beteiligten sich Handwerksgesellen, bürgerliche und adlige Patrizier ebenso wie Kleriker verschiedenen Ranges. Besonders hoch war der Anteil der akademisch Gebildeten und der Stadt-, Landes- und Reichsbeamten: Deutsch- und Lateinschulmeister, Schultheißen und Schöffen, Richter und Bürgermeister, Stadt- und Gerichtsschreiber. Dennoch lässt sich die Behauptung vertreten, dass die Spieler im Wesentlichen einen repräsentativen Querschnitt aus der Gesamtbevölkerung der Stadt darstellten.

Das Publikum dagegen entstammte nicht nur der Stadtbevölkerung; es repräsentierte vielmehr alle Schichten und Ränge der Gesellschaft: den Klerus vom Leutpriester über Abt und Erzbischof bis zum Konzilsvater und zum päpstlichen Kardinallegaten, die Bauern, die Bürger, und zwar vom plebejischen bis zum patrizischen Bürger, den Kleinadel, ausländische Diplomaten und in besonderen Fällen sogar regierende Fürsten wie die Markgrafen von Brandenburg, den Herzog von Sachsen, den Fürsten von Anhalt und Ferdinand von Österreich, den Bruder Karls V. und späteren deutschen Kaiser. Im Fest und speziell in den Aufführungen der geistlichen Spiele stellte also die Stadt sich selbst, ihr eigenes Selbstbild und Selbstverständnis vor ihren eigenen Bürgern sowie vor den Fremden dar und aus. In diesem Sinne brachte sie sich hier selbst als eine spezifische Gemeinschaft zur Aufführung.

Das Fest bildete somit den Kontext, in dem die geistlichen Spiele zu verorten sind und in dem allein die Frage nach möglichen rituellen Zügen zu klären ist. Aus der vorliegenden Festforschung lässt sich folgende Definition des Festbegriffs ableiten: Feste stellen, so Köpping, besondere, aus dem Alltag herausragende Ereignisse dar; als ein die alltäglichen Routinen gliederndes, repetitives Geschehen müssen sie jedoch zugleich auch als Teil des Alltags angesehen werden. Ihnen liegt

ein Anlass zugrunde, der religiöser, sozialer, politischer, jahreszeitlicher und lebensgeschichtlicher Natur sein kann. Feste lassen sich als *cultural performances* begreifen, die sich durch die doppelte Dialektik von Liminalität und Periodizität einerseits sowie von Regelhaftigkeit und Transgression andererseits auszeichnen. Der erste Gegensatz betrifft die Zeitverhältnisse: Einerseits sind Feste in die Routinen des Alltags eingebettet, indem sie sich regelmäßig wiederholen; andererseits ermöglichen sie auch in zeitlicher Hinsicht eine Transgression, weil sie eine eigene Zeit konstituieren, die die jeweils gültige Zeitgestaltung unterbricht. Der zweite Gegensatz betrifft das Handeln im Fest: Einerseits unterliegt es einem genauen Reglement; andererseits besteht die Quintessenz festlichen Handelns gerade darin, bestimmte Regeln, nämlich die Beschränkungen des Alltags, zu durchbrechen.[21]

Aus dieser Definition lassen sich bestimmte Wirkdimensionen ableiten, die Festen inhärent sind. Der erste Gegensatz betont zunächst eine *liminale* Dimension; die eigene Zeitlichkeit, welche das Fest konstituiert, ist eine Zwischenzeit, eine Zeit des Übergangs, in die Alltagszeit und in die historische Zeit eingelagert. Sie setzt voraus, dass sich die Teilnehmenden der Feste aus ihrem Alltag herauslösen, in den sie nach dem Ende des Festes verwandelt, nämlich in einer spezifischen Identität bestärkt oder mit einer neuen Identität, zurückkehren. Die liminale Dimension stellt insofern die Voraussetzung für eine weitere Dimension dar: die *transformative*. Wieweit mögliche im Laufe des Festes übernommene und probeweise ausagierte Identitäten tatsächlich die Zeit des Festes überdauern, ist – anders als bei klassischen Übergangsritualen – nicht festgelegt und auch nicht immer zu überprüfen. Eine Stärkung des Gefühls der *communitas* ist allerdings anzunehmen.

Aus dem zweiten Gegensatz lässt sich zunächst eine *konventionelle* Dimension ableiten. Es ist die Regelhaftigkeit, welche bestimmte Inter-

21 Vgl. Köpping 1997, hier S. 1049.

aktionsrituale, wie Erving Goffman[22] sie nennt, zwingend vorschreibt. Mit der Transgression, die sich in unterschiedlichen Exzessen äußert, wie im Ausagieren von Gewalt oder im Anschauen von Gewaltdarstellungen, ist eine spezifische *kathartische* Dimension aufgerufen.

Diese vier Dimensionen lassen sich nun auch für die Aufführungen der geistlichen Spiele des Mittelalters aufzeigen. Wenn Festzeit als liminale Zeit zu begreifen ist, dann bedeutet die Zeit der in sie eingelagerten Aufführungen eine weitere Potenzierung von Liminalität. Denn die Aufführungen beziehen sich auf *illud tempus*, auf jenen mythischen Ursprungsakt, auf den die Gemeinschaft sich zurückbezieht; auf die Auferstehung Christi in den Osterspielen, auf die Geburt des Erlösers in den Weihnachtsspielen, auf das Leiden und Sterben Jesu, das die Voraussetzung für die Erlösung darstellt, in den Passionsspielen oder auch auf den Akt der Schöpfung selbst, den Sündenfall und die Erlösung wie in den Fronleichnamsspielen. Mit der performativen Vergegenwärtigung der Lebensgeschichte Jesu oder einzelner ihrer Stationen im Spiel wird die Gründungszeit wieder erinnert und der Gegenwart eingeschrieben. Dabei ist es nun in der Tat nicht besonders relevant, ob jedes einzelne Element der Darstellung ästhetischen Ansprüchen zu genügen vermag oder einer der Darsteller sich ungeschickt verhält oder gar einen Reim vergisst. Derartige ‚Defekte' tun dem Akt mnemonischen Gedenkens, der mit der Darstellung vollzogen wird, keinen Abbruch. Wichtig ist vielmehr, dass der versammelten Gemeinschaft in jeder Aufführung noch einmal sinnfällig vor Augen geführt wird, welches die Ereignisse, Handlungen und Taten sind, auf die sie ihren Ursprung zurückführt und die sie befähigen, sich als eine christliche Gemeinschaft zu begreifen. Die im Laufe der Zeit immer weiter ausufernde Darstellung des Lebens Jesu, der immer neue Episoden hinzugefügt wurden, erfüllte vor allem diese Funktion des mne-

22 Goffman 1971.

monischen Gedenkens. Dabei geht es nicht um eine didaktische oder erbauende *memoria*. Vielmehr steht die Wiederholung jenes Geschehens, das sich *in illo tempore* zugetragen hat und den Ursprung und die Identität der Gemeinschaft verbürgt, im Mittelpunkt des Interesses.

Hier zeigt sich, dass mit der liminalen Dimension der Aufführungen ihre transformative Hand in Hand ging. Indem jene Werte verhandelt wurden, die für die Gemeinschaft Gültigkeit besaßen, indem sie reflektiert und bestärkt wurden, wandelte sich der Raum in einen liminalen Raum, in dem für alle Teilnehmenden Transformationen – wie die Freisprechung von Sünden, die Erlösung – möglich wurden und zugleich *communitas* in besonderer Intensität erfahren und erlebt werden konnte.

Bei dieser Gemeinschaft handelt es sich, so gesehen, dann nicht nur um die Stadt, auch wenn diese durch besonders gelungene Aufführungen und einen möglichst gewaltfreien Festverlauf sich selbst zur Darstellung brachte. Sie besteht vielmehr, jenseits aller sozialen Unterschiede, die im Alltagsleben eine große Rolle spielen, aus der gesamten christlichen Gemeinde – zunächst der, die sich aus Anlass des Festes versammelt hat, darüber hinaus jedoch letztlich der gesamten Christenheit. Diese findet ihre Identität vor allem darin, dass sie sich in performativen Akten der artifiziellen / inszenatorischen Wiederholung der Schöpfungsgeschichte und / oder der Lebensgeschichte Christi ihrer eigenen Stellung innerhalb der Heilsgeschichte vergewissert. Dabei zeigt es sich, wie eng die transformative Dimension mit der kathartischen verbunden ist. Die kathartische realisiert sich generell vor allem, wenn Gewaltexzesse dargestellt werden, die von den Zuschauerinnen und Zuschauern als Transgression erfahren werden, wie dies bei den Folterszenen in den Passionsspielen der Fall war. Da diese Gewalt sich aber gerade gegen den ‚Falschen' richtete, nämlich den unschuldigen Jesus, den Begründer der eigenen Gemeinschaft, schürte sie zugleich die Aggression gegen die anderen, die ihm Gewalt

antaten, gegen die Juden, sodass ein Ausbruch von Gewalt der versammelten Christen gegen die Juden jederzeit zu gewärtigen war. Um ihn zu verhindern, wurden zu Beginn des Festes die Tore zum Ghetto verschlossen. Die aufgestachelten Aggressionen reichten allerdings auch allein schon aus, um sich von den anderen lediglich abzugrenzen, sich als eine von jenen deutlich unterschiedene Gemeinschaft zu fühlen und zu positionieren.[23] Das von der Festforschung immer wieder konstatierte Paradox von Festen, Andacht und Erhabenheit mit Gewalt oder anderen Formen des Exzesses zu verbinden, war insofern auch für die Aufführungen der geistlichen Spiele charakteristisch.[24]

Die konventionelle Dimension betraf bei den Aufführungen vor allem das Verhalten der Zuschauenden, das einem klaren Reglement unterworfen war und konventionalisierte Formen der Reaktion auf die Aufführung verlangte, nicht aber ein unmittelbares Eingreifen. Die *Silete*-Rufe der Engel sind in diesem Sinne als Versuch zu verstehen, die Zuschauenden an die gewünschten Verhaltensformen zu gemahnen und auf ihre Einhaltung hinzuwirken.

Die vier Wirkdimensionen, die für Feste charakteristisch sind, waren also auch in den Aufführungen geistlicher Spiele effektiv. Wenn man nicht von einer starren Gegenüberstellung von Ritual und Theater ausgeht, wie sie eine nachaufklärerische Perspektive nahelegt, sondern von den vier Wirkdimensionen, die in Festen ebenso wie in den Aufführungen der geistlichen Spiele realisiert wurden, erscheint die Frage, ob bei den geistlichen Spielen von Theater oder Ritual auszugehen ist, geradezu obsolet. Es handelt sich vielmehr um spezifische Formen von *cultural performances*.[25]

23 Vgl. hierzu auch Müller 1998, S. 563–568.

24 Zum Paradox vgl. u.a. Köpping 1997.

25 Von hier aus ließen sich Anknüpfungspunkte zum praxeologischen Modell des SFB *Andere Ästhetik* ausmachen; vgl. Gerok-Reiter / Robert 2022, S. 23–26.

Viele Ambivalenzen der geistlichen Spiele, vor allem aber ihr aus heutiger Perspektive ständiges Oszillieren zwischen theatralen und rituellen Elementen, finden in den Paradoxien des Festes ihre Begründung und Erklärung. Im Rahmen des Festes war – anders als im kirchlichen Ritual – das Changieren zwischen Ritualität und Theatralität, die ganz spezifische Verbindung von Ritualität und Theatralität, wie sie in den geistlichen Spielen gegeben war, eher typisch und charakteristisch. Es stellt sich daher die Frage, ob es überhaupt ein sinnvolles Unternehmen sein kann, klären zu wollen, ob es sich bei den geistlichen Spielen um Ritual oder Theater handelt. Da die Spiele einen konstitutiven Bestandteil von Festen bildeten, sollten sie auch im Kontext dieser Feste untersucht werden. Insofern Festzeit liminale Zeit ist – und Festraum liminaler Raum –, trägt das Fest unverkennbar rituelle Züge. Wie in vielen Ritualen bilden auch in Festen häufig theatrale Darstellungen einen integralen und integrierten Bestandteil, der im Rahmen des Festes eine rituelle Funktion – häufig eben die des mnemonischen Gedenkens – erfüllt. Dies gilt meines Erachtens auch für die religiösen Feste, in deren Kontext die geistlichen Spiele zur Aufführung kamen, aber ebenso für die Aufführungen, die zeitversetzt zu dem entsprechenden religiösen Fest stattfanden und ihrerseits ein Fest konstituierten. Die Aufführungen erfüllten im Rahmen eines religiösen Festes selbstverständlich andere Funktionen als die Gottesdienste, die ebenfalls an ihnen abgehalten wurden. Dass es sich aber auch bei ihnen um rituelle Funktionen handelte, scheint mir aus der Einbettung in das Fest hervorzugehen. In dieser Hinsicht unterscheiden sich die Aufführungen aus Anlass christlicher Feste kaum von denen, die im Rahmen von Festen anderer religiöser Gemeinschaften durchgeführt werden, so z.B. von den hinduistischen Ramila-Spielen, die das Leben und Wirken des Gottes Rama vergegenwärtigen. Ein solcher Vergleich mag unter Umständen für die Erforschung der geistlichen Spiele fruchtbarer sein, als sie auf einen Theaterbegriff zu bezie-

hen, der dem ausgehenden 18. Jahrhundert entstammt und mit ihnen in keiner Weise kompatibel ist.

Wirkungsästhetiken – Aristoteles' *Poetik* und das indische *Nāṭyaśāstra*

Es erscheint in der Tat produktiver, geistliche Spiele zu Vorstellungen bzw. Theorien über Aufführungen in Beziehung zu setzen, die eine je spezifische Wirkung auf die Zuschauerinnen und Zuschauer annehmen bzw. postulieren. Nachfolgend möchte ich daher kurz zwei grundlegende Texte zu Aufführungen und den spezifischen Erfahrungen, die sie auszulösen vermögen, diskutieren – Aristoteles' *Poetik* und der in Sanskrit verfasste Traktat *Nāṭyaśāstra* (zwischen dem 1. vor- und dem 3. nachchristlichen Jahrhundert).

Aristoteles definiert die Tragödie als „Nachahmung (mimesis) einer guten und in sich geschlossenen Handlung [...] – eine Nachahmung von Handelnden und nicht durch Bericht, die Jammer und Schaudern hervorruft und hierdurch eine Reinigung von derartigen Erregungszuständen bewirkt".[26] Ich will mich im Kontext des Beitrags nicht auf eine tiefergehende philologische Diskussion einlassen, ich möchte jedoch ausdrücklich darauf hinweisen, dass die Auslösung extremer Emotionen in einer Situation, die – wie im Theater – keine Gelegenheit zu ihrer unmittelbaren Abreaktion bietet, in der Tat als ein Schwellenzustand begriffen werden kann, in dem die Reinigung von eben diesen Affekten erfolgt. Die ästhetische Erfahrung als Erfahrung von Liminalität umfasst hier beides – die Erregung bestimmter emotionaler Zustände (Jammer und Schauder) sowie die ‚Reinigung' von ihnen.

26 Aristoteles: Poetik, S. 19.

Genauere Ausführungen dazu hat Aristoteles seinen späteren Exegeten überlassen.[27]

Von ganz anderer Art ist die *rasa*-Ästhetik des *Nāṭyaśāstra*, das dem Weisen Bharata zugeschrieben wird. In dem Traktat wird ein ästhetisches System entwickelt, das ins Zentrum die spezifische ästhetische Erfahrung stellt, welche eine Aufführung auszulösen vermag. *Rasa* wird im Zuschauer durch die spezifische Darstellung der *bhavas*, der acht dominanten Emotionen ausgelöst. Der Begriff *rasa* lässt sich nicht ins Deutsche übersetzten – ich möchte hinzufügen: auch nicht ins Englische; auch wenn er dort als ‚sentiment', ‚aesthetic rupture', ‚emotional consciousness' oder auch als ‚flavor' und ‚taste' erscheint. In dem Begriff ist die ästhetische Dimension vorherrschend: Was als *rasa* wahrgenommen wird, wird wie ein ‚köstliches Gericht genossen'. Jedem *rasa* ist ein *bhava* zugeordnet – eine spezifische Emotion. Bharata unterscheidet acht grundsätzliche *rasas*: *sṛngāra* (erotisch), *hāsya* (komisch), *kāruṇa* (pathos), *raudra* (wütend), *vīra* (heroisch), *bhayānaka* (furchtsam), *bībhatsa* (ekelhaft) und *adbhuta* (wunderbar). Jedem der acht *rasas* entspricht ein dauerhafter psychologischer Zustand oder ein Gefühl. Man könnte *rasa* entsprechend als einen depersonalisierten, universalisierten oder auch verallgemeinerten psychischen Zustand eines ästhetischen Vergnügens definieren. Im Zustand des ästhetischen Vergnügens, in / mit dem ein Tanz oder eine Musik genossen werden und die Zuschauenden / Zuhörenden die komplizierte Technik vergessen, die dieser Aufführung zugrunde liegt, genießen sie die Darbietung ebenso wie ein gut zubereitetes Gericht, bei dessen Genuss es irrelevant ist, welche Gewürze hinzugefügt und wie alles zubereitet wurde. So wie das gut gekochte Gericht seinen angenehmen Geschmack entfaltet, ist es die korrekte Kombination dieser Bestandteile, die *rasa* zum Ergebnis hat.

27 Vgl. dazu Hall 2006.

Ziel der Aufführung ist eine Art ästhetische Entrückung, die auch als eine Transformation des Bewusstseins erklärt wird (Abhinavagupta). Ästhetische Erfahrung, wie sie im *Nāṭyaśāstra* beschrieben wird, lässt sich als eine vorübergehende Transformation des Bewusstseins bezeichnen. Diese Vorstellung ist durchaus mit der eines Zustands der Liminalität zu vereinbaren.[28]

In gewisser Weise beruht auch die Konfuzianische Tradition der Selbst-Prüfung und Selbst-Kultivierung durch die Künste auf der Vorstellung einer Transformation, die durch ästhetische Mittel herbeigeführt wird. Als einer der Schlüsselbegriffe fungiert der Begriff *yun*, der sich annäherungsweise als ‚harmonische Laute' übersetzen lässt. Im Verlauf seiner Verwendung und Weiterentwicklung wird er mit den Begriffen *qi* (Atem) oder *shen* (Geist) gebraucht. *Qi yun* oder *shen yun* bezogen sich zunächst auf die Aura, das Temperament und die vorherrschenden Verhaltensweisen einer Person. Später wurden sie zur Beschreibung von Gemälden, Gedichten und letztlich in Bezug auf jegliche Kunst angewandt. Diese Begriffe bezeichnen einen gewissen stilistischen Charme, eine Lebhaftigkeit und Vitalität. In Aufführungen der traditionellen Opern / Singspiele, *xiqu,* vermögen die Darsteller / Sänger eine solche Schönheit durch ihre Stimme (*sheng yun*) und ihren Körper (*shen yun*) zu vermitteln, dass sie eine spezifische Präsenz (*feng yun*) erreichen. Auf diese Weise kultivieren sie nicht nur ihren eigenen Körper / Leib, sondern ermöglichen den Zuschauerinnen und Zuschauern ein ästhetisches Vergnügen / Wohlgefallen. Indem sie den Energiefluss in ihrem Körper / Leib beherrschen, energetisieren sie nicht nur ihren Tanz, sondern lassen die Energie auch auf die Zuschauenden ausstrahlen, die so ebenfalls energetisiert werden. Eine solche Erfahrung eines ästhetischen Vergnügens oder Wohlgefallens lässt

28 Vgl. u.a. Pollock 2016.

sich als ein liminaler Zustand beschreiben, bei dem die Energie, die von den Darstellern ausgeht, als eine transformative Kraft wirkt.[29]

So unterschiedlich die Begrifflichkeiten und die mit ihnen gefassten Zustände und Vorstellungen sein mögen, lassen diese sich doch alle als – durchaus je spezifische – Formen von Liminalität begreifen. Sie versetzen die Beteiligten – Darstellende wie Zuschauende – in einen Zustand des ‚Zwischen', der eine – je unterschiedliche – Transformation zu bewirken vermag.

Im Zentrum aller dieser Aufführungen stehen entsprechend die Möglichkeiten, die sie eröffnen, Darstellende wie Zuschauende in einen Zustand der Liminalität zu versetzen, der zu einer Transformation führen mag. Da es sich in der Regel dabei nicht um eine dauerhafte Transformation handelt, bedarf es für die Beteiligten des nächsten Festes bzw. der nächsten Aufführung, um sie erneut zu transformieren.

Die Zeit der Spiele lässt sich entsprechend als liminale Zeit bezeichnen, welche die Möglichkeit zur Transformation – wenn auch nur einer vorübergehenden – eröffnet. Eine Ästhetik, die diesen Spielen gerecht wird, sollte daher eine Transformationsästhetik sein oder zumindest einschließen. Damit stellt sich die Frage, in welcher Hinsicht sich die Transformationsästhetik, welche den geistlichen Spielen zugrunde liegt, von anderen Transformationsästhetiken unterscheidet.

Autonomieästhetiken

Eine der grundlegenden Voraussetzungen der Forschungen des Sonderforschungsbereichs *Andere Ästhetik* besteht in der Relativierung des

29 Vgl. Xunzi 1988 sowie Xunzi 1994.

überzeitlichen Anspruchs einer Autonomieästhetik, wie Kant sie begründet hat. In seiner *Kritik der ästhetischen Urteilskraft* definiert er Geschmack als

> das Beurteilungsvermögen eines Gegenstands oder einer Vorstellungsart durch ein Wohlgefallen oder Mißfallen *ohne alles Interesse.* Der Gegenstand eines solchen Wohlgefallens heißt *schön.*

Und im nächsten Paragraphen wird weiter erläutert:

> Das Schöne ist das, was ohne Begriffe, als Objekt eines allgemeinen Wohlgefallens vorgestellt wird.[30]

Während bürgerliche Zuschauerinnen und Zuschauer bei ihren Alltagsgeschäften und in ihrem Alltagsverhalten in der Regel bestimmte Interessen verfolgen und zu befriedigen suchen, vollzieht sich nach Kants Auffassung ihr Umgang mit dem Schönen bzw. der Kunst „ohne alles Interesse". Der Zustand, in den die Wahrnehmung des „Schöne[n]" den wahrnehmenden Bürger versetzt, lässt sich entsprechend als ein Zustand *zwischen* zwei Zuständen begreifen, die jeweils von ganz spezifischen Interessen bestimmt sind. Insofern kann der Zustand eines Wohlgefallens „ohne alles Interesse" als ein liminaler Zustand begriffen werden. Was aber folgt aus diesem Zustand? Ist es die Erlangung eines anderen Zustandes oder die Rückkehr zu dem vorherigen interessengeleiteten Zustand? Geht aus diesem Zustand der Liminalität eine Transformation hervor? Kant spricht in diesem Zusammenhang davon, dass in diesem Fall „die Erkenntniskräfte [...] in einem freien Spiel" seien, „weil kein bestimmter Begriff sie auf eine

30 Kant: Kritik der Urteilskraft, S. 288 (Hervorhebung von E. F.-L.).

besondere Erkenntnisregel einschränkt".[31] Damit ist eine – wenn auch nur vorübergehende – Transformation möglich.

Zwar beziehen sich Goethe und Schiller – wenn auch durchaus zum Teil in kritischer Weise – auf Kants Ausführungen zur Autonomie der Kunst. Ihren unterschiedlichen Theorien zufolge ermöglicht sie den Zuschauenden, in einen je anders begriffenen und definierten liminalen Zustand einzutreten, der jedoch keinen Selbstzweck darstellt, sondern den Weg zu einem anderen Ziel – bei Goethe dem der *Bildung* und bei Schiller dem der *politischen Freiheit.*

In Goethes Vorspiel *Was wir bringen* erläutert Merkur den Zweck eines symbolischen – und nicht länger realistisch-moralischen – Theaters mit den Worten: „Daß, schauend oder wirkend, alle wir zugleich / Der höhern Bildung unverrückt entgegen gehn."[32] Unter „Bildung" verstand Goethe den Weg bzw. den Prozess zur freien Entfaltung der Persönlichkeit. Wilhelm Meister erklärt entsprechend in den *Lehrjahren*: „Daß ich dir's mit Einem Worte sage, mich selbst, ganz wie ich da bin, auszubilden, das war dunkel von Jugend auf mein Wunsch und meine Absicht."[33] Aufgrund seiner Einsicht in die Bedingungen der herrschenden Gesellschaftsordnung sprach Goethe allerdings dem Bürgertum die Fähigkeit zur Bildung ab. So heißt es in Fortsetzung des obigen Zitats

> [...] aber in Deutschland ist nur dem Edelmann eine gewisse allgemeine, wenn ich sagen darf personelle, Ausbildung möglich. Ein Bürger kann sich Verdienst erwerben und zur höchsten Noth seinen

31 Kant: Kritik der Urteilskraft, S. 296.

32 Goethe: Was wir bringen, Bd. 13 I, S. 73.

33 Goethe: Lehrjahre, Fünftes Buch, Drittes Kapitel, Bd. 22, S. 149.

> Geist ausbilden; seine Persönlichkeit geht aber verloren, er mag sich stellen wie er will.[34]

Adlige Lebensformen galten Goethe als Voraussetzung für die allseitige Entfaltung der Persönlichkeit, nicht jedoch der Adel als gesellschaftliche Klasse. Damit stellte sich das Problem, wie dem Bürger die Möglichkeit zu entsprechenden Lebensformen eröffnet werden könnte, damit auch er in den Stand gesetzt würde, den idealen Begriff des Menschen zu erfüllen. Eine politische Lösung kam für Goethe nicht in Betracht. Seine ablehnende Haltung der Französischen Revolution gegenüber ist bekannt. Er favorisierte die individuelle Lösung – den Bildungsprozess des Einzelnen. Diesen zu befördern, erschien ihm das Theater, wenn es ihm gelingt, die Aufführung als ein autonomes Kunstwerk zu erschaffen und die Zuschauenden zu ästhetischer Distanz anzuhalten, in ganz hervorragender Weise geeignet:

> Und bietet aller Bildung nicht die Schauspielkunst,
> Mit hundert Armen, ein phantast'scher Riesengott,
> Unendlich mannichfalt'ge, reiche Mittel dar?[35]

Die Herauslösung der Aufführungen aus allen unmittelbaren lebenspraktischen Bezügen – also die Herstellung einer Situation von Liminalität – wird damit begründet, dass nur auf diesem Weg die Zuschauenden Bildung erlangen können und ihnen damit die allseitige Entfaltung ihrer Persönlichkeit ermöglicht wird. Die Teilnahme an der Aufführung versetzt also idealerweise die Zuschauenden in einen liminalen Zustand, in dessen Verlauf sie in einen gebildeten Menschen transformiert werden können.

34 Goethe: Lehrjahre, Fünftes Buch, Drittes Kapitel, Bd. 22, S. 149.
35 Goethe: Was wir bringen, 16. Auftritt, Bd. 13 I, S. 73.

Anders als Goethe bezieht sich Schiller ausdrücklich auf Kant – allerdings nur, um sich letztendlich von ihm abzusetzen. Er geht ausführlich auf den „ästhetischen“ Zustand als einen Zustand der Liminalität ein, der in der Tat zu einer Transformation führen soll. Entsprechend heißt es in seinen *Briefen über die ästhetische Erziehung des Menschen*: „der Mensch soll mit der Schönheit *nur spielen* und er soll nur *mit der Schönheit* spielen. Denn [...] der Mensch spielt nur, wo er in voller Bedeutung des Wortes Mensch ist, und er ist nur da ganz Mensch, wo er spielt.“[36]

Der Zustand des Spielens, wie Schiller ihn konzipiert, lässt sich als ein liminaler Zustand beschreiben. Er bestimmt ihn als „mittlere Stimmung“:

> Diese mittlere Stimmung, in welcher das Gemüt weder physisch noch moralisch genötigt, und doch auf beide Art thätig ist, verdient vorzugsweise eine freie Stimmung zu heißen, und [...] so muß man diesen Zustand der realen und aktiven Bestimmbarkeit den *ästhetischen* heißen.[37]

Der liminale – ästhetische – Zustand wird auch von Schiller somit keineswegs als ein Selbstzweck begriffen. Vielmehr hat er politische Implikationen. Da sein Ziel letztendlich ein politisches ist – nämlich ein ‚freier Staat‘ –, gelten seine Gedanken den Möglichkeiten, die Kunst im Hinblick auf dieses Ziel eröffnet. Und so argumentiert er,

36 Schiller: Briefwechsel, 15. Brief, S. 359.

37 Schiller: Briefwechsel, 20. Brief, S. 375 (Hervorhebung im Original).

> daß man, um jenes politische Problem in der Erfahrung zu lösen, durch das ästhetische den Weg nehmen muß, weil es die Schönheit ist, durch welche man zu der Freiheit wandert.[38]

Eben der liminale Zustand, der durch die Rezeption von Kunst ausgelöst wird, ist *nicht* losgelöst von der politischen Wirklichkeit zu denken, in der er hervorgebracht wird. Vielmehr ist er als der Weg konzipiert, auf dem politische Freiheit erreicht werden kann. Autonomie der Kunst ist hier also gerade als Voraussetzung und Vorbedingung für die Erlangung politischer Freiheit gedacht und propagiert. Auf diese Weise lassen sich Schillers *Briefe über die ästhetische Erziehung des Menschen* als Beginn der langen Auseinandersetzung über den Begriff der Autonomie von Kunst begreifen.

Trotz aller Verschiedenheiten stimmen Goethe und Schiller darin überein, dass sie Kunst in der Tat als eine menschliche Praxis begreifen, deren Autonomie es vor allem den Bürgern ermöglicht, sowohl ihre Persönlichkeit auszubilden als auch politische Ziele zu realisieren. Sie weisen damit in gewisser Weise auf die das 20. Jahrhundert bestimmenden ästhetischen Theorien voraus, die Kunst eine wichtige Funktion im sozialen Leben ebenso wie im politischen Kampf zuerkennen und den Autonomiebegriff entsprechend redefinieren.[39]

38 Schiller: Briefwechsel, 2. Brief, S. 312.

39 Vgl. u.a. Bertram 2014; Reckwitz / Prinz / Schäfer 2015; Rauterberg 2015. Eine solche Redefinition lässt sich auch beim SFB Andere Ästhetik feststellen, wenn er von der ‚Eigenlogik der Kunst' spricht und sie als eine entscheidende Dimension jedes ästhetischen Artefakts oder Aktes wertet. Allerdings begreift der Verbund diese Eigenlogik nicht als Zeugnis von Autonomie, sondern als Ergebnis vielschichtiger Traditionen und Austauschprozesse mit Voraussetzungen, die z.T. auch außerhalb der Akte und Artefakte selbst liegen, vgl. Gerok-Reiter / Robert 2022, insbes. S. 23–26.

Die Erstürmung des Winterpalais – vom geistlichen Spiel zum politischen Spektakel

Abschließend soll eine Aufführung diskutiert werden, die eine politische Befreiung feiert und dabei zugleich auf Praktiken der geistlichen Spiele zurückverweist: das Massenspektakel *Die Erstürmung des Winterpalais.* Es feierte den Sieg der Oktoberrevolution – den Sieg der Kräfte des Lichts über die der Finsternis. Die Aufführung fand am 7. November 1920 auf dem Platz vor dem Winterpalais vor / mit mehr als 100.000 Zuschauenden statt. Das Massenspektakel wurde von einem Team von Regisseuren in Szene gesetzt, die ausnahmslos der Elite der russischen Avantgarde zuzurechnen sind – Nikolaj Petrov, Jurij Annenkov und Aleksandr Kugel, angeführt von Nikolaj Evreinov. 8.000 Personen waren als Mitspielerinnen und Mitspieler eingesetzt. Obwohl in der Nachkriegszeit Hungersnot und eine unvorstellbare Armut herrschten, wurden den Regisseuren nahezu alle Ressourcen, die sie forderten, zur Verfügung gestellt.

Die russischen Theateravantgardisten bezogen sich bei ihrer Entwicklung eines neuen Theaters und Theaterbegriffs auf das antike griechische Theater, auf die geistlichen Spiele des Mittelalters, die *commedia dell'arte*, das spanische Theater des ‚Goldenen Zeitalters' und sogar auf Richard Wagners Gesamtkunstwerk. Ein besonders heiß diskutiertes Problem betraf die Beziehung zwischen Theater und Religion. Evreinov war der Meinung, dass der ‚theatrale Instinkt' prä-religiös sei. Er prägte den Begriff der Theatralität, den er als einen „prä-religiösen Instinkt" definierte, der jeglicher kulturellen Aktivität zugrunde liege – Religion, Kunst, Gesetzen, Bräuchen etc.[40] Er war daher der Meinung, dass Religion aus Theater hervorgegangen sei –

40 Die Literaturangaben zu Evreinov erfolgen sämtlich unter Jevrejnov; hier Jevrejnov 1923.

und nicht umgekehrt. In seiner ersten Spielzeit am Starinny Theater in St. Petersburg 1907/1908 setzte er sich mit geistlichen Spielen des Mittelalters auseinander, um die Gemeinsamkeiten zwischen Kirche und Theater offenzulegen. In seinen Ausführungen zum geistlichen Spiel des Mittelalters bezeichnet er „den Priester, den Diakon und den Kirchenchor, die in der Kirche die sogenannten Tropen, d.h. die dramatischen Einlagen des Gottesdiensts, aufgeführt haben“,[41] als die ersten mittelalterlichen Schauspieler.[42]

Der Bezug auf die christliche Religion und die Kirche spielte für die Feste und Aufführungen der Bolschewiken eine große Rolle. Denn man darf nicht übersehen, dass ‚das Volk‘, die einfachen, teilweise analphabetischen Menschen durchaus imstande waren, einen Platz in einer geordneten Formation zu besetzen, in eine Atmosphäre einzutauchen, die durch den besonderen Einsatz von Licht, Lauten, Gerüchen und Bildern geschaffen wurde, in Reaktion darauf eine emotionale Verbindung zwischen allen im Raum Anwesenden herzustellen und so eine Gemeinschaft zu schaffen – nicht als eine ‚utopische Abstraktion‘, sondern als eine ge- und erlebte Erfahrung. Es war in der Tat die Religion, die religiösen Riten und Gebräuche, die dieses ‚Wunder‘ quer durch alle Schichten bewirkten. Die Menschen erwarben diese Fähigkeiten, indem sie an den Ritualen der orthodoxen Liturgie teilnahmen. Hier standen sie auf demselben Boden wie die Elite.

Es überrascht daher auch nicht, dass die revolutionären Feste und Aufführungen Erfahrungen ermöglichten und Verhaltensweisen auslösten sowie Forderungen an die Teilnehmenden stellten, die auffallend denen ähnelten, wie sie typisch für einen bedeutenden orthodoxen Feiertag waren. Ein Augenzeuge berichtet:

41 Jevrejnov 1915, hier S. 69.

42 Vgl. zu den Aufführungen Lukanitschewa 2013.

> There was radiant joy on all their [i.e. the soldiers, E. F.-L.] faces. They frequently halted as the people embraced and kissed one another in jubilation. Everybody said: 'Here it is at last, the triumphant Easter has arrived.' They were all smartly dressed, as if for a big holiday. As in the capital, the Easter tradition of celebration became confused with the revolutionary festival.[43]

Die Aufführung *Die Erstürmung des Winterpalais* fand auf dem Platz vor dem Winterpalais statt, dem Palastplatz, der nach der Revolution in Urickij Platz umbenannt wurde. Vor dem ‚Blutsonntag' im Jahr 1905 war der Platz für die Bevölkerung tabu, politische Demonstrationen waren undenkbar. Am ‚Blutsonntag' wurde er zu dem Ort, an dem friedliche Massen von Demonstrierenden, die Prozessions-Ikonen und ein Portrait des Zaren trugen, angeführt vom Priester Gapon, brutal niedergeknüppelt wurden, der Ort, an dem das Blut von Hunderten von Menschen vergossen wurde. Der Boden und die Steine des Platzes waren mit ihrem Blut getränkt. Deswegen galt der Platz als ein ‚heiliger Ort', an dem die proletarischen Massen ihr Blut für die gemeinsame Sache einer besseren Zukunft vergossen hatten. Andererseits galt der Winterpalast als „derselbe alte Stammsitz, die Brutstätte von Geheimnissen und Verbrechen, eine Wiege uralter Flüche, wie die unveränderbare Palastfaçade auf der griechischen Bühne".[44] Eben dieser Palast wurde schließlich durch die Erstürmung, die am 7. November 1917 (nach dem alten Kalender am 25. Oktober) stattfand, in ein „Gebäude, geheiligt durch die Geschichte",[45] verwandelt.

Indem *Die Erstürmung des Winterpalais* auf eben diesem Platz und am Jahrestag des ursprünglichen Ereignisses als sein Re-enactment

43 Figes / Kolonitskij 1999, S. 43 f.

44 Piotrovskij 1919, S. 2.

45 Piotrovskij 1926, S. 78.

stattfand – in periodischer wie in liminaler Zeit – waren die Voraussetzungen geschaffen, um Theater und Ritual in dieser Massenaufführung miteinander zu verschmelzen. Hier wurde in der Tat ein Ursprungsmythos geschaffen – der Mythos der Revolution.

Auf dem Platz, dem Palast gegenüber, waren zwei Bühnen aufgebaut – eine ‚weiße' und eine ‚rote'. Beide wurden von verschiedenen Plattformen unterteilt. Sie waren miteinander durch eine Brücke verbunden, auf der die Mitglieder aus beiden Welten aufeinandertrafen und gegeneinander kämpften. Die Weiße Bühne wurde von Vertreterinnen und Vertretern der Februarrevolution (nach der Absetzung des Zaren) unter ihrem Anführer Kerenskij bevölkert, der am 1. September 1917 (am 14. September nach dem alten Kalender) als Ministerpräsident die russische Republik ausgerufen hatte. Kerenskij und seine Mitarbeiter, auffallend geschminkt und gespielt von professionellen Schauspielern und Zirkusartisten, agierten im Stil von Farce und Slapstick. Die Darstellenden auf der Roten Bühne trugen Alltagskleidung und waren nicht geschminkt. Sie agierten in einem heroischen Stil.

Der Gegensatz zwischen den beiden Bühnen und dem jeweiligen Schauspielstil erinnerte in gewisser Weise an den Gegensatz zwischen Possenreißerei und Zeremonie, den Evreinov in seinen Inszenierungen der geistlichen Spiele vor dem Krieg entwickelt hatte. In diesen Spielen stach eine Szene ganz besonders heraus – diejenige von Christi Höllenfahrt zur Befreiung der gefangenen Seelen der Gerechten. Während die Teufel ihre groben Possen trieben, war die Darstellung Christi und der eingeschlossenen Seelen, die sich nach dem Kommen des Heilands sehnten, von einem eher zeremoniellen Stil geprägt. Christi Höllenfahrt stellte in der orthodoxen Ikonographie einen sehr beliebten Gegenstand dar. Es liegt daher die Annahme nahe, dass für viele die Szenen des ersten Teils der *Erstürmung* an Christi Höllenfahrt erinnerten, die der Auferstehung vorausgeht. Die Darsteller auf der Weißen Bühne – vor allem diejenigen, die geschminkt auftraten –, ließen sich

daher leicht mit den Teufeln assoziieren, während die Arbeiter, Soldaten, Frauen und Kinder auf der Roten Bühne den auf die Befreiung sehnsüchtig wartenden Seelen ähnelten. Und wie in den geistlichen Spielen die Menschen nach Jesus riefen, um sie zu befreien, riefen die Massen auf dem Platz nach Lenin: „Verhalten erklang die Internationale und Rufe nach ‚Lenin! Lenin!' erhoben sich von der Menge über die Musik, zunächst vereinzelt und dann von hundert Stimmen."[46] Ein Mann, bekleidet mit einem Mantel und einer Mütze, erschien auf einer der höheren Plattformen. Aller Augen richteten sich auf ihn – wie in seinem Bann stehend. Er rief die Arbeiterinnen und Arbeiter zur bewaffneten Revolution auf.

Damit ist ein bedeutender Unterschied zu den geistlichen Spielen markiert. Während in der christlichen Mythologie Christus das Tor zur Hölle aufbricht und die Seelen der Gerechten befreit, rief in diesem Fall Lenin die Massen auf, sich selbst zu befreien. An die Stelle des Osterfestes und der Auferstehung Christi trat hier der Mythos der Revolution.

Die Zuschauenden standen in der Mitte des Platzes. Auch wenn ihnen keine besondere ‚Rolle' im Spiel zugewiesen wurde, beteiligten sie sich lebhaft:

> Im Zuge des wachsenden revolutionären Impulses stieg auch die Stimmung der dicht gedrängten Masse von Arbeitern und Soldaten, die nicht aufhörten hereinzuströmen, eben wie die des Publikums [...] es gab zweifellos Momente, in denen die Leute, ihren Emotionen Luft machend, elektrische Wellen von Spannung und Aufregung aussandten und letztendlich in zwei Pupillen und einen offenen Mund verschmolzen, wie festgenagelt von Aufmerksamkeit.[47]

46 Jevrejnov (1920) 1933, S. 279.
47 Šubskij 1920, S. 4.

Und als die Attacke auf den Winterpalast begann, „waren die Zuschauer elektrifiziert, die Leute waren nahe daran, im nächsten Moment die Barrieren niederzubrechen und mit den Arbeitern und Horden der Soldaten vorwärtszustürmen, um die verhaßte Kerenskij Clique zu zerschlagen.“[48]

Dieser Moment trat allerdings erst kurz vor dem Ende der Aufführung ein, als Kerenskij bereits entkommen war und die *Aurora*, die 1917 den Winterpalast bombardiert hatte, ihre Kanonen feuerte. Die Zuschauenden vereinigten sich mit den Darstellenden, um den Sieg der Revolution zu feiern. Die Aufführung endete mit „a common choir and a festive procession, joined by the audience“[49] – ihrer Apotheose.

Die Aufführung folgte auf diese Weise einem mythischen Schema. Sie begann um 22.00 Uhr in Dunkelheit – die Lichter im Palast waren gelöscht – und endete eineinviertel Stunden später in einer Flut von Licht – geschaffen von Feuerwerken, die rote Sterne in den Nachthimmel schossen ebenso wie Explosionen von Licht. Die Suchscheinwerfer des Schlachtschiffs *Aurora*, das auf der Newa auf der Rückseite des Palasts vor Anker lag, beleuchtete das Gebäude von hinten, sodass es durchsichtig zu werden schien, in Licht geschmolzen. Gemeinsam mit den Scheinwerfern auf dem Platz richteten sie sich auf einen Punkt auf dem Palast, an dem ein riesiges rotes Banner hochgezogen wurde, jetzt überflutet von Licht, und in den Fenstern des Palasts blitzten rote Lichter auf. Mit dem Sieg der Revolution hatten die Kräfte des Lichts endgültig die der Finsternis besiegt, so sollte die Botschaft sein, und jeder, der – in welcher Funktion auch immer – an der Aufführung teilnahm, erfuhr dies gleichsam am eigenen Leib.[50] In der abschließenden

48 Šubskij 1920, S. 4 (Übersetzung nach Fischer-Lichte 2012).

49 Gregor / Fülöp-Miller 1928, S. 104.

50 Für eine ausführliche Beschreibung vgl. Dalügge 2016, S. 329–384.

Apotheose waren Darstellende und Zuschauende in der Feier des Sieges der Revolution als ihrer ‚Erlösung' vereint.

In der Aufführung ging es also nicht nur um die Darstellung der Revolution und ihres Sieges, sondern vor allem um die Transformation aller Beteiligten in Teilhabende dieses Sieges – es ist *ihr* Sieg. Die eingesetzten Mittel sollten nicht eine ästhetische Distanz bewirken, sondern eine ästhetische Identifikation, die eine – vielleicht sogar die Aufführung überdauernde – Transformation aller Beteiligten zur Folge haben sollte. In und mit der Aufführung erfolgte so, mit den ästhetischen Mitteln des Theaters, eine zumindest für ihre Dauer anhaltende Rückkehr in die liminale Zeit der Revolution – eine Beteiligung aller Anwesenden an ihr und ihrem Sieg – dem mythischen Sieg des Lichtes über die Kräfte der Finsternis.

Redefinition des Autonomiebegriffs

Jede der oben angesprochenen Ästhetiken steht in einem Gegensatz zu der Vorstellung von *l'art pour l'art* – Kunst wird in ihnen allen als ein Weg zu einem anderen Ziel verstanden. In dieser Hinsicht widersprechen sie der Vorstellung von einer Autonomie der Kunst, wenn diese Kunst als eine von allen anderen Lebensbezügen abgelöste Praxis versteht. Eine solche ist jedoch kaum vorstellbar. Man könnte daher zu dem Schluss kommen, dass der Begriff der Autonomie im Kontext von Kunst nicht nur unangemessen, sondern auch überflüssig ist.

Dies würde jedoch einen fatalen Fehlschluss darstellen. Zwar geht der Begriff zunächst von einem ganz spezifischen Verständnis von ‚Autonomie' aus – nämlich der Vorstellung, dass Kunst ‚losgelöst' von allen anderen Lebensbezügen sei. Wie sich an den angesprochenen Beispielen gezeigt hat, ist Kunst jedoch *immer* in spezifische Lebensbezüge eingebunden und setzt sich mit ihnen auseinander. Entsprechend

wurde daher der Begriff der Autonomie von Kunst in den letzten Jahren mehrfach redefiniert – vor allem durch künstlerische Aktivitäten. Seit den Avantgardebewegungen zu Beginn des 20. Jahrhunderts und verstärkt seit den 1960er Jahren haben Künstlerinnen und Künstler mit ihren Aktionen und Performances nicht nur die Grenzen zwischen den verschiedenen Künsten und zwischen ‚Kunst' und ‚Nicht-Kunst' infrage gestellt, sondern damit auch den Kunstbegriff. Kunst wird geradezu als Grenzüberschreitung praktiziert bzw. jede beliebige Praxisform kann als Kunst realisiert oder als solche deklariert werden – sei es eine Selbstgeißelung (Marina Abramovićs *Lips of Thomas*, Innsbruck 1975), das Zusammenleben mit einem Kojoten (Joseph Beuys' *I like America and America likes me*, New York 1974) oder eine Abstimmung über den Verbleib von Flüchtlingen im Lande (Christoph Schlingensiefs *Bitte liebt Österreich!*, Wien 2000). Im zuletzt genannten Beispiel war auf dem Platz vor der Wiener Oper ein Container aufgebaut, in dem Asylbewerber und -bewerberinnen untergebracht waren, die von Zeit zu Zeit von Prominenten wie dem Schauspieler Sepp Bierbichler besucht und interviewt wurden. Die Geschehnisse im Container wurden auf eine große Leinwand übertragen. Neben dem Container war ein Schild mit der Aufschrift „Ausländer raus!" angebracht. Die Zuschauenden oder Vorbeigehenden konnten täglich zwei Bewohnerinnen bzw. Bewohner des Containers abwählen, die dann, wie es hieß, aus Österreich abgeschoben würden. Schlingensief ließ das Publikum gezielt im Ungewissen, ob tatsächlich eine Abschiebung erfolgen würde, ob es also wirklich die Möglichkeit hatte, das über die Aufführung hinausgehende Geschehen – und das bedeutete hier: das Schicksal anderer Menschen – mitzubestimmen. Auf den Verlauf der Aufführung nahmen sie jedoch in jedem Fall Einfluss. Die Grenze zwischen Kunst und politischer Wirklichkeit, zwischen ästhetischem und politisch-sozialem Verhalten wurde durchlässig und destabilisierte so die als ‚Zuschauende' gekommenen Teil-

nehmerinnen und Teilnehmer. Kunst wird in allen genannten Beispielen als eine spezifische Form menschlicher Praxis begriffen.

Der Begriff ‚Autonomie der Kunst' lässt sich entsprechend nicht als eine Abkopplung der Kunst von allen anderen menschlichen Praktiken verstehen, sondern lediglich als Hinweis auf ihre Eigenart als eine solche ganz spezifische menschliche Praxis. In diesem Zusammenhang erscheint das Verständnis ästhetischer Autonomie, wie Georg W. Bertram es entwickelt hat, besonders hilfreich. Er versteht ‚ästhetische Autonomie' als einen „Aspekt ebenjenes Zusammenhangs zwischen Kunst und der sonstigen menschlichen Praxis [...]. Ästhetische Autonomie muss als Aspekt der Praxisform der Kunst begriffen werden, wenn sie nicht in einer irreführenden Weise gedeutet werden soll".[51] Der Begriff der ‚Autonomie' verweist daher heute auf die Anerkennung, dass im Kontext von Kunst die Grenzen des Möglichen immer wieder neu ausgelotet und verhandelt werden müssen.

Eine solche Auffassung von ‚Autonomie der Kunst' umstandslos auf andere Epochen oder auch Kulturen anwenden zu wollen, erscheint gleichwohl problematisch. Denn sie ist an historische und theoretische Voraussetzungen gebunden, die keineswegs immer und überall gegeben sind, was jedoch häufig übersehen wird. Wie in meinem Beitrag dargelegt, ziehe ich es daher vor, von Transformationsästhetiken zu sprechen, welche die Versetzung in einen liminalen Zustand annehmen oder auch postulieren. Sowohl der liminale Zustand, in den die ästhetische Erfahrung die Zuschauerinnen und Zuschauer – oder, mit Blick auf andere als Aufführungskünste, die Betrachtenden, Hörenden, Lesenden – zu versetzen vermag, aber auch die aus ihnen hervorgehenden möglichen – häufig nur vorübergehenden – Transformationen, die sie erleben, sind jeweils ganz spezifische. Ihre Art, Dauer, Nachhaltigkeit etc. ist nicht nur von der je besonderen

51 Bertram 2014, S. 12.

Aufführung bzw. dem je besonderen Kunstwerk abhängig, sondern von dem jeweils anderen historischen und kulturellen Kontext und nicht zuletzt auch von den jeweiligen individuellen Rezipierenden. Dies gilt vor allem für Kunstwerke, die vom Individuum sozusagen in Einsamkeit rezipiert werden. Bei Aufführungen dagegen ist – nicht zuletzt aufgrund der ‚Ansteckung', die bei einer größeren Ansammlung von Menschen häufig gegeben ist – davon auszugehen, dass viele Teilnehmerinnen und Teilnehmer, eventuell die Mehrheit, in einer Emotion, Haltung, Reaktion etc. zusammenschwingen, wie dies in ihrem ‚alltäglichen' Leben ganz undenkbar wäre, jedoch in Hinblick auf ein gemeinsames Ziel, wie dies z.B. bei politischen Versammlungen artikuliert wird, durchaus häufig eintritt.

Umso bemerkenswerter war das Verhalten der Zuschauenden bei der Uraufführung von Gerhart Hauptmanns *Die Weber* am 2. Oktober 1893 am Deutschen Theater Berlin: Das Stück, das vor einem bürgerlichen Publikum aufgeführt wurde, handelt vom Aufstand der Weber, also Proletarier. Die Aufführung, welche die Zensur zuerst verboten hatte, wurde mit dem Hinweis genehmigt, dass das Deutsche Theater wegen der teuren Plätze „vorwiegend nur von Mitgliedern derjenigen Gesellschaftsklassen besucht wird, die nicht zu Gewalttätigkeiten oder anderweitigen Störungen der öffentlichen Ordnung geneigt sind".[52] Man ging daher davon aus, dass die Zuschauenden die Aufführung als ‚Kunst' betrachten und entsprechend der Inszenierung mit einer ‚ästhetischen' Haltung gegenübertreten würden.

Gleichwohl geschah während der öffentlichen Erstaufführung (25. September 1894) eine ‚Ansteckung' der bürgerlichen Zuschauenden einerseits durch die ausgebeuteten Weber auf der Bühne, andererseits untereinander, die eine ästhetische Distanz nicht zuließ:

52 Urteil des Preußischen Oberverwaltungsgerichts vom 2. Oktober 1893, zit. nach Schwab-Felisch 1959, S. 245–248, hier S. 247.

> [...] mit einem Schlage hatte sich jene innige Verbindung zwischen Publikum und Bühne hergestellt, die aus diesen beiden scharf getrennten Hälften des Hauses eine Einheit schuf, die Zuschauer in ihren Empfindungen fast zu Mithandelnden in dem wilden Drama vor ihnen machte. Wie in einer stürmisch bewegten Volksversammlung ein Massengeist waltet, der auch ruhige Naturen ergreift, wie man bei Rebellen gesehen hat, daß bisher vollständig Unbetheiligte, Neutrale von einem Taumel erfaßt werden und wilden Thaten sich anschließen, so sah man einen Theil wenigstens des Publikums den rasenden Zerstörungsthaten auf der Bühne zujubeln. Rufe aus den Höhen des Saals ermunterten die den Saal der Fabrikanten plündernden Haufen noch kräftiger zuzulangen. Und als der Vorhang über die Szene fiel, ließ der frenetische Jubel, der sich austobte, es ungewiß, ob die dichterisch-szenische Darstellung oder die That als solche so begeisternd gewirkt hatte.[53]

Ganz offensichtlich wurden die bürgerlichen Zuschauerinnen und Zuschauer durch die Handlungen der *dramatis personae* auf der Bühne in einen liminalen Zustand versetzt, der zu einer – wenn auch nur vorübergehenden – Transformation führte. Aus den gesetzestreuen Bürgerinnen und Bürgern wurden für eine kurze Zeit Rebellen gegen ein ausbeuterisches System, dem sie in ihrer Mehrzahl selbst angehörten. Diese Transformation blieb jedoch gesellschaftlich folgenlos, auch wenn sie für Einzelne, die sie erfuhren, vielleicht durchaus zu längerfristigen Veränderungen geführt haben mag. Zumindest ein geschärftes Bewusstsein, die Existenz und Brisanz der damals so genannten sozialen Frage betreffend, wird vielleicht bei Einzelnen auch nach dem Ende der Aufführungen weiterhin gewirkt haben.

53 Friedrich Dernburg in *Berliner Tageblatt* vom 26.9.1894, zit. nach Praschek 1981, S. 197.

Die ‚ästhetische Erfahrung' der Zuschauenden lässt sich in diesem Fall kaum als ein „Wohlgefallen oder Mißfallen, ohne alles Interesse" beschreiben, gleichwohl aber als ein liminaler Zustand, der zu einer vorübergehenden Transformation führte – vielleicht sogar bei dem einen oder anderen zu einer länger andauernden, die sich auf seine Einstellungen und vielleicht sogar künftigen Handlungen auszuwirken vermochte.

Wie sich gezeigt hat, lässt sich auf alle hier diskutierten Fälle die Bestimmung von ästhetischer Erfahrung als einer Erfahrung von Liminalität, die zu einer Transformation von ganz unterschiedlicher Art und Dauer zu führen vermag, produktiv anwenden. Sie ermöglicht zum einen jenen Fällen gerecht zu werden, in denen es sehr schwierig ist, ästhetische Erfahrung von ritueller Erfahrung zu unterscheiden. Zum anderen aber wird der Unterschied zwischen einer vorübergehenden Transformation, die keine gesellschaftliche Anerkennung und entsprechende längerfristige Konsequenzen hat, und einer von der betreffenden Gesellschaft anzuerkennenden, längerfristigen Transformation, wie sie durch Rituale bewirkt wird, nicht aufgehoben. Schließlich bietet sich der Begriff der Liminalität besonders an, um Alternativen zum umstrittenen Begriff der Autonomie zu entwickeln. Da sowohl der Zustand der Liminalität als auch die in / aus ihm folgende Transformation in jedem einzelnen Fall sich je anders realisiert, besteht auch nicht die Gefahr, bei der Anwendung dieses Paradigmas wichtige, vielleicht sogar konstitutive Unterschiede zu ignorieren. Es erscheint daher bei der Arbeit mit historischen oder kulturellen Vergleichen, wie sie auch der SFB *Andere Ästhetik* anstrebt, besonders geeignet zu sein.

Literaturverzeichnis

Primärliteratur

Anonymus: Das Frankfurter Passionsspiel = Anonymus: Das Frankfurter Passionsspiel, in: Das Drama des Mittelalters, 3 Bde., hg. von Richard Froning, Stuttgart 1891, Bd. 2: Passionsspiele, Stuttgart 1891, S. 375–532.

Anonymus: Alsfelder Passionsspiel = Anonymus: Das Alsfelder Passionsspiel, in: Das Drama des Mittelalters, 3 Bde., hg. von Richard Froning, Stuttgart 1891, Bd. 2–3: Passionsspiele, Stuttgart 1891, S. 547–859.

Anonymus: Sterzinger Passionsspiel = Anonymus: Sterzinger Passionsspiel. in: Altdeutsche Passionsspiele aus Tirol, hg. von Joseph Eduard Wackernell, Graz 1897 (Quellen und Forschungen zur Geschichte, Literatur und Sprache Österreichs und seiner Kronländer 1), S. 1–176.

Anonymus: Luzerner Osterspiel = Anonymus: Das Luzerner Osterspiel, 3 Bde., hg. von Heinz Wyss, Bern 1967, Bd. 1: Text des ersten Tages, Bern 1967.

Anonymus: Redentiner Osterspiel = Anonymus: Das Redentiner Osterspiel. Mittelniederdeutsch / Neuhochdeutsch, hg., übers. und komm. von Brigitta Schottmann, Stuttgart 1975 (Universal-Bibliothek 9744 / 9747).

Aristoteles: Poetik = Aristoteles: Poetik. Griechisch / Deutsch, übers. und hg. von Manfred Fuhrmann, Stuttgart 1982 (Universal-Bibliothek 7828).

Dernburg, Friedrich: Premiere im Deutschen Theater am 25.9.1894, in: Berliner Tageblatt vom 26.9.1894, zit. nach Helmut Praschek (Hg.): Gerhart Hauptmanns „Weber“. Eine Dokumentation, mit einer Einleitung von Peter Wruck, Berlin 1981 (Deutsche Bibliothek 8), S. 197.

Goethe: Was wir bringen = Johann Wolfgang von Goethe: Goethes Werke. Weimarer Ausgabe, 133 Bde., hg. im Auftrage der Großherzogin Sophie von Sachsen, Weimar 1887–1919, Bd. 13, Erster Teil, Weimar 1894, S. 37–144.

Goethe: Lehrjahre = Johann Wolfgang von Goethe: Goethes Werke. Weimarer Ausgabe, 133 Bde., hg. im Auftrage der Großherzogin Sophie von Sachsen, Weimar 1887–1919, Bd. 22: Wilhelm Meisters Lehrjahre, Weimar 1894.

Kant: Kritik der Urteilskraft = Immanuel Kant: Werke in zehn Bänden, hg. von Wilhelm Weischedel, 4., erneut überprüfter reprogr. Nachdruck Darmstadt 1971–1975, Bd. 8: Kritik der Urteilskraft und Schriften zur Naturphilosophie, Darmstadt 1975, S. 173–465.

Nietzsche: Götzendämmerung = Nietzsche, Friedrich: Götzendämmerung oder Wie man mit dem Hammer philosophiert, in: Werke, 2 Bde., hg, von Ivo Frenzel, Gütersloh 1979, S. 329–397.

Schiller: Briefwechsel = Friedrich Schiller: Schillers Werke. Nationalausgabe, 43 Bde., hg. von Norbert Oellers / Siegfried Seidel, Weimar 1943ff., Bd. 20: Philosophische Schriften. Erster Teil, unter Mitwirkung von Helmut Koopmann hg. von Benno von Wiese, Weimar 1962.

Sekundärliteratur

Bertram 2014 = Bertram, Georg W.: Kunst als menschliche Praxis. Eine Ästhetik, Berlin 2014 (suhrkamp taschenbuch wissenschaft 2086).

Dalügge 2016 = Dalügge, Marina: Die Manöverinszenierungen der Oktober-Revolution in Petrograd. Theatralität zwischen Fest und Ritual [Kap. 6: Die Erstürmung des Winterpalais als „Traditionsbruch der Feiern“ (08.11.1920)], Tübingen 2016, S. 329–384.

Dülmen 1988 = Dülmen, Richard van: Theater des Schreckens. Gerichtspraxis und Strafrituale in der frühen Neuzeit, 2. Aufl. München 1988 (Beck’sche Reihe 349).

Figes / Kolonitskii 1999 = Figes, Orlando / Kolonitskii, Boris: Interpreting the Russian Revolution. The Language and Symbols of 1917, New Haven / London 1999.

Fischer-Lichte 2007 = Fischer-Lichte, Erika: Theater und Fest. Anmerkungen zum Verhältnis von Theatralität und Ritualität in den geistlichen Spielen des Mittelalters, in: Ingrid Kasten / Erika Fischer-Lichte (Hgg.): Transfor-

mationen des Religiösen. Performativität und Textualität im geistlichen Spiel, Berlin 2007 (Trends in Medieval Philology 11), S. 3–17.

Fischer-Lichte 2010 = Fischer-Lichte, Erika: Der gebrechliche und gefolterte Körper, in: Dies. (Hg.): Geschichte des Dramas 1. Von der Antike bis zur deutschen Klassik. Epochen der Identität auf dem Theater von der Antike bis zur deutschen Klassik, 3. Aufl. Tübingen / Basel 2010 (Uni Taschenbuch 1565), S. 76–87.

Fischer-Lichte 2012 = Fischer-Lichte, Erika: Die Wiederholung als Ereignis. Reenactment als Aneignung von Geschichte, in: Jens Roselt / Ulf Otto (Hgg.): Theater als Zeitmaschine. Zur performativen Praxis des Reenactments. Theater- und kulturwissenschaftliche Perspektiven, Berlin 2012 (Theater 45), S. 13–52.

Gerok-Reiter / Robert 2022 = Gerok-Reiter, Annette / Robert, Jörg: Andere Ästhetik – Akte und Artefakte in der Vormoderne. Zum Forschungsprogramm des SFB 1391, in: Annette Gerok-Reiter / Jörg Robert / Matthias Bauer / Anna Pawlak (Hgg.): Andere Ästhetik. Grundlagen – Fragen – Perspektiven, Berlin / Boston 2022 (Andere Ästhetik – Koordinaten 1), S. 3–51.

Goffman 1971 = Goffman, Erving: Interaktionsrituale: Über Verhalten in direkter Kommunikation, Frankfurt a.M. 1971.

Gregor / Fülöp-Miller 1928 = Gregor, Joseph / Fülöp-Miller, René: The Russian Theatre, its Character and History with Especial Reference to the Revolutionary Period, transl. Paul England, Philadelphia 1928.

Hall 2006 = Hall, Edith: The Theatrical Cast of Athens: Interactions between Ancient Greek Drama and Society, Oxford / New York 2006.

Harrison 1912 = Harrison, Jane Ellen: Themis: A Study of the Social Origins of Greek Religion, Cambridge 1912.

Jevrejnov 1915 = Jevrejnov, Nikolaj N.: ‘Srednevekovij licedej‘ [Mittelalterliche Schauspieler], in: Nikolaj N. Jevrejnov: Pro scena sua, St. Petersburg 1915, S. 67–76.

Jevrejnov (1920) 1933 = Jevrejnov, Nikolaj N.: ‘Vzjatie Zimnego dvorca‘ [‚Die Erstürmung des Winterpalais‘] (1920), in: V. E. Rafalovič / E. M. Kaznecov / A. A. Gvodzdev / A. J. Piotrovskij (Hgg.): Istoria sovietskogo teatra. Tom pervij Petrogradskije teatri na poroge Oktjabrija v epoku Voennogo kommunizma 1917–1921 [Geschichte des Sowjet Theaters, Bd. 1: Die Theater Petrograds auf der Schwelle zum Oktober und zur Zeit des Kriegkommunismus 1917–1921], Leningrad 1933.

Jevrejnov 1923 = Jevrejnov, Nikolaj N.: Apologija teatral'nosti [Apologie der Theatralität (1908)] in: Nikolaj N. Jevrejnov (Hg.): Teatr kak takovoj [Das Theater als solches], Berlin 1923, S. 25–32.

Köpping 1997 = Köpping, Klaus-Peter: Fest, in: Vom Menschen. Handbuch Historische Anthropologie, hg. von Christoph Wulf, Weinheim / Basel 1997 (Beltz-Handbuch), S. 1048–1065.

Lukanitschewa 2013 = Lukanitschewa, Swetlana: Das Theatralitätskonzept von Nikolai Evreinov. Die Entdeckung der Kultur als Performance, Tübingen / Basel 2013.

Müller 1998 = Müller, Jan-Dirk: Mimesis und Ritual. Zum geistlichen Spiel des Mittelalters, in: Andreas Kablitz / Gerhard Neumann (Hgg.): Mimesis und Simulation, Freiburg i.Br. 1998 (Rombach Wissenschaft 52), S. 541–571.

Murray 1998 = Murray, Gilbert: Excursus on the Ritual Forms Preserved in Greek Tragedy, in: Segal, Robert A. (Hg.): The Myth and Ritual Theory: An Anthology, Malden MS 1998, S. 58–82.

Neumann 1987 = Neumann, Bernd: Geistliches Spiel im Zeugnis der Zeit, 2 Bde., München / Zürich 1987.

Nowé 1985 = Nowé, Johan: Kult oder Drama? Zur Struktur einiger Osterspiele des deutschen Mittelalters, in: Herman Braet / Johan Nowé / Gilbert Tournoy (Hgg.): The Theatre in the Middle Ages, Leuven 1985 (Mediaevalia Lovaniensia 1,13), S. 269–313.

Piotrovskij 1919 = Piotrovskij, A.: Sverženie samoderžavija – Predstavlenie na Dvortzovoi ploščadi [Der Sturz der Selbstherrschaft – Eine Vorstellung auf dem Schloßplatz], in: Žizn' izkusstva [Leben der Kunst] 199–200 (1919), S. 2.

Piotrovskij 1926 = Piotrovskij, A.: Chronika Leningradskich prazdnestv 1919–1922 [Chronik der Leningrader Feiern 1919–1922], in: Alexei Alexandrowitsch Gvozdev, A. I. Piotrovskij, N.J. Izvekov (Hgg.): Massovye prazdnestva. Sbornik komiteta sociologičeskogo izučenija iskusstv IGIII [Die Massenfeiern. Sammelband des Kommitees zur soziologischen Erforschung der Künste IGIII], Leningrad 1926.

Pollock 2016 = Pollock, Sheldon: A Rasa Reader. Classical Indian Aesthetics, hg. und übersetzt von Sheldon Pollock, New York 2016.

Praschek 1981 = Praschek, Helmut (Hg.): Gerhart Hauptmanns „Weber". Eine Dokumentation, mit einer Einleitung von Peter Wruck, Berlin 1981 (Deutsche Bibliothek 8).

Rao / Köpping 2000 = Rao, Ursula / Köpping, Klaus-Peter: Die „performative Wende“: Leben – Ritual – Theater, in: Klaus-Peter Köpping / Ursula Rao (Hgg.): Im Rausch des Rituals. Gestaltung und Transformation der Wirklichkeit in körperlicher Performanz, Münster / Hamburg / London 2000 (Performanzen 1), S. 1–31.

Rauterberg 2015 = Rauterberg, Hanno: Die Kunst und das gute Leben. Über die Ethik der Ästhetik, Frankfurt a.M. 2015 (edition suhrkamp 2696).

Reckwitz / Prinz / Schäfer 2015 = Reckwitz, Andreas / Prinz, Sophia / Schäfer, Hilmar (Hgg.): Ästhetik und Gesellschaft. Grundlagentexte aus Soziologie und Kulturwissenschaften, Frankfurt a.M. 2015 (suhrkamp taschenbuch wissenschaft 2118).

Schulze 1999 = Schulze, Ursula: Formen der *Repraesentatio* im Geistlichen Spiel, in: Walter Haug (Hg.): Mittelalter und frühe Neuzeit. Übergänge, Umbrüche und Neuansätze, Tübingen 1999 (Fortuna Vitrea 16), S. 312–356.

Schwab-Felisch 1959 = Schwab-Felisch, Hans: Gerhart Hauptmann: Die Weber. Vollständiger Text des Schauspiels. Dokumentation, Frankfurt a.M. 1959 (Dichtung und Wirklichkeit 1).

Šubskij 1920 = Šubskij, Nikolai: Na ploščadi Urickogo (Vpečatlenija moskviča) [„Auf dem Urickij-Platz (Eindrücke eines Moskauers)“], in: Vestnik teatra [Der Theaterbote] 75 (1920), S. 4f.

Turner 1969 = Turner, Victor W.: The Ritual Process. Structure and Anti-Structure, London 1969 (The Lewis Henry Morgan lectures 1966).

Turner 1977 = Turner, Victor W.: Variations on a Theme of Liminality, in: Sally F. Moore / Barbara G. Myerhoff (Hgg.): Secular Ritual, Assen 1977, S. 36–52.

Van Gennep [1909] 2005 = Van Gennep, Arnold: Übergangsriten (Les rites de passages), aus dem Französischen von Klaus Schomburg und Sylvia M. Schomburg-Scherff, mit einem Nachwort von Sylvia M. Schomburg-Scherff, 3., erw. Aufl. Frankfurt a.M. / New York 2005 [zuerst frz. Paris 1909]

Warning 1974 = Warning, Rainer: Funktion und Struktur. Die Ambivalenzen des geistlichen Spiels, München 1974 (Theorie und Geschichte der Literatur und der schönen Künste. Texte und Abhandlungen 35).

Xunzi 1988 = Xunzi: On Self-Cultivation, in: Xunzi, Volume 1, aus dem Englischen übersetzt von John Knoblock, Stanford 1988, S. 143–158.

Xunzi 1994 = Xunzi: Discourse on Ritual Principles, in: Xunzi, Volume 3, aus dem Englischen übersetzt von John Knoblock, Stanford 1994, S. 49–74.

Zur Autorin

Erika Fischer-Lichte, Professorin am Institut für Theaterwissenschaft, FU Berlin. Sprecherin zahlreicher Forschungsverbünde, zuletzt des Sonderforschungsbereichs 447 „Kulturen des Performativen“ FU Berlin. Mitglied der Nationalen Akademie der Wissenschaften Leopoldina, der Berlin-Brandenburgischen Akademie der Wissenschaften sowie der American Academy of Arts and Sciences. Für ihr Lebenswerk erhielt sie den Erwin Piscator Preis (New York). – Buchpublikationen zum Themenfeld (in Auswahl): Ästhetik des Performativen (2004, [5]2008); Theatre, Sacrifice, Ritual. Exploring Forms of Political Theatre (2005); Performativität. Eine Einführung, (2012, [3]2016); Dionysos Resurrected. Performances of Euripides’ *The Bacchae* in a Globalizing World (2014); Tragedy’s Endurance. Performances of Greek Tragedies and Cultural Identity in Germany Since 1800 (2017).

ANDERE ÄSTHETIK
SPECIAL LECTURES

Band 1

Christian Kiening:
Ästhetik und Pragmatik der Zeit im 16. Jahrhundert,
herausgegeben von Annette Gerok-Reiter
und Anna Pawlak, Tübingen 2023 (80 Seiten);
ISBN 978-3-947251-64-3; e-ISBN 978-3-947251-65-0.
DOI: http://dx.doi.org/10.15496/publikation-75565.

Band 2

Hanno Rauterberg:
Abschied vom Ich / Farewell to the Self,
herausgegeben von Annette Gerok-Reiter
und Jan Stellmann, Tübingen 2025 (70 Seiten);
ISBN 978-3-98945-020-2; e-ISBN 978-3-98945-021-9.
DOI: http://dx.doi.org/10.15496/publikation-107097.

Band 3

Erika Fischer-Lichte:
Transformationsästhetiken.
Über die verwandelnde Kraft von Kunst,
herausgegeben von Annette Gerok-Reiter
und Anna Pawlak, Tübingen 2025 (62 Seiten)
ISBN 978-3-947251-76-6; e-ISBN 978-3-947251-77-3.
DOI: http://dx.doi.org/10.15496/publikation-107472.

ANDERE ÄSTHETIK
KOORDINATEN
Schriftenreihe des SFB 1391
Herausgegeben von Annette Gerok-Reiter

Band 1

Andere Ästhetik.
Grundlagen – Fragen – Perspektiven,
herausgegeben von Annette Gerok-Reiter,
Jörg Robert, Matthias Bauer und Anna Pawlak,
Berlin / Boston 2022 (574 Seiten);
ISBN 978-3-11-069264-8; e-ISBN 978-3-11-071996-3.
DOI: https://doi.org/10.1515/9783110719963.

Band 2

Plurale Autorschaft.
Ästhetik der Co-Kreativität in der Vormoderne,
herausgegeben von Stefanie Gropper, Anna Pawlak,
Anja Wolkenhauer und Angelika Zirker,
Berlin / Boston 2023 (436 Seiten);
ISBN 978-3-11-069059-0; e-ISBN 978-3-11-075576-3.
DOI: https://doi.org/10.1515/9783110755763.

Band 3

Schein und Anschein.
Dynamiken ästhetischer Praxis in der Vormoderne,
herausgegeben von Annette Gerok-Reiter,
Martin Kovacs, Volker Leppin und
Irmgard Männlein-Robert,
Berlin / Boston 2023 (423 Seiten);
ISBN 978-3-11-069270-9; e-ISBN 978-3-11-072539-1.
DOI: https://doi.org/10.1515/9783110725391.

Band 5

Materialität und Medialität.
Grundbedingungen einer anderen Ästhetik
in der Vormoderne,
herausgegeben von Jan Stellmann und
Daniela Wagner,
Berlin / Boston 2023 (506 Seiten);
ISBN 978-3-11-099935-8; e-ISBN 978-3-11-098841-3.
DOI: https://doi.org/10.1515/9783110988413.

Anhand europäischer und außereuropäischer performativer Akte verfolgt der Beitrag von Erika Fischer-Lichte ‚Transformationsästhetiken' und deren identitätsstiftendes, gesellschaftlich wirksames Potenzial unter Bezug auf einschlägige theoretische Konzepte. Auf dieser Grundlage plädiert die Autorin aus literatur- und theaterwissenschaftlicher Perspektive für ein modifiziertes Verständnis des ‚Ästhetischen', das eng an das praxeologische Modell des SFB 1391 *Andere Ästhetik* anschließt.

Die *Special Lectures* des Sonderforschungsbereichs 1391 *Andere Ästhetik* dienen der Grundlagendiskussion ästhetischer Fragen. Sie korrelieren und konfrontieren das Forschungsprogramm des Verbundes mit aktuellen disziplinären wie interdisziplinären Ansätzen und Debatten zu Kunst und Ästhetik. Dabei laden sie zu weiterführenden, kritischen oder neuen Perspektivierungen aus ganz unterschiedlichen Richtungen ein.

www.tuebingen-university-press.de
ISBN 978-3-947251-77-3
ISSN 2940-200X