

Theater, Spektakel, Unterhaltung

Prolegomena zu einer »Spektakel-Theorie«.
Statt eines Editorials

von Rainer Bohn, Ulrike Meyen-Skupin und
Eggo Müller

I.

Manfred Wekerth hat seine Theatertheorie (Wekerth 1974) ganz wesentlich auf jenes berühmt gewordene »Experiment« gegründet, mit dem er bewiesen zu haben glaubte, daß ‚Bedeutung‘ im theatralen Kommunikationsprozeß in erster Linie durch die Zuschauer produziert und auf die Bühnenvorgänge projiziert werde. Das »Experiment« hatte darin bestanden, daß Wekerth einer Gruppe von Zuschauern einen Schauspieler vorgeführt hatte, der instruiert war, auf der Bühne eine Viertelstunde lang »nichts« zu tun, sich nicht zu bewegen oder mit dem Gesicht etwas zu zeigen. In der Diskussion mit den Zuschauern wurde hernach deutlich, daß sie in dem ‚Nichts‘ eine Menge ‚Bedeutendes‘ gesehen hatten — lauter ‚Darstellungen‘, die sie selbst auf das Gesehene projiziert haben mußten.

Gegen die Beweiskraft des »Experiments« ist im Lauf der Jahre verschiedenes eingewandt worden; allerdings fehlt bisher das nächstliegende Argument. Jenes nämlich, daß das »Experiment« *trivial* sei.

Um die Trivialität nachzuweisen, brauche ich nichts weiter zu tun, als auf die Straße zu gehen, den nächstbesten Passanten anzuhalten und ihn mit dem Satz anzusprechen: »Perlóvík asabísant katt malfi herbáldrik.« Was wird der Passant tun? Er wird mich vielleicht bitten, den Satz zu wiederholen; er wird mich fragen »Do you perhaps speak English?«; oder er wird einen anderen Fußgänger zu Rate ziehen und sich erkundigen, ob der vielleicht verstehe, was ich will.

In jedem Fall wird er voraussetzen — zumindest in jeder von »kommunikativer Rationalität« (Habermas) beherrschten Gesellschaft wie unserer wird er das tun —, daß ich ihm einen sinnvollen Satz übermittele, damit ein Anliegen ausgedrückt und die Erwartung einer Antwort formuliert habe, kurzum: daß ich sowohl sprachliche wie handlungspraktische *Bedeutung* erzeugt habe. Oder umgekehrt: auf jeden Fall wird er *nicht* voraussetzen, daß ich einen völlig sinnlosen, bedeutungsleeren Satz einer nicht existenten Fremdsprache ausgesprochen habe.

So funktioniert menschliche Kommunikation prinzipiell — und nur so kann sie funktionieren: die Sprecher setzen wechselseitig voraus, daß

sie sich gegenseitig intentionale, sinnvolle, Bedeutung beinhalten und zum Zweck der Fortsetzung der Kommunikation notwendigerweise zu ‚entschlüsselnde‘ Mitteilungen machen. Jeder (gelungene) Sprechakt folgt dem Muster:

(R0)

- (a) A setzt voraus, daß B eine bedeutungsvolle Mitteilung macht.
- (b) B ist bewußt, daß A voraussetzt, daß er/sie eine bedeutungsvolle Mitteilung macht.
- (c) A ist bewußt, daß B voraussetzt, daß A voraussetzt ...

Und deshalb ist Wekerths »Experiment« trivial, weil es nur etwas beweist, was für Kommunikation schlechthin gilt, und nichts, was für Theater konstitutiv wäre. Daß Wekerths Zuschauer der intentionalen Nicht-Darstellung »Bedeutung« unterschoben, war lediglich Folge der Tatsache, daß eine Kommunikations-Situation definiert war (daß sie also voraussetzt, daß der Akteur eine Mitteilung machen werde); und das Experiment war überhaupt nur planbar, weil der Versuchsleiter wußte, daß die Zuschauer voraussetzen würden, daß ... Die Definition einer Kommunikations-Situation war also der springende Punkt — nicht die einer theatralen Situation.

Nun wird man vielleicht einwenden, daß Wekerth die Anordnung seines »Experiments« ohnehin schlecht gewählt habe, weil die Zuschauer der einen sprach- und bewegungslosen Person auf der Bühne zwar irgendetwelche Expressionen von Gefühlen, Gedanken, inneren Bewegungen usw. unterschoben hätten. Doch könnten die vermeinten inneren Vorgänge als die ‚ureigensten‘ der sichtbaren Person unterstellt werden — und damit sei das spezifisch Theatrale von vornherein verfehlt. Für die Konstitution einer theatralen Handlung reiche es nicht aus, daß die Zuschauer die Person *als* Resignierten, Unruhigen, Verzweifelten, Einsamen (und welche Interpretationen Wekerth noch angeführt) wahrnehmen; notwendig sei vielmehr, daß die Zuschauer die Person so wahrnehmen, *als ob* sie ein Resignierter, Verzweifelter, Einsamer ... wäre. Im Jargon: die sichtbare Person müsse ein »rollenausdrückendes Verhalten« an den Tag legen, das auf Zuschauerseite von einem »rollenunterstützenden Verhalten« beantwortet werden muß; und zu diesem Zweck müßten beide Seiten vorgängig eine »Verabredung des ‚als-ob‘« treffen (Paul 1971).

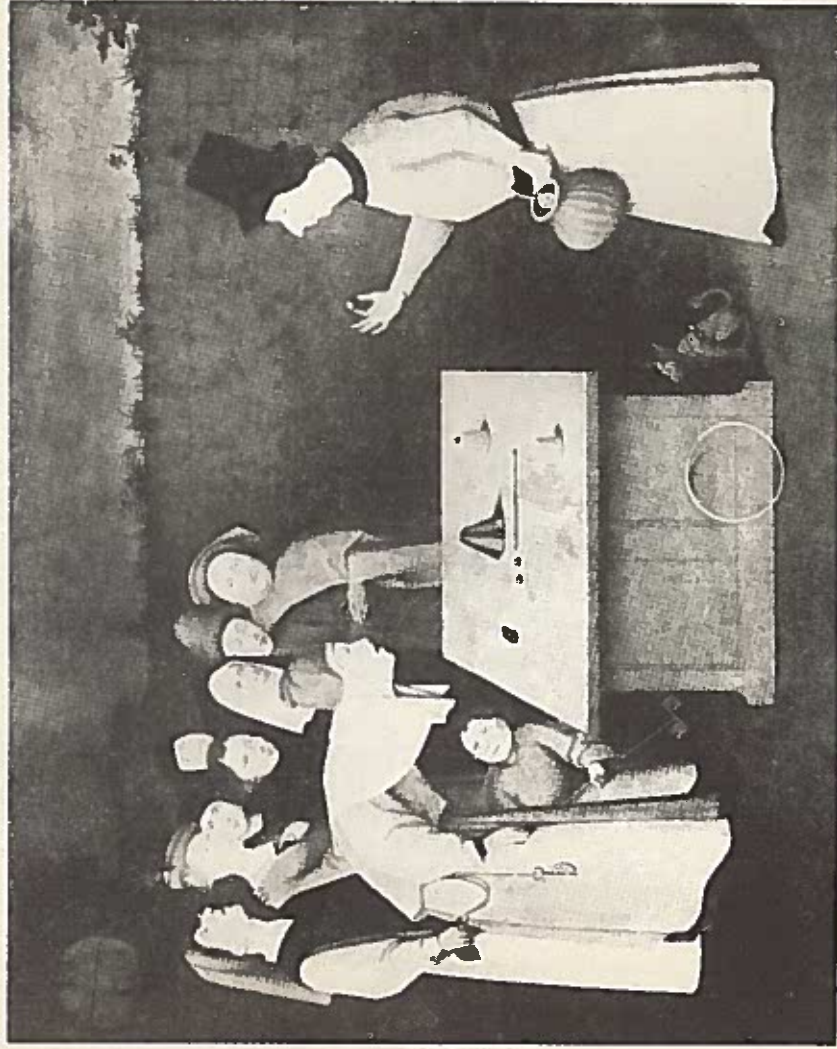
Gehen wir diesem Einwand anhand eines anderen ‚Experiments‘ etwas weiter nach: in der U-Bahn rempelt ein zusteigender Mann, augenscheinlich ein Ausländer, einen älteren Herrn an. Der regt sich auf, põbelt den Ausländer an, daß er, der gerade mal eben geduldete »Gastarbeiter«, allen Anlaß zu besonderer Rücksichtnahme habe. Der Ausländer erwidert: uneinsichtig. Der Wortwechsel wird heftiger. Eine ältere Dame mischt sich ein: das »Asylantenpack« mache sich sowieso immer breiter, »abgeschoben« gehörten die alle und »unter Adolf« habe es so was nicht gegeben. Eine junge Frau ergreift Partei, sie verbittet sich derartige »faschistische Äußerungen«. Der ältere Herr geht drohend mit seinem Stock auf sie zu. Ein bärtiger Mann mittleren Alters tritt dazwischen und versucht, den Streit zu schlichten ...

Nehmen wir diese ‚Szene‘ zunächst so, wie sie ist: wir werden die geschilderte Situation vielleicht im alltagsprachlichen Sinn als ‚dramatisch‘ bezeichnen, aber wir werden leicht Einvernehmen darüber herstel-

Alltagspraktische Vernunft gebietet uns, Kommunikationssituationen, in die wir selbst involviert sind oder die wir beobachten, als ‚ernst- und ‚folgenreich‘ anzusehen.

len, daß alle Beteiligten sie im Augenblick des Geschehens als ‚ernsthaft‘ begriffen haben. Ganz analog zu unserem Beispiel mit der Fantasia-Fremdsprache oben haben die Akteure die alltagspraktisch gewöhnliche und für wirksame Kommunikation zweckvolle Voraussetzung gemacht, daß in den Sprechakten intentionale, verbindliche Bedeutung zum Ausdruck komme und daß die Sprecher ggf. bereit seien, handlungspraktische Konsequenzen aus ihrer Rede zu ziehen. Und sie haben ebenso vorausgesetzt, daß die anderen-Beteiligten dasselbe hinsichtlich ihrer eigenen Äußerungen voraussetzen usw.

Was geschah währenddessen mit den übrigen Fahrgästen im U-Bahn-Waggon, mit den Zuschauern? Sie sind in der geschilderten Situation nicht direkt angesprochen worden, also nicht mit einer Antwort-Er-



Spektakuläre Vorführung und unehrliche Handlung in ein Bild gebracht: während das Publikum dem Gaukler zusieht, ist der Beutelschneider am Werk. — »Der Gaukler«, Ölbild, vermutlich von Hieronymus Bosch (um 1460—1516)

wartung konfrontiert gewesen; und sie haben sich — anders als in Werth's Beispiel — auch nicht in der Absicht versammelt, einer irgendwie gearteten Vorführung beizuwohnen. Folglich mögen einige von ihnen den Vorgang ignoriert haben, andere aber — und zwar desto mehr, je stärker der Vorgang durch akustische und optische Reize Aufmerksamkeit erregte — werden eine beobachtende Haltung eingenommen haben; und auch hier ist es plausibel anzunehmen, daß die Zuschauerhaltung für gewöhnlich die alltagspraktisch rationale Voraussetzung enthält, daß es sich bei dem Beobachteten um einen ‚ernsthafte‘ Vorgang handelt.

Alltagspraktische Vernunft gebietet uns im allgemeinen, Kommunikationssituationen, in die wir selbst aktiv involviert sind, vorgängig als intentional, ‚bedeutend‘ und folgenhaft anzuerkennen, und ebenso Kommunikationssituationen, zu denen wir bloß eine beobachtende Haltung einnehmen, zunächst als real, rational, verbindlich zu unterstellen. Wir lernen offenbar sehr früh zu erkennen, daß wir in unseren tagtäglichen Lebensvollzügen fortwährend auf die Nase fallen würden, wenn wir die Rede der anderen ständig als ‚sinnlos‘ und das Handeln der anderen dauernd als ‚vorgespült‘ unterstellten; und — vice versa — daß wir das Sempelste nicht erreichen könnten, wenn die anderen unsere Rede stets als bedeutungslos und unser Handeln als ‚vorgespült‘ voraussetzten.

Auf unser U-Bahn-Beispiel zurückzukommen: für die Zuschauer ist es in Situationen dieses Typs aus Gründen alltagspraktischer Rationalität nicht naheliegend, die ‚Szene‘ als ‚Spiel‘ aufzufassen. Und aus dem gleichen Grund ist es für das theoretische Begreifen einer solchen Situation nicht zweckdienlich, ja es wäre idealistisch zu unterstellen, daß die ‚Bedeutung‘ des Vorgangs erst durch ‚Projektionen‘ der Zuschauer konstituiert wurde oder daß der Vorgang für die Zuschauer nur dadurch ‚bedeutend‘ wurde, daß sie eine von ihrer sonstigen Existenz abhebbare »Zuschauerrolle« (Rapp 1973) einnehmen.

Soweit, so trivial. Einen neuen Aspekt gewinnt die Sache freilich, wenn wir eine Variable unseres ‚Experiments‘ verändern. Stellen wir uns vor, daß der Ausländer, der ältere Herr und die ältere Dame, die junge Frau und der bärtige Mann aus unserer U-Bahn-Szene Mitglieder einer Theatertruppe gewesen sind, die — vielleicht geschult am Vorbild Augusto Boals — den Vorgang ausgedacht, die Dialoge festgelegt und eingeübt haben; die ihn vorführen und irgendwann abbrechen, um vielleicht danach im Waggon Flugblätter für eine Demonstration gegen Ausländerfeindlichkeit zu verteilen oder Unterschriften gegen die Abschiebung eines Exilanten zu sammeln.

Wir unterstellen, daß auf Seiten der Produzenten alle definitivistischen Bedingungen von ‚Theater‘ eingelöst sind: die Beteiligten haben sich auf verbindliche Muster von Sprechern und Verhalten geeinigt, sie haben verabredet, die alltägliche Ernsthaftigkeits-Vermutung ihres Verkehrs untereinander für eine Zeitlang außer Kraft zu setzen, und sie haben sich in der Szene den Mustern gemäß tatsächlich anders verhalten, als sie das in einer unvorbereiteten Situation getan hätten. Kurzum: sie haben »rollenausrückendes Verhalten« gezeigt, sie haben *gespielt*. Unterstellen wir ferner, daß die Szene nach allen Regeln der Kunst (der ‚Kunst‘) gelungen sei, d.h. daß niemand der Mitwirkenden, aus der Rolle gefallen‘ sei und den inszenierten Charakter der Szene verraten habe.

Was hat sich unter diesen veränderten Bedingungen im Vergleich zur ‚echten‘ U-Bahn-Szene für die Zuschauer verändert? Bis zu dem Augenblick, wo das Spiel aufgehoben wird: offenbar nichts. Offensichtlich haben die Zuschauer auf die Szene, die doch ‚nur‘ Theater war, auch hier nicht erst ‚Bedeutung‘ projizieren müssen, noch haben sie eine zu den vorgeführten Rollen komplementäre »Zuschauerrolle« einnehmen müssen. Auch hat das »rollenausrückende Verhalten« vollauf zugereicht, ohne daß ein »rollenunterstützendes Verhalten« notwendig gewesen wäre. Eine »Als-ob-Konvention« ist in keiner Weise geschlossen worden.

Ein Anhänger der ‚Als-ob-Theorie‘ wird an dieser Stelle einhaken und ins Feld führen, daß der Typus des unsichtbaren Theaters nur ein

Zuschauer nehmen eine Szene »unsichtbaren Theaters« in keiner Weise anders wahr als eine Alltags-Kommunikations-Situation.

Sonderfall von Theater oder ex definitione *kein* Theater ist. Als heuristische Methode ist solche ausschließende Definition durchaus berechtigt und unter Umständen auch nützlich. Wir wollen hier jedoch einmal prüfen, ob es nicht fruchtbarer ist, die Als-ob-Konvention als Ausnahme-fall einer allgemeineren Konvention zu begreifen — jener Konvention nämlich, die wir oben »Ernsthaftigkeits-Vermutung« genannt haben.

Gehen wir noch einmal zurück zum Eingangsbeispiel von Alltagskommunikation und setzen wir in unserem Modell für die Vermutung, daß eine Äußerung bedeutungsvoll, handlungsorientiert, nicht-gespielt sei, den (willkürlich gewählten) Begriff »verbindlich« ein. Dann lautet unser Muster eines gelungenen Sprechakts:

- (R1)
- (a) A setzt voraus, daß B eine verbindliche Mitteilung macht.
 - (b) B ist bewußt, daß A voraussetzt, daß er/sie eine verbindliche Mitteilung macht.
 - (c) A ist bewußt, daß B bewußt ist, daß A voraussetzt, daß B ...

Die wechselseitige Voraussetzung über die ‚Verbindlichkeit‘ der Mitteilungen und das (auf unendlicher Stufenleiter wiederholt denkbare) Bewußtsein über die analoge Voraussetzung des anderen garantieren die Wirksamkeit alltagspraktisch relevanter Kommunikation. Ein solcher *infiniter Regreß* funktioniert freilich nur in zweiseitiger Kommunikation. Am Beispiel der ‚echten‘ U-Bahn-Szene oben läßt sich das verdeutlichen: zwar verläuft die Kommunikation der an der Szene beteiligten A, B... usw. nach dem Modell des infiniten Regresses, doch folgt ihre Beziehung zum Zuschauer Z keinem infiniten Muster:

- (R2)
- (a) Z setzt voraus, daß es sich um einen verbindlichen Vorgang handelt (daß A, B ... einander verbindliche Mitteilungen machen).

Doch:

- (b) A, B ... ist *nicht* bewußt, daß Z voraussetzt, daß ...
- Denn A, B ... handeln nicht im Hinblick auf Z als Zuschauer. Z als Zuschauer ‚interessiert‘ sie gar nicht.
- Und dementsprechend gilt:
- (c) Z ist *nicht* bewußt, daß A, B ... nicht bewußt ist, daß er/sie voraussetzt, daß ...

Z reflektiert also normalerweise nicht, welche Annahmen A, B ... über ihn als Zuschauer machen, denn für ihn ist durch die Voraussetzung (a) bereits geklärt, daß A, B ... nicht im Hinblick auf ihn handeln. — Der Regreß läßt sich an dieser Stelle nicht weiter denken: er ist tatsächlich finit.

Der Regreß der gespielten U-Bahn-Szene ist ebenso finit, jedoch gleichsam mit veränderten Vorzeichen:

- (R3)
- (a) Z setzt voraus, daß es sich um einen verbindlichen Vorgang handelt.
 - (b) A, B ... ist bewußt, daß Z voraussetzt, daß ...
 - (c) Z ist *nicht* bewußt, daß A, B ... bewußt ist, daß er/sie voraussetzt, daß ...

Das Wissen der Spieler (b) um die Verbindlichkeits-Annahme (a) des Zuschauers ist ihre Voraussetzung, um das Spiel überhaupt zu versuchen; es funktioniert plausiblerweise nur, wenn die Bedingung (c) ge-

ben ist. (Für Logiker: der Regreß ist tatsächlich finit, da die denkbare Fortsetzung »(d) A, B ... ist bewußt, daß Z nicht bewußt ist, daß ihnen bewußt ist, daß er/sie voraussetzt, daß es sich um einen verbindlichen Vorgang handelt.« logisch bereits in (b) enthalten ist.)

Vergleichen wir endlich dieses Modell mit dem Regreß, der sich aus der »Als-ob-Konvention« ergibt:

- (R4)
- (a) Z setzt voraus, daß es sich um einen gespielten Vorgang handelt.
 - (b) A, B ... ist bewußt, daß Z voraussetzt, daß es sich um einen gespielten Vorgang handelt.
 - (c) Z ist bewußt, daß A, B ... bewußt ist, daß er/sie voraussetzt, daß ...

Das Modell eines Vorgangs, in dem Darstellern und Zuschauern ständig bewußt ist, daß es sich um einen im Hinblick auf die Betrachter *inszenierten* handelt, ist also auch das eines infiniten Regresses.

Freilich: empirische Beobachtung der Kommunikationsstruktur von *bürgerlichem Theater*⁷ verweist darauf, daß sein kommunikativer Prozeß



Aristen müssen zugleich das Schwere und das Leichte ihrer Vorführung ins Bewußtsein ihrer Zuschauer transportieren: Die italienische Jongleur-Truppe »Erminos« — Photo: Archiv

viel eher dem Modell (R3) ähnelt als dem Modell (R4). Die Errichtung der ‚vierten Wand‘ als dem historischen Spezifikum der bürgerlichen Verkehrsform Theater ist — in unserer Terminologie ausgedrückt — ja nichts anderes als das zunehmend perfektionierte Bemühen auf der Produzentenseite, den Zuschauer die Voraussetzung des Nur-Inszenierten vergessen zu machen; den Regreß nach Möglichkeit soweit zu begrenzen, daß sich Z zumindest kein Bewußtsein mehr davon machen kann, mit welchen Voraussetzungen A, B ... über ihn, Z, ans Werk gegangen sind. Und reziprok: alle Versuche, über die bürgerliche Einrichtung von

Die wechselseitige Voraussetzung über die ‚Verbindlichkeit‘ der Mitteilungen und das Bewußtsein über die analoge Voraussetzung des anderen garantieren die Wirksamkeit alltagspraktisch relevanter Kommunikation.

Das Modell eines Vorgangs, in dem Darstellern und Zuschauern ständig bewußt ist, daß es sich um einen im Hinblick auf die Betrachter *inszenierten* handelt, ist das eines infiniten Regresses.

Die Errichtung der 'vierten Wand' im bürgerlichen Theater ist nichts anders als das Bemühen, die Zuschauer die Voraussetzung des Nur-Inszenierten vergessen zu machen.

Produktion wie Rezeption eines Spektakels sind voraussetzungslos: Akteure und Zuschauer müssen sich nicht darauf einigen: »Dies ist ein Spektakel« — und deshalb kann es auch einseitig definiert werden.

Die Akteure müssen eine Trennung zwischen sich und den Zuschauern herstellen: Sie grenzen dadurch den Vorgang gegenüber Alltagskommunikation wahrnehmbar ab.

Theater hinauszugelangen, implizieren — ausgesprochen oder nicht — auf unterschiedlichste Weise die Absicht, den kommunikativen Prozeß wieder zu entgrenzen, zu ‚infinitisieren‘.

In dieser Perspektive spricht in der Tat einiges dafür, das »Als-ob«-Theorem lediglich als einen Spezial-, gar historischen Idealfall oder als eine Zielperspektive zu begreifen (die Frage, ob dabei die Konstruktion einer »Konvention« nicht letztlich idealistisch ist, soll hier nicht verfolgt werden); modellhaft jedenfalls als einen Extrempunkt am Ende eines Kontinuums, an dessen anderem Endpunkt gelungene Alltagskommunikation steht. Zwischen den beiden Extremen Alltagskommunikation und ‚idealer‘ Theater-Kommunikation, die beide infiniten Regreß als Kommunikationsstruktur voraussetzen, spannt sich eine Koordinate, auf der unterschiedliche andere Kommunikationsweisen jeweils mit finitem Regreß abzutragen sind.

II.

Wir haben es in diesem TzS-Heft mit einer Klasse von Vorgängen zu tun, deren strukturelles Gemeinsames ist, daß es sich um *Vorfürhungen* handelt, und zwar — was der Begriff eigentlich schon impliziert — um Vorfürhungen vor Zuschauern. Per definitionem sollen aus dieser begrifflichen Klasse Kommunikationsvorgänge mit infinitem Regreß ausgeschlossen bleiben: erstens soll es sich nicht um Alltagskommunikation handeln, weil ‚gelungene‘ Alltagskommunikation — wie wir oben argumentierten — gerade von der beiderseitigen zweckrationalen Voraussetzung geprägt ist, daß nicht ‚vorgeführt‘ wird, sondern praktische, unmittelbare und handlungsorientierte Mitteilungen gemacht werden. Zweitens soll es sich nicht um Kommunikationsprozesse handeln, bei denen beiderseits die ständig präsenste und offenbare Voraussetzung herrscht, daß es ‚nur‘ um Spiel, um die leibhaftige Darstellung von etwas nicht wirklich anwesendem Dritten geht.

Aus der Voraussetzung, daß solche Vorgänge (die wir in Ermangelung eines eingebürgerten Begriffs *Spektakel* nennen) keinen infiniten Regreß erfordern, ergibt sich, daß Spektakel gleichsam einseitig definiert werden können. Weil sich Akteure und Zuschauer gerade *nicht* darauf einigen müssen: »Dies ist ein Spektakel« — eben dadurch kann ein Vorgang für den Zuschauer zur Vorführung werden, ohne daß dies vom Akteur intendiert, sogar ohne daß es von ihm wahrgenommen wird. Wir kommen auf diese besondere Form gleich zurück.

Intentionale Vorfürhungen — um von diesen zunächst zu sprechen — zeichnen sich im allgemeinen dadurch aus, daß die Akteure die Situation aktiv definieren: sie stellen eine Trennung zwischen sich und den Zuschauern her, oder — wie man dasselbe auch formulieren kann — sie grenzen den Vorgang gegenüber Alltagskommunikation wahrnehmbar ab. Dies kann vorgängig bereits durch baulich-architektonische Gegebenheiten geschehen wie etwa in der Kirche oder im Fußballstadion; es kann durch die Veränderung variabler Einrichtungen und Umstände geschehen, so, wenn in einem Lokal ein Laufsteg für eine Modenschau oder ein Rednerpult aufgestellt wird oder auch wenn ein Gaukler mit einem Kreidestrich auf dem Pflaster seinen Aktionsraum markiert (vgl. Genähr/Johnson in diesem Heft). Es kann höchst informell durch konventionelle Gesten geschehen, etwa wenn bei der Betriebsfeier oder beim Hochzeitsmahl der Chef oder der Brautvater sich erhebt und ans

Glas klopft. Schließlich können Kostüme und/oder Masken Signalfunktionen in dieser Hinsicht übernehmen.

Indem solche »Cues« die Vorführ-Situation definieren und die einseitige Gerichtetheit der folgenden Kommunikation ankündigen, heben sie zugleich die Alltagskommunikation kennzeichnende ‚Verbindlichkeits-Vermutung‘ auf. Zumindest für den ersten Augenblick ist offen, ob das folgende als praktisch relevant, handlungs- oder ergebnisorientiert oder als unverbundlich, ‚bloß gespielt‘, folgenlos oder was auch immer gilt. Es hängt von sehr vielen Faktoren ab, welche Bedeutung die Zuschauer der Situation zuweisen: von Ort und Zeit der Vorführung (eine Vorführung unter freiem Himmel ist anders vorstrukturiert als eine im Auditorium maximum), von vorgängigen Positionszuweisungen (der Chef, der seine Rede beginnt, kann mit anderen Rezeptionshaltungen rechnen als der Conférencier bei einer Miss-Wahl), von expliziten und institutionellen Vorab-Erwartungen (es macht einen Unterschied, ob die Zuschauer sich planvoll zu einer angekündigten Vorführung versammelt, gar eine Eintrittskarte gelöst haben oder der Vorführung zufällig und en passant beiwohnen) usw.

Ganz wesentlich hängt die Situations-Definition durch die Zuschauer natürlich von den Akteuren ab. Sofern die Intention ihrer Vorführung darauf gerichtet ist, eine ‚ernsthafte‘ Rezeptionshaltung zu erzeugen, müssen sie bemüht sein, die ‚Verbindlichkeits-Vermutung‘ zu rekonstruieren — und für die Dauer der Vorführung aufrecht zu erhalten. Dies wirkt sich kennzeichnend auf jede Dramaturgie von Vorfürhungen, nämlich auf die Dramaturgie ‚öffentlicher Rede‘ (sei es bei politischen Veranstaltungen, sei es beim Toast während der Familienfeier) aus; ihre Expositionen sind regelmäßig darauf aus, ‚Seriosität/Vertrauen/Verbindlichkeit‘ zu produzieren und die Vorführung — im Blick der Zuschauer — nicht ins ‚Gespielte/Unverbindliche/Folgenlose‘ abgleiten zu lassen.

Bei Vorfürhungen, die durch Tradition, baulich-architektonischen Rahmen, rituellen oder institutionellen Kontext usw. schon ex ante auf ‚Ernsthaftigkeit‘ ausgerichtet sind, besteht für die Akteure eine besonders nachhaltige Verpflichtung, die Definition mit ihrem Verhalten zu unterstützen: darum sind ein Pfarrer, der in Lachen ausbricht, und ein Auktionator, der sich verzählt, so katastrophale Gestalten. — Vorfürhungen dieses Typs fundieren die Aufrechterhaltung der ‚Verbindlichkeits-Vermutung‘ oft zusätzlich dadurch, daß den Zuschauern konventionelle oder rituelle Pflichten auferlegt und sie mit Sanktionen bedroht werden, wodurch sie gleichsam in eine halb-aktive ‚Komplizenschaft‘ gezwungen werden. Die rituelle Einbindung der Gemeinde bei kirchlichen Veranstaltungen (Bekreuzigen, Aufstehen, Beten, Singen; der Zwang, still zu sein, weil die Akustik des Kirchenraums jeden Laut verstärkt) ist dafür ebenso ein Beispiel wie die Verhaltensmaßregeln, denen Zuschauer einer Gerichtsverhandlung bei Strafandrohung folgen müssen (vgl. Weber-Panowsky in diesem Heft).

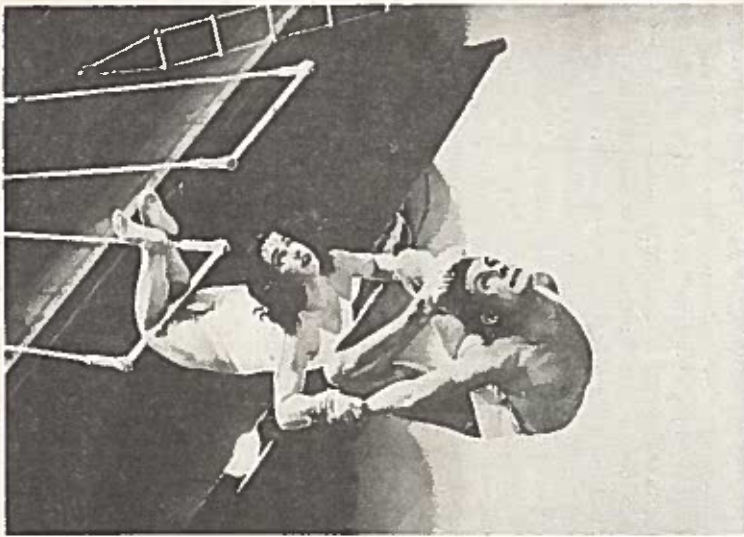
Solche Maßnahmen zielen darauf, die Situations-Definition durch die Zuschauer zu steuern, den Regreß gleichsam zu begrenzen. Es kommt für die funktionalen Zwecke solcher Vorgänge darauf an, bei den Zuschauern die Annahme nicht zuzulassen, daß es sich um einen im Hinblick auf sie inszenierten Vorgang handele — obwohl sie es sind (Kirche) oder gerade weil sie es faktisch nicht sind (Gericht in der ‚reinen‘ Form bürgerlicher Rechtsphilosophie).

Von besonderer Bedeutung sind derartige dramaturgische Mechanis-

Durch die »Cues«, die eine Vorführung definieren, wird die für Alltagskommunikation konstitutive ‚Verbindlichkeits-Vermutung‘ außer Kraft gesetzt.

Mit besonderen dramaturgischen Mechanismen müssen die Produkt-Vorführer die ‚Verbindlichkeits-Vermutung‘ trotz der offensichtlichen Inszenierungen, die ihren Handlungen zugrunde liegt, zu rekonstruieren versuchen, damit ein Verkaufsfakt zustande kommen kann.

men bei Vorführungen, die mit Verkaufsakten verbunden sind. Denn an ihnen ist einerseits evident, daß es sich um Inszenierungen im Hinblick auf die Zuschauer handelt; andererseits muß dem Verkäufer nachdrücklich darum zu tun sein, die ‚Verbindlichkeits-Vermutung‘ zu restrukturieren, um der Glaubwürdigkeit seiner Gebrauchswert-Verkörperung zureichenden Nachdruck zu verleihen. Seine Charaktermaske



Um das Schwierige artistischer Vorführungen deutlich zu machen, wird an Alltagserfahrungen des Publikums appelliert: an Erfahrungen von schwindender Höhe, von Gewicht usw. — Die »Geraldos« — Photo: Archiv

darf nach Möglichkeit von seiner sonstigen (‚wirklichen‘) Existenz nicht abhebbar erscheinen, und die Zuschauer müssen der Vorführung soviel realpraktische ‚Ernsthaftigkeit‘ zumessen, daß der Übergang zu ihrer praktisch folgenhaften Aktivität — nämlich zum Kaufakt — gelingt (vgl. Bachorski in diesem Heft). — Die Aporie zwischen evidentem Vorführ-Charakter (mit dem Implikat des folgenlosen ‚Nur-Gespielten‘) und Restrukturieren der ‚Verbindlichkeits-Vermutung‘ wird von manchen Verkäufern dadurch gelöst, daß sie den Regreß von sich aus eine Stufe weiter vorantreiben, um gleichsam ihren Zuschauern wieder einen Schritt voraus zu sein — und deren weiteren Regreß um so besser begrenzen zu können: sie nehmen die möglichen Vermutungen ihres Publikums im Hinblick auf den Charakter der Vorführung in die Vorführung selbst mit hinein und eliminieren dadurch deren potentielle Gefährlichkeit, indem sie sie auf die Stufe des ‚folgenlosen‘ Spiels heben. Sie thematisieren die alltagspraktisch motivierten Befürchtungen der Zuschauer gegenüber dem Vorgang Verkaufen schlechthin — nämlich die prinzipielle Annahme in bezug auf die dauernd drohende eigene Übervorteilung — und entziehen sie damit tendenziell dem Bereich praktischer Konsequenz: »Auch geht der Kunde davon aus, daß er von Ihnen übers Ohr gehauen wird. Wenn Sie dies durch Ihr Verhalten bestä-

tigen, dankt er Ihnen für Ihre Offenheit.« (Strzeletz in diesem Heft).

An Vorführungen dieser Art wird im übrigen auch deutlich, daß die labile Balance nur gehalten werden kann, wenn die praktische Gewalt ökonomisch motivierter Rationalität nicht allzu schwer ins Gewicht fällt. Aus diesem Grund kann man auf der Straße 10- oder 20-Mark-Artikel verkaufen, und Waren für ein paar hundert Mark, wenn man den institutionellen Kontext entsprechend verbindlicher gestaltet (etwa indem man ältere Herrschaften zu einer Kaffeefahrt einlädt) — nicht aber Autos, Häuser oder Goldbarren.

III.

Unser theoretisches Modell von *Spektakel* — um es im Kern noch einmal zusammenzufassen — beruht also auf der Annahme, daß mit den »Cues«, die eine Vorführung definieren, die für Alltagskommunikation konstitutive ‚Verbindlichkeits-Vermutung‘ außer Kraft gesetzt wird. Sofern Vorführungen ‚ernsthafte‘ Mitteilungen intendieren, praktische Folgen haben sollen, muß die ‚Verbindlichkeits-Vermutung‘ erst wieder hergestellt werden — und die Frage, ob eine Vorführung ihren Zweck erfüllt, hängt davon ab, ob diese Rekonstruktion gelingt oder nicht.

Umgekehrt folgt aus diesem Ansatz: Vorführungen jener Spezies, die nicht auf alltagspraktische Verbindlichkeit aus sind, müssen ihren ‚Unterhaltungs-Charakter‘ nicht a priori konstituieren, schon gar nicht muß eine (tendenziell infinit regredierende) »Vereinbarung« über die praktische Folgenlosigkeit des Vorgeführten geschlossen werden. Ein Magier, der auf dem Podium scheinbar seine Assistentin zersägt, bedarf mithin keiner besonderen Maßnahmen, um den ‚Unernst‘ seiner Aktion zu kennzeichnen und auszuschließen, daß ein verantwortungsvoller Zuschauer die Bühne stürmt und dem vermeintlichen Mörder das vermeintliche Mordinstrument entreißt. Der ‚Unernst‘ ist vielmehr a priori definiert, und der Zauberer ebenso wie der Hochseilartist, der Bodenakrobat und der Entfesselungskünstler stehen vor der Aufgabe, die wirkliche Schwierigkeit ihres Tricks, die wirkliche Gefahr ihres Flugs, die wirkliche Anstrengung ihrer Aktion überzeugend ins Bewußtsein ihrer Zuschauer zu transportieren (was um so leichter gelingt, je stärker dabei an alltagspraktische Erfahrungen des Publikums — Erfahrungen schwindelnder Höhe, Erfahrungen von Gewicht, von Gefährlichkeit des Feuers usw. — appelliert werden kann). Genau genommen stehen sie sogar vor der doppelten Aufgabe, zugleich ihre Kunst — das Präzise, Leichte, Heitere, Gewandte; also das, was den ästhetischen Charakter ihrer Vorführungen ausmacht — als ‚ernstzunehmend‘ wie auch — gleichsam ‚darin‘ — das Schwierige, Einzigartige, Exzeptionelle ihrer Vorführung glaubwürdig zu machen.

In einer vorläufigen Zuspitzung des theoretischen Ansatzes läßt sich vielleicht sagen, daß *Unterhaltung* seine Attraktivität in erster Linie der Vermutung verdankt. Plausibel scheint unter dieser Perspektive zu sein, daß der ‚Unterhaltungs-Wert‘ steigt, wenn die Akteure sich untereinander (tatsächlich oder vermeintlich) einer ‚ernsthafte‘ Verbindlichkeits-Konvention unterwerfen, die jedoch offensichtlich nicht bzw. nicht offensichtlich im Hinblick auf die Zuschauer strukturiert ist (i.e. Regreß nicht erfordert/erlaubt und in bezug auf den Betrachter folgenlos ist). Diese Annahme kann erklären, warum die Empfindung von ‚Unterhalt-

Vorführungen jener Spezies, die nicht auf alltagspraktische Verbindlichkeit aus sind, müssen ihren ‚Unterhaltungs-Charakter‘ nicht a priori konstituieren.

Unterhaltung verdankt ihre Attraktivität in erster Linie der Endgültigen Verpflichtung zur ‚Verbindlichkeits-Vermutung‘.

samkeit' bei vielen Vorführungen von einem Regelsystem abhängt, das die Akteure befolgen und die Zuschauer kennen — so etwa bei den meisten sportlichen Vorführungen.

Die Einrichtung von gesellschaftlichem Verkehr, in dem die Verbindlichkeits-Vermutung' ausgesetzt ist, hat allem Anschein nach eine Expansions- oder Übersprung'-Tendenz. Sub specie aeternitatis scheint es einen Trend zu geben, den Bereich immer weiter auszudehnen, in dem die alltägliche Verbindlichkeits-Vermutung' nicht mehr gilt, in dem gleichsam die Anerkennung der Ernst- und Folgenhaftigkeit eines Vorgangs verweigert wird. Wir haben oben bereits kurz jene Kategorie von 'Vorführungen' erwähnt, die in der Intention der 'Akteure' gar keine solchen sind; im Untertitel dieses Hefts haben wir sie in der Formulierung »voyeuristischer Blick« aufzuheben versucht. Während es bei intentionalen Vorführungen, die auf 'Ernsthaftigkeit' aus sind, noch in gewissem Maß auf die Akteure ankommt, ob sie die Verbindlichkeits-Vermutung' restrukturieren können oder ob die Zuschauer sie als 'Nur-Unterhaltung' delektieren, bleibt der 'Akteur' einer 'voyeuristischen Vorführung' machtlos: er wird ausschließlich durch willkürliche Setzung des Zuschauers zum Subjekt einer Unterhaltungs-Veranstaltung; es existiert nicht nur kein infinitiver Regreß, es existiert überhaupt keiner mehr. Die Akteur-Zuschauer-Trennung wird in äußerlich nicht wahrnehmbarer Weise nur durch den Zuschauer erzeugt; zwischen beiden besteht keine kommunikative Beziehung.

Voyeure dieser Art treten nicht nur in Gestalt exklusiver Ferntouristen auf, die mit Neckermanns Folklore-Darbietungen nicht mehr zufrieden sind, sondern den 'unberührten Negerkral' zu inspizieren sich aufmachen. Viel häufiger, viel alltäglicher sind sie in Restaurants anzutreffen, während sie einen Spastiker beim Essen beobachten, in Menschentrauben anlässlich eines Verkehrsunfalls oder eines Grobbrands, in Schwulen-Diskos, die von 'toleranten' Heterosexuellen statt eines Zoos aufgesucht werden — bei tausend anderen Gelegenheiten.

Die säkulare Expansion des »voyeuristischen Blicks« ist zuerst mit Bezug auf das Fernsehen festgestellt und beschrieben worden: Karl H. Müller-Sachse hat diesen Aspekt unter der zutreffenden Bezeichnung »Unterhaltungs-Syndrom« zusammengefaßt (Müller-Sachse 1981; vgl. ders. in diesem Heft). Das gesellschaftliche Problem des »Unterhaltungs-Syndroms« ist — wie der New Yorker Medienwissenschaftler Neil Postman griffig resümiert —

»nicht, daß das Fernsehen den Massen lauter unterhaltsame Themen präsentiert, sondern das Problem ist vielmehr, daß das Fernsehen alle Themen als Unterhaltung präsentiert. [...] Unter anderem schuf das gedruckte Wort die moderne Idee der Prosa und verließ dem Prinzip der Exposition, der ausführenden Darlegung, eine nie dagewesene Autorität bei der Führung der öffentlichen Geschäfte. Das Fernsehen dagegen verachtet die Exposition, die ja ernsthaft, folgerichtig, rational und komplex ist. Statt dessen bietet es eine Form des öffentlichen Diskurses an, durch welche alles erreichbar, simplistisch, konkret und vor allem unterhaltsam ist.« (Postman 1984).

Es mag für einen Augenblick außer acht bleiben, ob tatsächlich das Fernsehen Ursache oder Ausgangspunkt für die Expansion des »Unterhaltungs-Syndroms« ist. Jedenfalls dürfte die Behauptung Bestand haben, daß die Umdeutung von folgenhaften öffentlichen Diskursen in 'Unterhaltung', die Perzeption von 'Expositionen' als bloße 'Präsen-

Das gesellschaftliche Problem des »Unterhaltungs-Syndroms« ist nicht, daß das Fernsehen den Massen lauter unterhaltsame Themen präsentiert, sondern daß das Fernsehen alle Themen als Unterhaltung präsentiert.« (Neil Postman)

tionen', als Vorführungen, weit über den Bereich der Massenmedien hinausgeht. Ja, daß inzwischen quasi ein gesellschaftlicher 'Meta-Regreß' eingesetzt hat, der mittlerweile die eingeschliffene Umdeutung ins Folgenlose aufzunehmen versucht, indem Unterhaltungs-Aspekte offensiv in den Vordergrund gerückt werden, wobei die Wirkung nicht mehr durch diskursive Überzeugungskraft, sondern durch den attraktiven Unterhaltungswert 'an sich' erzeugt werden soll. Die zunehmende Inkorporation von Show-Elementen in politische Veranstaltungen und die öffentliche Präsentation von Rekruten-Verdigungen in Form von Massenspektakeln im Fußballstadion sind Beispiele für solche Prozesse.

Nehmen wir zum Abschluß die Frage auf, ob das Fernsehen Ursache oder Ausgangspunkt für das »Unterhaltungs-Syndrom« ist. Zwar spricht vieles dafür, dem Fernsehen eine enorme Verstärker- und Be-



Am 'Ursprung' des 'voyeuristischen Blicks': Hundsköpfiger, Kopfloser, Siamesische Zwillinge, Eingäugiger und Fußschaffner in Sebastian Münsters »Cosmographia«, Basel 1544

schleuniger-Funktion in dieser Hinsicht beizumessen, doch dürfte eindeutig sein, daß der Ausgangspunkt nur in gesellschaftsgeschichtlichen Dimensionen zu verorten ist:

Die gesellschaftlich verbindliche 'Verbindlichkeits-Vermutung', die am Anfang unserer Überlegungen stand, entsteht historisch als diskrete, von anderen Modi des Verkehrs abhebbare Kommunikations-Prämisse plausiblerweise erst in dem Moment, in dem sich öffentliche und private Diskurse auseinanderentwickeln. Anders ausgedrückt: Solange das was wir retrospektiv als 'Vorführungen' in früheren Generationen ansehen, in funktionale, lebenspraktische Zusammenhänge eingelassen gewesen ist, solange kann die Unterscheidung in verbindliche, folgenhafte und 'bloß gespielte' Vorgänge 'nur zur Unterhaltung' in unserem heutigen Sinn nicht existiert haben. Erst mit der sozio-strukturellen Institutionalisierung der öffentlichen Rede und der damit implizierten Trennung zwischen dem Akteur öffentlicher Rede und seinen Adressaten wird die Herauslösung aus dem verbindlichen Diskurs als Rezeptionsmöglichkeit des Adressaten denkbar.

Sozial- und Literaturgeschichte haben viele Belege dafür gesammelt,

Solange das, was wir retrospektiv als 'Vorführungen' in früheren Generationen ansehen, in funktionale, lebenspraktische Zusammenhänge eingelassen gewesen ist, solange kann die Unterscheidung in verbindliche und 'nur gespielte' Vorgänge in unserem heutigen Sinn nicht existiert haben.

wie im Übergangsstadium zum Kapitalismus die noch nicht vollends institutionalisierte ‚Verbindlichkeits-Vermutung‘ scheitert, fehlt, auch provokativ gegen diejenigen eingesetzt wird, die an der Durchsetzung des Rationalitäts-Grundsatzes ein Interesse haben⁴. Und komplexer dazu lassen sich viele Belege dafür finden, wie die Authentizitäts-Annahme des noch nicht auf Zuschauern konditionierten Blicks auf ‚nur‘ vorgespülte, schon aus dem rituellen Lebenszusammenhang herausgelöste Vorführungen übergreift (vgl. Simhandl in diesem Heft).

Erst mit der rationalistischen Säkularisierung all dieser Ereignisse und Vorgänge entwickelt sich jene wahrnehmende Distanz, die zwischen verbindlichen und ‚vorgeführten‘ Prozessen zu unterscheiden weiß. Und erst hier entsteht das Bedürfnis, sich von der alltäglichen ‚Zurmutung‘ der ‚Verbindlichkeits-Vermutung‘ zeitweise zu entlasten: das Bedürfnis nach *Unterhaltung* — als einer genuin kapitalistischen Kategorie.

Dieses Bedürfnis seinerseits befördert und beschleunigt den Säkularisierungsprozeß, denn es schreibt den deklarierten Vorführungen Gebrauchswert zu: es macht sie potentiell zu Waren, erlaubt ihre Kommerzialisierung. Und zugleich gewinnt es eine gewisse Eigendynamik; es hat die Tendenz, als Wahrnehmungsmodus ‚überzuspringen‘ auf Vorgänge, die, qua Intention des Akteurs, keine Vorführungen sind — und

27jähriger drohte damit, sich umzubringen

Leben oder Tod?

Zahlreiche Schaulustige ermunterten Suizidverdächtigen mit „Hau ruck“ und „Go on“

NÜRNBERG — Fast vier Stunden harrte in der Nacht zum Freitag ein 27jähriger auf einem 35 Meter hohen Baukran am Nürnberger Frauentorgraben aus und hielt Feuerwehr, Polizei und Sanitäter in Atem. Mit den Worten „Ich habe nichts mehr zu verlieren“, drohte er, in die Tiefe zu springen.

Erst gegen 2.15 Uhr morgens, als sich auf seinen Wunsch hin Polizei und Feuerwehr bis unter den Celistunnel zurückgezogen hatten, kehrte der Mann freiwillig auf festen Boden zurück. Am Fuße des Kranes wartete seine Freundin.

Diese vier Stunden hatten etwas Unwirkliches an sich: Da hing am Ende des Auslegers eine undeutlich zu erkennende Gestalt mit den Beinen in die Tiefe. Hunderte von Schaulustigen standen im Stadtgraben. „Go on“, riefen einige Amerikaner. Deutsche ulkten laut: „Hau ruck!“

Besorgt fragte sich Polizei-Inspektionsleiter Peter Link, welche Wirkung solche Gefühlskälte auf den Mann auf dem Kran haben könnte. F.

Fränkischer Tag vom 6./7. Juli 1985

zwar wird diese Tendenz wahrscheinlich um so stärker, je nachhaltiger und ubiquitärer der Druck wird, im alltäglichen Verkehr die rationale ‚Verbindlichkeits-Vermutung‘ durchzuhalten. So wohnt der Rationalisierung der Lebensprozesse ihr Gegenteil schon immer inne: als Tendenz zur ‚Entwirklichung der Wirklichkeit‘.

Indem verbindliche und ‚vorgeführte‘ Vorgänge unterscheidbar werden, wächst freilich auch die Sehnsucht nach ‚Authentizität‘ — die einmal als wirklich erkannte Möglichkeit, daß öffentliche Rede nicht ‚aufrechtig‘, ‚bloß gespielt‘ sein könnte, wird mit der Bemühung beantwortet, die Distanz zum Akteur zu überwinden, ihm gleichsam so nahe zu kommen, daß die Frage nach seiner Glaubwürdigkeit durch direkten Augenschein, ja fast handgreiflich entschieden werden kann. Für die öffentlichen Akteure kommt es weniger darauf an, mit der Qualität des rationalen Diskurses zu überzeugen, sondern vielmehr darauf, Authentizität optimal vorzuführen. Denn öffentliche Angelegenheiten werden — in der Zuschauerperspektive — »auf der Basis von Gefühlsregungen« entschieden; es herrscht die »vollständige Psychologisierung der sozialen Realität«, die »Tyrannei der Intimität« (Sennett 1983).

Für diese Verfälschung der Wirklichkeit ist in der Tat das Fernsehen das Medium des Jahrhunderts: holt es doch die Akteure — den Krimihelden ganz genauso wie Köpfe — extrem nah und hält sie dennoch in extremer Distanz der Folgenlosigkeit. Es bringt das Paradox zustande, »maximale Intimisierung und maximale Beiläufigkeit« zu vereinen (Müller-Sachse in diesem Heft). Gegen es können alle anderen Vorführungen, von denen hier die Rede war, fast nur noch als Atavismen erscheinen⁵.

Anmerkungen

1 — Zur Verdeutlichung sei ausdrücklich darauf hingewiesen, daß es hier lediglich um die alltagspraktische Voraussetzung geht, daß eine Mitteilung einen Inhalt hat, daß sie also Verbindlichkeit dergestalt herstellt, daß mit einer handlungspraktischen Intention des Sprechers gerechnet werden muß und (bei zweiseitiger Kommunikation) eine Antwort-Erwartung impliziert ist. In diese Aussage ist nicht zugleich eine Behauptung darüber eingeschlossen, ob und unter welchen Bedingungen der Adressat den Inhalt der Mitteilung wirklich ‚verstcht‘; ebenso wenig wird hiermit ausgesagt, daß der Sprecher ‚eindeutige‘ oder ‚glaubwürdige‘ bzw. ‚wahre‘ (i.e. nicht gelogene) Aussagen machen müßte. Die Probleme des Verstehens, der Glaubwürdigkeit und der Mehrdeutigkeit sind zwar in linguistischer Hinsicht außerordentlich relevant; für unsere These über die ‚Verbindlichkeits-Vermutung‘ spielen sie jedoch vorläufig keine Rolle. — 2 — Um auch hier Mißverständnisse zu vermeiden, soll betont werden, daß es uns um die Theorie *bürgerlichen* (Illusions-)Theaters geht (keineswegs um eine Theorie ‚des‘ Theaters schlechthin), und zwar in konsequenter Zuspitzung ihrer ‚klassischen‘ Formulierung, der die institutionalisierte Einrichtung von Theater hierzulande seiner kommunikativen Struktur nach folgt. Damit ist selbstredend eingeräumt, daß Theaterpraxis die theoretischen Prämissen so gut wie nie vollständig, ‚ungestört‘ einlöst; ebenso ist zu berücksichtigen, daß die Theaterpraxis spätestens seit dem ausgehenden 19. Jahrhundert in verschiedener Weise über das ‚klassische‘ Theaterverständnis hinausgeht. — 3 — Hier entsteht übrigens auch jene Abtrennung des Privaten, die die moralische Tabuisierung des ‚voyeuristischen Blicks‘ auf bestimmte Bereiche ermöglicht — und damit die institutionalisierte ‚Erlebniss‘ zum zeitweiligen ‚Voyeur-Blick‘, wie sie dann endlich z.B. in Peep-Shows kommerziell ausbeutbar wird. — 4 — Wir spielen hier auf die Vielzahl literarischer Dokumente wie die Eulenspiegel- oder Lale-Geschichten an, in denen sichtbar wird, wie der rationale Diskurs noch

ins Leere geht oder wie der Schelm seinerseits mit dem rationalen Diskurs spielt, indem er ganz bewußt in eine ‚vor-rationale‘ Haltung zurückfällt und die an ihn gerichtete Rede demonstrativ wirkungslos macht oder indem er die ‚Verbindlichkeits-Vermutung‘ überspitzt und die metaphorische Rede ‚wörtlich‘ nimmt (vgl. Haug 1976, Röcke 1978). — 5 — Es ist uns wichtig, abschließend noch einmal den vorläufigen Charakter unseres Entwurfs zu betonen, der vermutlich mehr Fragen aufgeworfen als Antworten gegeben hat; wir wären froh, wenn diese Vorläufigkeit und Offenheit dazu führte, daß an den von uns dargelegten Ausgangspunkten weitergedacht wird. Besonders wesentlich erscheinen uns dabei zwei Aspekte: erstens der theoretische Aspekt, daß Theatertheorie gleichsam ‚vom Alltag aus‘, aus der Perspektive alltäglich-praktischer Kommunikation gedacht werden sollte, nicht aus der Perspektive einer apriorisch definierten oder zu definierenden Hypostase ‚Theater‘. — Zweitens der theaterpraktische Aspekt, daß aus den Überlegungen zum »Unterhaltungs-Syndrom« und zur Suspendierung der ‚Verbindlichkeits-Vermutung‘ in Kommunikations-Situationen eines bestimmten Typs Folgerungen für Theaterpraxis gezogen werden könnten — Folgerungen auch in Hinsicht auf den Einsatz ‚spektakulärer‘ Mittel in Theaterproduktionen (vgl. Brandt in diesem Heft). Von besonderer Bedeutung wäre hier u.E., spezifisch für Theater zwischen der Aufhebung der ‚Verbindlichkeits-Vermutung‘ als Voraussetzung bzw. Bestandteil *ästhetischer* Kommunikation einerseits und dem *„eskapistischen“* Charakter von ‚Unterhaltung‘ andererseits unterscheiden zu lernen.

Bibliographie

- Jürgen Habermas 1981: Theorie des kommunikativen Handelns. Frankfurt
- Wolfgang F. Haug 1972: Warenästhetik, Sexualität und Herrschaft. Frankfurt
- Wolfgang F. Haug 1976: Die Einübung bürgerlicher Verkehrsformen bei Eulenspiegel. In: Vom Faustus bis Karl Valentin. Der Bürger in Geschichte und Literatur. Berlin, S. 4—27
- Julian Hochberg 1978: Perception. Englewood Cliffs, N.J. 2nd ed.
- John M. Kennedy 1984: How Minds Use Pictures. In: Social Research. Vol. 51 (1984), p. 887—904
- Karl H. Müller-Sachse 1981: Unterhaltungssyndrom. Frankfurt/New York
- Arno Paul 1971: Theaterwissenschaft als Lehre vom theatralischen Handeln. In: Kölner Zeitschrift für Soziologie und Sozialpsychologie. Jg. 23 (1971), S. 55—77
- Neil Postman 1984: Eröffnungsrede zur Frankfurter Buchmesse
- Uri Rapp 1973: Handeln und Zuschauen. Untersuchungen über den theatersoziologischen Aspekt in der menschlichen Interaktion. Darmstadt/Neuwied
- Cecilia L. Ridgeway/Joseph Berger/LoRoy Smith 1985: Nonverbal Cues and Status. In: American Journal of Sociology. Vol. 90 (1985), p. 955—978
- Werner Röcke 1978: Der Egoismus des Schalks. In: Thomas Cramer (Hg.): Till Eulenspiegel in Geschichte und Gegenwart. Frankfurt/Bern, S. 29 ff.
- Richard Sennett 1983: Verfall und Ende des öffentlichen Lebens. Die Tyrannei der Intimität. Frankfurt
- Manfred Wekwerth 1974: Theater und Wissenschaft. München

Karneval und Theater

von Peter Simhandl

»O, wer einmal jemand anders sein könnte! Nur 'ne Minute lang.« — So läßt Georg Büchner in seinem Lustspiel *Leonce und Lena* den Prinzen seinen Monolog über die Langeweile beenden. Diese ist — zumindest bei den Angehörigen ‚entlasteter Klassen‘ — ein Antriebsmotor zur Inszenierung von Festen. Leonce selbst unternimmt einen solchen Versuch, schafft in einem »reichgeschmückten Saal« eine entsprechende Atmosphäre und läßt sich von seiner Mätresse vorsingen und vortanzen. Doch das Unternehmen muß mißlingen, fehlt ihm doch das für ein Fest wesentliche Element der Geselligkeit. So wünscht sich der Prinz »solle Nächte voll Masken, Fackeln und Gitarren«, ein Dasein als »Lazaroni«, als italienischer Gelegenheitsarbeiter. Er übersteht allerdings bei diesem Salto über die Klassenschranken den fundamentalen Funktionsunterschied zwischen »Herrenfesten«, die den Gegensatz zur Langeweile bilden, und »Volksfesten«, deren Kontrast die Not ist (Bloch 1973, 1068). Heute sind die Feste des Volkes wie auch die der Herren — und vor allem das ‚Fest par excellence‘, der Karneval — weniger Kontrast als Ausdruck der Not, der geistig-seelischen in erster Linie. Nur mehr da und dort, in Gegenden, wo die ‚kulturelle Gleichschaltung‘ der Zentren noch nicht voll durchgeschlagen hat, in Erscheinungen wie der schwäbisch-alemannischen Fasnacht oder des Salzkammergut-Faschings gibt es noch jene »Zwischenräume eines Lebensgefühls, dem die Zeit noch nicht Geld ist und die Fidelitas noch kein überbüchtes Grab« (Bloch 1973, 1067). Und es gibt eine nicht aus der konservierenden Kraft der Überlieferung, sondern aus einer oppositionell-erneuernden Energie gespeiste Sehnsucht und Bemühung nach spielhaft-festlichen Gegenwelten zur Alltags-Tristesse. Die ‚neue Festkultur‘ wird inzwischen schon von den Kommunalverwaltungen organisiert; sie ist denen, »die sie an den Rändern improvisiert hatten, aus der Hand gegliedert«, doch sollte man nicht »so snobistisch sein zu behaupten«, sie hätten schon wieder »alle Würze verloren« (Eco 1984, 1).

Unter den Elementen, die Fasching, Fasnacht und Karneval im Laufe ihrer weithin im Dunkel liegenden Geschichte in sich aufgenommen und ausgebildet haben, dominieren diejenigen, die auf ‚Verwandlung‘ zielen. Schon damit ist eine Übereinstimmung mit Theater gegeben, wird doch dessen Struktur teilweise dadurch bestimmt, daß ein Mensch so handelt, als ob er ein anderer wäre. Um seine Aufgabe zu erfüllen, muß sich der Schauspieler ‚verwandeln‘, gleichzeitig aber doch er selbst bleiben; sein Fiktionsbewußtsein und sein Realitätsbewußtsein bilden eine widerspruchsvolle Einheit; er verwandelt sich (einführend) und demonstriert (sich kontrollierend). »Aus dem Kampf und der Spannung der beiden Gegensätze, wie aus ihrer Tiefe, zieht der Schauspieler seine