Franziska Schößler

# Theaterkonzepte des 20. Jahrhunderts

Fakultät für
**Kultur- und Sozialwissen-schaften**

**S002680335**
V1.0
**26306-04-S#1**

FernUniversität in Hagen

Das Werk ist urheberrechtlich geschützt. Die dadurch begründeten Rechte, insbesondere das Recht der Vervielfältigung und Verbreitung sowie der Übersetzung und des Nachdrucks, verbleiben bei der FernUniversität. Das Werk darf gemäß § 53 UrhG im privaten Rahmen zum Beispiel durch Kopien oder digitale Speicherung vervielfältigt werden.

# Inhaltsverzeichnis

Inhaltsverzeichnis ..... III
0 Einleitung ..... 5
1 Reformen um 1900: Theater als autonomer Kunstraum und Kritik am Naturalismus ..... 8
1.1 Maurice Maeterlinck: Symbolismus und die Intensivierung der Wahrnehmung ..... 8
1.2 Hugo von Hofmannsthal: Sprachkritik und Traumwelten auf der Bühne ..... 13
1.3 Frank Wedekind: Kritik an der bürgerlichen Sexualmoral ..... 20
1.4 Max Reinhardt: Theater als Illusionsmaschine und Unternehmen ..... 25
1.5 Erika Fischer-Lichte und Peter Szondi: Studien zur Entdeckung des Zuschauers und zur Krise des Dramas ..... 28
2 Expressionistisches Theater: Abstrakte Formensprache und Wandlungsvisionen ..... 34
2.1 Wassily Kandinsky: Synästhesien und das Stück *Der gelbe Klang* ..... 35
2.2 Lothar Schreyer: Abstrakte Formspiele und die Erinnerungen Expressionistisches Theater ..... 39
2.3 Oskar Kokoschka: Geschlechterkampf und „Bühnenmalerei" ..... 43
2.4 Reinhard Johannes Sorge und Walter Hasenclever: Vater-Sohn-Konflikte ..... 46
2.5 Ernst Toller: Kriegserfahrungen und Sozialismus ..... 50
3 Dadaismus und Surrealismus: Theater als Leben und Institutionenkritik ..... 55
3.1 Hugo Ball: Das Cabaret Voltaire und Simultankunst ..... 55
3.2 Kritik am bürgerlichen Theater: Räumliche und formale Transgressionen ..... 58
3.3 Antonin Artaud: Theater als Ausnahmezustand ..... 62
4 Agitprop und Engagement in der Zwischenkriegszeit: Theater als politischer Raum ..... 67
4.1 Leopold Jessner: Das Theater als moralische Anstalt ..... 67
4.2 Erwin Piscator: Intermediale Experimente und Marxismus ..... 69
4.3 Bertolt Brecht: Episches Theater und eingreifendes Denken ..... 75
4.3.1 Entstehung und Theorie des epischen Theaters ..... 75
4.3.2 Brechts frühe Stücke und sein Künstlerkonzept ..... 80
4.3.3 Brechts Musiktheater und die Lehrstücke ..... 86
4.4 Heiner Müller: Das Erbe Brechts in der DDR ..... 92
5 Absurdes Theater: Theater als Negation und Sprachkritik ..... 98
5.1 Samuel Beckett: Die Demontage von Sinnsystemen und von Theaterkonventionen ..... 98
5.2 Eugène Ionesco: Der Krieg der Buchstaben und die Leere der Konversation ..... 104
6 Dokumentartheater und das Erinnern an Auschwitz: Theater und Referentialität ..... 110
6.1 Gründgens, Sellner, Hübner und Zadek: Regiekonzepte der Nachkriegszeit ..... 111

6.2 Hochhuth, Weiss und Kipphardt: Dokumentarstücke ..... 116
7 Theater und 68: Demokratisierung der Institution und neue Theorien ..... 126
7.1 Barbara Sichtermann und Jens Johler: Kritik an den Arbeitsverhältnissen ..... 126
7.2 Peter Stein: Die Schaubühne und ihre Mitbestimmungsexperimente ..... 129
7.3 Richard Schechner und Victor Turner: „Ritualtheater“ und Performance ..... 135
7.4 Hans-Thies Lehmann und Gerda Poschmann: Studien zur Postdramatik und zu nicht mehr dramatischen Theatertexten ..... 139
8 Peter Handke und Botho Strauß: Die Suche nach einem anderen Theater ..... 143
8.1 Peter Handke: Sprachkritik und das Theater als Marktplatz ..... 143
8.2 Botho Strauß: Modernekritik und die Sehnsucht nach der Tragödie ..... 150
9 Resignation und Innovation nach 1989: Postdramatisches Theater und nicht mehr dramatische Stücke ..... 157
9.1 Elfriede Jelinek: Sprachflächen und die Trauer über verlorene Alternativen ..... 158
9.2 Christoph Schlingensief: Selbstwidersprüche und die Sichtbarkeit von Ausgeschlossenen ..... 164
9.3 René Pollesch: Intermedialität und Schauspielreflexion ..... 169
9.4 Rimini Protokoll: Experten des Alltags und ‚Dingwelten‘ ..... 174
Literaturverzeichnis ..... 178
A. Primärliteratur ..... 178
B. Sekundärliteratur ..... 181

# 0 Einleitung

Der vorliegende Studienbrief möchte Sie mit zentralen Theaterkonzepten des 20. Jahrhunderts vertraut machen. Was auf den ersten Blick als griffige Kategorie erscheint – der Terminus „Theaterkonzept" –, erweist sich bei genauerem Hinsehen als nicht klar abzugrenzendes, hybrides Feld, in dem sich diverse Künste und Institutionen tummeln. Das Theater hat sich im Verlauf des 19. Jahrhunderts zu einer arbeitsteiligen Institution mit professionalisierten Berufsbildern wie Regie, Bühnenbild, Kostümbild etc. entwickelt. Was Theater ist und sein soll, wird von diesen diversen Arbeitsbereichen aus gesehen je anders bestimmt und kann aus sehr unterschiedlichen Perspektiven beantwortet werden.

**Mannigfaltige Theatertheorien**

Zum Theater gehören maßgeblich, zumindest seit seiner Verbürgerlichung im 18. Jahrhundert, die Dramatiker_innen, die in dieser Phase deutlich an Einfluss gewinnen und Theaterkonzepte entwickeln, also die Frage zu beantworten versuchen, was Theater sein soll und wozu es dient. Friedrich Schiller beispielsweise legt die berühmte poetologische Schrift *Die Schaubühne als eine moralische Anstalt betrachtet* vor, die das Theater auf ein pädagogisch-ethisches Bildungskonzept festlegt. Aber auch Dramen entwickeln und propagieren Ideen darüber, was Theater ist und sein soll. Theater kann unter anderem die Wahrnehmungsweisen von Zuschauer_innen intensivieren, Schocks auslösen und Konventionen sprengen – Ziele, die ein Dramentext (durch den Aufbau der Handlung oder Anweisungen im Nebentext) befördern kann. Deshalb wird im Folgenden auch von Dramatiker_innen die Rede sein, von ihren Theatertexten und Poetologien – Bertolt Brecht zum Beispiel entwirft in seiner Schrift *Kleines Organon für das Theater* in enger Auseinandersetzung mit seinen Regieerfahrungen eine überaus einflussreiche Theater- und Schauspieltheorie.

**Das Theater findet „zu sich selbst" zurück**

Zu einer ersten Orientierung ist im Vorfeld die Klärung eines Begriffes hilfreich, der zentrale Theaterphänomene des 20. Jahrhunderts beschreibbar macht. Die Entwicklungen seit Beginn des neuen Jahrhunderts bis in die 1930er Jahre hinein lassen sich unter dem Schlagwort „Retheatralisierung" bündeln – Gegenbegriff ist die „Literarisierung" des Theaters seit dem 18. Jahrhundert, also der Versuch, das Theater auf literarische Werke festzulegen (was keineswegs eine Selbstverständlichkeit ist). Gottsched, Lessing, Goethe und Schiller hatten versucht, das Theater zu „veredeln", indem sie es an hochkulturelle Literatur verwiesen (die sie selbst schrieben) – allerdings sah das Publikum weiterhin mit Vorliebe sentimentale Familienschauspiele, Schwänke und Komödien.

Nach 1900 hingegen soll das Theater ohne Literatur auskommen bzw. (moderater formuliert) nicht primär auf das Wort festgelegt sein; so jedenfalls fordern es einschlägige Theoretiker_innen. Die damit einsetzende Suche nach anderen, nicht verbalen Ausdrucksformen ist eine Reaktion auf die fundamentale Sprachskepsis um die Jahrhundertwende, die in dem berühmten *Lord-Chandos-Brief* von Hugo von Hofmannsthal prototypisch zum Ausdruck kommt. Das Theater wird entsprechend als Sinnenraum, als Raum intensivierter Wahrnehmung oder auch als Ort des Festes und des Rausches bestimmt, nicht aber als Hilfsmittel, um einen literarischen Text verlautbaren zu lassen. Das Theater soll seinen ganz eigenen Gesetzen folgen, seine genuinen („plurimedialen") Mittel, das heißt Licht, Kostüme, Musik etc. perfektionieren, ohne das Wort in

das Zentrum einer Aufführung zu stellen. Diese Tendenz verstärkt sich in den 1920er Jahren mit den zum Teil radikalen Experimenten der Historischen Avantgarden, die das bürgerliche Illusionstheater zu überwinden trachten; dieses suggeriert (wie prototypisch im Naturalismus des ausgehenden 19. Jahrhunderts), ein Stück Wirklichkeit zu sein. Das Theater erscheint in den avantgardistischen Inszenierungen, Performances und Happenings der Zeit dezidiert als Kunst oder aber als eine andere (gleichberechtigte) Wirklichkeit.

„Retheatralisierung" als Versuch, neue, nicht-sprachliche Ausdrucksformen zu etablieren, ist also der Gegenbegriff zu einem Literaturtheater, das sich im 19. Jahrhundert perfektioniert hatte. Zwischen diesen Antipoden, einem textbezogenen Theater und einem avantgardistischen oder auch „postdramatischen" Theater, wie man sagen könnte, entfalten sich vielfältige Spielarten, wie sie die folgenden neun Kapitel genauer beschreiben. Diese Ausführungen verstehen sich also zugleich als kleine Dramen- und Theatergeschichte des 20. Jahrhunderts.

**Vom Symbolismus zum Expressionismus**

Begonnen wird mit symbolistischen Theaterexperimenten (des Belgiers Maurice Maeterlinck und des Österreichers Hugo von Hofmannsthal), die – von einer grundlegenden Sprachkritik ausgehend – nach neuen theatralen Ausdrucksformen suchen; diese sollen Innenräume bzw. ekstatisch-subjektive Erfahrungen, nicht aber eine objektive Wirklichkeit plastisch werden lassen. Das erste Kapitel stellt darüber hinaus zwei zentrale Theoriekonzepte vor, die die Theater- und Dramenphänomene dieser Zeit konturieren: die Studie der Theaterwissenschaftlerin Erika Fischer-Lichte, die von einer „Entdeckung des Zuschauers" spricht, und Peter Szondis Untersuchung *Theorie des modernen Dramas*, die die neuen Wege eines Dramas um 1900 beschreibt, in dem sich die Figuren nicht mehr zu verständigen vermögen.

Es schließt sich ein Kapitel zum Expressionismus an (2. Kapitel), der eine radikal abstrakte Formensprache entwirft, gleichwohl das Programm einer Wandlung bzw. Erneuerung des Menschen vertritt, also Möglichkeiten der Revolte nachspürt, die (wie bei Ernst Toller) auch ganz buchstäblich als politischer Akt gemeint sein kann. Wir befinden uns, historisch betrachtet, im Bannkreis des Ersten Weltkriegs, der von einer tiefen Sehnsucht nach Veränderung vorbereitet wird, dann jedoch (nicht zuletzt durch die neuen Materialschlachten) schnell in schockierende Erfahrungen einmündet.

**Avantgarde, marxistisches und Absurdes Theater**

Im Kontext des Ersten Weltkriegs entstehen – vornehmlich in Zürich und Paris – die radikalen avantgardistischen Gruppierungen der Surrealisten und Dadaisten (3. Kapitel). Sie attackieren das etablierte bürgerliche Theater als verlogene Institution, die einem falschen Pathos huldigt, und irritieren mit ihrer Absage an Logik und große Worte auch die Zuschauer der politischen „Bühnen" (wie die der Kommunisten). Das Theater verpflichten sie auf den Schock bzw. die Attacke, die zuweilen als buchstäbliche Schüsse in das Publikum imaginiert wird. Revolte, Veränderung und Bewegung (häufig jenseits konkreter Inhalte und Programme) sind die eigentlichen Ziele dieser Strömungen, denen die bürgerlichen Kunst-Institutionen zutiefst fragwürdig geworden sind.

Gleichfalls in den 1920er Jahren entsteht das politische Theater von Bertolt Brecht und Erwin Piscator (4. Kapitel). Letzterer entwickelt in der Tradition der Volksbühne (einem Theater für Arbeiter_innen und andere eher bildungsferne Gruppen) ein multimediales Agitprop-Theater, das

marxistische Botschaften vermittelt. Brecht legt offenere, allerdings durch seine Marx-Lektüren maßgeblich beeinflusste Dramen vor, die die Zuschauenden zum eingreifenden Denken bewegen sollen.

Wiederum stärker auf die Sprache konzentriert und in der Tradition der Sprachkritik stehend ist das absurde Theater, das in den letzten Jahren des Ersten Weltkriegs mit dem Iren Samuel Beckett und dem Rumänen Eugène Ionesco entsteht (5. Kapitel). Diese Autoren negieren jegliche Form von sprachlichen Ritualen, aber auch von theatralen Übereinkünften. Ionesco lässt die Repliken (die Aussagen) seiner Figuren in einzelne Buchstaben zerfallen, weil er davon ausgeht, dass eine formelhafte Sprache das Denken erstarren lässt; Beckett schreibt eine Art Metatheater, das vielfältige (Bühnen-)Traditionen aufruft und ad absurdum führt.

**Politisierung und Dokumentartheater**

Die 1960er Jahre schließen an diverse avantgardistische Experimente an, um das Theater zu revolutionieren, und zwar auch die hierarchischen Strukturen der Institution – sie folgen damit dem „Geist" der 1968er-Generation, für die das Theater allerdings grundsätzlich eine spießbürgerliche Einrichtung darstellt. Den revolutionären Impuls bereiten zu Beginn der 1960er Jahre die Dokumentardramen (von Rolf Hochhuth, Peter Weiss, Heinar Kipphardt und anderen) vor, die sich intensiv mit den zunehmend publik werdenden Informationen über den Holocaust beschäftigen und ein Theater der Referentialität entwickeln, das sich dezidiert auf die Wirklichkeit, in diesem Falle auf den bürokratisch verwalteten Judenmord während des Zweiten Weltkriegs, bezieht (6. Kapitel). Diese Stücke leiten eine Politisierung des Theaters ein, die von Mitbestimmungsdebatten in Frankfurt und Berlin flankiert wird – Kunst soll nun auf basisdemokratische Weise entstehen – und zudem neue Formen freier Theaterarbeit sowie innovative (postdramatische) Theoriekonzepte mit sich bringt (7. Kapitel).

**Erneute Sprachkritik und postdramatisches Theater**

Der Österreicher Peter Handke knüpft in seinen Stücken, die er seit den 1960er Jahren vorlegt, an die Tradition der Sprachkritik an, Botho Strauß hingegen sehnt sich nach einem antiken Ritualtheater – diese maßgeblichen Dramatiker stellt das 8. Kapitel vor, um Theaterkonzepte und Entwicklungen seit den 1970er Jahren zu skizzieren. Das 9. und letzte Kapitel dieses Studienbriefes beschäftigt sich mit Gruppen und Autor_innen der 1990er Jahre, die das (bürgerliche) Theater als Repräsentations- und Illusionsmedium ebenfalls aufzulösen trachten und postdramatische Theaterformen, das heißt ein Theater ohne Dramentext, entwickeln. Die Absetzbewegung von einem abbildenden, psychologischen Theater, das Wirklichkeit suggeriert und den Kunstcharakter auf der Bühne vergessen zu machen sucht, durchzieht im Grunde wie ein roter Faden Theater- und Dramenkonzepte des 20. Jahrhunderts.