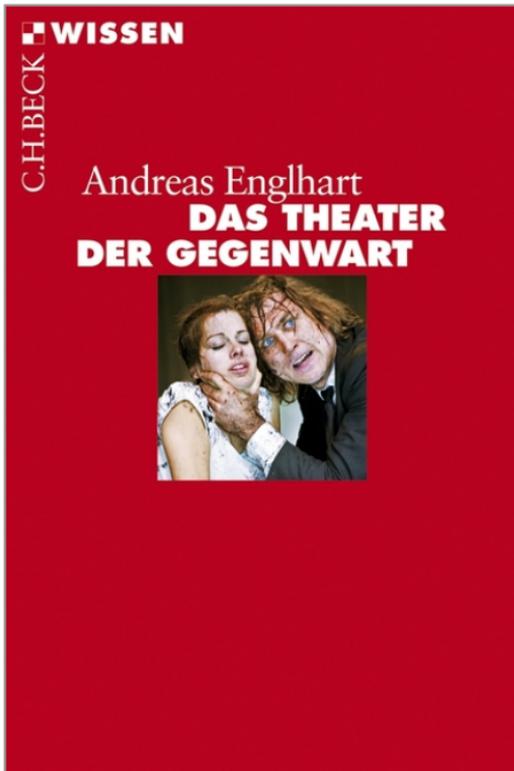


Unverkäufliche Leseprobe



Andreas Englhart
Das Theater der Gegenwart

128 Seiten, Paperback
ISBN: 978-3-406-65476-3

Weitere Informationen finden Sie hier:
<http://www.chbeck.de/12369908>

Einleitung

Krise ist immer – so Botho Strauß, und dies scheint umso mehr für das alte Medium des Theaters zu gelten. Totgesagte leben länger, das trifft ganz sicher für das deutschsprachige Theater zu. Dass das Theater von mehreren Seiten kritisiert wird, ist es gewohnt, die größten Kritiker der Bühne sind oft die Theatermacher selbst. Dabei ist nicht immer klar, wer das Ziel der Kritik ist, denn das deutschsprachige Gegenwartstheater ist vielfältig. Bestimmte Bühnenästhetiken sind heute keineswegs mehr vorgeschrieben. Man sieht kreatives Regietheater, radikales Regisseurtheater, traditionelles Schauspielertheater und dem Autor verpflichtete Inszenierungen. Die Bühnen präsentieren Popästhetik und die ›Authentizität‹ des Dokumentarischen, ›Ekeltheater‹ und Stilelemente neuer Bürgerlichkeit, Postdramatik, Performance und Installationen, Video-Spiele und ›armes‹ Theater im leeren Raum.

Erregte Diskussionen nach provozierenden Inszenierungen sind keine Seltenheit. Sie entzünden sich oft an der Frage, ob, was und wie das Bühnengeschehen mit dem Drama zu tun habe, das zur Aufführung kommt. Kaum etwas beschäftigt so manche Zuschauer und zuweilen Kulturkritiker mehr als die Frage nach einer dem Drama angemessenen Inszenierung, wobei darüber gestritten wird, was ›angemessen‹ bedeuten soll. Das Problem ist mit der ›ewigen‹ Frage nach dem Regietheater verbunden. Dabei ist bis heute kaum geklärt, was Regietheater überhaupt ist. Was unterscheidet es vom Autorentheater, vom Schauspielertheater, vom Regisseurtheater, von der Postdramatik oder der Performance?

Obwohl über den Sinn und die gesellschaftliche Förderungswürdigkeit des Theaters seit Jahren gestritten wird, kann dennoch kaum behauptet werden, dass das Theater an Attraktivität verloren habe. Ganz im Gegenteil scheint es als Medium der

Präsenz, Ereignishaftigkeit und Korporalität erst recht besucht zu werden. Seine Atmosphäre, die reale Anwesenheit von Schauspieler und Zuschauer, der direkte Blick des Anderen ist etwas ganz Besonderes, das sich weiterhin gegen die flache Virtualität der medialen Bildwelten behauptet. Die Zukunft des Mediums Theater sichert dessen Liveness, die wiederum eine ständige Herausforderung für die Literatur im Theater ist, da sie das Spannungsfeld zwischen Theaterstück und Aufführung öffnet.

Trotz starker Einflüsse der Performance auf die heutige Bühnenästhetik sind das Stück und somit die Literatur weiterhin der Ausgangspunkt der überwiegenden Mehrzahl der Inszenierungen, obwohl das Drama spätestens seit Beginn des 20. Jahrhunderts keineswegs als leitende Größe gelten kann. Man kann aus rein quantitativer Sicht sogar von einer Zunahme des dramatischen und damit auch literarischen Elements auf den Bühnen zwischen Berlin, Hamburg, Wien und München sprechen. Das Angebot der Theaterverlage im deutschsprachigen Raum ist kaum mehr zu überblicken und auch Klassiker – von den antiken Tragödien über Shakespeare und Weimar bis zur Moderne – stehen nach wie vor hoch im Kurs. Der Quantität der Dramatik auf den heutigen Bühnen entspricht eine breite dramenästhetische Vielfalt. Diese lässt sich in den letzten Jahren keineswegs mehr von einer theoretischen Position aus einseitig in den Blick nehmen. Die Erklärungsversuche reichen von der ›Postdramatik‹ oder dem ›nicht mehr dramatischen Theater‹ bis zur ›Rückkehr des Helden‹ in den Theaterstücken und den Inszenierungen.

Immerhin ist Deutschland weiterhin das Theaterland par excellence, mit seinem Ensemble- und Repertoiretheater, seinen über 150 öffentlichen Theatern, über 250 Privattheatern und einer Vielzahl an freien Gruppen. Wir leben im deutschsprachigen Raum tatsächlich (noch?) im Theaterparadies, hier wird außerordentliches Theater geboten, sowohl hinsichtlich der Quantität als auch der Qualität der Bühnen.

Dem zeitgenössischen Theater geht es wie der aktuellen bildenden Kunst. Es benötigt Erklärungen, Kommentare und Vor-

bereitungen, nur so kann es verstanden und diskutiert werden und Vergnügen bereiten. Hierzu soll die vorliegende Publikation – die erste dieser Art – einen Beitrag leisten. Das deutschsprachige Gegenwartstheater wird systematisch und historisch in seiner Entwicklung als Regietheater seit den 1960er Jahren vorgestellt. Das Buch richtet sich an den regelmäßigen und an den gelegentlichen Theaterbesucher, aber auch an Kunst- und Kulturinteressierte, es dient zudem als Grundlagenliteratur für Lehrveranstaltungen der Theater-, Literatur- und Medienwissenschaften. Auch in Schulen sowie in der Theaterpädagogik kann es Verwendung finden. Es ist von einem Liebhaber des Schauspiels geschrieben worden, der an der Ludwig-Maximilians-Universität München Theaterwissenschaft lehrt.

I. Das Gegenwartstheater zwischen Regietheater und traditioneller Form

I. Regie-, Regisseurs-, Autoren- und Schauspielertheater

Der anhaltende Streit um das Regietheater ist eine Spezifität des deutschsprachigen Theaters, oder besser gesagt, des Sprechtheaters. Denn im Musiktheater hält man trotz aller Regieeinfälle etwa eines Christoph Schlingensiefel in Bayreuth oder Martin Kušej in München noch weitgehend an der unantastbaren Partitur fest. Im Sprechtheater muss die Regie jedoch entscheiden, welche Bedeutungen sie dem Stücktext in der Inszenierung verleiht: Ob sie ihn etwa «nur» als Material betrachtet, ob sie den Text «so lässt», was fast nie der Fall ist, ob sie etwas streicht, umstellt, Fremdtext einfügt, den ganzen Text als Vorlage für eine eigene Version benutzt. Oder ob sie ihn so umschreibt, dass er – wie ein Palimpsest – mehrere Textschichten und Interpretationsmöglichkeiten erkennen oder erahnen lässt. Wichtig ist, wie die Regie die Figuren zeichnet, ob sie diese naturalistisch ausstellt, in einer Gruppe oder einem Chor entindividualisiert,

dekonstruiert oder destruiert. So etwas wie eine im Drama oder im Stücktext enthaltene Vorschrift, wie der Regisseur zu inszenieren habe – eine sogenannte implizite Inszenierung –, gibt es nicht. Denn jede Aufführung ist das Ergebnis mehrerer Interpretationsakte und somit -perspektiven. Der Inszenierungsprozess beinhaltet viele Ebenen der Interpretation: zunächst die Lektüre des gedruckten Textes, dann die Umsetzung auf der Bühne und nicht zuletzt die Interpretation des Bühnengeschehens durch den Zuschauer. Regie führen bedeutet demnach, mehrfach zu interpretieren, was jede Forderung nach Werktreue obsolet werden lässt. Grundsätzlich darf sich das deutschsprachige Theater im globalen Vergleich aufgrund seiner starken Subventionierung durch die öffentliche Hand und seiner langen bildungsbürgerlichen Tradition mehr Grenzüberschreitungen erlauben als zum Beispiel das englische, US-amerikanische oder französische. Tatsächlich scheint das deutschsprachige Regietheater überhaupt erst avantgardistische Formexperimente der deutschsprachigen Theaterliteratur zu provozieren. Wenn man etwa den Spielplan und darin die neueren Stücke eines der avanciertesten englischsprachigen Theater, des Londoner Royal Court, genauer analysiert, dann findet man kaum einen Theatertext, der so radikal die traditionelle dramatische Struktur in Frage stellt wie Texte von Peter Handke, Heiner Müller, Elfriede Jelinek, René Pollesch oder Oliver Kluck. Ein auf der Bühne gespieltes Stück bedeutet, dass sich im Theater ein Spannungsverhältnis zwischen der Schrift, dem Buchstaben sowie der Sprache einerseits und dem Körper, der Anwesenheit und Ereignishaftigkeit des Bühnenspiels andererseits einstellt. Das deutschsprachige Regietheater stellt nun dieses Spannungsverhältnis besonders aus oder macht es ästhetisch fruchtbar. So gesehen könnte man sogar behaupten, dass hiermit ein höherer Grad an Realismus erreicht wird als durch platten Bühnennaturalismus. Denn für das Leben gilt gemeinhin, dass nicht alles an Wissen, Erleben und Verhalten erzählt oder kommuniziert werden kann. Der Mensch weiß, gerade über die Anmutung, immer mehr, als er in Worte zu fassen in der Lage ist, man denke nur an die Liebe, die Sympathie für jemanden oder das Schönheitsempfin-

den. Ähnliches gilt auch für die Imagination: Zwischen Vorstellungen und inneren Bildern auf der einen und ihren Worten, etwa im dramatischen Dialog, auf der anderen Seite besteht kein direktes Abbildungsverhältnis. ‚Werktreue‘ ist unmöglich, weil es keine Regel und keine Instanz gibt, die für jeden Übersetzungsvorgang von einem aus Worten bestehenden dramatischen Text in die Vorstellungskraft des Regisseurs und von dort dann wiederum in die Realität der Bühne Vorschriften machen kann. Einfacher gesagt: Jeder Mensch versteht einen Text anders, und alle haben recht, zumindest theoretisch. Dabei ist ein gedruckter Dramentext heute keineswegs für jede Aufführung eine notwendige Vorbedingung: Performative Aufführungen in der Tradition der Avantgarde und beeinflusst durch die Performance Art benutzen gedruckten Text, wenn überhaupt, eher als Spiel-Material und kümmern sich kaum um lineare Handlungen etc. Darüber hinaus muss eine literarische Vorlage nicht in jedem Fall ein dramatischer Text sein. Überhaupt ist die Gattungsfrage, also die Frage nach der Abgrenzung des Dramas vom epischen Text bzw. von der Lyrik, im modernen Theater ein Problem. Der aktuelle Trend, Romane wie Michel Houellebecqs *Elementarteilchen*, philosophische Texte wie Karl Marx’ *Kapital* oder Gebrauchstexte wie das Telefonbuch oder eine Liste Hamburger Einkommensmillionäre auf die Bühne zu bringen, provoziert die Diskussion darüber, ob das heutige Theater auf Stücktexte angewiesen sei. Kann man, wenn es um die Vorlage der theatralen Produktion geht, noch von literarischen Texten bzw. von Literatur sprechen? Einige Vorlagen für die Bühne sind gar bekannte Filme wie Krzysztof Kieslowskis *Dekalog*, vereinzelt auch andere Medien wie Computerspiele, etwa in Rimini Protokolls *Best Before* (2010). Regietheater ist, weltweit gesehen, meist synonym mit deutschsprachigem Theater. Müsste man es möglichst kurz definieren, wäre es ein Theater, in dem nicht die Literatur, die Zuschauer oder die Schauspieler dominieren, sondern die Regie bzw. der Regisseur. In diesem Sinne ist Regietheater mit dem Autorenprinzip im Film vergleichbar, mit der Durchsetzung eines bestimmten Stils in Filmen von Alfred Hitchcock, Jean-Luc Godard oder Wim Wen-

ders. Man erkennt einen Hitchcockfilm, auch wenn man nicht weiß, dass dieser von Hitchcock ist. Ähnlich bemerkt man im Regietheater die starke Handschrift eines Regisseurs, zum Beispiel von Andreas Kriegenburg, Frank Castorf oder Nicolas Stemann. Dieser Wiedererkennungswert kann als «Marke» bezeichnet werden. Eine starke Stellung des Regisseurs in einem arbeitsteiligen Medium wie dem Theater bedeutet, dass das Regietheater von drei Seiten her kritisiert werden kann: erstens von den Verteidigern eines Autorentheaters, also der Dominanz des Dramas bzw. des Theatertextes. Zweitens von den Verehrern der Schauspieler. Und drittens von einem Publikum, das eventuell erwartet, ohne große Anstrengung und Eigenleistung unterhalten zu werden. Wenn man die Mündigkeit des Publikums in den Vordergrund rücken will, kann man zwei Standpunkte vertreten: Zum einen könnte man davon sprechen, den Zuschauer ernst zu nehmen, indem man ihm auf inhaltlicher wie formaler Ebene viel abverlangt. Zum anderen könnte man der Meinung sein, dass der zahlende Theaterbesucher nicht noch zusätzlich durch Verständnisschwierigkeiten belastet werden sollte. In Deutschland decken die Eintrittskarten, grob gerechnet, nur etwa ein Fünftel der Produktionskosten jedes Stücks. Der Rest wird mit Steuergeldern beglichen. Diese werden vom Staat bzw. von der Politik den Theatern zugewiesen. Mit der Verteilung sind die verschiedensten Ansprüche verbunden, die nicht vom Markt bestimmt werden, sondern über die auf der Basis von Geschmack und Interpretation entschieden werden muss, was notwendigerweise zu letztlich nicht zu beendenden Diskussionen und Konflikten über das auf den Bühnen Gezeigte führt.

[...]

Mehr Informationen zu [diesem](#) und vielen weiteren Büchern aus dem Verlag C.H.Beck finden Sie unter: www.chbeck.de