

**Theatralität**  
**Theoretische Voraussetzungen und materielle**  
**Grundlagen der Theaterpraxis und der Theaterkritik**

**Autor**  
**Dietrich Harth**

**Kurs 03541**

## **Inhaltsverzeichnis**

**Über den Autor**.....7

**Prolog**.....8

### **Vorspiel**

(1) Vermessung des Forschungsfeldes.....11

(2) Warum Literatur und Theater?.....12

(3) Welche Methoden bieten sich an?.....19

(4) Von welchen Voraussetzungen gehen wir aus?.....22

### **Erster Teil: Grundlagen**

(5) Literatur und/oder Theater.....28

(6) Was ist Theater?.....34

(7) Theatralität: ›Theater‹ des Lebens und der Wissenschaft.....42

(8) Drama, Text und Skript.....57

(9) Die Bühne.....63

Zusammenfassung.....70

## **Zweiter Teil: Theorien**

(10) Text- und interpretationstheoretische Fragen.....	72
(11) Poetiken und Dramentheorien I.....	91
(12) Exkurs über Schriftlichkeit und Schriftkultur.....	93
(13) Poetiken und Dramentheorien II.....	95
(14) Handlungstheoretische Zwischenbemerkung.....	114
(15) Zeichentheoretische Aspekte.....	124
Zusammenfassung .....	130

## **Dritter Teil: Dramaturgie**

(16) Vorbemerkung zur »dramatischen Methode« und zur Kunst der »theatralischen Verkörperung«.....	132
--	-----

### **Von *Hamlet* zur *Hamletmaschine***

(17) Kurze Auskunft über Shakespeares Hamlet.....	138
(18) »Shakespeare und kein Ende«.....	150
(19) Tragödie der Zerrissenheit .....	155
(20) »Literatur muss dem Theater Widerstand leisten«.....	159

### **Goethes Phantasmagorie *Faust***

(21) Lesarten, Äolsharfen, Kommentare.....	167
(22) Formprobleme sind nicht nur literarische Probleme.....	169

## **Fausts Wandel unter den Deutschen**

(23) Allgemeines über Inszenierungs- und Aufführungsgeschichten.....	176
(24) Devrients Mysterienspiel.....	181
(25) Gründgens' Spiel im Spiel.....	185
(26) Peymanns Comédie humaine.....	189
(27) Zwischen Extremen.....	191
Zusammenfassung.....	198

## **Nachspiel: Theaterkritik**

(28) Heute.....	200
(29) Damals.....	203
Literaturverzeichnis.....	207

---

**Über den Autor:**

**Dietrich Harth**, geb. 1934. Prof. i. R., Mitglied im Vorstand des Heidelberger Forschungsprojekts *Ritualdynamik - Soziokulturelle Prozesse in historischer und kulturvergleichender Perspektive* ([www.ritualdynamik.uni-hd.de](http://www.ritualdynamik.uni-hd.de)); Mitglied im Comitato Scientifico der Zeitschrift IRIDE. Filosofia e Discussione Pubblica; Mit-herausgeber der im Synchron-Verlag (Heidelberg) erscheinenden Buchreihe HER-MEIA, Mitglied im Beirat von *Iablis*. Jahrbuch für europäische Prozesse ([www.iablis.de](http://www.iablis.de)).

Publikationen (Auswahl): Die Erfindung des Gedächtnisses, Frankfurt a. M. 1991; G. E. Lessing oder Die Paradoxien der Selbsterkenntnis, München 1993; Hg.: Fik-tion des Fremden. Erkundung kultureller Grenzen in Literatur und Publizistik, Frankfurt 1994; Hg.: Franz Blei - Mittler der Literaturen, Hamburg 1997; Das Ge-dächtnis der Kulturwissenschaften, Dresden 1998; Hg.: Finale! Das kleine Buch vom Weltuntergang. München 1999

## Prolog

Über das Theater – sei es das deutsche, sei es das europäische, sei es beides – einigermaßen ausführlich zu schreiben, ist ein unmögliches Geschäft. Ein Grund ist die außerordentliche Erscheinungsvielfalt dessen, was so gemeinhin unter das Theater-Etikett gepresst wird. Ein anderer Grund ist die Tatsache, dass theatrale Produktionen beinahe aus allem alles machen können. Thomas Mann nannte das die »Vielfältigkeit, den proteushaften Wandlungsreichtum des Gegenstandes« als er 1929 mit einer Rede die Heidelberger Schlossfestspiele eröffnete. Wir müssen uns in diesem Studienskript damit begnügen, kaleidoskopartig nur einiges von diesem Wandlungsreichtum zur Sprache bringen zu können.

Das hier vorgelegte Material möchte also nichts mehr und nichts weniger als Anregungen für eine intensivere Beschäftigung für die auf den folgenden Seiten skizzierten, Dramenliteratur und Theater aufeinander beziehenden Kapitel bieten. Die Grobgliederung der Hauptteile des Skripts – Grundlagen, Theorien, Dramaturgie – deutet den Weg einer Annäherung an, der vom Allgemeineren zu den konkreten, nach subjektiven Vorlieben ausgewählten Beispielen der Rezeption und der theatralischen Produktion führt. Leitend in allem ist eine problemgeschichtliche Perspektive. Das heißt: eine fortlaufende Geschichtserzählung wird bewusst vermieden, um nicht den Eindruck entstehen zu lassen, als liege den Pfaden durch Dramen- und Theaterkultur ein organisches Entwicklungsmuster zugrunde. Stattdessen werden wichtige Texte aus dem riesigen, kaum überschaubaren Traditionsarchiv herausgegriffen, die sich mit solchen Problemen beschäftigen, die in immer wieder aufflammenden Diskussionen von verschiedenen Seiten beleuchtet, aber nicht erledigt worden sind. Besonderes Gewicht legt unsere Darstellung auf die Beziehung zwischen Literatur und Theater, anders gesagt: zwischen Text und szenischer Performanz. Schon an dieser Stelle sei die Trivialität hervorgehoben, dass wir die Bühne mit all ihren Verwandlungsmöglichkeiten nicht als eine Art Übersetzungsapparat für vorgegebene Texte ansehen, sondern dass wir beides, den Dramentext einerseits und das Theater andererseits für zwei relativ selbständige Medien halten, aus deren Kontakt in der szenischen Performanz ein selbständiges drittes Kunstwerk hervorgehen kann.

Die einzelnen durchnummerierten Kapitel der Hauptteile können jeweils für sich gelesen und zum Ausgangspunkt für weiterführende Recherchen gemacht werden.

Kurze Zusammenfassungen am Ende eines jeden der drei Hauptteile verweisen auf bestimmte, in den Einzelkapiteln diskutierte Themen und geben so einen ersten Eindruck vom inhaltlichen Umfang der speziellen Darstellungen; Querverweise enthalten die in Klammern über den Text verteilten Kapitelzählungen. Als Hilfsmittel zu empfehlen sind die im Literaturverzeichnis genannten Bücher von Brauneck & Schneilin (1992), Fischer-Lichte (1993), Lazarowicz & Balme (1993), Pfister (1982), Sucher (1999) und Banham (1995).

Anschauung bietet unser Buch in Form von Quellentexten und Beschreibungen, nicht aber in der Form von Bildern. Der Aufwand ist zu groß, der Erwerb von Genehmigungen zu teuer, die Auswahl wäre zu beliebig. Fundgruben für Fotos und Videosequenzen erschließen sich über die auch im Internet vertretenen Zeitschriften *Die deutsche Bühne*, *Theater heute* und *Theater der Zeit*. Manche Stadttheater bieten Fotostrecken und Videosequenzen ihrer Inszenierungen im Internet an.

### **Literatur:**

Adorno, Theodor W., *Negative Dialektik*, Frankfurt/M. 1966

Bourdieu, Pierre, *Die feinen Unterschiede. Kritik der gesellschaftlichen Urteilskraft*, Frankfurt/M. 1987

Bühl, Walter L., *Kulturwandel. Für eine dynamische Kulturosoziologie*, Darmstadt 1987.

Ferry, Luc, *Der Mensch als Ästhet. Die Erfindung des Geschmacks im Zeitalter der Demokratie*, Stuttgart 1992

Harth, Dietrich, *Das Gedächtnis der Kulturwissenschaften*, Dresden/München 1998

Reckwitz, Andreas, *Die Transformation der Kulturtheorien. Zur Entwicklung eines Theorieprogramms*, Weilerswist 2000

Tyler, Edward Burnett, *Primitive culture: researches into the development of mythology, philosophy, religion, art, and custom*, 2 Bde., London 1871

Skelton, Tracey/Tim Allen (Hg.), *Culture and Global Change*, London/New York 1999

Worsley, Peter, *Classic concepts of culture*. In: Skelton/Allen (Hg.), *Culture and Global Change*, London/New York 1999, S.13-21

Die Literatur zu den folgenden Teilen finden Sie zusammengefasst am Ende des Kurses. Die Literaturangaben der einzelnen Beiträge sind nicht völlig einheitlich; Sie finden neben den in den meisten Fächern üblichen Kurzangaben unter Nennung von Autor, Jahreszahl und Seitenangabe (die vollständigen Titel schlagen Sie in der Bibliographie nach) auch z. T. bei der erstmaligen Nennung von Titeln ›vollständige‹ Angaben (Autor, Titel, Erscheinungsort, -jahr, Seitenangabe) in den Fußnoten, wie es weithin noch immer philologischem Brauch entspricht.

Nicht alle Literaturangaben sind gleich ›wichtig‹ für das Verständnis des vorge-tragenen Gedankengangs bzw. Arguments. Es bleibt Ihnen daher als Aufgabe überlassen, die Notwendigkeit einer vertiefenden weitergehenden Lektüre von Fall zu Fall zu erkennen und sich mit der in diesen Fällen genannten Literatur zu be-fassen. Dazu gehört das selbständige Abwägen verschiedener Lektürepfade gegen-einander sub specie des durch den Studiengang nahegelegten Zeitregiments. Dass hier voneinander abweichende Auswahlen und Resultate zu gewärtigen sind, ist nicht nur evident, sondern auch erwünscht: die wissenschaftliche Aneignung von Methoden und Gegenstandsbereichen bedarf der wissenschaftlichen Neugier. Die-se – es kann nicht oft genug betont werden – ist nicht reglementierbar.



---

## Vorspiel

### (1) Vermessung des Forschungsfeldes

Wir sprechen für gewöhnlich von *dem* Theater und von *der* Literatur und meinen doch Theater und Literaturen in ihrer großen vielfältigen Pluralität. Damit halten wir uns an eine Redeweise, die zwar, vieles zusammenfassend, ein Oberflächenverständnis erleichtert, die jedoch die bunte Mannigfaltigkeit und arbeitsteilige Komplexität der damit benannten Kulturerscheinungen, incl. ihrer diversen wissenschaftlichen Erkundungen außer Acht lässt. Wir wollen versuchen, das damit einhergehende Manko wenigstens annähernd zu beheben, indem wir im folgenden die mit den Leitbegriffen zu assoziierende Multidimensionalität andeuten.

Als Institutionenbegriff bezieht sich ›Theater‹ auf so verschiedene Verwaltungs- und Wirtschaftsformen wie Privat-, Stadt-, Landes-, Staatstheater, Freie Theater und Wanderbühnen; als Genrebezeichnung auf Musik-, Tanz-, Sprech- und Improvisationstheater (oft auch als Ein- und Mehrspartentheater beschrieben). Wenn manche Wissenschaftler ›das Theater‹ als *Medium* begreifen, so verfehlen sie unseres Erachtens die Tatsache, dass es in der Regel ein gut funktionierendes *Konglomerat unterschiedlicher Medien* unter Einschluss raffinierter handwerklicher und elektronischer Techniken ist, das einer Theaterproduktion heutzutage zugrunde liegt. Ganz zu schweigen vom scheinbar neutralsten aller Medien, dem Geld, das die notwendige Bedingung ist, soll eine Produktion in Konkurrenz zur Elite der von Kritik und Publikum anerkannten Theatermacher treten. Natürlich wissen wir, dass die Neutralität dieses in Zahlen sich ausdrückenden Mediums seine Grenze dort findet, wo die sog. Kulturpflege des Staates, des Landes oder der Kommune mit politischen Ansprüchen verwechselt wird.

Noch ein kurzes Wort zu den organisatorischen Aspekten, die eng mit dem Theater als Produktionsbetrieb zusammenhängen. Zwar hat das ›Theatermachen‹ durchaus seine handwerklichen Seiten, aber auch hier gilt es zu differenzieren. Schließt doch der für eine gar nicht mal besonders avantgardistische Produktion erforderliche Mitarbeiterstab eine enorme Zahl verschiedenster Berufe und eine Art der integrativen Zusammenarbeit ein, wie sie in anderen professionellen Zusammenhän-

---

gen selten anzutreffen ist: Gefragt sind Handwerker, wie Maler, Schneider, Bildhauer, Schlosser, Tischler, Tapezierer, Elektriker, Ton- und Bühnentechniker, Beleuchter, etc. – und auf der künstlerischen Seite: Intendant, Autor, Regisseur, Dramaturg, Bühnen-, Kostüm- und Maskenbildner, Schauspieler und Schauspielerinnen, Komponist, Dirigent, Musiker, Chor, Sänger und Sängerinnen, Tänzer und Tänzerinnen, Choreograf, Souffleuse, Inspizient, Requisiteur etc. Hinzu kommen noch die betriebswirtschaftlichen, juristischen und öffentlichkeitsbezogenen Aufgaben mit eigenen Personalstäben, so dass das Stadttheater einer mittleren Großstadt ohne weiteres mehrere hundert Mitarbeiter und einen Etat in zweistelliger Millionenhöhe umfassen kann. ›Das‹ Theater ist also zum wenigsten ein Kunsttempel. Es ist in Wahrheit vor allem ein Unternehmen, das so gut gemanagt werden muss, dass es die – wie hierzulande üblich – aus Steuergeldern aufgebrauchten Subventionen wirklich verdient und womöglich noch dem staatlichen, städtischen oder privaten Mäzen und Sponsor alle Ehre macht. Subventionierte Kreativität ist indessen, wie zumindest die Geschichte des bundesdeutschen Theaters zeigt, kein Widerspruch in sich.

Wir haben unseren Einstieg in die Komplexität des Themas mit dem Theater begonnen. Über ›die‹ Literatur als Allgemeinbegriff, ein Begriff, der Vielfalt der Formen sowie komplizierte Produktions-, Verteilungs- und Rezeptionsprozesse einschließt, gäbe es sicher nicht viel weniger zu sagen. Wir wollen das aber auf *den* Teil unserer Untersuchung verschieben, in dem wir die für die Analyse unerlässlichen Schlüsselbegriffe einführen werden (Kapitel 5 & 8). An dieser Stelle muss indessen zur Sprache kommen, warum es sich überhaupt lohnt, die Beziehungen zwischen Literatur und Theater genauer unter die Lupe zu nehmen.

## **(2) Warum Literatur und Theater?**

Wer die Spielpläne der deutschsprachigen Theater studiert, wird die dauernde Wiederkehr der großen Namen klassischer Autoren und ihrer für die Bühne geschriebenen Werke kaum übersehen können. Aber damit nicht genug, eine Auswahl aus diesem Kanon spielt nach wie vor eine wichtige Rolle in den schulischen und akademischen Pflichtlektürekatalogen, und die Verlage drucken bei solcher Nachfrage natürlich die Hauptwerke immer wieder nach. Das sind Indizien, die

---

deutlich machen: Es gibt einen Kanon dramatischer Texte, den man im landläufigen Sinn als Gegenstand der Philologie und als schriftlich überlieferten Schatz der Literaturgeschichte betrachten kann. Die Inbesitznahme der fürs Theater verfassten Texte durch die Philologie, bekannt als Kunst des Lesens und der Auslegung, ist im übrigen alles andere als neu. Bereits im 3. Jahrhundert v. u. Zt., bemühten sich die gelehrten Archivare der Museion-Bibliothek in Alexandria um Wiederherstellung und Kommentierung der Originaltexte des antiken Tragödienkanons. Es gab damals sogar einen Fernleihverkehr zwischen Athen und Alexandria. So hatten die Philologen der Museion-Bibliothek gegen Geld das im Jahr 330 v. u. Zt. durch einen politischen Willensakt in Athen geschaffene Staatsexemplar mit den Tragödien des Aischylos, Sophokles und Euripides ausgeliehen und sorgten für Vervielfältigung durch handschriftliches Kopieren. Lesen, Vergleichen, Schreiben, Kommentieren, Auslegen – das sind alles Techniken einer entwickelten Schriftkultur, die ihre eigenen, von den performanzbezogenen Techniken der Theaterkultur getrennten Gesetze kennen. Dennoch gehören Philologie bzw. Literaturwissenschaft und Performanz zusammen, solange die Bühne der Ort ist, an dem schriftlich Kodiertes aus dem ständig wachsenden Schatzhaus der Dramentexte – wie verrückt auch immer – in Szene gesetzt wird.

Die alleinige Zuständigkeit historisch-philologischer Expertise für Theatertexte ist sehr spät, und zwar von Seiten der Kunsttheorie sowie der Theaterwissenschaft in Frage gestellt worden. Im Grunde ist die Theaterwissenschaft von Philologen und Historikern erfunden worden, die sich nicht länger an den toten Buchstaben klammern wollten, sondern, inspiriert durch lebensphilosophische Ideen, die lebendige Materialität und performative Potenz der Texte schätzen lernten. Schlägt man die frühen Lehrbücher dieser neuen, seit etwa 1900 allmählich sich etablierenden, *Theaterwissenschaft* genannten Fachdisziplin auf, wird man von der grenzüberschreitenden Logik der einschlägigen Begründungsdiskurse überrascht. Artur Kutscher (1878-1960), von Haus aus Literaturhistoriker, schrieb den ersten *Grundriss der Theaterwissenschaft*.

»Der Tanz [heißt es in seinem Lehrbuch lapidar] ist die Urzelle des Theaters, er ist seine einfachste und älteste Form.« Und Kutscher, der Lehrer Bertolt Brechts, Erwin Piscators und Helmut Käutners, erläutert wortreich: »Der Tänzer ist der Vater des Mimen und des Schauspielers. Im griechischen Drama spielte der Tanz

---

eine so große Rolle, daß sogar der Dichter Tänze zu erfinden hatte. Der griechische Schauspieler mußte mit der Tanzkunst vertraut sein. Vom römischen Mimen verlangte Choricus [antiker Verfasser einer Apologie des Mimen] Ausbildung im Tanze. Der indische Darsteller war stets zugleich Tänzer [...]. Die Schauspielkunst der Japaner beruht auf einer Vereinigung von Gebärde und Pantomimik mit Tanz und Artistik, dramatischem Spiel mit Gymnastik; sie führen ihre Rollen vom Seelischen über die letzten körperlichen Erschütterungen zu einer rein formalen Lösung. Stets sind auch Tänze in die Handlung eingestreut, um dem Darsteller Gelegenheit zu geben zu möglichst unbeschwertem Spiel seiner aufs höchste trainierten Glieder. Tanzspiele bilden den Schluß des gewöhnlichen Theaterabends. Auch die russische Schauspielkunst muß als eine wesentlich Tänzerische bezeichnet werden. Tänze beenden gerne das Spiel bei den Italienern, bei den Spaniern, die geradezu behaupten, die Bühne sei ohne sie nichts wert, bei Hans Sachs, bei Shakespeare. Die romanischen Völker halten einen Opernabend ohne Ballett noch heute für unvollständig. Tanz ist eine unentbehrliche Zutat für unsere Volksstücke. Und wenn Goethe von der Freude am Theater und seiner Darstellung spricht, so meint er sogar: »Dabei dürfen wir, wenn wir auf den Grund kommen wollen, weder Zigeuner noch Barentanz noch die gefährlichen Sprünge herumziehender Wagehälse vergessen.« (Artur Kutscher 1936, S. 44f.)

Es geht uns mit diesem Zitat nicht um das Abwägen von Falschem oder Richtigem in Kutschers Betrachtung. Es geht uns vielmehr um die Grundlegung der Theaterwissenschaft aus dem Geist des Mimus bzw. des Tanzes und um die damit verbundene kulturanthropologische Begründung (vgl. auch unser Kapitel 7 und die Studie von C. B. Balme 1998). Kutscher hat sich von den Konzepten der Nationalliteratur und des Nationaltheaters gelöst, um den *Mimus*, ein, wie er meint, in allen Kulturen und Zeiten vorhandenes Prinzip der spielerisch-mimetischen »Ausdruckskunst«, als »Urzelle« des Theaters zu fixieren. Diese ethnographische bzw. kulturanthropologische Orientierung macht die frühe theaterwissenschaftliche Forschung zu einer Fachrichtung mit universellem Anspruch und führt sie aus der textwissenschaftlichen Enge der Philologien heraus. Theaterwissenschaftliche Forschungen zielen daher nicht auf die »Übersetzung« literarischer bzw. poetischer Texte in die flüssigen Aggregatzustände szenischer Aufführungen. Sie greifen viel weiter aus, da sie alle im Rahmen einer Kultur entwickelten Formen der Inszenie-

rung und spielerischen Schaustellung zum Gegenstand haben können. Nicht von ungefähr ist daher in jüngster Zeit die Forderung erhoben worden, die Grundlegendendiskussionen in den kulturwissenschaftlichen Fachdisziplinen, zu denen man auch die Literaturwissenschaften rechnen darf, sollten sich an den modellbildenden Funktionen theatraler Performanz orientieren. Wurde in den 1970er Jahren noch die Lyrik als »Paradigma der Moderne« gefeiert (Wolfgang Iser 1974), so soll diese Funktion heute vom Theatermodell übernommen werden (Erika Fischer-Lichte 2003).

Eine andere Betrachtungsweise der die Relation Literatur – Drama – Theater bestimmenden Gemeinsamkeiten und Differenzen kommt von philosophischer Seite. Diese bedenkt die medial bedingten kategorischen Unterschiede in der Vermittlung der von den narrativen und dramatischen Gattungen dargestellten Inhalte:

»Shakespeare ist vor allem ein Dramatiker, und das Drama ist, genau genommen, keine ›Literatur‹. Freilich gehört es zur Dichtkunst, da es grundsätzlich die Illusion einer jeden poetisch-virtuellen Geschichte erschafft. Substanz des Dramas ist ein Bild der menschlichen Lebenszwecke, Verlust und Gewinn, Erfüllung, Niedergang und Tod. Es ist ein Gewebe illusionärer Erfahrung, und genau das gehört zur Essenz der Poesie. Und doch ist das Drama nicht bloß eine distinkte literarische Form. Es ist vielmehr eine besondere Dichtungsart, die sich von der eigentlichen Literatur wie die Bildhauerkunst von der Malerei und beide sich von der Architektur unterscheiden. Das heißt: Es abstrahiert auf seine eigene elementare Weise, indem es den *Anschein der Geschichte* produziert. Literatur hingegen entwirft ein Lebensbild nach Art der virtuellen Erinnerung. Sprache ist ihr entscheidendes Material: Ton und Bedeutung der Wörter, ihre gewöhnliche oder außergewöhnliche Verwendung und Anordnung, sogar ihr Erscheinungsbild auf der gedruckten Seite erzeugen die Illusion, als sei das Leben ein Ereigniszusammenhang, vollendet und so gelebt wie die Wörter es sagen; will sagen: zusammengesetzte Ereignisse, die eine Vergangenheit schaffen. – Das Drama jedoch zeigt die poetische Illusion in einem anderen Licht: nicht in der Form fertiger Realitäten oder von ›Ereignissen‹, vielmehr erzeugen unmittelbar sichtbare Antworten menschlicher Wesen den *Anschein des Lebens*. Elementare Abstraktion des Dramas ist die Tat, die zwar der Vergangenheit entspringt, aber auf die Zukunft sich richtet und von dem erfüllt ist, was kommen wird.« (Susanne K. Langer 1959, S. 306 [Übersetzg. D. H.] )

---

Diese kritischen Anmerkungen der amerikanischen Philosophin Susanne Langer schlagen zwar das Drama zur Poesie, unterscheiden es aber als eigenständigen Darstellungsmodus von der für die Lektüre bestimmten Literatur. Langers Begründung wird uns noch beschäftigen. Denn sie knüpft mit ihrer Unterscheidung zwischen der Erzeugung einerseits des »Anscheins der Geschichte« durch Literatur und andererseits des »Anscheins des Lebens« durch dramatische Performanz an eine bis auf die Antike zurückreichende Diskussion an, in deren Mittelpunkt die Frage steht, warum die Präsenz der dramatischen Handlung auf der Bühne einen so ganz und gar anders gearteten Wirklichkeitsbezug als etwa Lektüre und Vortrag der Homerischen Epen haben soll (vgl. Kapitel 13). Das Literatur und Drama Übergreifende ist nach Langer die Dichtkunst bzw. die Poesie; Drama und Literatur sind zwar als verschiedene Ausprägungen derselben zu betrachten, sollen aber in Bezug auf Medialität und potentielle Wirkung grundverschieden sein.

Man könnte hier nun fragen, was das alles mit dem Theater zu tun hat, da dieses doch jede Art von Literatur – ob Drama oder Roman oder Filmdrehbuch – verdauen kann und immer wieder entsprechende Produktionen auf die Bretter bringt. Aber genau solche Fragen sind es, die wir unter anderem in den folgenden Untersuchungen zuspitzen wollen, und die wegen des großen, intermediär gefräßigen Magens, den das zeitgenössische Theater mittlerweile entwickelt hat, von besonderer Aktualität sind.

Das Wörtchen ›intermediär‹ wollen wir in diesem Zusammenhang ganz wörtlich nehmen. Nämlich als Bezeichnung für eine Aktion, die konventionelle Grenzen und Ordnungsvorstellungen in Frage stellt, die sich zum Beispiel *zwischen* Theater und Literatur, *zwischen* literarischem Text und Alltagssprache bzw. *zwischen* Kunst und Information zu behaupten sucht. Die traditionelle, wie ein Guckkasten beschaffene Bühne ist ein hervorragender Ort für solche Effekte der Schwellenerfahrung, da sie sich wie ein großes Fenster zum Zuschauerraum hin öffnet und zugleich wie ein durch den Graben vom Publikum getrennter Demonstrationsraum jedes dort stattfindende Ereignis, ist dieses ästhetisch geglückt, mit einer Aura umgibt, die den Zuschauern eine andere als die gewöhnliche Wahrnehmung induzieren kann. Mit anderen Worten: Alles, was auf der Bühne geschieht, setzt sich zwar den zuschauenden und urteilenden Blicken einer anonymen Menge aus, die-

se Menge ist aber ihrerseits tatenlos dem Bühnengeschehen ausgeliefert. Gewiss, selbst der unbeabsichtigte Versprecher und die unbeholfenste Geste werden durch diese Konstellation verstärkt und lassen die Zuschauer zusammensucken. Magie der Bühne! Ein Laie, der keine Ahnung vom Schauspielen hat, wird, sobald er die Bühne betritt und aus seinem Leben erzählt, in den Augen der Zuschauer zur fiktiven Person vielleicht auch zum Lügner; eine Kulisse, die unbeabsichtigt während des Spiels zusammenbricht, zum komischen Zwischenfall, den der geistesgegenwärtige Schauspieler als Darstellungstrick erscheinen lässt. Empfindet der radikale Regisseur diese Magie als störend, gibt er dennoch die Bühne nicht auf, schlimmstenfalls verwandelt er sie mit viel Aufwand an Farbe und Körperlichkeit in ein Schlachthaus.

Viele Theater versuchen heute die Magie der Bühne und damit zugleich die kulinarische Haltung des Publikums durch Fremdbestimmung zu unterlaufen. Das Theater der Stadt Essen ließ im Jahr 2006 auf der Bühne Migranten ihre Lebensgeschichten erzählen und nannte den Abend *Homestories*. Die Gruppe »Rimini Protokoll« brachte im selben Jahr eine zwischen Textlesung und spontanem Erzählen hin und her wechselnde Produktion mit dem Namen *Karl Marx: Das Kapital, Erster Band* auf die Bühne des Düsseldorfer Schauspielhauses; auch hier standen u. a. spontane Bekenntnisse von Laien im Mittelpunkt. »Rimini Protokoll« erhielt für diese Produktion den hoch dotierten »Mülheimer Dramatikerpreis«, was in der Presse zu kontroversen Diskussionen über den Zustand des zeitgenössischen Theaters und des Mülheimer Theaterfestivals führte (A. Erb 2008). Denn ein Dramatiker, das heißt ein für die Bühne schreibender Autor war in diesem Fall inexistent, es sei denn, man würde den Autor des *Kapitals* posthum zum Dramatiker und sein wirtschaftstheoretisches Werk zur bühnenreifen Fabel erklären wollen.

Die genannten Beispiele, zu denen eine große Zahl ähnlicher Produktionen hinzugefügt werden könnte, gehören zu den Versuchen, den – wie es in den Programmschriften mancher Regisseure heißt – »elitären hermetischen Raum« der Bühne aufzusprennen. Für unser Thema ist das eher ein Nebenaspekt, an dem sich jedoch ablesen lässt, wie viel Macht nach wie vor dem Theater zugestanden wird. Das mag zwar nur in der Phantasie der innerhalb dieser Institution arbeitenden Exper-

---

ten so sein, aber Tatsache ist, dass in solchen Fällen die Bühne nicht mehr allein als ein Ort für die kreative Realisation vorgegebener Dramentexte angesehen wird, dass oft vielmehr das, was auf der Bühne geschieht, nach Vorgabe eines Skripts abläuft, dessen Autoren die Regisseure oder die (Laien-)Schauspieler selber sind, die – wie auch das heute außerordentlich populäre Improvisationstheater zeigt – ihre Texte auf sportliche Art während des Handlungsvollzugs erfinden. Die Bühne selbst ist in diesen Fällen, wie wir mit Hilfe einer geläufigen Metapher sagen können, immer noch ein Resonanzraum, in den die Texte gesprochener, gestammelter, geschriener Rede im Vollzug der flüchtigen Performanz zwar »eingeschrieben«, aber spätestens seit den 1970er Jahren immer häufiger durch die Spielweise in Frage gestellt werden. Die Wissenschaft hat diese die Grenzen zwischen Kunst und Anti-Kunst, zwischen Wort- und Bildmedien, zwischen Körpertechnik und Rezitation, zwischen Bühne und Zuschauerraum, zwischen Dialog und Proklamation, zwischen Handlung und Happening überschreitenden Formen unter dem Titel »postdramatisches Theater« zusammengefasst:

»Das beschreibt postdramatisches Theater: die Glieder oder Äste des dramatischen Organismus sind, wenn auch als abgestorbenes Material, noch anwesend und bilden den Raum einer im doppelten Sinn »aufbrechenden« Erinnerung. Auch das Präfix »post-« [...] verweist darauf, daß eine Kultur oder Kunstpraxis aus dem zuvor selbstverständlich gültigen Horizont der Moderne heraustrat, aber noch in einem irgend gearteten Bezug dazu steht – der Verneinung, der Kriegserklärung, der Befreiung, vielleicht auch nur der Abweichung und spielerischen Erkundung, was jenseits dieses Horizonts möglich sei. [...] Postdramatisches Theater schließt also die Gegenwart/die Wiederaufnahme/das Weiterwirken älterer Ästhetiken ein, auch solcher, die schon früher der dramatischen Idee auf der Ebene des Textes oder des Theaters den Abschied gegeben haben. Kunst kann sich überhaupt nicht entwickeln ohne Bezugnahme auf frühere Formen.« (Hans-Thies Lehmann 1999, S. 30f.)

Vor diesem Hintergrund stellt sich auch in der Literaturwissenschaft die Frage, ob der als »literarisch« rezipierte und interpretierte Dramentext überhaupt noch mit den überkommenen Theoriekonzepten angemessen beschrieben werden kann. Susanne Langer konnte sich noch auf die Schriftsprache als Differenzkriterium verlassen. In der Literatur ist es nach ihren Worten die vergangene Ereignisse verge-



---

genwärtigende Schrift im – wie wir präzisierend hinzufügen wollen – *erzählenden* Modus; im Drama der Vollzug der Tat- und Sprachhandlung vor den Augen des Zuschauers. Damit spricht sie wohl einen grundlegenden Unterschied an, der aber erst dann ins Gewicht fällt, wenn es auf der einen Seite um die Lektüre eines erzählenden Textes und auf der anderen Seite um das Zuschauen im Theater geht. Ihr Argument – und das gilt es hervorzuheben – bezieht sich in beiden Fällen auf unterschiedliche Rezeptionssituationen. Wir werden noch sehen, dass in diesen Situationen die Rezipienten – also Leser hier und Zuschauer dort – auf je eigene Weise eine wichtige Rolle im Prozess der Bedeutungskonstitution von Literatur und szenischer Performanz spielen (Kapitel 14).

### **(3) Welche Methoden bieten sich an?**

Es gibt mehrere Wege, sich dem spannenden und gespannten Verhältnis zwischen Literatur und Theater zu nähern. Drei dieser Wege oder Methoden wollen wir hier im einleitenden Teil kurz charakterisieren.

Den ersten nennen wir den *historischen* Zugang zum Thema. Hier steht im Mittelpunkt die Erzählung der Geschichte der mit den Leitbegriffen ›Theater‹ und ›Literatur‹ benannten Kulturphänomene und ihrer wechselseitigen Abhängigkeiten bzw. Gegensätze. Wir entscheiden uns für einen *problemgeschichtlichen* Zugang. Das heißt, wir erzählen nicht, wie eines sich aus dem andern entwickelt hat; vielmehr wenden wir uns bestimmten Problemen zu, die unabhängig von zeitlichen Faktoren zu sehen sind, für die aber unter je verschiedenen historischen Umständen auch je verschiedene Lösungen gesucht wurden. Dass unsere Untersuchung auf Phänomene der europäischen Kultur beschränkt bleibt, hängt mit unserer speziellen Themenstellung zusammen. In außereuropäischen Theaterformen hat nämlich das Literarische in der Bedeutung des europäischen Rhetorikverständnisses entweder gar kein oder aber ein sehr geringes Gewicht.

Zur europäischen Problemgeschichte gehört zum Beispiel von Anfang eine grundlegende und keineswegs triviale Unterscheidung zwischen Literatur und Theater, die bei Autoren und Theatermachern immer wieder zu interessanten Auseinandersetzungen geführt hat. Oberflächlich gesehen, wird das Theater selbst heute von

---

vielen immer noch wie eine Maschine zur Übersetzung literarischer Werke in sinnliche Aktionen und Bilder begriffen. Danach gilt der literarische bzw. dramatische Text als Vorlage für die Übertragung von in Schrift eingefrorenen Charakteren, Ideen und Visionen auf die mit sinnlichen Aktionen und Bildern aufwartende Bühne. Das ist gewiss eine problematische Sichtweise, worauf wir mit der folgenden, eher befremdlich wirkenden Umschreibung der Theaterwirklichkeit durch Eugenio Barba, einen international hoch geachteten Theateranthropologen, hinweisen möchten.

»Rohmaterial des Theaters ist nicht der Schauspieler noch der Raum noch der Text, sondern die Aufmerksamkeit, das Schauen und Hören, das Gemüt des Zuschauers.« (Eugenio Barba 1995, S. 39)

Barba trifft mit diesen Worten ziemlich genau den urtümlichen semantischen Kern des Theaterbegriffs, da im Altgriechischen das Wort *theatron* (das übrigens mit dem Wort *theoria* verwandt ist) den Ort, genauer die Sitzreihen bezeichnete, auf denen sich die Zuschauer platzierten. Von dort aus gab es etwas zu sehen, man blickte aus sicherer, gleichwohl noch Beteiligung ermöglichender Distanz in eine Art Schau-Raum für die feierlichen oder auch komischen Auftritte der Polisgemeinde alias Helden und Götter, für die auch der Himmel über Theater und Bühne offen stand.

Nun verweist Eugenio Barbas eigener bühnenpädagogischer Ansatz, selbst in dieser auf Ältestes zurückgreifenden Umschreibung, auf eine Tendenz, die sich von eben den Modellen des Schau-Spielens gerade zu emanzipieren sucht, die – so scheint es zumindest auf den ersten Blick – in hohem Maß von den Vorgaben einer mit kanonischer Geltung ausgestatteten Dramenliteratur dominiert werden. Die Frage ist jedoch, ob die klassischen Texte der antiken Tragiker Aischylos, Sophokles und Euripides sowie die der Komödienschreiber Aristophanes, Menander, Terenz und Plautus ihre lang anhaltende Wirkungsgeschichte nicht auch der Tatsache verdanken, dass sie mit den Routinen der Inszenierung – sei es als Schauspieler, sei es als enge Vertraute der Spielleiter – aufs beste vertraut waren. Wo es die Sache verlangt, werden wir auf solche Fragen in der Form problemgeschichtlicher Rückblenden und den damit verbundenen historischen Erinnerungen zurückkommen (z. B. in Kapitel 9). Der Zweck ist immer derselbe: Veränderungen in

---

den Beziehungen zwischen Literatur und Theater kenntlich zu machen, die zum Kontext unserer eigenen kulturellen Erfahrungen gehören.

Der zweite hier anzusprechende Weg der Untersuchung ist der der *systematischen* Betrachtung. Ihm ist es zum Beispiel aufgegeben, die eben bereits angedeuteten grundlegenden, das heißt: die formal-strukturellen sowie qualitativen Unterschiede zwischen Literatur und Theater zu analysieren, ohne die zweifellos auch vorhandenen Schnittstellen aus den Augen zu verlieren. Dieses Verfahren wendet sich unter anderem jenen ihrerseits als systematische Dokumente zu begreifenden Texten zu, die als dichtungstheoretische bzw. poetologische Aussagen zum zeitübergreifenden Gedächtnis der vom Begriffspaar Literatur & Theater abgesteckten kulturellen Felder gehören (Kapitel 11-13). Der systematische Zugang zwingt uns darüber hinaus, die Begriffe, denen wir uns in unseren Argumentationen anvertrauen, explizit einzuführen. Will sagen: Wir lehnen es ab, sie als Objektbegriffe zu nutzen, wir verwenden sie vielmehr – um es ganz deutlich zu sagen – als *reflektierte Schemata*, die dazu dienen, die Phänomene unter Auswahl besonderer, für unser Thema relevanter Aspekte wahrzunehmen. Wenn wir daher im Verlauf unserer Untersuchung schreiben: »Das antike, oder das aufklärerische, oder das goethezeitliche Theater *ist* dies oder das...« so ist das nicht als Wirklichkeitsfeststellung und schon gar nicht als normative Behauptung zu verstehen, sondern als Aussage über ein auf wissenschaftlichen Prämissen aufbauendes Verständnis der so gekennzeichneten historischen Theaterformen.

Wiederum ein anderes Verfahren ist die Betrachtung partikularer Erscheinungen der Kultur-, Literatur- und Theatergeschichte nach Art einer auf ein hypothetisches Ganzes zielenden Vernetzungsarbeit. Dieses Verfahren wollen wir als *systemisches* einmal mehr von den systembezogenen, das heißt von den *systematisch* argumentierenden Darstellungsformen unterscheiden. In diesem Sinne steht *systemisch* z. B. für eine umfassende (semiotische) Verfahrensweise (Kapitel 15) oder für die Konstruktion eines zahlreiche empirische Einzelheiten umfassenden und verknüpfenden Typus; zum Beispiel den Typus des *konventionellen* im Unterschied zum *postdramatischen* Theaters (Kapitel 23-27). Während *systematisch* eine Methode bezeichnet, die Begriffe und Aussagen innerhalb eines theoretischen, das heißt eines argumentativen Redezusammenhangs zusammenführt und

unter allgemeinen, oft abstrakten Ordnungsgesichtspunkten aufeinander bezieht. Wie sehr das Theater ein Kooperationskonstrukt der multimedialen, beinahe alle Künste verschmelzenden Art ist, das – mehr als die meisten anderen kulturellen Institutionen – nach systemischer Betrachtung verlangt, ist nichts Neues. Schwärmte doch schon Altmeister Goethe:

»Von der ideellen Seite steht das Theater sehr hoch, so daß ihm fast nichts, was der Mensch durch Genie, Geist, Talent, Technik und Übung hervorbringt, gleichgestellt werden kann. Wenn Poesie mit allen ihren Grundgesetzen, wodurch die Einbildungskraft Regel und Richtung erhält, verehrens-wert ist; wenn Rhetorik mit allen ihren historischen und dialektischen Erfordernissen höchst schätzenswert und unentbehrlich bleibt, dann aber auch persönlicher und mündlicher Vortrag, der sich ohne eine gemäßigte Mimik nicht denken läßt, so sehen wir schon, wie das Theater sich dieser höchsten Erfordernisse der Menschheit ohne Umstände bemächtigt. Füge man nun noch die bildenden Künste hinzu, was Architektur, Plastik, Malerei zur völligen Ausbildung des Bühnenwesens beitrage, rechne man das hohe Ingrediens der Musik, so wird man einsehen, was für eine Masse von menschlichen Herrlichkeiten auf diesen einen Punkt sich richten lassen.« (J. W. v. Goethe: *Annalen* [1815], zit. nach W. Hinck 1982, S. 92)

#### **(4) Von welchen Voraussetzungen gehen wir aus?**

Da wir schon bei Ordnungsgesichtspunkten sind, so scheint uns hier auch der rechte Ort, um kurz auf die forschungstheoretischen und wissenschaftsgeschichtlichen Voraussetzungen unserer Untersuchung einzugehen. Ähnlich wie die Kunst- und Literaturhistorie hat es auch die Theatergeschichte einerseits mit der Rekonstruktion längst vergangener Erscheinungsformen zu tun, während andererseits eine große Anzahl alter Werke, denen im Laufe von Jahrhunderten und Jahrzehnten ein kanonischer, wie es scheint, machtvoller und geradezu ehrfurchtgebietender Status zugewachsen ist, immer wieder zur Interpretation und Inszenierung auf den modernen Bühnen herausfordern. Was von Zeit zu Zeit zu wütenden Attacken auf diesen Kanon führt. Das gehört im übrigen eher zu den Eigenheiten des Umgangs mit Dramentexten als zum Umgang mit dem außerdramatischen Literaturkanon, da dieser sich zwar in ziemlich wandelbaren Lesarten spiegelt, aber nur

selten Angriffe auf sich zieht. Dennoch sind die weit mehr als 2000 Jahre alten *Perser* und die *Orestie* des Aischylos, der *Ödipus* und die *Antigone* des Sophokles aus den Spielplänen unserer Theater ebenso wenig wegzudenken wie die 400 Jahre alten Komödien, Historien- und Königsdramen Shakespeares – und das gilt sogar noch für jede absichtsvoll auf der Bühne vorbereitete Hinrichtung dieser Monumente.

Das hiermit angesprochene Paradox der *kreativen Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen* widerspricht dem modernen Bild einer ständig vorwärts stürzenden, alles hinter sich lassenden, ja vernichtenden historischen Zeit. Bekannt als Ort einer anderen Zeiterfahrung ist das Museum. In dessen Räumen mögen die Exponate zwar datiert und durch schriftliche Kommentartexte in virtuelle Herkunftssituationen eingebettet werden. Und dennoch liefern solche pädagogischen Beigaben nur Wissensbrücken, die vielleicht – es gibt dafür keine Garantie – das ästhetische Staunen der Betrachter vertiefen können. Die Textarchive der kanonischen Theaterliteratur sind dem Museum in gewissem Sinn wohl ähnlich. Ihre *lebendige* Performance auf der Bühne wäre indessen unmöglich, würde diese allein im Geist des Musealen organisiert und durchgeführt; dabei käme nur heraus, was der britische Regisseur Peter Brook unter »totem Theater« versteht. Daher haben wir es hier, wie im übrigen auch in vergleichbaren Fällen alter Dichtung, Architektur, Musik und Bildkunst mit einer Wertschätzung der Artefakte zu tun, die eine andere Erfahrung der Zeit als die mit dem historischen Kalender und seinen Verfallsdaten verbundene einschließt. Friedrich Dürrenmatt, ein kluger Fachmann in solchen Fragen, bemerkt dazu:

»In dem Maße, wie es einen einheitlichen Theaterstil nicht mehr gibt, nicht mehr geben kann, in dem Maße wird das Theaterschreiben ein Problem und damit schwieriger. So ist denn das heutige Theater zweierlei, einerseits ein Museum, andererseits aber ein Feld für Experimente, so sehr, dass jedes Theaterstück den Autor vor neue Stilfragen stellt. Stil ist heute nicht mehr etwas Allgemeines, sondern etwas Persönliches, ja, eine Entscheidung von Fall zu Fall geworden. Es gibt keinen Stil mehr, es gibt nur noch Stile, ein Satz, der die Situation der heutigen Kunst überhaupt kennzeichnet.« (Friedrich Dürrenmatt: *Theaterprobleme*, zit. nach Melcher 1957, S. 107f.)

---

Den Eigensinn des Theaters als Domäne einer anderen Zeiterfahrung können wir mit dem des kulturellen Gedächtnisses vergleichen. Denn diese Spielart des kollektiven Gedächtnisses, an dessen theoretischer Bestimmung der Ägyptologin Jan Assmann seit den späten 1980er Jahren arbeitet (Assmann 1992; vgl. auch D. Harth 2008), hält sich nicht an Daten, sondern an die Orientierungsleistungen, die das gegenwärtige Bewusstsein aus dem gemeinsamen Bestand wertgesättigter, von der Nachwelt mit Autorität belehnter Kulturüberlieferungen zu gewinnen sucht. Wenn eine Gesellschaft ihr Theater und die dazugehörigen Musterdramen auf die ältesten Anfänge zurückführt, wird sie diese Anfänge immer wieder vergegenwärtigen wollen; sei es durch ausdrückliche Erinnerungsfeste (Jubiläen, Gedenkrituale etc.), sei es durch variierendes Anknüpfen an die bewährten Archive kanonischer Texte oder durch deren kreatives Ausplündern. Das kulturelle Gedächtnis überwindet den Zeitenabstand, den die historische Erinnerung der Geschichtsschreiber penibel durchkalkuliert. Damit ist nicht gesagt, dass der im Gedächtnis aufbewahrte und immer wieder erinnerte Kanon der Dramenliteratur nur gefeiert würde und also dem umformenden, parodierenden und aktualisierenden Spiel entzogen wäre. Die riskante, den klassischen Text illusionslos zerpfückende Inszenierung arbeitet bestenfalls wie die lebendige Erinnerung, die das im Gedächtnis archivierte Gut phantasievoll mit den Bedürfnissen und Weltauffassungen der Gegenwart zusammenwirft.

Im zeitgenössischen Theater geschieht so etwas keineswegs blindlings, etwa aus einem spontanen Akt des Überdrusses etwa an den Restbeständen der bürgerlichen Kultur. Die Regiearbeit berücksichtigt in der Regel längst das Wissen der Wissenschaft und setzt sich damit – manchmal aufmüßig – auseinander, um mit Hilfe dieses methodisch verarbeiteten Wissens die Voraussetzungen der eigenen künstlerischen Arbeit zu klären. Wir deuten daher heute die von Friedrich Dürrenmatt bereits Mitte der 50er Jahre vertretene These, das zeitgenössische Theater sei einerseits Museum und andererseits Experimentierfeld als Hinweis auf eine dritte, eine *hybride* Form, die in der Konfrontation des Musealen mit dem Geist des Experiments in ein und derselben Inszenierung die Bühne umkrepeln kann.

Die gedächtnisbezogene Kulturtheorie ist indessen nur *eine* unter vielen anderen wissenschaftlichen Zugangsweisen, die seit den 1990er Jahren den Blick auf die

---

Besonderheiten der Theaterkultur verändert haben. Wenn wir von ›Besonderheiten‹ sprechen, dann meinen wir damit vor allem die doch ziemlich komplexen Beziehungen zwischen den Damentexten und der heutzutage elektronisch und audiovisuell hoch aufgerüsteten Theatermaschinerie. Diese Maschinerie nutzt gern ihre vielfältigen, medial verstärkten Verwandlungsmöglichkeiten, um die vom Theater herkömmlicherweise und immer noch erwartete ästhetische Erziehung zugunsten einer oft zwar undramatischen, aber dennoch bildstarken Schockästhetik vergessen zu machen (Kapitel 20 & 27). An dieser Stelle können wir nur andeuten, wie die Unterschiede in jener Disziplin zu Buche schlagen, die als Theaterwissenschaft doch das erste Wort in der Behandlung insbesondere dieser radikalen Veränderungen haben sollte. Lassen wir einen Fachmann zu Wort kommen:

»Im Zeitalter der Rationalisierung, des Ideals der Berechnung, der verallgemeinerten Rationalität des Marktes fällt dem Theater die Rolle zu, mittels einer *Ästhetik des Risikos* mit Extremen des Affekts umzugehen, die immer auch die Möglichkeit des verletzenden Tabubruchs beinhalten. Er ist gegeben, wenn die Zuschauer vor das Problem gestellt sind, sich zu dem, was da in ihrem Beisein geschieht, zu verhalten, sobald also die sichere Distanz nicht mehr gegeben ist, die die ästhetische Differenz zwischen Saal und Bühne zu sichern schien. Gerade diese Wirklichkeit des Theaters, dass es mit jener Grenze spielen kann, prädestiniert es zu Akten und Aktionen, in denen nicht eine ›ethische‹ Wirklichkeit oder gar ethische These formuliert wird, sondern eine Situation entsteht, in welcher der Zuschauer mit der abgründigen Angst, der Scham, auch dem Aufsteigen der Aggressivität konfrontiert wird. Einmal mehr wird daran deutlich, dass Theater seine ästhetische und politisch-ethische Wirklichkeit nicht über die wie immer kunstvoll umspielten Mitteilungen, Thesen, Informationen, kurz: über seinen Inhalt im traditionellen Sinn gewinnt. Im Gegenteil gehört es zu seiner Verfassung, einen Schrecken, eine Verletzung von Gefühlen, eine Desorientierung zu realisieren, die gerade durch ›unmoralisch‹, ›asozial‹, ›zynisch‹ anmutende Vorgänge den Zuschauer auf seine eigene Anwesenheit stößt und ihm weder den Witz und Schock des Erkennens, noch den Schmerz, noch den Spaß nimmt, um deretwegen allein wir uns im Theater treffen.« (Hans-Thies Lehmann 1999, S. 473)

Diese Bilanz des Theaterwissenschaftlers Hans-Thies Lehmann, der mehrere Studien der Entstehung des von ihm so genannten »postdramatischen« Theaters ge-

---

widmet hat, vermag vielleicht nur den Bewunderer ästhetisch ›riskanter‹ Inszenierungen zu überzeugen. Doch hat dieser Kommentar den Vorteil, dass er einer neuen Theaterästhetik das Wort redet, die sich zwar von Konventionen abzugrenzen und dennoch auch etwas von dem festzuhalten sucht, was zum europäischen Theater gehört wie die Eule zur Minerva: die Vermittlung von Erkenntnis und die paradoxe Erregung gemischter Empfindungen, von Schmerz und Lust.

Wichtig an Lehmanns Kommentar ist für uns auch der Hinweis auf den besonderen Wirklichkeitsmodus des Theaters. Auch hier stoßen wir wieder auf ein Problem, das keineswegs aus der Spätzeit einer die Künste überhaupt als überflüssiges Spielwerk betrachtenden Skepsis stammt. Diskussionen über die ethische Macht oder Ohnmacht bzw. die moralischen Gefahren der darstellenden Künste haben diese, gespeist aus dem säkularen Geist früher Aufklärungsideen, von Anfang an begleitet.

Eine Kunst, die den Vollzug (die Performanz) von Handlungen und Begebenheiten, die in Erzählungen (Mythen) überliefert sind, einem Publikum vor die Augen rückt, legt es auf moralische Urteile und Debatten um ethische Normen geradezu an. Denn menschliches Handeln ist von Haus aus mit Motiven und Zwecken verbunden, die sich an Regeln und Normen orientieren oder gegen diese verstoßen. Das griechische Wort *drama* (δραμα) bezieht sich nicht ausschließlich auf Handlungen in der Bedeutung körperlich manifester Aktionen, sondern schließt selbstverständlich auch das Sprachhandeln ein. Wir werden sehen, dass dies für die ethischen Implikationen der Theaterkultur, die Lehmanns Kommentar durchaus auch erwähnt, von großer Bedeutung war und – vermutlich – noch ist (Kapitel 8 & 14). Wir sprechen hier nicht von der bekannten propagandistischen Theatergattung des Agitprop, die mittels Belehrung und Agitation auf die Gesinnungen der Zuschauer Einfluss nehmen möchte, weil sie den Zweifel an dem, was als das Gute oder das Böse gelten soll, nicht kennt. Unsere Beispiele gehören wohl eher zu jener Dramenklasse, in der sich der Satz des HERRN aus Goethes Faust bewahrheitet: »Es irrt der Mensch, solange er strebt.«

Wenn die Wissenschaft daher von einem »postdramatischen« Theater spricht, dann scheint sie damit auf einen Typus des Bühnenspiels verweisen zu wollen, der



sich von Handlungsdarstellungen frei gemacht hat, um die Szene mit Bildern und Fragmenten zu besetzen, die auf den Dialog, ja auf das Sprechen und damit zugleich auch auf Texte weitgehend, wenn nicht völlig verzichten können. Doch das Gespenst des Textes lässt sich nicht vertreiben. Wie sollte es auch, da unsere Wahrnehmung (Theatermacher, -wissenschaftler und -kritiker eingeschlossen), deren ›Sehkraft‹ wir an Texten und Skripten geschult haben, noch im stummen Spiel des Pantomimen wie in einer schriftlichen Partitur zu *lesen* versteht?