

---

# Ästhetik der Inszenierung

---

Herausgegeben von

---

Josef Früchtl

---

und Jörg Zimmerman

---

Aesthetica

---

edition suhrkamp

---

SV

edition suhrkamp 2196

*Aesthetica*  
Herausgegeben von Karl Heinz Bohrer

»Szene« ist das griechische Wort für »Bühne«. Und daß die Welt eine Bühne sei, ist schon bei Shakespeare mehr als eine Narrenweisheit. Zu keiner Zeit aber waren Inszenierung und die Reflexion auf ihre Mittel so allgegenwärtig wie in der unseren.

Dieser Band führt namhafte Wissenschaftler und Repräsentanten des kulturellen Lebens zusammen und beleuchtet Phänomene und Funktionen von Inszenierung aus deren jeweiliger Perspektive. Fragen der »Werktreue« und des Zusammenspiels von Text, Musik und Bühnenbild werden ebenso behandelt wie Inszenierungsstrategien auf der politischen »Bühne« in Abhängigkeit vom Wandel des Leitmediums. So entsteht ein vielstimmiges Konzert, an dem Philosophie und Theaterwissenschaft, Literaturgeschichte und Politologie beteiligt sind und in dem »Inszenierung« als zentraler Begriff der (Post-)Moderne Kontur gewinnt.

# Ästhetik der Inszenierung

*Dimensionen eines künstlerischen,  
kulturellen und gesellschaftlichen  
Phänomens*

Herausgegeben von Josef Früchtl  
und Jörg Zimmermann

Suhrkamp

*Dieses Buch entstand in Zusammenarbeit mit der Oper Frankfurt  
Die Beiträge dieses Bandes wurden im Rahmen des gleichnamigen  
Kongresses vorgetragen,  
der vom 22. bis 26 März 2000 in der Oper Frankfurt stattfand.  
Finanziell unterstützt wurde der Kongreß durch  
Hilton Frankfurt  
Mercedes-Benz Niederlassung Frankfurt/Offenbach  
Bankhaus B. Metzler seel. Sohn & Co. KG aA  
Adolf und Luise Haeuser Stiftung*

6. Auflage 2022

Erste Auflage 2001  
edition suhrkamp 2196  
Originalausgabe

© Suhrkamp Verlag Frankfurt am Main 2001

Suhrkamp Taschenbuch Verlag

Alle Rechte vorbehalten, insbesondere das der Übersetzung,  
des öffentlichen Vortrags sowie der Übertragung  
durch Rundfunk und Fernsehen, auch einzelner Teile.

Kein Teil des Werkes darf in irgendeiner Form  
(durch Fotografie, Mikrofilm oder andere Verfahren)  
ohne schriftliche Genehmigung des Verlages  
reproduziert oder unter Verwendung elektronischer Systeme  
verarbeitet, vervielfältigt oder verbreitet werden.

Satz: Jung Crossmedia, Lahnau

Druck: BoD GmbH, Norderstedt

Umschlag gestaltet nach einem Konzept  
von Willy Fleckhaus: Rolf Staudt

ISBN 978-3-518-12196-2

## *Inhalt*

Vorwort .....	7
<i>Josef Früchtl/Jörg Zimmermann</i>	
Ästhetik der Inszenierung	
Dimensionen eines gesellschaftlichen, individuellen und kulturellen Phänomens .....	9
<i>Martin Seel</i>	
Inszenieren als Erscheinenlassen	
Thesen über die Reichweite eines Begriffs .....	48
<i>Hans Ulrich Gumbrecht</i>	
Produktion von Präsenz, durchsetzt mit Absenz	
Über Musik, Libretto und Inszenierung .....	63
<i>Rüdiger Bubner</i>	
Demokratisierung des Geniekonzepts .....	77
<i>Brigitte Scheer</i>	
Inszenierung als Problem der Übersetzung und Aneignung .....	91
<i>Jörg Zimmermann</i>	
Mutmaßungen über die Regie des Lebens	
Stationen einer Metaphysik der Inszenierung .....	103
<i>Richard Shusterman</i>	
Tatort: Kunst als Dramatisieren .....	126
<i>Herfried Münkler</i>	
Die Theatralisierung der Politik .....	144
<i>Josef Früchtl</i>	
Der Schein der Wahrheit	
Adorno, die Oper und das Bürgertum .....	164
<i>Jürgen Schläder</i>	
Strategien der Opern-Bilder	
Überlegungen zur Typologie der Klassikerinszenierungen im musikalischen Theater .....	183

<i>Mieke Bal</i>	
<i>Mise en scène: Zur Inszenierung von Subjektivität</i> . . . . .	198
<i>Michael P. Steinberg</i>	
<i>Blinde Oper oder Orpheus kehrt zurück</i> . . . . .	222
<i>Patrice Pavis</i>	
<i>Die zeitgenössische Dramatik und die neuen Medien</i> . . . . .	240
<i>Doris Kolesch</i>	
<i>Ästhetik der Präsenz: Theater-Stimmen</i> . . . . .	260
<i>Nike Wagner</i>	
<i>Hofmannsthals Marschallin und Schnitzlers Casanova</i> <i>Zur Inszenierung des Alterns</i> . . . . .	276
<i>Die Autorinnen und Autoren</i> . . . . .	297

## Vorwort

Ist es nicht das »Wesen« der Kunst, zu erscheinen? Ist sie nicht, was sie ist, nur im Vollzuge ihrer Wahrnehmung?

Diese Frage betrifft alle Künste. Wenn sie ihnen auch unbequem ist und dem oft erhobenen Wahrheits-, ja Absolutheitsanspruch ihrer »Werke« eine tiefe Skepsis entgegensetzt, so selbstverständlich zu bejahen ist sie für die Künste des Theaters. »Originäre«, »klassische« Künste wie Musik und Literatur bedürfen ja zur theatralischen Form der Aufführung einer speziellen Praxis des »Erscheinenlassens«, die durch zielgerichtete Planung und durch Kontrolle seiner empirischen Bedingungen dem Auftritt der Künste das Zufällige nehmen und ihnen darüber hinaus eine Auslegung geben soll. Indem mit der Inszenierung somit ein gestaltetes Erscheinenlassen zur ursprünglichen und selbsttätigen Erscheinung des Kunstwerks hinzu-, ja geradezu vor sie tritt, wird nicht nur dessen Autonomie fragwürdig, sondern ein Kunstanspruch dieses Erscheinenlassens selbst behauptet.

Durch die Überlagerung der Erscheinungsebenen beim inszenierten Werk schwimmt offenbar dessen Identität. Obwohl es sich scheinbar in ein bloßes Substrat kommentierender, ausdeutender oder sogar bloß assoziativ anknüpfender Inszenierungsgestaltung verwandelt, gewinnt es umgekehrt bereits in der erstmaligen, um so mehr jedoch in sich wiederholender Auslegung durch Inszenierung an Kontur und Profil. Wenn somit das Kunstwerk den Vollzug seines Erscheinens an die Inszenierung abgibt, wird diese mit ihrer widersprüchlichen Leistung von Verstellung und Aufdeckung der zugrundeliegenden Werke Thema eigener ästhetischer Betrachtung.

Was Werk, was Authentizität oder künstlerische Wahrheit, ja was Kunst in diesem Zusammenhang überhaupt ist – diese Fragen hängen mit der nach einer Ästhetik der Inszenierung zusammen. Sie konnten mit dem Kongreß, den die Oper Frankfurt im März 2000 dieser Frage widmete, sicher nicht abschließend beantwortet werden. Die Vortrags- und Diskussionsbeiträge des Kongresses haben jedoch vielleicht eine Perspektive eröffnet auf ein verändertes theoretisches Verständnis und eine erneuerte Praxis von Kunst, welche die Verhärtungen der Begriffswelt der Ästhetik

nicht nur durchschaut, sondern einige ihrer Kategorien selbst obsolet werden läßt. Einige wichtige Beiträge haben wir für diesen Band zusammengestellt. Die Breite der im Rahmen des Kongresses untersuchten Aspekte von Inszenierung kann ein solcher Band naturgemäß nicht widerspiegeln. So fehlen Beiträge zur gesellschaftlichen Dimension der (Selbst-)Inszenierung, zum Film, den neuen Medien und zum Tanz. Diese wichtigen Bereiche sind allerdings in einem weiteren Band des Kongresses vertreten, der im Metzler-Verlag erscheinen wird.

*Martin Steinhoff*

Intendant der Oper Frankfurt

# Josef Früchtl/Jörg Zimmermann

## Ästhetik der Inszenierung

### *Dimensionen eines gesellschaftlichen, individuellen und kulturellen Phänomens*

»Soviel Inszenierung war nie«, möchte man meinen. Wohin man sich auch dreht und wendet, zu den Künsten oder zu den Wissenschaften, zur Politik, zur Populärkultur oder zum Sport, zur Religion, zur Natur oder schlicht zur Alltagssphäre, nahezu überall drängt sich der Faktor »Inszenierung« auf. Sie scheint so allgegenwärtig wie die Hintergrundmusik im Kaufhaus, der bunt flimmernde Bildschirm und die sogenannten neuen Medien. Und selbst wenn man für all diese Phänomene kein Sensorium hätte, so genügte ein Blick auf die Titel oder Untertitel der wissenschaftlichen Publikationen der vergangenen fünfzehn Jahre, um zu bemerken, daß sich da offensichtlich ein neuer Leitbegriff etabliert hat.<sup>1</sup>

Es sind vor allem zwei Fragen, die angesichts dieses Phänomens interessieren. Zum ersten die nach den Gründen für diese Konjunktur und zum zweiten die nach dem Erklärungswert des Inszenierungsbegriffs. Wie also kann man sich seine derzeitige Konjunktur begrifflich machen? Und vermag er zu halten, was er selbst an Erklärungswert zu versprechen scheint? Semantisch ist zunächst festzuhalten, daß der Begriff der Inszenierung dem Umfeld des Theaterbegriffs angehört, und historisch ist daran zu erinnern, daß der Begriff erst zu Beginn des 19. Jahrhunderts, in den zwanziger und dreißiger Jahren, in Frankreich geprägt wurde und

1 Die Konjunktur beginnt Mitte der achtziger und erreicht ihren vorläufigen Höhepunkt in den ausgehenden neunziger Jahren. Schon eine Auswahl der Titel deutet an, wie stark der Inszenierungsbegriff in die Diskussionen eingesickert ist: *Die inszenierte Volksgemeinschaft* (1985), *Inszenierung der Macht* (1988), *Inszenierung von Welt* (1989), *Inszenierungen des Ich* (1990), *Die Inszenierung des Sonnenkönigs* (1992), *Die Inszenierung des Scheins* (1992), *Kultur-Inszenierungen* (1995), *Geschlechterdifferenz in der literarischen Inszenierung* (1995), *Inszenierung der Schrift* (1996), *Inszenierung von Geschichte* (1996), *Körper-Inszenierungen* (1996), *Die Inszenierung von Politik* (1996), *Inszenierte Natur* (1997), *Inszenierungsgesellschaft* (1998), *Die Inszenierung von Schönheit und Erotik* (1998), *Die Inszenierung von Prominenz und Schicksal* (1999).

sich etwa zur selben Zeit in Deutschland einbürgerte, nicht zufällig wohl zu einer Zeit, in der sich der Aufstieg des Regisseurs vom Arrangeur zum Künstler vollzieht.<sup>2</sup> Aus einer modernitätstheoretisch ausgerichteten philosophischen Perspektive bieten sich zur Beantwortung der aktuellen Fragen drei – intern allerdings differenzierte und sich überlagernde – Erklärungsebenen an.

### 1. Die gesellschaftliche Ebene

Da ist zunächst die gesellschaftliche Ebene, auf der soziale Gemeinsamkeiten in der Art zum Tragen kommen, wie die Menschen ihr Zusammenleben regeln, Gegenstand mithin der Soziologie. Die Inszenierungsthematik ist ihr aus mehreren Gründen seit langem vertraut, denn sie operiert systematisch mit dem Grundbegriff der *Rolle* und heuristisch, ebenso wie andere Sozial- und Kulturwissenschaften, mit dem der *Theatralität*, analysiert darüber hinaus, speziell unter dem Titel der Kultursoziologie, *Lebensstile* und hat schließlich seit Thorstein Veblen und Georg Simmel inhaltlich das Thema der *Mode* für sich entdeckt.<sup>3</sup>

(a) Der *Rollenbegriff* hat zwar durch die Soziologie eine terminologische Prägung erhalten, in einer metaphorischen Bedeutung aber ist er in der alteuropäischen Philosophie von Anfang an gebräuchlich und vor allem seit dem 17. Jahrhundert im Kontext des Topos vom *theatrum mundi* geläufig.<sup>4</sup> Als Übertragung aus dem Bereich des Theaters in den der praktischen Lebensführung kennt ihn bereits Platon, der im Dialog über die *Gesetze* die Rolle (*trópos*) der Menschen darin sieht, sich als Spielzeug in der Hand der Götter wahrzunehmen. Eine *Ethik* der Rolle formulieren in der Folgezeit dann vor allem die Stoiker aus. Auch sie kennen bereits

2 Erika Fischer-Lichte, »Inszenierung und Theatralität«, in: Herbert Willems/Martin Jurga (Hg.), *Inszenierungsgesellschaft. Ein einführendes Handbuch*, Opladen 1998, S. 82f.

3 Vgl. zu diesem zuletzt genannten Aspekt die Beiträge von Silvia Bovenschen, Hauke Brunkhorst und Elisabeth Lenk in: Silvia Bovenschen (Hg.), *Die Listen der Mode*, Frankfurt/M. 1986.

4 Vgl. zum Folgenden und den Zitaten Ralf Konersmann/Tilman Sachße/Red., Art. »Rolle«, in: Joachim Ritter/Karlfried Gründer (Hg.), *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, Bd. 8: R-Sc, Basel 1992, S. 1064-1070; vgl. auch den Beitrag von Jörg Zimmermann in diesem Band.

den Zwiespalt zwischen Determination und Autonomie, beschränken aber die Autonomie auf den Spielraum, den die Rolle läßt, weiten sie also nicht so weit aus, daß die Rolle selbst geändert werden könnte. Dies geschieht erst zu Beginn der Neuzeit, als Montaigne den Zwiespalt als Bruch zwischen seiner Person und den Verstellungskünsten der höfischen Gesellschaft wahrnimmt. Die Kritik bestimmt von nun an, allerdings in unterschiedlicher Akzentuierung, die Diskussion des Rollenverhaltens. Tritt sie in pathetisch verschärfter Form bei Rousseau auf (»Ich spielte keine Rolle. Ich war in Wirklichkeit, was ich schien«), kleidet sie sich bei Kant in eine zivilisierte Form (»Die Menschen sind insgesamt, je zivilisierter, desto mehr Schauspieler«). Die geschichtsphilosophische Kritik, etwa bei Schelling, bietet eine Lösung insofern an, als sie den Zustand des Rollenspiels für historisch befristet erklärt. Dies gilt im Rahmen einer Gesellschaftstheorie auch für Marx, denn es ist zum einen nicht die Gesellschaft schlechthin, sondern eine bestimmte, nämlich die kapitalistische Gesellschaft, die »Charaktermasken« hervorbringt, und es ist zum anderen die »weltgeschichtliche Rolle« des Proletariats, diesen Zustand zu überwinden. Bei Nietzsche schließlich wird die Rolle von ihrem neuzeitlichen Verweis auf das Eigentliche der Person gelöst und die Antithese zu Rousseau ausgesprochen, allerdings auch in einer sophistisch-dialektischen Wendung: Hinter der Rolle bzw. der Maske verbirgt sich nicht das Echte, vielmehr *ist* die Maske das Echte; »nur in der Maske ist der Mensch ganz echt«. Die Rolle wird hier in ihrem Schutzmechanismus entdeckt, wie sie zur selben Zeit Oscar Wilde ausspricht (»Der Mensch ist am wenigsten er selbst, wenn er in eigener Person spricht. Gib ihm eine Maske, und er wird die Wahrheit sagen«) und später Helmuth Plessner anthropologisch fruchtbar macht.<sup>5</sup>

Zur zunehmenden kultur- und sozialwissenschaftlichen Breitenwirkung des Inszenierungsbegriffs trägt der Rollenbegriff aber erst in dem Maße bei, in dem er zum einen in seiner metaphorischen Bedeutung durch den Nietzscheanismus des postmodernistischen Denkens ins Rampenlicht tritt (vgl. dazu unten 3.b), zum anderen in seiner terminologisch-soziologischen Bedeutung durch Erving Goffman geprägt und zuletzt durch

5 Vgl. dazu und zu den letzten beiden Zitaten Helmut Lethen, *Verhaltenslehren der Kälte. Lebensversuche zwischen den Kriegen*, Frankfurt/M. 1994, S. 88.

Richard Sennett in das Konzept der Theatralität, verstanden nun als ein kultur- und sozialwissenschaftliches Konzept, reintegriert wird.

In der Soziologie erfreut sich der Rollenbegriff in den fünfziger und sechziger Jahren einer großen, allerdings gespaltenen Resonanz.<sup>6</sup> Während etwa die Kritische Theorie, namentlich Adorno, den Rollenbegriff im Sinne des Marxschen Begriffs der Charaktermaske zu einem Entfremdungsphänomen erklärt, erscheint er insbesondere einem Theoretiker wie Goffman als theoriestrategischer Schlüssel. Goffmans Buch *The Presentation of Self in Everyday Life* (1959) erhält in seiner deutschen Übersetzung zehn Jahre später einen Titel, der in der folgenden Zeit dann zum undifferenziert verallgemeinerten Motto wird: *Wir alle spielen Theater*. Dabei ist eine solche Generalisierung keineswegs Goffmans Absicht. Ihm ist bewußt, daß es sich im Falle des Theaters um ein Modell oder eine Metapher handelt, das bzw. die dazu dient, zum einen Ähnlichkeiten (zwischen dem Theater im ästhetischen Sinn und dem Bereich des Sozialen) aufzufinden, zum anderen aber auch die jeweiligen Besonderheiten der verglichenen Bereiche herauszustellen. Und zu diesen Besonderheiten gehört, daß im Bereich des Sozialen für die agierenden Personen kein fertiges »Skript« zur Verfügung steht, daß das Theater also nicht »das Leben«, sondern nur eine Perspektive seiner Beobachtung, das es nur *ein* Modell neben anderen ist, ein Modell, das allerdings auf einer bestimmten Ebene, nämlich derjenigen der direkten Interaktion, bestens funktioniert. Auf dieser Ebene agieren und interagieren physisch präsente Personen, die fortwährend unter dem doppelten Zwang stehen, zum einen zu erkennen, was »eigentlich vorgeht«, und zum anderen zu erkennen zu geben, als was und wie sie eigentlich vorzugehen beabsichtigen. So müssen sie auf Ausdruckselemente wie Körpererscheinung, Kleidung und Sprechweise achten und sich ein »Image«, also eine Art schnell lesbarer charakterlicher Kurzbeschreibung geben. Je weiter man sich von der direkten Interaktionsebene entfernt, desto instabiler wird das Theatermodell. Aber auch dann, wenn man auf dieser Ebene verbleibt, bedarf das Theaterkonzept der Abstützung durch an-

6 Vgl. zum Folgenden, speziell zur Verbindung von Rollen- und Habitus-theorie, Herbert Willems, »Inszenierungsgesellschaft? Zum Theater als Modell, zur Theatralität von Praxis«, in: ders./Jurga (Hg.), *Inszenierungsgesellschaft*, a. a. O., S. 23 ff.

dere Konzepte, etwa durch dasjenige des »Habitus«, wie Bourdieu es entwickelt hat. Denn mit diesem Konzept (Habitus als sozial produzierte psychische Disposition, als erworbenes Schema zur Erzeugung immer neuer Handlungen) läßt sich besser erklären, warum das Handeln von Personen weder wie ein auswendig gelerntes Buch und umgesetztes Skript noch wie eine Serie völlig freier Entscheidungen erscheint. Die Handelnden sind demnach nie nur fremdbestimmt, sondern immer auch selbst bestimmend, und der traditionelle Begriff dafür lautet auf »Urteilkraft«; sie konkretisiert das Allgemeine (eine Regel, ein Gesetz), indem sie es zugleich innovativ erweitert. Urteilkraft beweisen die sozial Handelnden, im Unterschied zu Schauspielern auf einer Bühne oder auf einer Leinwand, sofern sie auf unvorhergesehene Situationen reagieren und sie, wie auch Goffman sagt, »retten« können.

Das Theatralitätsmodell – und damit heute auch das Inszenierungskonzept – hat somit sozial- und kulturwissenschaftlich nur dann den Erklärungswert, den man sich von ihm möglicherweise erhofft, wenn es konzeptuell durch andere Modelle ergänzt wird. In jedem Falle aber muß es sich in der jeweiligen konkreten Analyse, in bestimmten historischen und kulturellen Kontexten, bewähren.<sup>7</sup> Dies kann man allerdings just von jenem Buch nur eingeschränkt behaupten, das in diesem Zusammenhang dem Theatralitätsmodell das meiste öffentliche Ansehen verschafft hat, Sennetts *The Fall of Public Man* (1974), dessen Schlußbetrachtung, »Die Tyrannei der Intimität«, bald als Schlagwort kursierte. Die Diagnose des (im 19. Jahrhundert eingeleiteten) Verfalls und (im 20. Jahrhundert realisierten) Endes des öffentlichen Lebens orientiert Sennett an der Öffentlichkeit des Ancien Régime, in der der Mensch wesentlich als ein Schauspieler auftritt und Ausdruck als Darstellung von Emotionen gilt. Das 18. Jahrhundert bildet ebenso den historischen Ausgangspunkt wie kriterialen Bezugspunkt für Sennetts Theorie des »öffentlichen Ausdrucks«, die konkrete Vorgänge im öffentlichen Verhalten, in

7 Vgl. Thomas Meyer/Rüdiger Ontrup, »Das ›Theater des Politischen‹. Politik und Politikvermittlung im Fernsehzeitalter«, in: Willems/Jurga (Hg.), a. a. O., S. 523, mit Verweis auf Clifford Geertz (*Negara. The Theatre State in Nineteenth Century Bali*), Peter Burke (*Die Inszenierung des Sonnenkönigs*), Michel Foucault (*Überwachen und Strafen. Die Geburt des Gefängnisses*) u. a.

Sprache, Kleidung usw. zu ihrer Grundlage nimmt und die Arbeiten der Goffman-Schule nur als Symptomanalysen aufgreift, um am Ende David Riesmans zentrale These aus dessen Buch *Die einsame Masse* umzukehren: Die westlichen Gesellschaften befinden sich nicht auf dem Weg von einer »innengeleiteten« Gesellschaft, in der die Menschen, wenn sie handeln und Verpflichtungen eingehen, sich auf ihre innersten Überzeugungen berufen, zu einer »außengeleiteten«, in der das Handeln davon abhängt, wie die Menschen die Ansichten der anderen einschätzen. Unsere Gesellschaft ist vielmehr in dem neuen Sinne innengeleitet, daß alles dem Diktat des narzißtischen Selbst und seiner verblendeten Authentizität untersteht. Die Geschichte der Öffentlichkeit ist vor diesem Hintergrund eine lineare Verfallsgeschichte, die sich nicht nur fragen lassen muß, ob sie mit dem Theatralitätsmodell das angemessene, gar allein angemessene Modell gewählt hat, sondern auch, ob es der Spezifität der Epochen gerecht wird, die vom Ancien Régime mit seiner »repräsentativen Öffentlichkeit« (Habermas) über die bürgerliche Gesellschaft des 19. Jahrhunderts bis in die Gegenwart reichen.<sup>8</sup>

(b) Ein zweiter großer Bereich, in dem auf der gesellschaftlichen Ebene die Inszenierungsthematik zum Tragen kommt, ist die kulturosoziologische Lebensstilanalyse. Kultur wird in diesem Fall verstanden als Lebensform, als *way of life*, als Alltagskultur, die im Spannungsfeld von Individuum und Gesellschaft, weniger formelhaft gesagt: von Individuum und Klassen-, Schichten-, Status- und Milieugruppierungen analysiert wird. Drei Lesarten bestimmen dabei die gegenwärtige Forschungsliteratur.<sup>9</sup> Pierre Bourdieu sieht in den Lebensstilen den besten Ausdruck für die jeweilige Klassenzugehörigkeit. In seiner Studie *Die feinen Unterschiede* (1982) betrachtet er Kultur, das heißt bei ihm: die Sphäre der Distinktionsformen, als das neben ökonomischen Ressourcen hauptsächlichste Medium der Reproduktion von Klas-

8 Vgl. Richard Sennett, *Verfall und Ende des öffentlichen Lebens. Die Tyrannei der Intimität*, Frankfurt/M. 1986 (Erstausgabe 1983), bes. S. 18f., 56f.; vgl. kritisch Jürgen Habermas, »Vorwort zur Neuauflage 1990«, in: ders., *Strukturwandel der Öffentlichkeit. Untersuchungen zu einer Kategorie der bürgerlichen Gesellschaft*, Frankfurt/M. 1990, S. 17.

9 Vgl. Hans-Peter Müller, »Differenz und Distinktion. Über Kultur und Lebensstile«, in: *Merkur*, 49. Jg. (1995), H. 9/10: »Unterschiede. Über Kulturkämpfe«, S. 925-934.

senstrukturen. Gerade am »Geschmack«, an diesem scheinbar subjektiven Werturteil, erkennt man, im doppelten Sinn des Wortes, die »Klasse« einer Person. Die Kultur wird zu einem (Distinktions-)Mittel im Statuskampf. Demgegenüber schließt Ulrich Beck in seinem Buch *Risikogesellschaft* (1986) aus der Beobachtung einer Pluralisierung der Lebensstile auf einen Prozeß der Individualisierung im Sinne der Vereinzelung. Die einzelnen lösen sich aus der traditionellen Zugehörigkeit zu Nation, Klasse und Familie, leben sozusagen auf ihre eigene Rechnung, können sie aber nicht ohne den Arbeitsmarkt und den Sozialstaat machen, die als neue Abhängigkeitsinstanzen an die Stelle der alten treten. So kommt es zwar nicht zur Abschaffung der sozialen Ungleichheit, wohl aber zur tendenziellen Abschaffung der Klassengesellschaft. Das Risiko allerdings wird in einer individualisierten Gesellschaft größer, denn diese Gesellschaft läßt die einzelnen mit ihren neuen Chancen und Abhängigkeiten allein. Lebensstile sind demnach nicht oder kaum mehr dem jeweiligen sozialstrukturellen Kontext zuzurechnen. Für die dritte Position schließlich steht Gerhard Schulze mit seiner kultursoziologischen Studie *Die Erlebnisgesellschaft* (1992). Er interpretiert die Pluralisierung der Lebensstile weder als Zeichen der Klassenstrukturierung noch der individualistischen Entstrukturierung, sondern als Zeichen einer neuen sozialen Differenzierung. Hieß der Imperativ der aufstiegsorientierten Klassengesellschaft noch »Werde was im Leben!«, so heißt der neue Imperativ »Erlebe dein Leben!« In einer Gesellschaft, die sich, wie die Bundesrepublik Deutschland am Ende der achtziger Jahre (noch vor dem Fall der Mauer), zu Recht als Wohlstandsgesellschaft anpreist, wird die alte philosophische Frage nach dem Glück und dem gelingenden Leben zu einem Massenphänomen. Daraus folgt nach Schulze aber keineswegs ein Prozeß der Individualisierung und damit der Auflösung des Sozialen. Vielmehr arbeitet er verschiedene »Milieus« heraus, die sich nach Stiltyp, Lebensalter und Bildung unterscheiden und zudem eine Rangordnung bilden, in der die alte Klassenteilung schwach nachklingt.

Trotz der Unterschiede zwischen diesen drei Theorien bleibt freilich zu beachten, daß die Semantik der Selbstentfaltung, sei es unter dem Begriff der sozialen Distinktion, der Individualisierung oder des Erlebnishungers, bei allen drei Theorien eine herausragende Bedeutung einnimmt. Und daran kann die Inszenie-

rungsthematik unter dem Kennwort der »Selbstinszenierung« bruchlos anschließen. Schulze, der im Anschluß an seine materialreich ausgearbeitete Studie den Übergang zur soziologischen Essayistik mit moralpädagogischem Einschlag pflegt, bemerkt in seinen jüngsten »Streifzügen durch die Eventkultur«, daß die gegenwärtigen »Inszenierungen« nicht »lügnerisch, sondern spielerisch« sind, daß sie nicht »täuschen«, sondern »gestalten wollen« und ihr »Wesen« darin besteht, »daß Menschen sich selbst wirklich machen, indem sie sich in Szene setzen«. Und die Frage, wie es dazu gekommen sei, beantwortet er mit der gegenwärtigen »Undeutlichkeit des Selbst für sich selbst«, die wiederum als Resultat einer Wohlstandsgesellschaft anzusehen ist, einer Gesellschaft, in der man sich nicht mehr »durchs Leben kämpfen« und daher ein eigenes Profil nicht mehr in der Auseinandersetzung mit den Gegebenheiten gewinnen muß.<sup>10</sup> Die Inszenierung des Selbst ist demnach eine aktuelle Strategie der Selbstfindung oder Identitätssicherung, eine epochal verschärfte existenzielle Notwendigkeit und durchaus keine bloße Täuschung. Das Selbst scheint dieser Strategie um so mehr zu bedürfen, je mehr es auf sich selbst gestellt, je weniger es fundamental, das heißt traditionsverpflichtend von anderen abhängig ist.

Es ist freilich noch eine vierte Lesart des Verhältnisses von Individuum und Gesellschaft aktuell. Sie stammt aus der Feder eines Philosophen, der sich eher als Historiker verstand und auf die Soziologie den wohl größten Einfluß ausübte, nämlich Michel Foucault. Er hat in seinen Büchern *Überwachen und Strafen. Die Geburt des Gefängnisses* (1975) und *Der Wille zum Wissen. Sexualität und Wahrheit 1* (1976) eine Machtanalyse vorgelegt, die unter dem zentralen Begriff der »Disziplinierung« Thesen Max Webers neu verhandelt. Beide analysieren den Wandel der individuellen Lebensführung anhand der Disziplinierung des Menschen, und dies sowohl mit Hilfe des Paradigmas der Steigerung rationalen, technischen Wissens als auch mit Hilfe eines Verfahrens, das sich von der »Wahlverwandtschaft« der verschiedenen, nicht reduktionistisch zu fassenden Rationalisierungstechniken leiten läßt. Die Disziplinierung ist dabei für Foucault Resultat einer Internalisierung, als deren Modell das Panopticon von Jeremy

<sup>10</sup> Gerhard Schulze, *Kulissen des Glücks. Streifzüge durch die Eventkultur*, Frankfurt/New York 1999, S. 11f.

Bentham aus dem Jahre 1787 fungiert, jener Entwurf eines ringförmigen Gefängnisgebäudes, das um einen zentralen Beobachtungsturm herum angelegt ist, so daß alle Inhaftierten von einem Wächter gesehen werden können, der seinerseits unsichtbar bleibt und daher letztlich sogar überflüssig ist. Selbstkontrolle ist die Erfordernis in einer panoptischen, totalitären Gesellschaft, in der man sich permanent beobachtet weiß. Der Lebensraum jeder und jedes einzelnen ist insofern »ein kleines Theater«, aber dennoch ist die moderne Gesellschaft nicht, wie die griechisch-antike, eine des »Schauspiels«, denn dieses verschafft der Menge den Anblick weniger, während die Moderne umgekehrt wenigen oder sogar nur einem einzelnen die Übersicht über viele gewährt.<sup>11</sup>

Diese Gegenüberstellung und damit auch die vierte Lesart des Verhältnisses von Individuum und Gesellschaft nimmt Foucault allerdings in den beiden letzten, 1984 erschienen Bänden von *Sexualität und Wahrheit* in gewisser Hinsicht zurück. Subjektivität versteht er nun nicht mehr allein im wörtlichen Sinne von *sub-jectum*, als Unterworfenes, sondern als ein »Verhältnis zu sich«, als eine Entität, die sich zu sich selbst verhalten kann. Das Subjekt ist nun nicht mehr nur bestimmten Macht- und Wissensformationen unterworfen, sondern kann sich zu der Art und Weise seiner Unterwerfung seinerseits verhalten. Es kann dies in einer »zur Ethik orientierten« Moral, wie sie sich in der griechischen Antike ausgebildet hat, während eine »zum Code orientierte« Moral, wie sie durch das Christentum in die abendländische Welt gekommen ist, den individualisierenden Aspekt zugunsten des regulierenden und später normierenden Aspekts streicht. Der individualisierenden, auf exemplarische Gültigkeit hin orientierten Moral der Antike verleiht Foucault den Titel einer »Ästhetik der Existenz«, sieht sie zugleich aber auch aus der Perspektive der Moderne, gewissermaßen einer Anti- oder Transmoderne (der Begriff der Postmoderne erscheint Foucault als recht verwirrend), wie sie in

11 Michel Foucault, *Überwachen und Strafen. Die Geburt des Gefängnisses*, Frankfurt/M. 1976, S. 257 u. 278. – Nicht als großangelegte Theorie der Moderne, sondern als historische These trägt Stephen Greenblatt in seinem Buch *Renaissance Self-Fashioning* (University of California Press 1980) Vergleichbares vor. Was er im Anschluß an Jacob Burckhardt und Norbert Elias beschreibt, sind Verhaltensformen einer zutiefst theatralischen Gesellschaft, in der rhetorische Handbücher und Verhaltensbücher als praktische Führer für die Menschen gelten, die sich ständig auf einer Bühne wissen, auf der sie beobachtet werden.

Baudelaire und Nietzsche verkörpert ist, im Kultus des Dandy und in der fröhlich-wissenschaftlichen Maxime, dem Leben »Stil« zu geben. »Mach aus deinem Leben eine Art Kunstwerk!« wird demnach zum Imperativ, zum starken hypothetischen Imperativ für die Kinder einer nicht mehr nur normierten Gesellschaft.<sup>12</sup>

Foucaults Änderung der Forschungsrichtung von der Macht- und Wissensdimension hin zur Subjektdimension hat unter dem Aspekt der Theoriekonsistenz den Vorteil, die auseinanderdriftenden Elemente seiner Machttheorie besser zusammenhalten zu können. Auf der Folie von *Überwachen und Strafen* kann er den zentralen Mechanismus der Internalisierung, die Verwandlung von Fremd- in Selbstzwang, nicht erklären, denn das setzt nicht nur, wie Foucault selbst beschreibt, eine Form von Zwang voraus, die anders konstituiert ist als durch bloße Gewalt, sondern auch eine Konzeption von Subjektivität, die mehr meint als eine passive Knet- und Manipulationsmasse. Mit dem Konzept einer Moral, die nicht mehr bloß code-orientiert ist, bietet der späte Foucault eine mittlere Ebene an zwischen Determinismus und Autonomie, die wiederum analog zu Bourdieus Habituskonzept gesehen werden kann. Wird der Habitus als eine Verhaltensdisposition, als ein erworbenes Schema zur Erzeugung von Handlungen gefaßt, so wird erklärbar, weshalb das Handeln von Individuen einerseits nicht wie aus einem – im doppelten Sinn des Wortes – vorgeschriebenem Buch und andererseits auch nicht als völlig frei erscheint. Das hat aber eine Konsequenz auch für das Konzept der Inszenierung. Denn wenn man von einer Art »Skript« nicht reden kann, das vor den »Auftritten« der einzelnen bereits feststeht, so daß diese sich nur an das Skript zu halten hätten, stößt man auf eine fundamentale Schwierigkeit des Inszenierungsmodells als eines allumfassenden Erklärungsmodells. Sein Erklärungswert erweist sich hier vielmehr noch einmal, wie schon oben im Kontext des Rollenbegriffs, als begrenzt.

12 Vgl. Josef Früchtel, *Ästhetische Erfahrung und moralisches Urteil. Eine Rehabilitation*, Frankfurt/M. 1996, S. 128ff.; ders., »Spielerische Selbstbeherrschung. Ein Beitrag zur Ästhetik der Existenz«, in: Holmer Steinfath (Hg.), *Was ist ein gutes Leben? Philosophische Reflexionen*, Frankfurt/M. 1998, S. 124-148.

## 2. Die individuelle Ebene

Läßt sich die Konjunktur des Inszenierungsbegriffs auf der gesellschaftlichen Ebene mit Hilfe der reaktualisierten Rollensoziologie, des ausgreifenden Theatralitätsmodells und der jüngsten kultursoziologischen Lebensstilanalyse nachzeichnen und sein Erklärungswert zugleich relativieren, so treten auf der personal-individuellen Ebene der anthropologische und psychologische Aspekt in den Vordergrund. Während die anthropologische und daran anschließend wiederum soziologische Diskussion Inszenierung in ihrer für den Menschen als handelndem Wesen konstitutiven Funktion aufweist und dadurch den gegenwärtigen totalisierenden Gebrauch des Begriffs erneut relativiert, steht die psychologische Diskussion vor allem unter dem Stichwort der »Authentizität« als verbläsendem metaphysikbehaftetem Gegenbegriff von »Inszenierung«.

(a) In seiner *Anthropologie in pragmatischer Hinsicht* beginnt Kant den Paragraphen »Vom Egoism« mit dem Satz: »Von dem Tage an, da der Mensch anfängt, durch Ich zu sprechen, bringt er sein geliebtes Selbst, wo er nur darf, zum Vorschein.« Das Zum-Vorschein-Bringen des geliebten Selbst, von dem Kant hier spricht, hat, gegen den ersten Anschein, mit »Inszenierung« durchaus nichts zu schaffen, jedenfalls nicht mit egoistischer oder vielleicht besser: narzißtischer Selbstinszenierung. Es meint eher »die grundsätzlich und immer schon stattfindende menschliche Zur-Schaustellung einer Selbstausslegung für andere«,<sup>13</sup> also ein anthropologisches, nicht ein kulturell bedingtes psychologisches Verhalten. Allerdings kennt Kant auch den kulturellen Determinationsfaktor und spekuliert über die positiven moralischen Auswirkungen. Im Paragraphen »Von dem erlaubten moralischen Schein« schreibt er im selben Kontext: »Die Menschen sind insgesamt, je zivilisierter, desto mehr Schauspieler: sie nehmen den Schein der Zuneigung, der Achtung vor anderen, der Sittsamkeit, der Uneigennützigkeit an, ohne« – und das ist entscheidend – »irgend jemand dadurch zu betrügen; weil ein jeder andere, daß es hiermit eben nicht herzlich gemeint sei, dabei einverstanden ist,

13 Hans-Georg Soeffner, »Erzwungene Ästhetik. Repräsentation, Zeremoniell und Ritual in der Politik«, in: Willems/Jurga (Hg.), *Inszenierungsgesellschaft*, a. a. O., S. 227.