

# Die Kunst des Opernskandals





Robert Sollich

# Die Kunst des Skandals

Eine deutsche Operngeschichte seit 1945

Wehrhahn Verlag

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek  
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der  
Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im  
Internet über <https://portal.dnb.de> abrufbar.

1. Auflage 2022  
Wehrhahn Verlag  
[www.wehrhahn-verlag.de](http://www.wehrhahn-verlag.de)  
Layout: Wehrhahn Verlag  
Druck und Bindung: Mazowieckie Centrum Poligrafii, Warschau

Alle Rechte vorbehalten  
Printed in Europe  
© by Wehrhahn Verlag, Hannover  
ISBN 978-3-86525-899-1

# Inhalt

1.	Einleitung	9
1.1.	Zur Sache	9
1.2.	Der Skandal als theaterästhetisches Ereignis: Methodologische Steilvorlagen und phänomenale Leerstellen	22
1.3.	Der Skandal als theatersoziologisches Phänomen: Diskursverläufe und Anknüpfungspunkte	34
1.4.	Der Skandal als theaterhistorischer Drehpunkt: Begründungen und Begrenzungen	52
2.	Skandal um Henzes <i>König Hirsch</i> – Der aufgeführte Konflikt	63
2.1.	Skandal und Skandal	63
2.2.	Die Premierenschlacht – Von der Aufführung ins Feld	78
2.3.	»Sie wollen den Schwan statt des Hirsches« – Der Skandal zwischen Kontext und Kontingenz	94
3.	Die Schlacht ums goldene Kalb – Schönbergs <i>Moses und Aron</i> und seine deutsche Erstaufführung 1959 in Berlin	106
3.1.	Skandalisierte Skandalierer oder Was ist ein Doppelskandal?	106
3.2.	Skandalierer und Claqueure	118
3.3.	»Eine Schande für Berlin?« Schönbergs Heimkehr zwischen Ästhetik, Moral und Politik	127
4.	Die Meistersinger ohne Nürnberg – Wieland Wagner und der Skandal des Neu-Bayreuther Aufführungsstils	139
4.1.	Exkurs zur Vorgeschichte I	139
4.2.	Exkurs zur Vorgeschichte II	149

4.3.	»Buh aus Nordwest« – Vom Konflikt zum Skandal oder Wer rettet das Gesamtkunstwerk?	156
4.4.	Wer schützt Wagner in Bayreuth? Vom Überlieferungsprinzip zum Schriftprinzip	168
4.5.	Neu-Bayreuther Aufführungsstil und »werkimmanente Interpretation« – ein heimlicher Legitimationsdiskurs	173
4.6.	Hier gilt's der Kunst – Neu-Bayreuth zwischen Politisierung und Verdrängung	181
4.7.	<i>Sola scriptura</i> ? Der Kampf um Neu-Bayreuth als Glaubenskrieg	188
4.8.	Buchstabe und Geist und der Unterschied zwischen Werktreue und Werktreue	201
4.9.	Haupttext und Nebentext	208
5.	»Wieder ein Meistersinger-Skandal« – Wieland Wagners Inszenierung von 1963 oder Kann man gegen sich selbst revoltieren?	215
5.1.	Nach dem Skandal ist vor dem Skandal	215
5.2.	Der Aufstand gegen die eigene Norm	232
5.3.	Substanz und Kulisse	236
6.	Epische Skandale I – Der Skandal war, dass er ausblieb: Bertolt Brechts und Paul Dessaus <i>Verhör des Lukullus</i> im Konflikt mit der normativen Ästhetik des sozialistischen Realismus	247
6.1.	Skandale in der DDR? Ein theoretischer Exkurs	247
6.2.	Der inszenierte Skandal findet nicht statt – Verhör und Erfolg des <i>Lukullus</i>	250
6.3.	Die Verurteilung des <i>Lukullus</i> und ihre historischen Folgen	267
7.	Tannhäuser oder der Stellvertreterkrieg von Bayreuth: Götz Friedrichs Festspiel-Inszenierung von 1972	284
7.1.	Deutsche Kunst und deutsche Politik	284

7.2. Vom Venusberg in die Wartburgwelt – Friedrichs <i>Tannhäuser</i> und das Verhältnis von Kunst und Gesellschaft	302
7.3. Wandel durch Annäherung	310
8. Patrice Chéreau und der <i>Ring des Nibelungen</i> in seiner Zeit	324
8.1. Zum Stand der Wagner- und <i>Ring</i> -Rezeption in den 1970er Jahren – Exkurs	324
8.2. Der Chéreau- <i>Ring</i> im Vergleich	336
8.3. Der Aufstand des Publikums und sein Widerhall in Öffentlichkeiten und Gegenöffentlichkeiten	344
8.4. Die historisch-kritische Methode als Kritik an ›werkimmanenter Interpretation‹ und <i>New Criticism</i>	365
8.5. Un succès de scandale	375
8.6. Friedrich, Chéreau und der Wandel des Wagner-Bildes	381
8.7. Die Inszenierung des Protests	387
9. Epische Skandale II – Das Theater um Ruth Berghaus	392
9.1. Die fremde <i>Elektra</i>	392
9.2. Wohin zielt der <i>Freischütz</i> ? Der Kampf ums kulturelle Erbe und die Definitionshoheit im ostdeutschen Musiktheater	411
9.3. »Wer entführt wen woraus?« – Ruth Berghaus im Westen	435
10. Der ›Meister des Tumultes‹ – Hans Neuenfels und das ganz große Theater	451
10.1. Die Akte Neuenfels: Aus dem Leben eines Abonentenschrecks	451
10.2. »Der Chor der Befangenen« – Verdis <i>Aida</i> zwischen kolonialer Vergangenheit und postkolonialistischer Kritik	459
10.3. Nicht nur l'art pour l'art: Ein politischer Künstler auf der Opernbühne	468
10.4. Zwischen Mimus und Melodram – Oper <i>statt</i> Drama	476
10.5. Le monde à l'envers – Oper als Groteske	487

10.6. Szenische Archäologie – Opernregie zwischen Ausgrabung und Grabschändung	494
10.7. <i>Ich bin in der Geschichte</i> – Opernregie als Provokation der Opernforschung	505
11. Epische Skandale III – Peter Konwitschny und der Skandal der Veränderbarkeit der (Opern-)Welt	514
11.1. ›Weißt du eigentlich, was du da singst?‹	514
11.2. Wem gehört die äußere Form?	531
12. Ein Opernskandal von globaler Reichweite – Hans Neuenfels' <i>Idomeneo</i> und der gescheiterte Versuch, ihn unbemerkt abzusetzen	544
12.1. Kopflös in Berlin oder Der »Skandal, der keiner war«	544
12.2. ›Wir sind hier nicht in Pimmelsdorf‹ – Der <i>Idomeneo</i> und die Frage der Kunstfreiheit zwischen Lokalposse und Welttheater	557
13. Fazit und Ausblick	575
Literaturverzeichnis	607

# 1. Einleitung

## 1.1. Zur Sache

Zwischen Skandalen und Theater besteht ganz offensichtlich eine ausgeprägte Affinität. Nicht nur die Medien bewerben erstere gerne als »Drama«<sup>1</sup>, »Lehrstück«<sup>2</sup> oder »Posse«<sup>3</sup>. Auch wissenschaftliche Expertisen zum Thema kommen kaum je ohne Hinweis auf die angeblich hochtheatrale Qualität von Skandalen aus. Wo theoretisierend von Skandalen die Rede ist, geht es in diesem Sinne gleichfalls allenthalben darum, »hinter die Kulissen der politischen Bühne zu blicken«<sup>4</sup>, den Skandal als »[p]olitisch Theater«, als »nationale Schmierenkomödie« oder als »demokratisches Trauerspiel«<sup>5</sup> zu enttarnen. Der Skandal begeistert die einen als »Schauspiel des Kampfes zwischen Helden und Schurken mit ungewissem Ausgang [...], meist in einer glänzenden Dramaturgie ohne Dramaturgen«<sup>6</sup>, während er von den anderen als Zeichen der Degeneration der Politik in eine »Theatrokratie«<sup>7</sup> gedeutet wird. Seine ausgemachte Faszination, wie auch die gleichzeitige Schwierigkeit, seiner analytisch habhaft zu werden, speisen sich dabei anscheinend gleichermaßen aus der Tatsache, dass »Skandale prima facie wie grandios oder kläglich inszeniertes Theater erscheinen«<sup>8</sup>, die der hier zitierte Soziologe und Skandalforscher Sighard

- 1 Imre Grimm: Wer ist ›das Volk‹? Die Solidarität der Masse und die bürgerlichen Medien: Die zwei Wirklichkeiten im Fall Guttenberg. In: *Hannoversche Allgemeine Zeitung*, 2.3. 2011.
- 2 Gunhild Freese: Lehrstück ohne Lehre. Bernd Otto über den co op-Skandal – selbstgerecht und uneinsichtig. In: *Die Zeit*, Hamburg, 13.9. 1996.
- 3 Ivo Mijnsen: Bierzelt-Skandal in Tirol. In: <https://www.nzz.ch/international/aufgefallen/politisch-inkorrekt-zwischenruf-bierzelt-skandal-in-tirol-ld.120105>. (4.10. 2016, 5.30 Uhr). (Abgerufen am 16.6. 2018)
- 4 Karin Zintz; Silke Roennefahrt: Der politische Skandal im Spannungsfeld zwischen Inszenierung und Kontrolle. Zur ›Skandalogie‹ am Beispiel der Kieler Affäre. In: *Zeitschrift für Parlamentsfragen*, Opladen, 21. Jg. (1990), Nr. 4, S. 600–609, hier S. 608.
- 5 Dirk Käsler et al.: *Der politische Skandal. Zur symbolischen und dramaturgischen Qualität von Politik*. Opladen 1991, S. 9, 185 und 239.
- 6 Karl Otto Hondrich: *Enttüllung und Entrüstung. Eine Phänomenologie des politischen Skandals*. Frankfurt/M. 2002, S. 26.
- 7 Vgl. Dirk Käsler: Der Skandal als ›Politisches Theater‹. Zur schaupolitischen Funktionalität politischer Skandale. In: Rolf Ebbinghausen; Sighard Neckel (Hrsg.), *Anatomie des politischen Skandals*. Frankfurt/M. 1989, S. 307–333, hier S. 328.
- 8 Sighard Neckel: Das Stellhölzchen der Macht. Zur Soziologie des politischen Skandals. In: *Leviathan. Berliner Zeitschrift für Sozialwissenschaft*, Wiesbaden, 14. Jg. (1986), Nr. 4, S. 581–605, hier S. 585.

Neckel wiederum zur Ursache dafür erklärt hat, »daß der politische Skandal kaum jemals Gegenstand soziologischer Analysen wurde«, obwohl doch nichts »in seiner einzigartigen Konstellation so solitär und dabei doch so beständig zum sozialen Leben gehörig wie eben der Skandal« erscheint<sup>9</sup>.

Während letztere Diagnose aus den 1980er Jahren eben durch die verdienstvollen Anstrengungen von Leuten wie Neckel in den letzten drei Jahrzehnten mittlerweile zweifellos als überholt gelten kann, der politische Skandal in der Zwischenzeit längst »zu einem ausführlich erhellten Gegenstand politik- und sozialwissenschaftlicher Untersuchungen geworden«<sup>10</sup> ist, muss in Anbetracht der geschilderten Nähe von Skandal und Theater umso mehr irritieren, wie wenig Beachtung Skandale demgegenüber tatsächlich bis auf den heutigen Tag in der theaterwissenschaftlichen Forschung gefunden haben. Weder sind im Zuge einer erweiterten Theatralitätsforschung die Skandale der Politik in irgendeiner Form in deren Visier geraten. Noch ist dem *Theaterskandal* als spezifischem Phänomen des institutionellen Kunsttheaters größeres Interesse entgegengebracht worden. Zwar hat man sich dort selbstverständlich über die Jahrzehnte in zahllosen Einzelfällen unter anderem auch mit Aufführungen beschäftigt, die als Theaterskandale in die Geschichte eingegangen sind, und gegebenenfalls sogar erörtert, warum sie in einem bestimmten Kontext auf ihr Publikum provozierend gewirkt haben. Vergleichende Studien, die allgemeinere historische oder systematische Bestimmungen des Theaterskandals riskieren würden, sind hingegen lange Zeit nicht angetreten worden, womit die Theaterwissenschaft in dieser Hinsicht überraschend nicht nur hinter dem sozialwissenschaftlichen, sondern tendenziell auch noch hinter dem Forschungsstand benachbarter kunstwissenschaftlicher Disziplinen wie etwa der Kunstgeschichte<sup>11</sup> oder Literaturwissenschaft<sup>12</sup> zurückbleibt.

In sogar noch einmal gesteigerter Form gilt das Gesagte ausgerechnet für den Spezialfall des Theaterskandals, um den es im Rahmen der hier vorgelegten Untersuchung gehen soll, weil er gleich in mehrfacher Hinsicht dafür prädestiniert

9 Neckel: *Das Stellhölzchen der Macht*, a.a.O., S. 584.

10 Martin Sabrow: *Politischer Skandal und moderne Diktatur*. In: Ders. (Hrsg.), *Skandal und Diktatur. Formen öffentlicher Erregung im NS-Staat und in der DDR*. Göttingen 2004, S. 7–32, hier S. 11.

11 Siehe u.a. Sabine Fellner: *Kunstskandal! Die besten Nestbeschmutzer der letzten 150 Jahre*. Wien 1997; Peter Zimmermann; Sabine Schaschl: *Skandal: Kunst*. Wien 2000.

12 Vgl. bspw. Stefan Neuhaus; Johann Holzner (Hrsg.), *Literatur als Skandal. Fälle – Funktionen – Folgen*. Vorwort der Herausgeber, Göttingen 2007; Andreas Gelz; Dietmar Hüser; Sabine Ruß-Sattar (Hrsg.): *Skandale zwischen Moderne und Postmoderne. Interdisziplinäre Perspektiven auf Formen gesellschaftlicher Transgression*. Berlin 2014.

erscheint: den Opernskandal. Dieser Umstand, die Tatsache also, dass dieser in den wenigen theaterwissenschaftlichen Beiträgen zum Thema seinerseits wiederum frappierend randständig bleibt, Opernskandale bislang *in academia*, wenn überhaupt (und auch dort sehr überschaubar), auf musikwissenschaftliches Interesse gestoßen sind<sup>13</sup>, will dabei allein schon insofern verwundern, als die spezifische »Erregbarkeit des Opernublikums«<sup>14</sup> als geradezu sprichwörtlich gelten kann und eine sich daraus speisende »Fähigkeit zum Skandal, durch die sich die Oper«, wie bisweilen zu lesen ist, vermeintlich gar »von allen anderen Künsten abgrenzt«<sup>15</sup>, bis in die jüngste Vergangenheit mit wenigen Blicken ins Feuilleton schlagend belegen lässt. Mögen Skandale im Schauspiel, wie von verschiedensten Seiten konstatiert, tatsächlich einen »längst verblasste[n] Mythos«<sup>16</sup> darstellen, im Prinzip bereits seit dem Ende der historischen Avantgarden zum »Auslaufmodell«<sup>17</sup> abgesunken sein, so sind sie in der Oper eine vergleichsweise immer noch zeitgenössische Realität, deren weitgehende bisherige wissenschaftliche Missachtung sich mithin kaum ›inhaltlich‹ rechtfertigen lässt. Vielmehr ist man auch hier auf den alten sozialwissenschaftlichen Verdacht eines Dünkels gegenüber dem »Frivolen« und »Trivialen«<sup>18</sup> zurückgeworfen, das Skandale aller Couleur vermeintlich anhaftet und die theaterwissenschaftliche Analyse, so offensichtlich die Sorge, hier von der ›wahren‹ Kunst wegführen könnte. Oder um es ein weiteres Mal mit Sighard Neckel zu sagen: Skandale, das scheinen für die Theaterforschung, und ganz besonders für die Musiktheaterforschung, weithin

- 13 Vgl. u.a. Hermann Danuser: Wer hören will, muß fühlen – Anti-Kunst oder Die Kunst des Skandals. In: Dietrich Kämper (Hrsg.), *Der musikalische Futurismus*. Laaber 1999, S. 95–110.
- 14 Jörg Königsdorf: Die nackte Wahrheit. Skandal vor der Premiere? Mit Mozarts ›Entführung‹ an der Komischen Oper sorgt der Spanier Calixto Bieito für Aufführung. In: *Der Tagesspiegel*, Berlin, 19.6. 2004.
- 15 Kai Luehrs-Kaiser: Skandal! Er gehört zur Oper wie der Stab zum Dirigenten. Doch was bedeutet der Skandal überhaupt, wie kreierte man einen und warum hat er bis heute nichts von seiner Attraktivität verloren? In: <http://www.crescendo.de/skandal-1000012331> (27.5. 2016) (Abgerufen am 11.6. 2017)
- 16 Peter von Becker: Vom Kampf mit den Unsterblichen. Klassiker-Schändung oder szenische Anverwandlung: Was darf das Musik-Theater? Anmerkungen zum umstrittenen, umjubelten Berliner ›Don Giovanni‹. In: *Der Tagesspiegel*, Berlin, 28.3. 2003.
- 17 Siehe dazu Bernd Noack: *Theaterskandale. Von Aischylos bis Thomas Bernhard*. Sankt Pölten; Salzburg 2008, S. 30.
- 18 »One explanation for this exclusion is that scandals seem frivolous and trivial.« (Andrei S. Markovits; Mark Silverstein: Introduction: Power and Process in Liberal Democracies. In: Dies. (Hrsg.), *The Politics of Scandal. Power and Process in Liberal Democracies*. New York; London 1988, S. 1–12, hier S. 1.)

unverändert bloße »Grillen der Realität zu sein, die Girlanden des Politischen« bzw. hier des Ästhetischen, »die das Wirkliche doch nur verbergen; bisweilen amüsant, doch belanglos«<sup>19</sup>.

Dieser Befund ist allemal auch dahingehend erstaunlich, dass sich die Theaterwissenschaft im Grunde seit ihren Anfängen zu Beginn des 20. Jahrhunderts in expliziter Abgrenzung von solcherart hier widerklingender Dichotomie von ›Werk‹ und ›Wirkung‹ konstituierte und gegen alle werkästhetische Ontologisierung der Kunst, als einer von ihrer Rezeption unabhängigen Entität, ihr Thema, die Aufführung, als genuin prozesshaftes, relationales, sich *zwischen* Akteuren und Betrachtern vollziehendes Geschehen situierte. Dass es sich beim Theater, wie schon der Gründungsvater der Berliner Theaterwissenschaft Max Herrmann formulierte, um ein »soziales Spiel«, um ein »Spiel Aller für Alle«, ein »Spiel, in dem Alle Teilnehmer sind – Teilnehmer und Zuschauer« handelt, bei dem das Publikum als »mitspielender Faktor beteiligt [...] sozusagen Schöpfer der Theaterkunst«<sup>20</sup> ist, scheint schließlich kaum irgendwo so unmittelbar mit Händen greifbar zu sein, wie in solchen Situationen, da *ob* einer Aufführung *in* dieser Aufführung laut ›Skandal‹ gerufen wird, sich also, wie es der Brite Neil Blackadder verallgemeinernd nennt, in der Aufführung Opposition gegen die Aufführung formiert<sup>21</sup>. So banal und belanglos sich solche Kundgebungen mitunter ausnehmen mögen, so elementar sind sie doch in jedem Fall zur Aufführung dazugehörig, Teil des von Herrmann so bezeichneten Spiels des Theaters und insofern nicht vom »Kunstwerk«<sup>22</sup> der Aufführung, als das sie Herrmann noch bezeichnete, als bloßes Epiphänomen ablösbar. Während Literaturskandale selbst natürlich keine Literatur sind und sich insofern aus einer puristischen Fachperspektive vielleicht eher noch als Akzidenzien des genuinen Forschungsgegenstandes abtun lassen mögen, sind Theaterskandale trivialerweise selbst immer schon Theater und fallen demnach eindeutig in den Bereich theaterwissenschaftlicher Kernkompetenz.

19 Neckel: Das Stellhölzchen der Macht, a.a.O., S. 581.

20 Max Herrmann: Über die Aufgaben eines theaterwissenschaftlichen Instituts. In: Helmar Klier (Hrsg.), *Theaterwissenschaft im deutschsprachigen Raum*. Darmstadt 1981, S. 15–24, hier S. 19.

21 Neil Blackadder: *Performing Opposition. Modern Theater and Scandalized Audience*. Westport (CT) 2003.

22 Max Herrmann: Das theatralische Raumerlebnis. In: *Vierter Kongreß für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft. Beilage zur Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft* 25 (1931), Stuttgart, Band II, S. 152–163, hier S. 152.

Unter dem Eindruck neuerer Fachdiskurse hat sich dieser Verdacht eher noch weiter erhärtet. Mochte man Theaterskandale im Zeichen eines semiotischen Verständnisses von der »Aufführung als Text«<sup>23</sup> vielleicht noch mit gewissem Recht als eher kuriose und deshalb zu vernachlässigende Sonder-, wenn nicht gar als Unfälle theatraler Praxis begreifen, in denen sich vermeintlich das Scheitern einer qualifizierten, d.h. auf Verstehen ausgerichteten Rezeption artikuliert, so lässt sich eine solche Einschätzung unter dem Eindruck des sogenannten *performative turn* in den Kulturwissenschaften kaum mehr aufrechterhalten. Die in dessen Zuge ins Zentrum der Theaterwissenschaft gerückte Überzeugung, dass sich ob der für Theater konstitutiven leiblichen Ko-Präsenz von Produzenten und Rezipienten Produktion und Rezeption notwendig ineinander verschränken, hat konsequenterweise zu einer neuerlichen wissenschaftlichen Aufwertung der Zuschauerrolle angeregt und weitergehend eine theoretische Zuspitzung des Zusammenhangs von Ästhetischem und Sozialem im Theater provoziert. So begreift etwa Erika Fischer-Lichte, Herrmann spezifizierend, Aufführungen ganz allgemein als soziale Prozesse, in denen »unterschiedliche Gruppen aufeinander [treffen], die ihre Beziehungen zueinander auf unterschiedliche Weise aushandeln und regeln können«<sup>24</sup>, und erklärt die Zuschauer damit unmissverständlich zu handelnden Personen, die das Ereignis der Aufführung maßgeblich miterzeugen und -gestalten. Hinter dieser sehr populär gewordenen Definition verbirgt sich dabei weit mehr als nur die Emanzipation des Theaters (und mit ihm der Theaterwissenschaft) vom Drama (bzw. von der Literaturwissenschaft). Sie beinhaltet darüber hinaus eine Herrmann gewissermaßen radikalisierte Neubestimmung der Aufführung als eines bedingt durch seinen interaktiven Charakter grundlegend autopoetischen, heißt auch: ergebnisoffenen Prozesses, auf den prinzipiell alle an der Aufführung Beteiligten gleichermaßen Einfluss nehmen und der sie, insofern er sich »der Verfügungsgewalt jedes Einzelnen [entzieht]«<sup>25</sup>, genuin zu einem »Gemeinschaftswerk« macht.

Gegen die erklärte Absicht, den Theaterskandal im Anschluss an derlei Überlegungen hier im Folgenden als Spezialfall einer Ästhetik des Performativen zu untersuchen, könnte man von Ferne den Einwand erheben, mit einem solchen

23 Erika Fischer-Lichte: *Semiotik des Theaters*. Band 3. *Die Aufführung als Text*. Tübingen 1983.

24 Erika Fischer-Lichte: Einleitende Thesen zum Aufführungsbegriff. In: Dies; Clemens Risi; Jens Roselt (Hrsg.), *Kunst der Aufführung – Aufführung der Kunst*. Berlin 2004, S. 11–26, hier S. 13.

25 Fischer-Lichte: Einleitende Thesen zum Aufführungsbegriff, a.a.O., S. 13.

Projekt längst offene Türen einzurennen. Dass es sich beim Theater in geschilderter Weise *par excellence* um »Beziehungskunst«<sup>26</sup> handelt, bei der sich Zuschauer auf unterschiedlichste Art zu unterschiedlichsten Formen von Teilnahme bewegen lassen, ist mittlerweile schließlich in zahlreichen Aufführungsanalysen bevorzugt an Beispielen aus dem Bereich der Neoavantgarden und des zeitgenössischen postdramatischen Theaters umfänglich exemplifiziert worden – Beispielen, an denen sich der performative Charakter von Theater dadurch fraglos besonders prägnant aufzeigen ließ, dass er in diesen künstlerischen Arbeiten seinerseits gerne selbstreflexiv thematisiert, d.h. nicht nur *conditio* einer Aufführung ist, sondern zugleich sozusagen auch zu deren ›Sujet‹ erhoben war. Was sollte, mag man vor diesem Hintergrund fragen, analytisch darüber hinausgehend ausgerechnet die pauschal nicht eben unter Avantgarde-Verdacht stehenden Gattung ›Oper‹ an zusätzlichem Erkenntnisgewinn abwerfen, deren Skandale zudem tendenziell eher konservativen Widerstand gegen ästhetische Innovation erwarten lassen? In dieser Weise, die künstlerische Intention zum Maßstab für die ästhetische Wirkung zu erklären, hieße jedoch gerade in Hinblick auf das Performative offensichtlich einem eklantanten Missverständnis aufzusitzen. Wo ein theoretisches Konzept so emphatisch die »Unverfügbarkeit«<sup>27</sup> und »Unplanbarkeit«<sup>28</sup> von Vorgängen beschwört und lustvoll mehrdeutig zur »Krisensituation«<sup>29</sup> erklärt, worin sie münden, erscheint es offenkundig nicht nur interessant, in seinem Namen inszenatorische Strategien zu untersuchen, die mit dieser Bedingung der Möglichkeit von Theater aktiv experimentieren. In gleicher Weise vielversprechend stellt es sich erklärtermaßen dar, komplementär auch solche Fälle in den Fokus zu nehmen, bei denen die beschworene »Begegnung von Akteuren und Zuschauern«<sup>30</sup>, im Kontrast, aus der gezielten Durchkreuzung inszenatorischer Strategien seitens sich dazu selbstermächtigender Zuschauer entsteht, wie das just beim Skandal im Theater der Fall zu sein verspricht. Wenn Theater, wie es an prominenter Stelle heißt, dahingehend eine gleichsam strukturell »politische Konstellation« darstellt, dass es *immer* »nach einer Definition

26 Christel Weiler: Dialoge mit dem Publikum. In: Jan Deck; Angelika Sieburg (Hrsg.), *Paradoxien des Zuschauens. Die Rolle des Publikums im zeitgenössischen Theater*. Bielefeld 2008, S. 27–39, hier S. 27.

27 Fischer-Lichte: Einleitende Thesen zum Aufführungsbegriff, a.a.O., S. 13.

28 Sandra Umatham: ›Performance‹. In: Erika Fischer-Lichte; Doris Kolesch; Matthias Warstat (Hrsg.), *Metzler Lexikon Theatertheorie*. Stuttgart; Weimar 2005, S. 231–234, hier S. 232.

29 Fischer-Lichte: Einleitende Thesen zum Aufführungsbegriff, a.a.O., S. 24.

30 Fischer-Lichte: Einleitende Thesen zum Aufführungsbegriff, a.a.O., S. 11.

der Beziehungen zwischen Akteuren und Zuschauern verlangt«<sup>31</sup>, was in seinem Extremfall heißt, dass in seinem Rahmen »ein Machtkampf zwischen Akteuren und Zuschauern oder auch zwischen verschiedenen Zuschauern entbrennt, die einer dem anderen eine bestimmte Beziehungsdefinition, Ansichten, Werte, Überzeugungen, Verhaltensweisen aufzuzwingen versuchen«<sup>32</sup>, so will die hier vorgelegte Studie im Theaterskandal eben diesen Extremfall von Theater erkennen und ihn deshalb, so ihre erste, theaterästhetische Perspektive, nicht nur als Spezialfall, sondern, mehr noch, als Präzedenzfall einer Ästhetik des Performativen untersuchen.

Wo Ästhetisches und Soziales so eng aufeinander bezogen sind, wie das in Bezug auf das Theater prinzipiell proklamiert worden ist und im Theaterskandal sogar noch weiter auf die Spitze getrieben zu sein verspricht, eröffnet sich *neben* respektive *mit* der theaterästhetischen indes fast zwangsläufig auch noch eine zweite, kunst- bzw. theatersoziologische Sichtachse auf den Gegenstand. Die Vermutung, dass Theaterskandale weitergehende Rückschlüsse über das Verhältnis des Theaters zur Gesellschaft zulassen, nährt sich dabei nicht zuletzt aus dem Forschungsstand der eingangs bereits kurz berührten sozialwissenschaftlichen Theoriebildung zum Skandal. In deren Blickwinkel sind naturgemäß vornehmlich Skandale genuin politischer Couleur in den zurückliegenden Jahrzehnten auf ihre gesellschaftliche Funktionalität hin untersucht und dabei über viele theoretische und methodologische Differenzen hinweg fast durchweg als spezifische Ausprägung von Konflikten gedeutet worden, in denen sich eine bestehende Ordnung mit ihren Werten und Normen artikuliere, insofern eben deren Missachtung hier sanktioniert werde. Skandale machten nach dieser, nur auf den ersten Blick paradoxen Logik genau das sichtbar, was in ihrem Rahmen unterlaufen wird. Daran anknüpfend soll hier im Weiteren dem naheliegenden Verdacht nachgegangen werden, dass analog auch Kunst-, genauer: *Theaterskandale* im Grundsatz sehr ähnliche Einblicke in das in diesem Fall ästhetische Normengefüge einer Gesellschaft gewähren. Auch Theaterskandale, so die zweite implizite These, die zweite Perspektive dieser Arbeit, deuten immer auf Abweichungen vom Status quo, also von einem bestimmten herrschenden, sich in konkreten ästhetischen Normen und Werten manifestierenden Theaterverständnis hin, über die sich *ex negativo* eben dieses je aktuell herrschende Theaterverständnis mit seinen ästhetischen Normen und

31 Erika Fischer-Lichte: ›Politisches Theater‹. In: Dies.; Kolesch; Warstat (Hrsg.), *Metzler Lexikon Theatertheorie*, a.a.O., S. 242–245, hier S. 244.

32 Fischer-Lichte: Einleitende Thesen zum Aufführungsbegriff, a.a.O., S. 13.

Werten studieren lässt. Obgleich die Rede von Skandalen der landläufigen Semantik nach tendenziell »etwas ›Un-Gewöhnliches‹, vom ›Normalen‹ Abweichendes«<sup>33</sup> anzeigt, Skandale auf eine Störung im ›System‹ deuten, versprechen sie gemäß dieser Prämisse eigentümlicherweise gleichzeitig gerade auf das ›System‹, das sie hervorbringt, zu verweisen<sup>34</sup>. Die Skandalisierung einer Inszenierung als nicht mit herrschenden Normen konform und deshalb illegitim ließe im Umkehrschluss eben gerade darauf schließen, was, in Anverwandlung eines Wortes von Pierre Bourdieu, als *legitime Theaterkunst* zu einer bestimmten Zeit an einem bestimmten Ort anerkannt ist<sup>35</sup>. Sie verheißt darüber, um noch grundsätzlicher anzusetzen, aber auch Einblicke in die Struktur dessen, was Bourdieu mit dem Begriff des ›Feldes‹ umreißt, also die Summe aller Kräfte, die wirksam sind, ein Phänomen wie die Kunst gesellschaftlich zu definieren und es eben darüber als ›soziales Feld‹ konturieren. Dass, wie etwa die Wirtschaft oder die Wissenschaft, tatsächlich auch die Kunst einen solchen partiell autonomen gesellschaftlichen Teilbereich darstellt, in dem je eigene soziale Regeln und Gesetze gelten und der sich eben durch deren Wirksamkeit gegenüber anderen gesellschaftlichen Teilbereichen begrenzt, ist nicht nur von Bourdieu selbst, sondern im Anschluss auch von zahlreichen anderen Autoren ausführlich dargelegt und auf verschiedenste Beispiele speziell aus der bildenden Kunst- sowie der Literaturgeschichte angewendet worden<sup>36</sup>. Die hiesige Untersuchung geht an derlei Studien anknüpfend davon aus, dass sich ganz analog zum Feld der bildenden Kunst oder zum literarischen Feld auch so etwas wie ein Feld des Theaters bzw., hier sogar noch kleinteiliger, ein Feld der Oper als »Unterfeld«<sup>37</sup> des Feldes der Kunst identifizieren

33 Manfred Schmitz: *Theorie und Praxis des politischen Skandals*. Frankfurt/M.; New York 1981, S. 8.

34 Zur philosophischen Unterfütterung dieser Figur siehe auch Markus Rautzenberg: *Die Gewendigkeit der Störung. Aspekte einer postmetaphysischen Präsenztheorie*. Zürich; Berlin 2009.

35 Zur Idee der »legitimen Kunst« vgl. Pierre Bourdieu: *Die Regeln der Kunst. Genese und Struktur des literarischen Feldes*. (*Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire* 1992) Übersetzt von Bernd Schwibs und Achim Russer. Frankfurt/M. 1999, insbes. S. 252ff. und S. 270ff. Siehe auch Tina Tessa Zahner: *Die neuen Regeln der Kunst. Andy Warhol und der Umbau des Kunstbetriebs im 20. Jahrhundert*. Frankfurt/M. 2006, insbes. S. 62.

36 Siehe bspw. im ersten Fall abermals Zahner: *Die neuen Regeln der Kunst*, a.a.O., sowie Isabelle Graw: *Der große Preis. Kunst zwischen Markt und Celebrity Kultur*. Köln 2008, im zweiten Fall u.a. Joseph Jurt: *Das literarische Feld. Das Konzept Pierre Bourdieus in Theorie und Praxis*. Darmstadt 1995, sowie natürlich vor allem Bourdieu: *Die Regeln der Kunst*, a.a.O.

37 Vgl. u.a. Pierre Bourdieu: Die Logik der Felder. In: Ders.; Loïc J.D. Wacquant (Hrsg.), *Reflexive Anthropologie. (Réponses: pour une anthropologie réflexive* 1992) Aus dem Französischen von Hella Beister. Frankfurt/M. 1996, S. 124–147, hier S. 135. Die hier geäußerte

und dessen Funktionsweisen aus den genannten Gründen mittels der Geschichte seiner Skandale besonders prägnant studieren lassen.

Ein sogar noch weiterer Horizont tut sich auf, wenn man Skandale, wie es zumindest vereinzelt in der sozialwissenschaftlichen Forschung geschieht, als im Grundsatz ergebnisoffene Prozesse begreift, d.h. die Möglichkeit in Betracht zieht, dass sich in Skandalen nicht notwendig der jeweilige Status quo eines Normengefüges *bestätigen* muss, sondern dieser potentiell, im Gegenteil, hierin auch eine Korrektur erfahren kann. Theaterskandale wären demnach weniger als Strafritual zu begreifen, in dem sich eine hegemoniale Position, was legitime Theaterkunst sei, artikulierte und das davon abweichende Künstler disziplinierte, denn als Krise eben dieser hegemonialen Position – in der sich diese entweder zu behaupten vermag oder aber sie sich als überholt, inadäquat, reformbedürftig erweist und es möglicherweise zur Herausbildung einer davon abweichenden, neuen hegemonialen Position kommt. Liesse sich diese Hypothese exemplifizieren, dann aber würde sich im hier aufgemachten Zusammenhang unversehens auch noch eine dritte, historiographische Perspektive eröffnen, wollten Theaterskandale nicht länger nur als Glücksfall der Theaterästhetik und der Theatersoziologie, sondern auch der Theatergeschichtsschreibung erscheinen. Markierten sie, so verstanden, doch *eo ipso* Momente, in denen überkommene Formen und Normen zur Diskussion und Disposition stehen, um gegebenenfalls einer Revision unterworfen zu werden, und damit potentiell Bruchstellen von Theatergeschichte, in denen sich historischer Wandel kristallisiert. Theaterskandale wären demzufolge nicht länger nur Indikatoren, anhand derer sich, »in der Differenz zwischen Geltungsanspruch und Geltungsrealität«<sup>38</sup>, eine bestehende Definition legitimer Theaterkunst nachweisen ließe. Man hätte sie, weitergehend, sogar als Symptome, wenn nicht gar

Idee, dass es sich beim Theater, analog etwa dem Roman, um ein Unterfeld des literarischen Feldes handele, teilt diese Untersuchung aus naheliegenden Gründen natürlich ausdrücklich nicht. Vielmehr geht sie ähnlich beispielsweise wie etwa Dorothea Kraus (*Theater-Proteste. Zur Politisierung von Straße und Bühne in den 1960er Jahren*. Frankfurt/M.; New York 2007, insbes. S. 38ff.) oder Denis Hänzi (*Die Ordnung des Theaters. Eine Soziologie der Regie*. Bielefeld 2013, insbes. S. 26ff.) davon aus, dass Theaterfelder unmittelbar als Unterfelder des Feldes der Kunst zu begreifen sind, wobei diese Frage für den hiesigen Zusammenhang ohnehin nachrangig ist, weil ein Feld laut Bourdieu »keine Teile oder Bestandteile hat«. Jedes Unterfeld habe vielmehr »seine eigene Logik, seine spezifischen Regeln und Regularien, und jeder weitere Schritt in der Untergliederung eines Feldes« bedeute mithin »einen echten qualitativen Sprung« (Bourdieu, a.a.O.).

38 Sabrow: Politischer Skandal und moderne Diktatur, a.a.O., S. 11.

als Katalysatoren der Verschiebung dessen, was als legitime Theaterkunst je angesehen wird, und damit als potentielle Drehpunkte von Theatergeschichte zu begreifen, an denen sich mit der ästhetischen Norm die Theaterpraxis, mit der Theaterpraxis die ästhetische Norm und mit beiden immer auch das sie umgebende Feld in seinen Hierarchien und Konturen neuausrichtet.

Kunst-, hier: Theaterskandalen eine solche Aussagekraft in gleich dreifacher – theaterästhetischer, theatersoziologischer und theaterhistorischer – Hinsicht zuzuschreiben, lässt einen nicht umhinkommen, sich schon im Vorfeld bestimmten Einwänden zu stellen, die diese Annahme heutzutage zugleich zu provozieren neigt. Die postmodernistische oder anderweitige Kritik an der vermeintlichen Fetischisierung des künstlerisch Neuen als dem historisch einzig Bedeutsamen durch die ästhetische Moderne und damit verbundene, noch grundsätzlichere Polemiken gegen die metaphysische oder sonstige Überladung der Kunst in der Tradition von Romantik und Artistenmetaphysik ist schließlich auch am Nimbus des Kunstsandals nicht spurlos vorbeigegangen. Dass der länger schon häufig erklungene Ruf, die Ansprüche an die durch Kunst vermittelten Erfahrungen, gegenüber jener sehr deutschen Tradition ihrer Überhöhung und Sakralisierung etwas »tiefer [zu] hängen«<sup>39</sup>, auch konkret auf ihn gemünzt worden ist, belegen exemplarisch Äußerungen wie die des österreichischen Philosophen Konrad Paul Liessmann, der ausdrücklich daran zweifelt, dass »Skandal und Schock« noch als zentrale Kategorien einer zeitgenössischen Ästhetik taugen. Ihre »Funktion in der Gegenwartskultur« besteht für Liessmann »nur noch in der Aufrechterhaltung eines Mechanismus«, der noch immer suggeriere, anhand der Zuschauerreaktionen zwischen relevanter und irrelevanter Kunst unterscheiden zu können, weshalb die Schockerfahrung, der Skandal zur Not auch hinterher herbeigeschrieben werden müsse<sup>40</sup>. Der Skandal als »Qualitätsausweis«<sup>41</sup>, bei dem den »avantgardistischen Künstlern und der ihnen applaudierenden Kennerschaft« ganz klischeehaft »eine provinzielle und reaktionäre Rezipientenschaft gegenüber[steht], deren bornierter Geschmack einen Angriff auf die Freiheit der Kunst darstellt«<sup>42</sup>, kritisiert Liessmann eine seiner Ansicht nach allzu durchsichtige und leicht zu bedienende »Immunsierungsstrategie«<sup>43</sup> und verbindet diese ausdrücklich mit Invektiven gegen

39 Wolfgang Ullrich: *Tiefer hängen! Über den Umgang mit der Kunst*. Berlin 2003, S. 12.

40 Konrad Paul Liessmann: *Reiz und Rührung. Über ästhetische Empfindungen*. Wien 2004, S. 173.

41 Konrad Paul Liessmann: *Ästhetische Empfindungen. Eine Einführung*. Wien 2009, S. 173.

42 Liessmann: *Ästhetische Empfindungen*, a.a.O., S. 165.

43 Liessmann: *Ästhetische Empfindungen*, a.a.O., S. 181.