

Simon Frisch · Elisabeth Fritz · Rita Rieger (Hg.)

SPEKTAKEL ALS ÄSTHETISCHE KATEGORIE

inter|media

Herausgegeben von

Andrea Bartl, Jörn Glasenapp und Claudia Lillge

Band 5

Simon Frisch, Elisabeth Fritz, Rita Rieger (Hg.)

SPEKTAKEL ALS ÄSTHETISCHE KATEGORIE

Theorien und Praktiken

2018

Wilhelm Fink

Gedruckt mit freundlicher Unterstützung der Fritz Thyssen Stiftung für Wissenschaftsförderung



Umschlagabbildung:
Grafik © Hannah Meyer, 2017

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

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

Alle Rechte vorbehalten. Dieses Werk sowie einzelne Teile desselben sind urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung in anderen als den gesetzlich zugelassenen Fällen ist ohne vorherige schriftliche Zustimmung des Verlags nicht zulässig.

© 2018 Wilhelm Fink Verlag, ein Imprint der Brill-Gruppe
(Koninklijke Brill NV, Leiden, Niederlande; Brill USA Inc., Boston MA, USA;
Brill Asia Pte Ltd, Singapore; Brill Deutschland GmbH, Paderborn, Deutschland)

Internet: www.fink.de

Einbandgestaltung: Evelyn Ziegler, München
Herstellung: Brill Deutschland GmbH, Paderborn

ISBN 978-3-7705-6268-8

INHALT

EINFÜHRUNG

- SIMON FRISCH, ELISABETH FRITZ, RITA RIEGER
Perspektiven auf das Spektakel 9

I. BEGRIFFSFELDER DES SPEKTAKELS

- ULF OTTO
Die Verachtung des Spektakels.
Zum historischen Ort und der rhetorischen Ausrichtung
eines theaterwissenschaftlichen Grundbegriffs 35

- CHRISTIANE VOSS
Zwischen Vor- und Nachbild:
Mimetische Migrationen der Illusion 51

- MARTIN HÄHNEL
Gesättigte Banalität.
Philosophische Bemerkungen
zum Verhältnis von Liturgie und Spektakel 71

- ANTJE GÉRA
Der Traum des armen Dummkopfs.
Überlegungen zum bildlichen Wirken des Spektakels. 93

II. SPEKTAKULÄRE MEDIEN – MEDIALITÄT DES SPEKTAKELS

- CARSTEN JUWIG
Theater Christi.
Paulinus von Nola und die christlichen Spektakel 117

- NICOLA GESS
Ästhetik des Spektakels. Barockoper *revisited*. 155

TERESA HERGEIST

Hörner, die die Welt bedeuten.

Stierkampf und Theater in Pedro Calderón

de la Barcas *entremés El toreador*..... 179

KATHERINA KELLER-GREIN

Die *spectacles quotidiens* in *Anicet ou le panorama, roman*

von Louis Aragon..... 195

III. SPEKTAKULÄRES WISSEN

ZWISCHEN AUFFÜHRUNG UND AUSSTELLUNG

KASSANDRA NAKAS

Spektakel als epistemologische Kategorie?

Wissenschaftspopularisierung und

Schauspiel im 19. Jahrhundert..... 213

KIRSTEN MAAR

Between ›Spectacle‹ and ›Theatricality‹.

Zu den Erfahrungsdimensionen aktueller

Inszenierungen von Performance im Ausstellungskontext

und ihren Bezügen in die 1960er Jahre 233

SARAH HEGENBART

Spektakel und Introspektion:

Christoph Schlingensiefels *African Twintowers* 251

IV. SPEKTAKEL IN ALLTAG, POLITIK

UND IDENTITÄTSBILDUNG

TANJA SCHWAN

Manzoni und das Melodram – der Roman

als Generator einer Ästhetik des Spektakulären 269

MICHA BRAUN

»Proletarier aller Länder, seid schön!«

Strategien der Aneignung und Überschreitung

spektakulärer Alltagskultur in Polen und

der Sowjetunion der 1970er und 1980er Jahre 295

IVO RITZER

Spektakel, Schaulust, Subalternität oder:
Postkolonialität, Postdemokratie, Posttelevision..... 315

ASTRID MATRON

Bilder ohne Geschichte.
Spektakuläre Strategien im koreanischen Historienfilm 333

ANHANG

Autorinnen und Autoren..... 347

Register..... 353

EINFÜHRUNG: PERSPEKTIVEN AUF DAS SPEKTAKEL

2003 wurde im Zentrum von Montréal im ehemaligen Rotlicht- und Unterhaltungsviertel das *Quartier des spectacles* gegründet. Auf seiner Webseite wirbt das Kulturzentrum damit, »einen Quadratkilometer an Emotionen« (»1 km² d'émotions«) zu bieten und belegt diese räumliche Verdichtung an Spektakularität durch weitere konkrete Zahlen: »[...] 80 lieux de diffusion, [...] 8 places publiques animées et pas moins de 40 festivals.«¹ In dem auf der Seite abrufbaren Video *Le Quartier des spectacles en 2 minutes* wird das Spektakel vor allem als Effekt einer überwältigenden multisensuellen Erfahrung veranschaulicht.

Zu Beginn des Clips sieht man ein schlicht gekleidetes junges Paar, das schweigend und gelangweilt an einem Tisch in einer eintönig eingerichteten Wohnung sitzt. Als der Blick der Frau auf einen Lageplan des *Quartier des spectacles* fällt, lösen sich von diesem wie von Zauberhand die roten Punkte, welche verschiedene Standorte in der Karte markieren, und fliegen im Takt zu einer nun einsetzenden beschwingten Musik durch den Raum. (Abb. 1) Sofort werden der Mann und die Frau durch die Punkte verlebendigt, sie lächeln und beginnen sich angeregt zu unterhalten. Die roten Punkte erfassen sodann einen sich drehenden Plattenspieler sowie die zuvor nur monoton tickende Uhr, deren Zeitmessung sich zu beschleunigen scheint, und setzen durch die Überblendung der Stundenangaben die normale Alltagszeitlichkeit quasi außer Kraft. Im schnellen Wechsel folgen nun dem Rhythmus der Musik entsprechend Einstellungen von einer Reihe unterschiedlichster kultureller Formate des *Quartier*, die einer Ansprache aller Sinne dienen – »pour tous les goûts«, wie es in einer Einblendung heißt: Theater, Tanz, Musik, Akrobatik, öffentliche Filmvorführungen, eine Ausstellungseröffnung, Medienfassaden und Lichtinstallationen im öffentlichen Raum, aber auch kulinarisches Angebot oder Kinderspielgeräte. Dazwischen sieht man immer wieder Großaufnahmen von den staunenden und faszinierten Gesichtern des Paares vom Anfang, die von der spektakulären Angebotsvielfalt sowie dem Lageplan des *Quartier* buchstäblich überblendet werden. (Abb. 2) In ihren weit aufgerissenen Augen spiegeln sich nun die roten Punkte, die alle Szenen des Videos verbinden, und die somit das Bild einer allumfassenden Infizierung durch die Faszination und Kraft des Spektakels erzeugen. (Abb. 3) Diesen durchaus erwünschten Kontrollverlust durch die physio-psychischen Reize thematisiert auch eine kurze Einblendung des Bildes eines Hypnotiseurs mit Pendel in einer Medienfas-

¹ <http://www.quartierdesspectacles.com/fr/decouvrir-le-quartier> (Letzter Zugriff: 21. Juni 2017): »[...] 80 Ausstrahlungsorte, [...] 8 bespielte öffentliche Plätze und nicht weniger als 40 Festivals.« (Übers. E.F.)

sadenprojektion. Schließlich spielt die kollektive Erfahrung eine zentrale Rolle in dem Video: als Gegenüber und Teil der vorgeführten Ereignisse ist wiederholt ein durch seine Kleidung wortwörtlich bunt gemischtes Publikum zu sehen, welches die körperlichen Reaktionen des staunenden und begeisternden Schauens als Gruppe erfährt. (Abb. 4) Zuletzt geht das Paar aus der Anfangsszene ganz aus sich heraus und in der Präsenz des Augenblicks auf, wenn es tanzend in einem bunten Konfettiregen gezeigt wird. Gesteigert wird das Bild zuletzt noch dadurch, dass das tanzende Paar am Ende des Videos als eine vom Publikum bestaunte Medienfassadenprojektion zu sehen ist. (Abb. 5) Im Laufe des Videos entwickeln sich die Protagonistin und der Protagonist somit von zwei gelangweilten ›grauen‹ Alltagsmenschen über regungslos staunende, affizierte Betrachtende hin zu aktiv bewegten Aufführenden, die schließlich selbst zum Spektakel werden.

Das Werbevideo des *Quartier des spectacles* stellt eine regelrechte Verdichtung von unterschiedlichen Kontexten, Medien, Versprechen, Erwartungen und Diskursen rund um das Spektakuläre dar. Dabei werden verschiedenste kulturelle Gattungen an einem konkreten Ort zusammengeführt und durch die Bezeichnung als *spectacle* mit einem Begriff gefasst, der in romanisch- und englischsprachigen Kontexten im Sinn von ›Schauspiel‹ oder ›Vorstellung‹ sowohl für hoch- als auch für populärkulturelle Sphären eingesetzt wird. Der deutsche Begriff ›Spektakel‹ wird hingegen in geläufiger Verwendung eher als Differenzkriterium zwischen ›hoher‹ und ›niederer‹ Kultur verwendet.

Seit der Antike stehen in der westlichen Welt spektakuläre Darstellungsstrategien unter dem Verdacht der Täuschung, Illusion oder Verführung und in der Kritik, einer Befriedigung einfacher Bedürfnisse zu dienen.² Schauereignisse im Spektakel werden als Gegensatz zu höherer Anschauung, Einsicht und Erkenntnis verstanden, woraus eine Opposition von Oberflächlichkeit und Scheinhaftigkeit gegenüber Wahrheit und Wirklichkeit abgeleitet wird. Insbesondere in der Tradition von Guy Debords *La Société du Spectacle* (1967)³ wird der Begriff in der heutigen Kunsttheorie zur Diffamierung einer sinnentleerten, abstumpfenden und isolierenden Konsumkultur des Kapitalismus eingesetzt. Der Begriff ›Spektakel‹ steht in diesem Verständnis in maximaler Opposition zu einer in der bürgerlichen Tradition begründeten Konzeption von Kunst, die auf Kriterien wie Autonomie, Kontemplation, Kritik und tieferer Bedeutung beruht. Dass etwas, was als Spektakel bezeichnet wird, kaum eine Chance hat als seriös oder anspruchsvoll wahrgenommen zu werden, zeigt die fortdauernde Wirksamkeit und Aktualität einer solchen Kunstauffassung bis hinein in Diskurse der Gegenwartskunst. Der denunziatorische Gebrauch scheint dabei besonders im deutschsprachigen Raum verbreitet zu sein, wo Debords Theorie äußerst anschlussfähig für eine kulturkritische Tradition ist.

2 Vgl. Josef Früchtel, »Schein«, in: *Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden*, hg. v. Karlheinz Barck, Bd. 5, Stuttgart, 2010, S. 365–390.

3 Guy Debord, *Die Gesellschaft des Spektakels* [1967], Berlin, 1996.



Abb. 1–5: Werbevideofilm *Le Quartier des spectacles en 2 minutes*, veröffentlicht am 23. Oktober 2015, 1:56 min, Farbe, Ton (Screenshots)

Das Spektakel als Anschauung und Übung der Massen

Allgemeiner gefasst und dem alltagssprachlichen Gebrauch folgend können Spektakel als kulturelle, sportliche, aber auch politische Veranstaltungen bezeichnet werden, die sich an ein breites Publikum richten und durch Strategien

der sinnlichen Überwältigung, des Erstaunens, der Schaulust und der affektiven Berührung gekennzeichnet sind. Dabei ist eine vorweg getroffene positive oder negative Wertung des Begriffs nicht zwangsläufig notwendig, sondern vielmehr das Produkt unterschiedlicher historischer und diskursiver Kontexte. So ist *Einsicht* schon dem Begriff nach über Anschauung zu gewinnen, und $\theta\epsilon\omega\rho\iota\alpha$ (*theoría*) nicht zuletzt der griechische Begriff für ›Anschauung‹. Theorie und Spektakel haben also möglicherweise mehr gemeinsam, als der Alltagsgebrauch der Begriffe nahelegt. Wie die lange und wirkungsvolle Geschichte des Spektakels zeigt, verlaufen Theorie und Praxis indes nicht immer parallel. Oft steht der gesellschaftliche Umgang mit und die sozialen Wirkungen von spektakulären Formaten daher im Widerspruch zu ihren gleichzeitigen kulturellen und ästhetischen Bewertungen.

Löst man den Spektakelbegriff aus seiner durch Debord dominant gewordenen kulturkritischen Verstrickung, so kommen eine ganze Reihe von spektakulären Phänomenen und Formaten in den Blick – weit über Theatervorstellungen und römische Zirkusspiele, die einem vielleicht als erstes in den Sinn kommen, hinaus. In der politischen, gesellschaftlichen oder religiösen Praxis sind zu jeder Zeit spektakuläre Strategien zu finden, etwa in Prozessionen, Architektur oder religiösen Ritualen. Antike Triumphzüge, -bögen und antike Monumentalbauten zeugen gleichermaßen von der Macht und den Machtansprüchen der Herrschenden oder der Götter, ebenso wie mittelalterliche Fronleichnamsprozessionen oder Passionsspiele die Glaubensinhalte in oft aufwändigen Inszenierungen öffentlich zur Anschauung bringen. Reichstage und Konzilien können als große politische Spektakel des Mittelalters verstanden werden, ebenso wie Kathedralen als sinnlich überwältigende Glaubensarchitektur fungieren. In der Renaissance setzen Fürstenfamilien und Papsttum spektakulär ihre Macht durch große Kunstaufträge in Szene, und die Gegenreformation ›erfindet‹ das Barock als Parteistil des Katholizismus gegenüber der Reformation, die teilweise vor der Anschaulichkeit im Bilde zurückschreckte und nach alternativen und abgrenzenden Formaten für die Veranschaulichung und Vermittlung der protestantischen Glaubensinhalte suchte. Ebenso werden seit der Neuzeit zur Sichtbarmachung und Aufmerksamkeitssteuerung bei der Vermittlung von Wissen spektakuläre Formate fruchtbar genutzt, etwa in Form öffentlich vorgeführter Experimente, Debatten, Vorführungen und Vorträge. In der Moderne findet man das Spektakel säkularisiert in der Schaukultur seit dem späten 19. Jahrhundert. Es löst sich zugleich von der Herrschaft der Aristokratie, die sich gleichermaßen in Schatzkammern und Kuriositätensammlungen artikuliert hatte. Spektakuläre Formate vervielfältigen sich in Vergnügungsparks, aber auch in den Schaufenstern der Kaufhäuser, in Weltausstellungen, in der Architektur der industriellen Revolution in Bahnhöfen, Fabriken und Villen. Erneut bringen dabei Formate des Spektakels den Machtanspruch und die Potenz der neuen führenden Schicht des Bürgertums zur Ansicht. In Ausstellungen und Sammlungen von anatomischen Besonderheiten, kranken oder deformierten Körpern dringen spektakuläre

re Formate auf Tiefenwirkung: mit dem anatomischen Wissen wird anschaulich zugleich ein Wissen über Normalität und Abweichung produziert. Ganz ähnlich funktionieren Weltausstellungen, Völkerschauen oder Tierparks, Landschaftsparks und Gartenanlagen, in denen Unterscheidungen von Völkern untereinander, und das Verhältnis von Mensch und Tier wie von Natur und Wildnis zur Anschauung gelangen. Gleichzeitig bestimmen die künstlerischen Avantgarden und Neoavantgarden des 20. Jahrhunderts mit der Forderung einer Theatralisierung der Künste eine erneute Emphase für Strategien und Effekte des Spektakulären, die auf Performativität, Situationismus, Körperlichkeit und Affekt abzielen. Spektakel sind schließlich auch – und waren es historisch stets – juristische Prozesse, öffentliche Hinrichtungen oder andere Formen anschaulicher Bestrafungen. Des Weiteren können Krönungszeremonien, Staatsbesuche, politische Akte, Vorstellungen von Erfindungen, Berichte von Expeditionen oder Kunstausstellungen Spektakel sein. Im Privaten sind Geburtstagsfeste, Hochzeiten oder Taufen individuelle Spektakel, die viele Menschen versammeln, um vor ihren Augen, als Schauspiel also, die Geltung der vollzogenen Akte bezeugen zu lassen.

Von kultur- und medienwissenschaftlich wichtiger Bedeutung ist vor allem der in den Beispielen angedeutete Aspekt, der die Frage aufwirft, *was* Spektakel hervorbringen und *wie* sie das tun. Spektakel bringen zur Anschauung, sie unterhalten, sie zeigen, sie berühren und sie beweisen. Sie schaffen Geltung, Wahrheit, Wirklichkeit, sie ordnen, produzieren und verbreiten Wissen, indem sie große Mengen als Zuschauer vereinen und durch spezifische Inszenierungsformen deren Aufmerksamkeit anziehen. Spektakel bringen wortwörtlich *Ansichten* in die Welt, indem sie verkörpern, vereinfachen und vervielfältigen. Sie haben dabei in jedem Bereich andere Geltungsfunktionen. Diese können die Gemeinschaft eines Aktionärsverbandes oder die Teilnehmenden einer Krönung ebenso betreffen wie den Habitus, den das Publikum eines Punkkonzerts Abend für Abend einübt. Im juristischen Spektakel kommt das Recht zur Aufführung beziehungsweise Gerechtigkeit und zugleich der funktionierende Staat, wobei die Zeugschaft der Zuschauenden das Urteil oder die Bestrafung beglaubigt. Im politischen Spektakel wird Macht vorgeführt und affirmiert. Staatsakte zeigen nicht nur wer die Regierenden sind, sondern auch dass sie es sind. In einem Fußballspiel geht es im Kern nicht darum, dass 22 Menschen einem Ball hinterherlaufen, ebenso wenig wie es in einem Autorennen darum geht, mit Autos im Kreis herumzufahren. Etwas anderes wird vorgeführt. Im Fußball kommt die Koordinationsfähigkeit von Mannschaften zur Ansicht – überhaupt, dass Mannschaften möglich sind –, die Fähigkeiten der Menschen, den Ball mit den Füßen zu führen, ihre Orientierung und ihre Schnelligkeit, oder auch ihre Langsamkeit. Beim Autorennen wird Ingenieurskunst, Maschinenleistung und die Beherrschung der Maschine durch den Menschen vorgeführt – beziehungsweise auch deren Nichtbeherrschbarkeit. In sportlichen Wettkämpfen steht damit die Frage nach den Kräften und den Fähigkeiten, den Möglichkeiten und den Grenzen der Belastung

des menschlichen Körpers im Zentrum der Vorführung: sie sind, so könnte man sagen, anthropologische Spektakel.

Eine produktive und epistemische Kraft liegt im Spektakel unter anderem in der Vereinigung und Einigung von Menschenmengen zu einem Publikum, um bestimmte Ansichten aufmerksamkeitsregend in Szene zu setzen und deren Geltung zu affirmieren. Das Spektakel kann in diesem Sinn eine Massenübung und eine Übung der Massen sein. Vielleicht ist es gerade als solches bestimmten Ansätzen der Kulturkritik des 20. Jahrhunderts verdächtig geworden. Es erweist sich somit auch als sinnvoll zu fragen, inwiefern das Spektakel seit der Moderne als spezifisch anti-bürgerliche ästhetische Form verstanden werden kann – sowohl im avantgardistischen wie im populärkulturellen Sinn – und ob sich dadurch dessen Bejahung beziehungsweise Ablehnung erklären lässt.

Spektakel als synästhetische und medienreflexive Erfahrung

Mit der Ablehnung des Spektakels im Sinne von leerer (mimetischer) Darstellung und hohler (politischer) Vertretung in der Tradition Debords wird nicht nur eine kollektive Erfahrung abgelehnt; auch das Magische, das Illusorische, die Verführung, der Glamour, das Heroische wie das Anti-Heroische, die Beteiligung von Schauspielenden und Zuschauenden, und letztlich die ästhetischen Komponenten von Bewegung oder emotionalem Bewegt-Werden gehen damit verloren.⁴ Während rezeptionsästhetisch zunächst das Staunen als Haupteigenschaft des Spektakels erscheint, erinnert die Verknüpfung von spektakulären Kunstformen und einer als leer erfahrenen Welt bei Debord und seinen Nachfolgern an Melancholie, *Ennui* oder Langeweile als kunstrelevante Emotionen. In den Worten Paul Valérys sieht sich der Gelangweilte einer leeren Welt gegenüber, in der er jede Zerstreung als solche erkennt und dadurch nicht länger genießen kann. Einzige Linderung gegen dieses *Mal du siècle* seien Ekstasen, Rauschzustände oder Tanzspektakel, schreibt er in *L'Âme et la Danse*, einem Text, der selbst zum Tanz, zum Spektakel, zum bewegten Körper wird, indem Valéry gezielt über Schriftbild, die phonetische Ebene, Emotionalisierungstechniken oder Stimulanz der Imagination durch kühne Metaphern die sinnliche Beteiligung der Rezipientinnen und Rezipienten reizt.⁵

4 So fordert es etwa Yvonne Rainer in ihrem gegen das Spektakel gerichteten Manifest »NO TO SPECTACLE...: »No to spectacle no to virtuosity no to transformations and magic and make-believe no to the glamour and transcendence of the star image no to the heroic no to the anti-heroic no to trash imagery no to involvement of performer or spectator no to style no to camp no to seduction of spectator by the wiles of the performer no to eccentricity no to moving or being moved.« Yvonne Rainer, »No to spectacle«, in: *The Routledge Dance Studies Reader*, hg. v. Alexandra Carter, London/New York, 1998, S. 35. Vgl. dazu auch den Beitrag von Kirsten Maar in diesem Band.

5 Paul Valéry, »L'Âme et la Danse« [1921], in: ders.: *Œuvres II*, hg. v. Jean Hytier, Paris, 1960, S. 148–176, hier S. 167–169. Historisch betrachtet zeigen sich melancholische Haltungen seit

Eine solche emotions- und medienreflexive Darstellung von Spektakularität lässt sich auch im eingangs beschriebenen Video *Le Quartier des spectacles en 2 minutes* wiederfinden. Der Clip präsentiert sich gewissermaßen selbst als Spektakel. Durch die schnell wechselnden, sich überlappenden Bilder unterschiedlicher Veranstaltungsformate wird nicht nur der Blick gefordert, die Unmöglichkeit, alles Visuelle aufzunehmen und zu verarbeiten, stellt die Fähigkeiten des Sehorgans zugleich in Frage. Ähnliche Strategien werden im Spektakel in Bezug auf das Gehör angewandt. Die Überlagerung von Rhythmen, Klängen oder Stimmen kann dazu führen, dass die einzelnen Ebenen nicht differenziert wahrgenommen werden. Die auditiven Eindrücke können sich zu einer tosenden Geräuschkulisse verbinden oder unterschiedliche, sich möglicherweise widersprechende Sinnhorizonte eröffnen. ›Bilderflut‹ einerseits und ›Lärm‹ andererseits verweisen auf die privilegierten Wahrnehmungsformen des Spektakels. Hier schwingt noch die etymologische Herkunft des Begriffs mit, der vom lateinischen *spectaculum* für ›Bühne‹, ›Schaustück‹ und ›Anblick‹ beziehungsweise vom Verb *spectare* für ›schauen‹, ›anschauen‹ und auch ›berücksichtigen‹ abgeleitet wird. Er kann sich dabei auf Aufführungsformate jeglicher Art beziehen, welche durch das Erzeugen von beindruckenden, erstaunenden oder erschreckenden Wahrnehmungen im Sinne eines – wie es im Grimmschen Wörterbuch heißt – »aufsehen erregende[n] vorfall[s]« gekennzeichnet sind.⁶ Die dort aufgeführten synonymen Bezeichnungen von ›lärmen‹ oder ›getöse‹ als ›spektakeln‹ verweisen auch auf die körperliche Erregung in der Zuschauermenge, die im Gegensatz zur stillen, versenkenden und ostentativen Wahrnehmung eines oder einer Einzelbetrachtenden steht. Die Distanz zwischen rezipierendem Publikum und dargebotenem Schaustück ist für dieses Verständnis konstitutiv. Diese im Begriff begründeten Eigenschaften von Spektakel können als deskriptive und strukturelle Charakteristika eines spezifischen ästhetischen Formats – und das jenseits von damit verbundenen normativen Setzungen – verstanden werden.

spätestens der Renaissance für die Kunst bedeutsam. In Albrecht Dürers *Melencolia* (1514) etwa bringt sie die Ohnmacht angesichts einer Fülle zum Ausdruck. Diese scheinbare Passivität kann wie bei Guy Debord zu Kulturkritik oder aber zum Anstoß und Symbol künstlerischer Produktion werden wie im Diskurs der französischen Literatur des 19. Jahrhunderts. Einen Einblick in die kulturellen und ästhetischen Bedeutungen von *Ennui* in europäischen modernen Gesellschaften gibt der Sammelband *Langeweile. Auf der Suche nach einem unzeitgemäßen Gefühl. Ein philosophisches Lesebuch*, hg. v. Renate Breuninger, Gregor Schiemann, Frankfurt am Main, 2015. Literaturwissenschaftliche Studien beschäftigen sich vornehmlich mit Langeweile als ästhetisch relevante Emotion im Schreibprozess. Vgl. Reinhard Clifford Kuhn, *The Demon of Noontide. Ennui in Western Literature*, Princeton/N.J., 1976; Guy Sagnes, *L'ennui dans la littérature française de Flaubert à Laforgue (1848–1884)*, Paris, 1969.

6 *Deutsches Wörterbuch von Jacob und Wilhelm Grimm*, Bd. 10, Leipzig, 1905, Sp. 2131–2134. Für eine Übersicht zur Begriffsgeschichte von ›Spektakel‹ im deutsch-, französisch- und englischsprachigen Kontext vgl. auch Elisabeth Fritz, *Authentizität – Partizipation – Spektakel. Mediale Experimente mit ›echten Menschen‹ in der zeitgenössischen Kunst*, Köln/Weimar/Wien, 2007, S. 215–220.

Die musikalische Gestaltung im Video des *Quartier des spectacles* mag durch ihr Tempo Aktivität und Abwechslung suggerieren, die Wiederholung der reduzierten Melodie erzeugt wiederum einen Eindruck von Monotonie. Spektakel erscheint als ein gleichzeitiges Zusammenspiel unterschiedlicher Signifikantensysteme wie Bild, Stimme, Rhythmus, Klang, Farbe, Licht, auch Geschmack – wenn es sich um ein kulinarisches Spektakel handelt –, Geste, Mimik und Bewegung sowie Text und Schrift. Neben dem Gefühl der Teilhabe, der Einbindung der Zusehenden in die theatralische Gestaltung von Inhalten und damit der körperlichen Erfahrung lenkt ein solcher Exzess an unterschiedlichen zugleich vorhandenen Bedeutungssystemen die Aufmerksamkeit auch unweigerlich auf die Materialität der Vermittlungsinstanz, das heißt auf die Medien oder die Signifikanten selbst. Einem Spektakel beizuwohnen oder es sogar zu genießen, lässt die Zuschauerinnen und Zuschauer eine Bewegung nachvollziehen, indem sie zwischen Eintauchen in eine Illusion und distanzierter Dechiffrierung von Zeichen, zwischen Affizierung und Reflexion oszillieren und gerade dadurch in spezifischer Weise Bedeutung generieren. Ein Sinn ist dem Spektakel jedoch nicht eingeschrieben, vielmehr tritt der semiotische und performative Charakter einer Handlung als multi- und synästhetische Erfahrung in den Vordergrund, die auf die Materialität des Mediums rückverweist. Dies soll im Folgenden am Beispiel der Literatur erläutert werden, da gerade deren Verbindung zum Spektakel zunächst weniger offensichtlich scheint.

Der kulturell relevante, bedeutungsgenerierende Charakter von Spektakel verweist nicht zuletzt auf Wirken, Funktionsweise und ästhetisches Potenzial von Sprache, die konstitutive Elemente literarischer Produktionen sind. Dabei fallen Produktions- und Rezeptionsprozesse gleichermaßen und mitunter zugleich ins Gewicht. Zur Beschreibung der Relation von Spektakel und Literatur können zumindest drei Ebenen unterschieden werden. Erstens werden Texte im Rahmen von Opernlibretti oder *Lecture-Performances*, die öffentlich aufgeführt werden, spektakularisiert. Sie durchlaufen einen Transformationsprozess von Literatur zu Spektakel. Solche Umsetzungsformen werfen zum einen die Frage auf, inwiefern sich Spektakel von Lesedramen oder Theaterstücken unterscheiden. Zum anderen nähern sie die Begrifflichkeiten ›Literarizität‹ und ›Spektakularität‹ einander an oder schärfen die jeweiligen Grenzen.

Zweitens referieren literarische Gattungen auf unterschiedlichste spektakuläre Formate als kollektive Kulturgüter. Als Stück im Stück kann diese Referenz – sei es auf religiöse Rituale, Opern, Tänze, Filme, oder wissenschaftliche Experimente – besonders in der dramatischen Literatur dazu herangezogen werden, metareflexive Passagen in den Text zu integrieren und somit auf die Spezifika des eigenen, schriftlichen Mediums aufmerksam zu machen. Aus dieser Perspektive treten Fragen nach der ›Theatralität‹ oder der ›Spektakularität‹ von Literatur in den Vordergrund.

Beide Ansätze hängen unweigerlich mit einer dritten Perspektive zusammen, die sich mit der Literaturproduktion und dem daran geknüpften Literaturver-

ständnis selbst beschäftigt. Insbesondere in Abgrenzung zu neuen spektakulären Formaten wie dem Kino veranschaulichen Schriftstellerinnen und Schriftsteller gegen Ende des 19. und zu Beginn des 20. Jahrhunderts vermehrt die dynamischen Muster der Sprache, den semiotischen Akt sowie die sinnlichen Aspekte von Schreib- und Lektüreprozessen.⁷ Diese ›Dramatisierung‹ von Literatur, die in Frankreich mit Stéphane Mallarmé beginnt und dann über Antonin Artaud und Bertolt Brecht die Frage der Repräsentation im Theater grundlegend erneuert, wurde in der Forschung bislang unter den Begriffen ›Theatralität‹ oder mit Roland Barthes als ›Szenographie‹ behandelt.⁸ Während ›Theatralität‹ die Nähe zum Theater und zu den Geschichtswissenschaften betont, rückt ›Szenographie‹ über die Nähe zur Schrift (*graphie*) den Schreibprozess und das In-Szene-Setzen durch den Regisseur (beziehungsweise bei Barthes die Lesenden im Akt der Lektüre) in den Vordergrund.⁹ Literatur als Spektakel, so könnte man sagen, stützt sich auf ein Konzept von Literatur, das neben der Materialität auch die medialen, emotionalen sowie sozio-kulturellen Qualitäten berücksichtigt: Mit der konkreten Materialität von Schrift und Papier wird die Aufmerksamkeit auf die körperlichen Komponenten der literarischen Produktion und Rezeption sowie auf die materiale Komposition des Textes gelenkt. Medialität wiederum lässt Schrift und Sprache als Medien erscheinen, die neben der spezifischen Medialität einen zur Bedeutung hin transzendierenden Charakter aufweisen. Im Bereich ästhetischer Emotionen sind es hingegen insbesondere Faszination und Staunen über das Wirken von Literatur, die literarische Texte spektakulär erscheinen lassen. Schließlich lässt sich auch die für das Spektakel charakteristische Bildung kultureller Gemeinschaften in der Literatur wiederfinden, wenn der realitätskonstituierende Charakter von Literatur und ihr Affizierungspotenzial Berücksichtigung erfahren. Die Spektakulärität der Literatur kann etwa im Spiel mit überraschenden Text-Bild-Kombinationen oder in der Aufführung des

7 Neben sprachphilosophischen Forschungen zur Performativität der Literatur relationieren neuere Ansätze Literatur mit Innovationen in Tanz, Film, Technik oder Wissenschaft. Siehe dazu etwa die Studien von Sabine Mainberger, *Experiment Linie. Künste und Wissenschaften um 1900*, Berlin 2010; Walburga Hülk, *Bewegung als Mythologie der Moderne. Vier Studien zu Baudelaire, Flaubert, Taine, Valéry*, Bielefeld 2012; Caroline Torra-Mattenkott, *Poetik der Figur. Zwischen Geometrie und Rhetorik: Modelle der Textkomposition von Lessing bis Valéry*, Paderborn 2016; Susanne Knaller, *Die Realität der Kunst. Programme und Theorien zu Literatur, Kunst und Fotografie seit 1700*, München, 2015 oder Jörg Dünne, *Die Katastrophische Feerie. Geschichte, Geologie und Spektakel in der modernen französischen Literatur*, Konstanz, 2016.

8 Zur Dramatisierung der Zeichenbildung durch die schreibende Hand bei Roland Barthes vgl. Gerhard Neumann, »Theatralität der Zeichen. Roland Barthes' Theorie einer szenischen Semiotik«, in: *Szenographien. Theatralität als Kategorie der Literaturwissenschaft*, hg. v. Gerhard Neumann, Caroline Pross, Gerald Wildgruber, Freiburg im Breisgau, 2000, S. 65–112. Zum Einfluss des Theaters auf Texttheoriebildungen siehe den Beitrag von Gerald Wildgruber, »Von der Vorstellung des Theaters zur Theorie des Textes. Zur Reflexion von Theater und Text zwischen Mallarmé und Derrida«, in: ebd., S. 113–144.

9 Gerhard Neumann, »Einleitung«, in: ebd., S. 11–32, hier S. 11–14.

Schreibens selbst durch Randbemerkungen, Kommentare, Verweise, Skizzen oder Parenthesen exponiert werden.¹⁰

Literatur als Spektakel bezeichnet auf diese Weise weniger eine spezifische Gattung, vielmehr verweist die Spektakularität auf literarische Praktiken, die das stets vorhandene bewegliche Zusammenspiel von grafisch-visueller und lautlicher Dimension, von Materialität und Transzendenz, von individueller Schreibtechnik und kultureller Bedeutung, von Aussage und affektiver Wirkung sowie von Realität und Fiktion ausstellen. Lektüre wird damit zu weit mehr als zu einem Akt der Informationsmehrung. Mit der Rückbesinnung auf eine spezifische Materialität und Sinnlichkeit der Schriftträger und des Buches wird das geistige Vergnügen der Lektüre um »körperliche Übung« bereichert.¹¹

Letztlich können Spektakel jeglicher Formate als Schwellenerfahrung bezeichnet werden, die aus der Beziehung zwischen Aufführenden und Zuschauenden resultiert.¹² Sie bestimmen damit den Prozess, der zwischen Subjekt und Objekt abläuft. Juliane Rebentisch beschreibt derartige Verfahren der Ästhetisierung als Möglichkeit einer Erfahrung, in der alle Teilnehmenden »im lebendigen Austausch mit der Welt in eine Differenz zu sich selbst, und das heißt immer auch: zu ihrer jeweiligen Rolle als Teilnehmer an einer sozialen Praxis geraten können.«¹³ In einer solchen Erfahrung von Differenz verortet sie die Freiheit des Subjekts, als Möglichkeit einer »selbstbestimmte[n] Aneignung oder Veränderung der sozialen Praxis« und einer damit verbundenen Infragestellung gültiger individueller wie sozialer Normen.¹⁴ Spektakel können so ein ›Zwischen‹ zum Vorschein bringen und damit die Erfahrung *der Beziehung* des

10 Literatur als ein mediales Format von Spektakel behandeln die Beiträge in *Von Teufeln, Tänzern und Kastraten. Die Oper als transmediales Spektakel*, hg. v. Maria Imhof, Anke Gruschke, Bielefeld, 2015; Gattungstheoretische Fragen behandeln die Studien zu *Tragödie – Trauerspiel – Spektakel*, hg. v. Bettine Menke, Christoph Menke, Berlin, 2007; sowie Claudia Öhlschläger, Clemens Pornschlegel, »Welttheaterwelt. Zur Struktur des Performativen im ›Gesamtkunstwerk‹ Richard Wagners«, in: Neumann/Pross/Wildgruber 2000, (wie Anm. 8) S. 171–219. Komponenten der Inszenierung, Aufführung oder der überraschenden Konstellationen in literarischen Texten finden darüber hinaus besondere Berücksichtigung in Ansätzen der Schreibprozessforschung oder in Studien, die sich mit den kulturellen, epistemologischen und ästhetischen Komponenten von Schrift beschäftigen, allerdings ohne dabei auf den Begriff des Spektakels als ästhetische Kategorie einzugehen. Etwa in *Schriftbildlichkeit. Wahrnehmbarkeit, Materialität und Operativität von Notationen*, hg. v. Sybille Krämer, Eva Cancik-Kirschbaum, Rainer Totzke, Berlin, 2012; oder in *Schreiben als Kulturtechnik. Grundlagentexte*, hg. v. Sandro Zanetti, Frankfurt am Main, 2012.

11 Mario Vargas Llosa, *Alles Boulevard. Wer seine Kultur verliert, verliert sich selbst*, Frankfurt am Main, 2013, S. 220–221. Im spanischen Original spricht Vargas Llosa von »ejercicio físico« (»körperliche Übung«) und »variaciones del erotismo« (»Variationen der Erotik«, Übers. R.R.). Mario Vargas Llosa, *La civilización del espectáculo*, México, 2012, S. 206–207.

12 Erika Fischer-Lichte, *Ästhetik des Performativen*, Frankfurt am Main, 2004, S. 101–114.

13 Juliane Rebentisch, *Die Kunst der Freiheit. Zur Dialektik demokratischer Existenz*, Frankfurt am Main, 2012, S. 21.

14 Ebd.

Subjekts zur symbolischen Ordnung thematisieren. Damit aber offenbart sich ein destabilisierendes, subversives und kritisches Potenzial des Spektakulären in der Erfahrung seiner medialen Spezifika. Spektakel bezeichnet dabei nicht nur ein ästhetisches Verfahren. Als kulturell bedingte ästhetische Praktik wirkt Spektakel unweigerlich auf seine Theoriebildung zurück.

Spektakel als ästhetische Kategorie

Wie bereits deutlich wurde, sind spektakuläre Formate und Wirkungen nicht auf den Bereich oberflächlicher Unterhaltung begrenzt, sondern in zahlreichen politischen, epistemischen und künstlerischen Kontexten sowie Bereichen der sozialen Ordnung zu finden. Damit gewinnt der Begriff neben oder *vor* der kulturkritisch normierenden Funktion andere Bedeutungsdimensionen. Der vorliegende Band soll Einblick in die vielfältige Geschichte und Theorie von ›Spektakel‹ als eine übergreifende ästhetische Kategorie geben.¹⁵ Von einer vorweggenommenen, grundsätzlichen Wertung spektakulärer Phänomene absehend sollen die versammelten Beiträge vor allem dazu anregen, nach Merkmalen, historischen Kontexten und theoretischen Zusammenhängen zu fragen, in denen kulturelle Artefakte als ›Spektakel‹ wahrgenommen beziehungsweise als solche befürwortet oder abgelehnt werden. Vorgeschlagen wird eine Anwendung des Spektakelbegriffs, die auf der Deskription und Analyse der Eigenschaften und Typen von Spektakularität als ein spezifischer Modus in Darstellung und Rezeption beruht. Es geht dabei um eine erstmalige gattungs- und disziplinübergreifende Annäherung an das Spektakel in ästhetischer Theorie und Praxis mit Perspektiven auf bildende Kunst, Literatur, Theater, Oper, Tanz, Film und neue Medien, Wissenschaft, Philosophie, Theologie und Medientheorie. Eine solche das ästhetische Phänomen ›Spektakel‹ aus verschiedenen Epochen, Medien und Kontexten sowie aus unterschiedlichen wissenschaftlichen Blickwinkeln vergleichend und synthetisierend betrachtende Studie liegt in der Forschung noch nicht vor. Bisherige Untersuchungen konzentrieren sich auf einzelne Formen des Spektakels in konkreten historischen Zusammenhängen, wie zum Beispiel spektakuläre Aufführungen in der Antike¹⁶, liturgische Praktiken und Passionsspiele im Mittelalter¹⁷, wissenschaftliche Schauexperimente und medizi-

15 Die gleichnamige Tagung, aus der dieser Band hervorgegangen ist, fand als eine Kooperation der Kunst-, Literatur- und Medienwissenschaften der Friedrich-Schiller Universität Jena, der Bauhaus-Universität Weimar und der Karl-Franzens-Universität Graz von 19.–21. November 2015 in Jena und Weimar statt.

16 Bettina Bergmann, *The art of ancient spectacle*, New Haven u.a., 1999.

17 Hans Belting, *Das Bild und sein Publikum im Mittelalter. Form und Funktion früher Bildtafeln der Passion*, Berlin, 1981; Jörg Jochen Berns, *Film vor dem Film. Bewegende und bewegliche Bilder als Mittel der Imaginationssteuerung in Mittelalter und früher Neuzeit*, Marburg, 2000.

nische Bilder in Neuzeit und Moderne¹⁸, Rituale und Feste der Macht¹⁹, das höfische Zeremoniell und die Festkultur vom 16. bis 18. Jahrhundert²⁰ oder das Barocktheater²¹. Zum Spektakel in der Moderne sind unter anderem Analysen der ›spektakulären Realitäten‹ in der Kunst und Populärkultur des 19. und 20. Jahrhunderts²², zum ›Kino der Attraktionen‹²³, zum Spektakel als avantgardistische Praxis des Situationismus²⁴, zur Spektakularität des World Wide Web²⁵ oder auch in der jüngeren Forschung zu theatralischen Erfahrungsdimensionen der

18 Barbara Maria Stafford, *Artful Science. Enlightenment, Entertainment and the Eclipse of Visual Education*, Cambridge/Mass., 1994; *Kunstkammer, Laboratorium, Bühne. Schauplätze des Wissens im 17. Jahrhundert*, hg. v. Helmar Schramm, Berlin, 2003; Nicolas Pethes, *Spektakuläre Experimente. Allianzen zwischen Massenmedien und Sozialpsychologie im 20. Jahrhundert*, Weimar, 2004; *Spektakuläre Experimente. Praktiken der Evidenzproduktion im 17. Jahrhundert*, hg. v. Helmar Schramm, Ludger Schwarte, Jan Lazardig, Berlin/New York, 2006; Sven Stollfuß, »Bewegt-Bilder in der Medizin: der technisch zugerichtete ärztliche Blick zwischen Epistemologie und Spektakel«, in: *Visuelle Medien und Forschung. Über den wissenschaftlich-methodischen Umgang mit Fotografie und Film*, hg. v. Ulrich Hägele, Irene Ziehe, Münster, 2011, S. 185–197; Dünne 2016 (wie Anm. 7).

19 *Spektakel der Macht. Rituale im alten Europa 800-1800*, Ausst.-Kat. Kulturhistorisches Museum Magdeburg, hg. v. Barbara Stollberg-Rilinger, Darmstadt, 2008; *Spectaculaire Second Empire*, Ausst.-Kat. Musée d'Orsay, Paris, hg. v. Guy Cogeval, Yves Badetz, Paul Perrin, Marie-Paule Vial, Paris, 2016.

20 *Feste, Spiele und Spektakel. Französische Hoffeste und Zeremonien im 17. und 18. Jahrhundert*, Ausst.-Kat. Kunstbibliothek Berlin, hg. v. Sonja Brink, Berlin, 1987; Inge Baxmann, *Die Feste der Französischen Revolution. Inszenierung von Gesellschaft als Natur*, Weinheim/Basel, 1989; *Soziale und ästhetische Praxis der höfischen Fest-Kultur im 16. und 17. Jahrhundert*, hg. v. Kirsten Dickhaut, Jörn Steigerwald, Birgit Wagner, Wiesbaden, 2007.

21 Georgia J. Cowart, *The Triumph of Pleasure. Louis XIV & the Politics of Spectacle*, Chicago/London, 2008; Christian Quaeitzsch, »Une société de plaisirs«. *Festkultur und Bühnenbilder am Hofe Ludwigs XIV und ihr Publikum*, Berlin, 2010; *Barocktheater als Spektakel. Maschine, Blick und Bewegung auf der Opernbühne des Ancien Regime*, hg. v. Nicola Gess, Tina Hartmann, Dominika Hens, München, 2015; *Spettacolo barocco! Triumph des Theaters*, Ausst.-Kat. Theatrumuseum Wien, hg. v. Andrea Sommer-Mathis, Daniela Franke, Rudi Risatti, Petersberg, 2016.

22 Vanessa M. Schwartz, *Spectacular Realities. Early Mass Culture in Fin-de-Siècle Paris*, Berkeley/Los Angeles/London, 1999; Jonathan Crary, *Suspensions of perception: attention, spectacle, and modern culture*, Cambridge/Mass., 2000; Margrit Brehm, Roberto Ohrt, *Grands Spectacles. 120 Jahre Kunst und Massenkultur*, Ausst.-Kat. Museum der Moderne Salzburg, hg. v. Agnes-Husslein-Arco, Ostfildern-Ruit, 2005.

23 Tom Gunning, »The Cinema of Attraction. Early Film, Its Spectator and the Avant-Garde« [1986], in: *Early Cinema. Space, frame, narrative*, hg. v. Thomas Elsaesser, London, 1997 (Reprint), S. 56–62; Marcus Stiglegger, *Ritual & Verführung. Schaulust, Spektakel und Sinnlichkeit im Film*, Berlin, 2006.

24 Stephan Grigat, *Spektakel – Kunst – Gesellschaft. Guy Debord und die Situationistische Internationale*, Berlin, 2006; Tanja Ottmann, *Spektakel, Situation und Spiegel. Soziale Poetik und Überwindung des Gesellschaftszustandes am Beispiel der Situationistischen Internationale*, Berlin, 2012.

25 Mathias Mertens, *Kaffeekechen für Millionen. Die spektakulärsten Ereignisse des World Wide Web*, Frankfurt am Main, 2006.

Gegenwartskunst²⁶ – etwa durch die Referenz auf die populärkulturelle Praxis des *Tableau Vivant* und die Vorstellung des ›lebenden Bildes‹²⁷ – vorhanden. Derartige Studien nutzen den Spektakelbegriff zur Bezeichnung ihrer Untersuchungsgegenstände, ohne dass dies immer mit einer theoretischen Reflexion der Kategorie selbst verbunden sein muss. Mit dem vorliegenden Band soll nun ein umfassender Horizont der Potenziale, Wirkungsweisen und produktiven Aspekte des Spektakels gezogen werden, wodurch der Begriff als wichtiges Scharnier für kunsttheoretische wie kultur- und gesellschaftspolitische Fragestellungen aufgezeigt, diskutiert und für anschließende Analysen fruchtbar gemacht werden kann.

Auffällig im Hinblick auf die bisherige Theoretisierung des Spektakelbegriffs ist die Tatsache, dass in den einschlägigen ästhetischen Handbüchern und Lexika, diese Kategorie großteils nicht als Lemma berücksichtigt wird.²⁸ Einzig im *Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie* findet sich ab der vierten Auflage (2008) der Eintrag »Spektakel«, wobei sich dieser ausschließlich auf die von Guy Debord formulierte Begriffsdefinition stützt und somit den Begriff bezeichnenderweise gänzlich auf diesen engen Gebrauch einschränkt.²⁹ In jüngerer Zeit sind hingegen vereinzelte Ansätze für eine theoretische Revision des Spektakelbegriffs³⁰ zu finden. So stellt Jean-Luc Nancy Debords Diagnose einer ›Gesellschaft des Spektakels‹ die Wendung des ›Spektakels der Gesellschaft‹ gegen-

26 Isabelle Graw, »Spektakel – einmal anders«, in: *Texte zur Kunst* 40/2000, S. 121–125; Juliane Rebentisch, *Ästhetik der Installation*, Frankfurt am Main, 2003; *Das Raumbild. Bilder jenseits ihrer Flächen*, hg. v. Gundolf Winter, Jens Schröter, Joanna Barck, München, 2009; Sandra Umathum, *Kunst als Aufführungserfahrung. Zum Diskurs intersubjektiver Situationen in der zeitgenössischen Ausstellungskunst: Felix Gonzalez-Torres, Erwin Wurm und Tino Sehgal*, Bielefeld, 2011; *Kinematographische Räume. Installationsästhetik in Film und Kunst*, hg. v. Ursula Frohne, Lilian Haberer, München, 2012.

27 *Tableaux Vivants. Lebende Bilder und Attitüden in Fotografie, Film und Video*, Ausst.-Kat. Kunsthalle Wien, hg. v. Sabine Folie, Michael Glasmeier, Wien, 2002.

28 So gibt es etwa keinen Eintrag »Spektakel« im *Historischen Wörterbuch der Philosophie* (Bd. 9, Basel 1995), den *Ästhetischen Grundbegriffen* (Stuttgart 2010, Bd. 5), den fachspezifischen Metzler-Lexika *Ästhetik: Kunst, Medien, Design und Alltag* (Stuttgart 2006), *Philosophie: Begriffe und Definitionen* (Stuttgart 2008), *Kunstwissenschaft: Ideen, Methoden Begriffe* (Stuttgart 2011) und *Theatertheorie* (Stuttgart 2014), dem *Handbuch populäre Kultur: Begriffe, Theorien und Diskussionen* (Stuttgart 2003) oder dem *Metzler-Film-Lexikon* (Stuttgart 2005).

29 Stefan Horlacher, »Spektakel«, in: *Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie. Ansätze – Personen – Grundbegriffe*, hg. v. Ansgar Nünning, 4., aktualisierte Auflage, Stuttgart, 2008, S. 665–666. In den vorherigen drei Auflagen des Lexikons (1998, 2001 und 2004) ist dieser Eintrag noch nicht zu finden. Im Vorwort der vierten Auflage wird der Begriff im Rahmen einer Aufzählung erwähnt, die als Ergänzung »um einige bislang nicht berücksichtigte bzw. in den letzten Jahren in das Zentrum der Diskussion gerückte literatur- und kulturtheoretische Grundbegriffe« charakterisiert wird. Ansgar Nünning, »Vorwort zur vierten Auflage«, in: ebd., S. XI–XII, hier S. XI. In der neuesten, fünften Auflage des Lexikons (Stuttgart 2013) ist der Eintrag aus der vierten Auflage unverändert übernommen worden (S. 698–699).

30 Für eine Übersicht zu einer solchen theoretischen Revision, insbesondere im Hinblick auf zeitgenössische partizipatorische Kunstpraktiken vgl. Fritz 2014 (wie Anm. 6), insbes. S. 220–226.

über und integriert das Spektakel somit als Format in die Prozesse der Gesellschaftsbildung selbst, indem er Gesellschaft als eine Bühne für die Erfahrung der Aufführung von Gegenseitigkeit und Gemeinschaft beschreibt.³¹ Juliane Rebentisch hat kritisiert, dass in der zeitgenössischen Kunsttheorie der Spektakelbegriff unhinterfragt als Beleg für eine kulturkritische Haltung instrumentalisiert wird³², und André Eiermann schreibt über ein ›post-spektakuläres‹ Theater der Gegenwart, welches die Mittelbarkeit von ästhetischer Erfahrung bewusst beziehungsweise kritisch reflexiv zur Schau stellt und so nicht mehr Debords Forderung nach Unmittelbarkeit verpflichtet sei.³³ Dass ›die Kultur des Spektakels‹ spezifische Praktiken formt und verlangt, beschreibt Mario Vargas Llosa in *La civilización del espectáculo* (2012).³⁴ Er schließt insofern zunächst an Guy Debords kulturkritische Haltung an, als er die ›Banalisation‹ der zeitgenössischen Kultur sowie das Zurückdrängen des ›engagierten Intellektuellen‹ als Aspekte eines neuen ›Realitätsprinzips‹ beschreibt. Dabei konterkariert er seine Kritik am Spektakel zugleich durch die Textgestaltung beziehungsweise in der gewählten Veröffentlichungsform. Im Gegensatz zu Guy Debords fragmentarischer Schreibweise legt Mario Vargas Llosa eine Textsammlung vor, die vor allem auf eine Reihe von massenwirksam in der spanischen Tageszeitung *El País* publizierte Essays zurückgreift.³⁵

Dass gerade in fachspezifischen Nachschlagewerken der Spektakel-Begriff meist nicht enthalten ist, ist ein Anzeichen dafür, dass sich keine Disziplin für ihn zuständig zu fühlen scheint, und es kann zugleich Symptom für dessen übergreifenden Scharniercharakter sein. Offensichtlich will sich aber auch keiner für das Format zuständig fühlen, denn ein Streit um eine Deutungshoheit, wie es ihn bei anderen ästhetischen Begriffen gibt, existiert in diesem Fall nicht. Im Zusammenhang einer theoretischen Revidierung des Spektakelbegriffs stellt sich daher die Frage, inwieweit dieser eine transdisziplinäre oder interdisziplinäre Kategorie darstellt, da sich unterschiedliche ästhetische und philosophische Theorien in ihm verbinden. So haben Diskussionen um solche Dichotomien wie Schein und Sein, Oberfläche und Tiefe, Äußerlichkeit und Innerlichkeit den abwertenden Gebrauch von Spektakel mitbegründet. Neben Verachtung und Staunen könnte jedoch durch die Nähe des Spektakels zu Lust und Schre-

31 Jean-Luc Nancy, *singular plural sein*, Berlin/Zürich, 2004, insbes. S. 105–115.

32 Juliane Rebentisch, »Spektakel«, in: *Texte zur Kunst* 66 (2007), S. 120–123.

33 André Eiermann, *Postspektakuläres Theater. Die Alterität der Aufführung und die Entgrenzung der Künste*, Bielefeld, 2009.

34 Vargas Llosa 2012 (wie Anm. 11). Vgl. auch die dt. Übers.: *Alles Boulevard. Wer seine Kultur verliert, verliert sich selbst* (Vargas Llosa 2013, wie Anm. 11).

35 Kapitel I beginnt mit dem Essay »La civilización del espectáculo« (»Die Kultur des Spektakels«) gefolgt von »Antecedentes: Caca de elefante« (»Vorgeschichte: Elefantenkacke«), veröffentlicht in *El País*, 21. September 1997. Vargas Llosa 2012 (wie Anm. 11), S. 33–64; dt. Vargas Llosa 2013 (wie Anm. 11), S. 31–64.

cken die Kategorie im Verhältnis zum ›Erhabenen‹ geöffnet werden.³⁶ Zudem wird Spektakel im Rahmen von Präsenztheorien³⁷, der ›Macht des Erscheinens‹³⁸ oder der ›Ästhetisierung der Lebenswelt‹³⁹ thematisiert. Es lassen sich auch Fragen nach dem Verhältnis von Spektakel und Spiel-, Fest- oder Ritualtheorien anknüpfen⁴⁰, wo das Spektakel als säkularisiertes Derivat von vermeintlich höherwertigen Formen religiöser oder politischer Feste beschrieben wird.⁴¹ Sowohl gattungs- als auch medientheoretisch ergeben sich Reibungsflächen, wenn Theorien zum Spektakel Tragödien- und Komödientheorien gegenübergestellt werden oder das Spektakel in Relation zu multimedialen Formaten wie Oper und dem Konzept des Gesamtkunstwerks charakterisiert wird.⁴² Zentrale Anknüpfungspunkte bilden auch aktuelle Untersuchungen zu verwandten Begriffsfeldern des Spektakulären wie zum Beispiel Ästhetisierung, Affekt, Ansteckung, Illusion, Immersion, Oberfläche, Pathos, Passivität, Performativität, Schaulust, Sensation, Sinnlichkeit oder Staunen.⁴³ Die gegenwärtige Relevanz des Spektaka-

36 Für einen Einblick in sinnliche Überwältigung angesichts (Natur)Schauspielen als Ausdruck des Erhabenen vgl. Pseudo-Longinus, *Vom Erhabenen* [1. Jh. n. Chr.], hg. v. Otto Schönberg, Stuttgart, 2008; Edmund Burke, *A Philosophical Enquiry into the Sublime and Beautiful* [1757], Hoboken, 2008; Jean-François Lyotard, »Das Erhabene und die Avantgarde«, in: *Merkur. Deutsche Zeitschrift für europäisches Denken* 424/2 (März 1984), S. 151–164; sowie ferner: Torsten Hoffmann, *Konfigurationen des Erhabenen: Zur Produktivität einer ästhetischen Kategorie in der Literatur des ausgehenden 20. Jahrhunderts* (Handke, Ransmayr, Schrott, Strauß), Berlin, 2006.

37 Vgl. Dieter Mersch, *Was sich zeigt. Materialität, Präsenz, Ereignis*, München, 2002; Hans Ulrich Gumbrecht, *Diesseits der Hermeneutik. Die Produktion von Präsenz*, Frankfurt am Main, 2004; ders., *Präsenz*, Frankfurt am Main, 2012.

38 Martin Seel, *Die Macht des Erscheinens. Texte zur Ästhetik*, Frankfurt am Main, 2007.

39 Rüdiger Bubner, »Ästhetisierung der Lebenswelt«, in: ders., *Ästhetische Erfahrung*, Frankfurt am Main, 1989, S. 143–156.

40 Für einen Überblick zu Fest- und Ritualtheorien bei Friedrich Schiller, Jean-Jacques Rousseau, Richard Wagner, Friedrich Nietzsche, Michail Bachtin und dem Pariser *Collège de Sociologie* sowie weiterführender Literaturangaben vgl. Bernhard Teuber, »Fest/Feier«, in: *Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden*, hg. v. Karlheinz Barck, Bd. 2, Stuttgart, 2010, S. 367–379. Vgl. auch *Das Fest*, hg. v. Walter Haug, Rainer Warning, München, 1989; *Das Fest. Beiträge zu seiner Theorie und Systematik*, hg. v. Michael Maurer, Köln, 2004; *Ritualtheorien. Ein einführendes Handbuch*, hg. v. Andréa Belliger, Wiesbaden, 2013.

41 Vgl. Wolfgang Lipp, »Feste heute. Animation, Partizipation und Happening« in: Haug/Warning 1989 (wie Anm. 40), S. 663–683; Peter Burke, »Festivals through the Ages« in: *Feste feiern*, Ausst.-Kat. Oberösterreichische Landesausstellung, Stift Waldhausen, hg. v. Eva Kreissl, Andrea Scheichl, Karl Vocelka, Linz, 2002, S. 36–44.

42 Vgl. Imhof/Gruschke 2015 (wie Anm. 10); Menke/Menke 2007 (wie Anm. 10); Öhlschläger/Pornschlegel 2000 (wie Anm. 10).

43 Stefan Matuschek, *Über das Staunen. Eine ideengeschichtliche Analyse*, Tübingen, 1991; Christoph Türcke, *Erregte Gesellschaft. Philosophie der Sensation*, München, 2002; Rebentisch 2012 (wie Anm. 13); Fischer-Lichte 2004 (wie Anm. 12); Sigrid Weigel, »Pathos – Passion – Gefühl. Schauplätze affekttheoretischer Verhandlungen in Kultur- und Wissenschaftsgeschichte«, in: *Literatur als Voraussetzung der Kulturgeschichte. Schauplätze von Shakespeare bis Benjamin*, hg. v. ders., München, 2004, S. 147–172; *Ansteckung. Zur Körperlichkeit eines ästhetischen Prinzips*, hg. v. Mirjam Schaub, Nicola Suthor, München, 2005; Marie-Luise Angerer, *Vom Be-*

kels zeigt sich schließlich in einer Reihe von Fachtagungen der jüngeren Zeit im Bereich dieser verwandten Themenstellungen.⁴⁴

Spektakel: Theorie, Praxis, Analyse

Besonders die jüngsten Forschungsansätze haben die Hinterfragung des tendenziell abwertenden Gebrauchs der behandelten Begriffe gemeinsam. Sie erforschen stattdessen ihre kritischen, reflexiven, epistemologischen oder auch künstlerischen Potenziale. Der vorliegende Band sieht sich in diesem Umfeld. Zentrales Interesse ist hierbei die Untersuchung der charakteristischen Eigenschaften, der begrifflichen Dimensionen und der historisch unterschiedlichen Formate, Funktions- und Bewertungsweisen des Spektakels in Theorie und Praxis. Eine Abkehr vom moralisch-wertend konnotierten Einsatz des Spektakelbegriffs und die Hinwendung zu dessen näherer Bestimmung als zentrale ästhetische Kategorie wird in den einzelnen Beiträgen dieses Bandes anhand von Fallstudien aus verschiedenen Bereichen und Epochen der Künste wie Populärkultur unternommen. Außerdem soll aufgezeigt werden, mit welchen Argumenten und Funktionen die Begriffe ›Spektakel‹, ›spektakulär‹ und ›Spektakularität‹ in verschiedenen Kontexten als Differenzierungskriterium eingesetzt werden. Und schließlich ist die selbstreferenzielle Reflexion der Medialität von Spektakel *im* Spektakel für die hier versammelten Analysen von Bedeutung, ebenso wie die mit Spektakularität verbundenen Formen von Erkenntnis oder Politik.

Der Band ist in vier Sektionen gegliedert, deren Beiträge die Charakteristika von Spektakel als ästhetische Kategorie und Praxis über das Begriffsfeld, über Fragen der Medialität, über die mit Spektakel verknüpfte Produktion von Wissen und über die politischen und sozialen Ansprüche wie Wirkungsweisen des Spektakulären beschreiben.

gehen nach dem *Affekt*, Zürich/Berlin, 2007; *Pathos. Konturen eines kulturwissenschaftlichen Grundbegriffs*, hg. v. Kathrin Busch, Iris Därmann, Bielefeld, 2007; *Mehr als Schein. Ästhetik der Oberfläche in Film, Kunst, Literatur und Theater*, hg. v. Gruppe Oberflächenphänomene, Zürich, 2008; Catherine Newmark, *Passion – Affekt – Gefühl. Philosophische Theorien der Emotionen zwischen Aristoteles und Kant*, Hamburg, 2008; Kathrin Busch, *P. Passivität*, Hamburg, 2012; *Theorien der Passivität*, hg. v. ders., Helmut Draxler, München, 2013; Christiane Voss, *Der Leihkörper. Erkenntnis und Ästhetik der Illusion*, München, 2013; *Performativität und Medialität populärer Kulturen: Theorien, Ästhetiken, Praktiken*, hg. v. Marcus S. Keiner, Thomas Wilke, Wiesbaden, 2013; *Vor der Theorie. Immersion – Materialität – Intensität*, hg. v. Oliver Jahraus, Mario Grizelj, Würzburg, 2014, darin insbes.: Gess, Nicola, »Vortheoretische Affekte. Staunen als ästhetische Emotion zwischen Genuss und Erkenntnis«, S. 325–336.

44 Zum Beispiel: *Barocktheater als Spektakel* (Basel 2013), *Stauen als Grenzphänomen* (Zürich 2015), *Spectacular Catastrophes, Catastrophic Spectacles* (Erfurt 2015), *Das Wunderbare* (Saarbrücken 2015), *Negotiating Spectacle*, (Medford/USA 2015), *Verblüffen und Überwältigen* (München 2017).

Die erste Sektion **BEGRIFFSFELDER DES SPEKTAKELS** versammelt theoriegeleitete Perspektiven, wobei das Interesse insbesondere solchen philosophischen, wissenschaftstheoretischen und ästhetischen Ansätzen gilt, die alternative Verwendungen für den Spektakelbegriff im Gegensatz zum normativ-abwertenden Gebrauch formulieren. Damit verbunden sind Fragen nach der Geschichte, der Entwicklung, den Zusammenhängen und Funktionen sowie nach den Konjunkturen des Spektakel-Diskurses und den mit diesem verwandten Konzepten oder Gegenbegriffen.

Dass der Begriff ›Spektakel‹ unweigerlich an kulturelle, historische und zu historisierende Praktiken gebunden ist, beschreibt der Beitrag von **ULF OTTO**. Er erläutert das mit dem 19. Jahrhundert instabil gewordene Konzept der Theatralität und analysiert die emotionale Reaktion der Verachtung als Respons in der kritischen Auseinandersetzung mit dem Verhältnis von Theater und neuen Medien. **CHRISTIANE VOSS** untersucht die Zurückweisung des Spektakulären in Beziehung zu dem verwandten Begriff der ästhetischen Illusion in medienphilosophischen Theorien seit der Antike und fragt nach der Verbindung von Illudierung und Kritik im Kinodiskurs, wobei sie sich auf Jean-Louis Schefers Theorie vom ›gewöhnlichen Menschen des Kinos‹ stützt. Der Beitrag von **MARTIN HÄHNEL** befasst sich begriffskritisch mit dem Verhältnis beziehungsweise der Differenzierung von Liturgie und Spektakel, die er im Wesentlichen im Problemfeld der Sichtbarmachung von Unsichtbarem bestimmt, um das sich liturgische Handlungen im Kern drehen. **ANTJE GÉRA** hinterfragt schließlich die grundsätzlichen Möglichkeiten einer deskriptiven respektive nicht-normativen Verwendung eines Begriffs wie dem des ›Spektakels‹. In Verteidigung einer kritischen Tradition und dem Konzept unhintergebarer Normativität schlägt sie im Anschluss an Walter Benjamin und Jacques Rancière vor, statt einer Relativierung die ›perspektivierende Kraft‹ spektakulärer Bildlichkeit in den Blick zu nehmen.

Der zweite Abschnitt **SPEKTAKULÄRE MEDIEN – MEDIALITÄT DES SPEKTAKELS** versammelt Beiträge, die Spektakel in und durch unterschiedlichste Medien (re-)präsentieren. Die bewusst inszenierte Erfahrung in Medialisierungsprozessen und die synergetische Verbindung von (Medien-)Technologien, Sprachsystemen, ästhetischen Reizen und körperlicher Präsenz des Publikums werden als typische Strategien des Spektakels thematisiert. Dabei werden konkrete Techniken der spektakulären Affektproduktion sowie spezifische Rezeptionseffekte in den Blick genommen, um allgemein nach bevorzugten Darstellungs- und Wahrnehmungsformen von Spektakularität und den Wesensmerkmalen des Spektakulären auf medienspezifischer Ebene zu fragen. Der selbstreflexive und dekonstruktive Charakter spektakulärer Medialität ist dabei von zentraler Bedeutung. Gerade offensive künstlerische Reflexion, Rekursion und Referenz auf das Spektakuläre ist in diesem Zusammenhang von Bedeutung, etwa wenn diese historische oder zeitgenössische Formate und Techniken aufgreifen und thematisieren, auf welche Weise die performative Erfahrung spektakulärer Aufführungen in andere Medien transferiert werden kann. **CARSTEN JUWIG** beschreibt das

Spektakel als positive Denkfigur in der spätantiken christlichen Theologie von Paulinus von Nola. Kunst und Gebet gründen in der Faszination für das Unsichtbare, die an das Spektakel geknüpften sozialen und ästhetischen Funktionen hingegen divergieren. Dem spektakulären Charakter der französischen Barockoper widmet sich NICOLA GESS, wobei sie vor allem historische theatertheoretische Schriften zur Schaulust und dem Staunen in der *tragédie lyrique* analysiert und Bezüge zu den aktuelleren Theorien von Debord sowie dem *special effect* herstellt. Die Barockoper des *Ancien Régime* beschreibt sie als ein ›Meta-Theater‹, das destabilisierende Momente von Herrschaft zulässt. Ähnlich metareflexiv erweist sich das Spektakel im Spektakel in Pedro Calderóns *El toreador*, welches TERESA HIERGEIST untersucht. In dem *entremés* kommt das spektakuläre Ereignis eines Stierkampfes im Medium des Theaters zur Aufführung, wodurch nicht nur Analogien der beiden publikumswirksamen Formate aufgezeigt, sondern vor allem eine Autoreflexion des Theaters und seiner Medialität ermöglicht wird. KATHERINA KELLER-GREINS Beitrag über die ›alltäglichen Spektakel‹ in Louis Aragons *Anicet ou le panorama, roman* beschließt den zweiten Abschnitt. Wie sie zeigt, verhandelt der Begriff Spektakel in surrealistischen Texten nicht nur Realitätsbegriffe der Avantgarden, in Auseinandersetzung mit den neuen Medien des Films entwickeln deren Autoren neue Formen des Erzählens, die sich dem Spektakel annähern.

Die Frage nach dem Verhältnis von Medialisierung und emotionaler Wirkung lässt sich mit Ansätzen verbinden, die spektakuläre Erkenntnis- und Wissenskonzepte diskutieren. Die Beiträge der entsprechenden dritten Sektion SPEKTAKULÄRES WISSEN ZWISCHEN AUFFÜHRUNG UND AUSSTELLUNG legen ihre Schwerpunkte auf die Performativität und Massenwirksamkeit von Spektakel. Hier soll besonders nach dem epistemischen Potenzial spektakulärer Aufführung und Wahrnehmung gefragt und damit ein alternatives Verständnis zu Konzepten von Spektakel als abstumpfende oder erkenntnislose Rezeptionserfahrung formuliert werden. KASSANDRA NAKAS charakterisiert die äußerst fruchtbare reziproke Interaktion von Naturwissenschaft und Spektakel in populärwissenschaftlichen Theaterformaten des 19. Jahrhunderts und thematisiert somit gegen Debord eine Konzeption des Spektakulären als epistemologische Kategorie. Der Beitrag von KIRSTEN MAAR geht von der 1967 von Michael Fried kritisierten ›Theatralität‹ der Minimal Art aus, welcher sich gegen eine zunehmende Übernahme der Erfahrungsdimensionen von Bühnenaufführungen bei der Ausstellung von Kunstwerken richtet. Maar stellt diesen Topos in einen breiteren historischen Kontext, indem sie einerseits Rückbezüge zu den Inszenierungspraktiken in Weltausstellungen des vorigen Jahrhunderts zieht und andererseits auf eine Entwicklung an der Wende zum 21. Jahrhundert verweist, welche durch die Integration von Tanz in Ausstellungskontexten gekennzeichnet ist. Eine konkrete gattungsübergreifende Inszenierung analysiert schließlich der Text von SARAH HEGENBART. Sie bestimmt Christoph Schlingensiefs Aktion *African Twin Towers* (2005) in Abkehr von spektakelkritischen Traditionen mit den psy-

choanalytischen Begriffen der Introspektion und des Traumes, um das epistemische Potenzial zur Selbstreflexion und Selbstfindung – auf Seiten der vom Künstler ins Spektakel einbezogenen Partizipierenden einerseits wie der im Anschluss das Video Betrachtenden andererseits – zu beschreiben.

In der letzten Sektion des Bandes wird unter der Überschrift SPEKTAKEL IN ALLTAG, POLITIK UND IDENTITÄTSBILDUNG nach der Rolle spektakulärer Repräsentations- und Anschauungsformen in Prozessen politischer, nationaler und sozialer Identitäts- und Kollektivitätsbildung, nicht zuletzt im Kontext der Globalisierung der Medienkultur, gefragt – etwa in Bezug auf dessen Funktionen als Inklusions- und Exklusionsmechanismus oder die Bedeutung von Spektakularität in der Alltagserfahrung. Das Spektakel wird hier über seine traditionellen Aufführungsorte wie Theater, Ausstellung, Oper oder Kino hinaus betrachtet und in seinen größeren gesellschaftlichen Wirkungsfeldern verstanden. TANJA SCHWAN zeigt anhand der langen Wirkungs- und Rezeptionsgeschichte von Alessandro Manzonis Roman *I Promessi Sposi* (1827) Manifestationen des Melodramatischen in unterschiedlichen Medien als Teil der Herausbildung und Fortschreibung italienischer Nationalidentität. Der Beitrag von MICHA BRAUN ist künstlerischen Bewegungen in sozialistischen Staaten der 1970er und 1980er Jahre gewidmet, welche offizielle spektakuläre Praktiken aus Alltag und Festkultur aufgreifen und durch surrealistische, performative und konzeptualistische Taktiken der subversiven Affirmation unterlaufen. Das Verhältnis von Politik und Spektakel sowie dessen Reflexion in künstlerischen Medien untersucht auch IVO RITZER im postkolonialen Kontext des südafrikanischen Fernsehens in Auseinandersetzung mit den Theorien Jacques Rancières. ASTRID MATRON versucht die über multimediale Effekte erreichte Spektakularität im koreanischen Historienbild des post-klassischen Kinos und dessen Auswirkungen auf die Geschichtsdarstellung als ›Bilder ohne Geschichte‹ zu fassen. Die Aufbereitung historischer Ereignisse verschiebt sich dort von einer narrativen Struktur zu einer spektakulären Darbietung, in der sich Narration immer wieder auflöst und die mit kinematografischen Formen von Zeitlichkeit spielt. Dabei fragt Matron nach den Bedingungen einer kritischen Rezeptionshaltung, die ermöglicht, Geschichte und Geschichtlichkeit neu zu deuten und anders zu denken.

Als Herausgeberinnen und Herausgeber gilt unser Dank allen Tagungsteilnehmenden für die anregenden Beiträge und die dadurch angestoßenen Diskussionen sowie den Studierenden aus Jena und Weimar, welche die Tagung im Rahmen von begleitenden Seminaren wesentlich bereichert haben. Des Weiteren geht unser Dank an Vanessa Engelmann, Mia Hallmanns und Gerrit Heber für ihre gründliche Mitarbeit an den Lektoraten und an Hannah Meyer, die durch ihre besondere grafische Handschrift bereits der Tagung und schließlich auch dem Buchcover ein einprägsames ›Gesicht‹ verliehen hat. Darüber hinaus danken wir Anna Kaiser und Henning Siekmann vom Wilhelm Fink Verlag für die freundliche Betreuung bei der Herstellung des Bandes wie Andrea Bartl, Jörn Glasenapp und Claudia

Lillge für dessen Aufnahme in die Reihe *Inter/Media*. Die Fritz-Thyssen-Stiftung hat die Realisierung der Tagung ebenso wie die Veröffentlichung des Buches *Spektakel als ästhetische Kategorie: Theorien und Praktiken* durch ihre finanzielle Förderung möglich gemacht. Großer Dank gilt nicht zuletzt allen Autorinnen und Autoren für ihre hier versammelten Texte und die Vielfalt der dadurch aufgezeigten Perspektiven des Spektakelbegriffs sowie insbesondere für ihre Bereitschaft, sich auf unsere zahlreichen Nachfragen und das kritische Lektorat während der Entstehung dieses Buches einzulassen. Gerade diese vielstimmige Auseinandersetzung hat die Fruchtbarkeit jener ästhetischen Kategorie, der unser Band gewidmet ist, für einen inspirierenden, noch nicht abgeschlossenen Austausch zwischen verschiedenen Fachdisziplinen nachdrücklich belegt. Wir hoffen daher, dass dies auch für die Leserinnen und Leser unseres Buches deutlich wird und wünschen viel Freude und bereichernde Gedanken bei der Lektüre.

Bibliografie

- Angerer, Marie-Luise, *Vom Begehren nach dem Affekt*, Zürich/Berlin, 2007.
- Baxmann, Inge, *Die Feste der Französischen Revolution. Inszenierung von Gesellschaft als Natur*, Weinheim/Basel, 1989.
- Belliger, Andréa (Hg.), *Ritualtheorien. Ein einführendes Handbuch*, Wiesbaden, 2013.
- Belting, Hans, *Das Bild und sein Publikum im Mittelalter. Form und Funktion früher Bildtafeln der Passion*, Berlin, 1981.
- Bergmann, Bettina, *The art of ancient spectacle*, New Haven u.a., 1999.
- Berns, Jörg Jochen, *Film vor dem Film. Bewegende und bewegliche Bilder als Mittel der Imaginationssteuerung in Mittelalter und früher Neuzeit*, Marburg, 2000.
- Brehm, Margrit/Ohrt, Roberto, *Grands Spectacles. 120 Jahre Kunst und Massenkultur*, Ausst.-Kat. Museum der Moderne Salzburg, hg. v. Agnes-Husslein-Arco, Ostfildern-Ruit, 2005.
- Breuninger Renate/Schiemann Gregor (Hg.), *Langeweile. Auf der Suche nach einem unzeitgemäßen Gefühl. Ein philosophisches Lesebuch*, Frankfurt am Main, 2015.
- Brink, Sonja (Hg.), *Feste, Spiele und Spektakel. Französische Hoffeste und Zeremonien im 17. und 18. Jahrhundert*, Ausst.-Kat. Kunstbibliothek Berlin, Berlin, 1987.
- Bubner, Rüdiger, »Ästhetisierung der Lebenswelt«, in: ders., *Ästhetische Erfahrung*, Frankfurt am Main, 1989, S. 143–156.
- Burke, Edmund, *A Philosophical Enquiry into the Sublime and Beautiful* [1757], Hoboken, 2008.
- Burke, Peter, »Festivals through the Ages« in: *Feste feiern*, Ausst.-Kat. Oberösterreichische Landesausstellung, Stift Waldhausen, hg. v. Eva Kreissl, Andrea Scheichl, Karl Vocolka, Linz, 2002, S. 36–44.
- Busch, Kathrin/Därmann, Iris (Hg.), *Pathos. Konturen eines kulturwissenschaftlichen Grundbegriffs*, Bielefeld, 2007.
- , *P. Passivität*, Hamburg, 2012.
- /Draxler, Helmut (Hg.), *Theorien der Passivität*, München, 2013.
- Cogeval, Guy/Badetz, Yves/Perrin, Paul/Vial, Marie-Paule (Hg.), *Spectaculaire Second Empire*, Ausst.-Kat. Musée d'Orsay, Paris, 2016.

- Cowart, Georgia J., *The Triumph of Pleasure. Louis XIV & the Politics of Spectacle*, Chicago/London, 2008.
- Crary, Jonathan, *Suspensions of perception: attention, spectacle, and modern culture*, Cambridge/Mass., 2000. (dt: *Aufmerksamkeit. Wahrnehmung und moderne Kultur*, Frankfurt am Main, 2002.)
- Debord, Guy, *Die Gesellschaft des Spektakels* [1967], Berlin, 1996.
- Dickhaut, Kirsten/Steigerwald, Jörn/Wagner, Birgit (Hg.), *Soziale und ästhetische Praxis der höfischen Fest-Kultur im 16. und 17. Jahrhundert*, Wiesbaden, 2007.
- Dünne, Jörg, *Die Katastrophische Feerie. Geschichte, Geologie und Spektakel in der modernen französischen Literatur*, Konstanz, 2016.
- Eiermann, André, *Postspektakuläres Theater. Die Alterität der Aufführung und die Entgrenzung der Künste*, Bielefeld, 2009.
- Folie, Sabine/Glasmeier, Michael (Hg.), *Tableaux Vivants. Lebende Bilder und Attitüden in Fotografie, Film und Video*, Ausst.-Kat. Kunsthalle Wien, Wien, 2002.
- Fischer-Lichte, Erika, *Ästhetik des Performativen*, Frankfurt am Main, 2004.
- Fritz, Elisabeth, *Authentizität – Partizipation – Spektakel. Mediale Experimente mit ›echten Menschen‹ in der zeitgenössischen Kunst*, Köln/Weimar/Wien, 2014.
- Frohne, Ursula/Haberer, Lilian (Hg.), *Kinematographische Räume. Installationsästhetik in Film und Kunst*, München, 2012.
- Früchtl, Josef, »Schein«, in: *Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden*, hg. v. Karlheinz Barck, Bd. 5, Stuttgart, 2010, S. 365–390.
- Gess, Nicola, »Vortheoretische Affekte. Staunen als ästhetische Emotion zwischen Genuss und Erkenntnis«, in: *Vor der Theorie. Immersion – Materialität – Intensität*, hg. v. Oliver Jahraus, Mario Grizelj, Würzburg, 2014, S. 325–336.
- /Hartmann, Tina/Hens, Dominika (Hg.), *Barocktheater als Spektakel. Maschine, Blick und Bewegung auf der Opernbühne des Ancien Régime*, München, 2015.
- Graw, Isabelle, »Spektakel – einmal anders«, in: *Texte zur Kunst* 40/2000, S. 121–125.
- Grigat, Stephan, *Spektakel – Kunst – Gesellschaft. Guy Debord und die Situationistische Internationale*, Berlin, 2006.
- Grimm, Jacob und Wilhelm, »Spektakel«/»spektakeln«, in: *Deutsches Wörterbuch von Jacob und Wilhelm Grimm*, Bd. 10, Leipzig, 1905, Sp. 2131–2134.
- Gruppe Oberflächenphänomene (Arburg, Hans-Georg von/Brunner, Philipp/Haeseli, Christa M./Keitz, Ursula von/Rosen, Valeska von/Schrödl, Jenny/Stauffer, Isabelle/Stauffer, Marie Theres) (Hg.): *Mehr als Schein. Ästhetik der Oberfläche in Film, Kunst, Literatur und Theater*, Zürich, 2008.
- Gumbrecht, Hans Ulrich, *Diesseits der Hermeneutik. Die Produktion von Präsenz*, Frankfurt am Main, 2004.
- , *Präsenz*, Frankfurt am Main, 2012.
- Gunning, Tom, »The Cinema of Attraction. Early Film, Its Spectator and the Avant-Garde« [1986], in: *Early Cinema. Space, frame, narrative*, hg. v. Thomas Elsaesser, London 1997 (Reprint), S. 56–62.
- Haug, Walter/Warning, Rainer (Hg.), *Das Fest*, München, 1989.
- Hoffmann, Torsten, *Konfigurationen des Erhabenen: Zur Produktivität einer ästhetischen Kategorie in der Literatur des ausgehenden 20. Jahrhunderts (Handke, Ransmayr, Schrott, Strauß)*, Berlin, 2006.
- Horlacher, Stefan, »Spektakel«, in: *Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie. Ansätze – Personen – Grundbegriffe*, hg. v. Ansgar Nünning, Stuttgart, 2008, S. 665–666.
- Hülk, Walburga, *Bewegung als Mythologie der Moderne. Vier Studien zu Baudelaire, Flaubert, Taine, Valéry*. Bielefeld 2012.

- Imhof, Maria/Grutschus, Anke (Hg.), *Von Teufeln, Tänzen und Kastraten. Die Oper als transmediales Spektakel*, Bielefeld 2015.
- Jahraus, Oliver/Grizelj, Mario (Hg.), *Vor der Theorie. Immersion – Materialität – Intensität*, Würzburg, 2014.
- Kleiner, Marcus S./Wilke, Thomas (Hg.), *Performativität und Medialität populärer Kulturen: Theorien, Ästhetiken, Praktiken*, Wiesbaden, 2013.
- Krämer, Sybille/Cancik-Kirschbaum, Eva/Totzke, Rainer (Hg.): *Schriftbildlichkeit. Wahrnehmbarkeit, Materialität und Operativität von Notationen*, Berlin 2012.
- Kuhn, Reinhard Clifford, *The Demon of Noontide. Ennui in Western Literature*, Princeton/N.J., 1976.
- Lipp, Wolfgang, »Feste heute. Animation, Partizipation und Happening«, in: *Das Fest*, hg. v. Walter Haug, Rainer Warning, München, 1989, S. 663–683.
- Liotard, Jean-François »Das Erhabene und die Avantgarde«, in: *Merkur. Deutsche Zeitschrift für europäisches Denken* 424/2 (März 1984), S. 151–164.
- Mainberger, Sabine, *Experiment Linie. Künste und Wissenschaften um 1900*, Berlin, 2010.
- Matuschek, Stefan, *Über das Staunen. Eine ideengeschichtliche Analyse*, Tübingen, 1991.
- Maurer, Michael (Hg.), *Das Fest. Beiträge zu seiner Theorie und Systematik*, Köln, 2004.
- Menke, Bettine/Menke, Christoph (Hg.), *Tragödie – Trauerspiel – Spektakel*, Berlin, 2007.
- Mersch, Dieter, *Was sich zeigt. Materialität, Präsenz, Ereignis*, München, 2002.
- Mertens, Mathias, *Kaffeekochen für Millionen. Die spektakulärsten Ereignisse des World Wide Web*, Frankfurt am Main, 2006.
- Nancy, Jean-Luc, *singulär plural sein*, Berlin/Zürich, 2004.
- Neumann, Gerhard, »Einleitung«, in: *Szenographien. Theatralität als Kategorie der Literaturwissenschaft*, hg. v. dems., Caroline Pross, Gerald Wildgruber, Freiburg im Breisgau, 2000, S. 11–32.
- , »Theatralität der Zeichen. Roland Barthes' Theorie einer szenischen Semiotik«, in: *Szenographien. Theatralität als Kategorie der Literaturwissenschaft*, hg. v. dems., Caroline Pross, Gerald Wildgruber, Freiburg im Breisgau, 2000, S. 65–112.
- Newmark, Catherine, *Passion – Affekt – Gefühl. Philosophische Theorien der Emotionen zwischen Aristoteles und Kant*, Hamburg, 2008.
- Öhlschläger, Claudia/Pornschnegel, Clemens, *Welttheaterwelt. Zur Struktur des Performativen im ›Gesamtkunstwerk‹ Richard Wagners*, in: *Szenographien. Theatralität als Kategorie der Literaturwissenschaft*, hg. v. Gerhard Neumann, Caroline Pross, Gerald Wildgruber, Freiburg im Breisgau, 2000, S. 171–219.
- Ottmann, Tanja, *Spektakel, Situation und Spiegel. Soziale Poetik und Überwindung des Gesellschaftszustandes am Beispiel der Situationistischen Internationale*, Berlin, 2012.
- Pethes, Nicolas, *Spektakuläre Experimente. Allianzen zwischen Massenmedien und Sozialpsychologie im 20. Jahrhundert*, Weimar, 2004.
- Pseudo-Longinus, *Vom Erhabenen* [1. Jh. n. Chr.], hg. v. Otto Schönberg, Stuttgart, 2008.
- Quaetzsch, Christian, »Une société de plaisirs«. *Festkultur und Bühnenbilder am Hofe Ludwigs XIV und ihr Publikum*, Berlin, 2010.
- Rainer, Yvonne, »No« to spectacle«, in: *The Routledge Dance Studies Reader*, hg. v. Alexandra Carter, London/New York, 1998, S. 35.
- Rebentisch, Juliane, *Ästhetik der Installation*, Frankfurt am Main, 2003.
- , »Spektakel«, in: *Texte zur Kunst* 66 (2007), S. 120–123.
- , *Die Kunst der Freiheit. Zur Dialektik demokratischer Existenz*, Frankfurt am Main, 2012.
- Sagnes, Guy, *L'ennui dans la littérature française de Flaubert à Laforgue (1848–1884)*, Paris, 1969.