

Unverkäufliche Leseprobe



C. Bernd Sucher
Wie es euch gefällt
Der kleine Theaterversther

267 S.: mit 19 Abbildungen. Klappenbroschur
ISBN: 978-3-406-69723-4

Weitere Informationen finden Sie hier:
<http://www.chbeck.de/16534300>

C. Bernd Sucher

WIE ES EUCH GEFÄLLT

Der kleine Theaterversther

Alles, was auf, vor und hinter
der Bühne geschieht

VERLAG C.H.BECK

Mit 19 Abbildungen

Originalausgabe

© Verlag C.H.Beck oHG, München 2016

Satz: Druckerei C.H.Beck, Nördlingen

Druck und Bindung: CPI – Ebner & Spiegel, Ulm

Umschlaggestaltung: Geviert, Grafik & Typografie, Andrea Hollerieth

Umschlagabbildung: «Anatomie Titus Fall of Rome.

Ein Shakespeare-Kommentar» von Heiner Müller,

Deutsches Theater Berlin; Titus Andronicus: Wolfram Koch,

Regie: Dimiter Gotscheff, Ausstattung: Mark Lammert,

Premiere 28. November 2007.

Foto: © Iko Freese/drama-berlin.de

Gedruckt auf säurefreiem, alterungsbeständigem Papier

(hergestellt aus chlorfrei gebleichtem Zellstoff)

Printed in Germany

ISBN 978 3 406 69723 4

www.chbeck.de

Für A. –

again and again:

«I would not wish any companion in the world but you!»
William Shakespeare: The Tempest

encore et encore:

«L'amour, toujours, n'attend pas la raison.»
Jean Racine: Britannicus

INHALT

Vorwort 9

1. Der Zuschauer ist der Mitschöpfer 11

2. Theaterberufe 22

Der Regisseur 22

Der Dramaturg 35

Der Bühnenbildner 40

Der Kostümbildner 45

Der Medienkünstler 47

Der Lightdesigner 49

Der Bühnenmusiker 50

Der Maskenbildner 52

3. Die Inszenierung – Ergebnis komplexer
Prozesse 55

4. Wahrnehmen 70

Wie bereite ich mich vor? 70

Wahrnehmung von Licht, Symbolen,
Bewegungsabläufen – und Sprache 72

Sonderfall Musiktheater 99

Organisation der Wahrnehmungen 111

Selbstwahrnehmung und Selbsterkenntnis 142

Wahrnehmung und Bildung 147

5. Wertungen 157

6. Ästhetische Reize 162

Wie man poetischen Geist erlangt 172

Vermischte Empfindungen 174

Interesse verdirbt das Urteil 177

Interessant ist das Ungewöhnliche 181

Die Langeweile als Pein und Chance 186

Zum Weinen schön 194

Nichts ist spannender als ein Cliffhanger 201
Zweckmäßig ohne Zweck: Schönheit 211
Direktheit, die schockiert 221
Kreativität zwischen Akkumulation und Askese 229

7. Die Kritik: Ein Puzzle von Wissen und
Wahrnehmung 241

Literatur 255

Personenregister 258

Werkregister 264

Bildnachweis 267

VORWORT

Die Idee zu diesem Buch schenken mir empörte Zuschauer. Sie, die in den Pausen einer Aufführung schon eine Meinung hatten, meist eine abwertende, und die nicht verstehen wollten, dass ich mich sowohl mit Tadel als auch mit Lob zurückhielt, weckten in mir die Lust zu erklären, dass ein ästhetisches Urteil durch präzise und differenzierte Wahrnehmung begründet werden und nicht von Vorurteilen und diffusen persönlichen Vorlieben abhängen sollte. In den Pausengesprächen gelang mir dieses Vorhaben nie, selbst bei meinen Freunden nicht. Deshalb versuchte ich zunächst einen anderen Weg.

Mit den Dramaturgen der Bayerischen Staatsoper startete ich eine Diskussionsreihe. Sie hieß «Schule der Wahrnehmung». Zwanzig Zuschauer, die zuvor alle die Aufführung gesehen hatten, die wir danach besprachen, trafen sich mit dem jeweiligen Produktionsdramaturgen und mir. Es gab nur eine Verabredung: Niemand durfte sagen, was ihm an der Inszenierung gefiel oder missfiel. Es sollte beschrieben werden, was gesehen und gehört worden war. Wir arbeiteten nie mit DVD-Zuspielungen, um zu überprüfen, ob die Wahrnehmung sich mit den Vorgängen auf der Bühne deckte, sondern allein mit Fotografien. Da die Gruppe mit wenigen Ausnahmen zumindest für eine Spielzeit zusammenblieb, ließ sich beobachten, wie sich in diesem Zeitraum ein waches Bewusstsein für Bühnenvorgänge entwickelte; zugleich nahm die Freude am Dechiffrieren von Räumen und Aktionen zu. Die Zuschauer benahmten sich wie akribische und ehrgeizige Kritiker. Sie bereiteten sich vor, lasen Libretti, hörten Einspielungen, sahen sich Aufzeichnungen anderer Inszenierungen an, und sie schrieben während der Aufführungen Notizblöcke voll. Sie zählten die Komparsen, die Stühle, die Scheinwerfer. Sie merkten sich die Farben der Kleider und Hosen. Sie malten mit Pfeilen die Bewegungen der Protagonisten. Und sie waren – alle – froh über ihre Entdeckungen und enttäuscht über vieles, was sie

nicht bemerkt hatten. Einige Beispiele aus diesen Seminaren habe ich in meine Ausführungen aufgenommen.

So entstand dieses Buch, zu dem mein Lektor Stefan von der Lahr, dem ich herzlich danke, mich ermutigte. Ich hoffe, dass meine Publikation den Lesern zu einer Schule der Wahrnehmung wird; dass sie Aufführungen nach der Lektüre anders begegnen werden, als es ihnen zuvor möglich war. Dabei geht es mir nicht darum, einfältige Regisseure und geistesschlichte Inszenierungen zu verteidigen. Das Ziel ist vielmehr, Zuschauer zu einer besonderen Aufmerksamkeit zu verführen; zu einer Offenheit, die es ermöglicht, das ungewohnt Neue, auch das womöglich Ärgerliche, nicht gleich als missglückt abzutun.

Zuerst möchte ich mich bei den Zuschauern bedanken, die mich durch ihren Missmut motivierten, diese Unternehmung zu wagen. Ich bedanke mich zudem bei Nikolaus Bachler, Miron Hakenbeck, Olaf A. Schmitt, Rainer Karlitschek, Malte Krasting, Daniel Menne und Benedikt Stampfli dafür, dass sie mir die «Schule der Wahrnehmung» an der Bayerischen Staatsoper ermöglichten. Mein Dank gilt auch Wolfgang A. Rehmann, der die Arbeit an diesem Buch begleitete – vom Besuch der Aufführungen bis zur (strengen) Lektüre des Manuskriptes.

München/Seeon, im Sommer 2016

C. Bernd Sucher

1. DER ZUSCHAUER IST DER MITSCHÖPFER

Was ist Wahrnehmung? Das Wort leitet sich her aus dem Althochdeutschen: *wara neman*. Und das bedeutet: einer Sache Aufmerksamkeit schenken. Es geht also nicht um Wahrheit oder Wahrheiten. Der Brockhaus, die Ausgabe von 1994 erklärt: Wahrnehmung sei die «psychophysische Verarbeitung von in physikalischen und chemischen Reizen enthaltenen Informationen durch Sinnessysteme und Gedächtnis. Die Verbindung zur Umwelt stellen die Sinnesorgane dar». Wahrnehmung ist also gewiss die Voraussetzung für Orientierung und Handeln in der Welt.

Wenn wir die Sache nicht unnötig verkomplizieren und die diversen Meinungen der Wahrnehmungspsychologen beiseite lassen, dann sind an der Wahrnehmung die fünf Sinne – Sehen, Hören, Schmecken, Riechen, Tasten – sowie der Gleichgewichtssinn beteiligt. Wahrnehmen ist Informationsgewinnung. Reize werden gefiltert, bewusst oder unbewusst. Informationen werden zu einem subjektiven, sinnhaften oder sinnvollen Gesamteindruck zusammengeführt. Was als Eindruck oder Erfahrung gewonnen wird, wird abgeglichen mit bereits zuvor gewonnenen Eindrücken. Es wird in Beziehung gesetzt. Wahrnehmen ist somit auch ein Lernprozess. Und natürlich kann jeder gesunde Mensch seine Aufmerksamkeit steuern und beeinflussen, also gezielt einsetzen oder eben nicht.

Der Philosoph Martin Seel formulierte in seiner Studie zur Ästhetik des Erscheinens: «Prinzipiell kann alles, was sensitiv wahrgenommen werden kann, auch ästhetisch wahrgenommen werden. Zu den möglichen ästhetischen Objekten zählen dabei nicht allein die wahrnehmbaren Dinge und ihre Konstellationen, sondern auch Ereignisse und ihre Sequenzen, kurzum alle Zustände oder Geschehnisse, von denen wir sagen können, wir hätten sie gesehen, gehört, gefühlt oder sonst wie verspürt. Dennoch fällt der Begriff des ästhetischen Objekts nicht mit dem all-

gemeinen Begriff des Wahrnehmungsgegenstands zusammen. Denn was sensitiv wahrnehmbar ist und somit Anlass einer ästhetischen Wahrnehmung werden kann, ist nicht darum bereits ein ästhetisches Objekt. Alle ästhetischen Objekte sind Objekte der Anschauung, aber nicht alle Objekte der Anschauung sind ästhetische Objekte.» Ästhetische Objekte – eben auch Theater- und Opernvorstellungen – sind Objekte des Erscheinens, sie sind Darbietungen.

Der Kunsthistoriker Rudolf Arnheim schrieb in seinem bereits 1954 publizierten und längst zum Standardwerk avancierten Buch «Art and Visual Perception – A psychology of the creative eye», das Sehen und das Hören seien keineswegs nur ein mechanisches Aufzeichnen von Sinneseindrücken. Wahrnehmen habe sich vielmehr erwiesen «als ein echt schöpferisches Begreifen der Wirklichkeit – fantasievoll, erfinderisch, gescheit und schön. Es stellte sich heraus, dass die Eigenschaften, die den Denker und den Künstler auszeichnen, allen geistigen Tätigkeiten innewohnen, Psychologen erkannten dann auch, dass diese Tatsache kein Zufall war. Dieselben Grundsätze gelten für all die verschiedenen geistigen Fähigkeiten, da der Geist immer als eine Ganzheit arbeitet. Alles Wahrnehmen ist auch Denken, alles Denken ist auch Intuition, alles Beobachten ist auch Erfinden. Die Bedeutung dieser Erkenntnisse für die Theorie und Praxis der Kunst ist offensichtlich. Wir können im künstlerischen Schaffen keine eigenständige Tätigkeit sehen, auf geheimnisvolle Weise von oben inspiriert, mit anderen menschlichen Tätigkeiten nicht in Beziehung stehend und nicht in Beziehung zu bringen. Stattdessen erkennen wir im verfeinerten Sehen, das zur Schöpfung großer Kunstwerke führt, eine Weiterentwicklung der bescheideneren und allgemeineren Sehtätigkeit im täglichen Leben. Wie das alltägliche Sich-Zurechtfinden (künstlerisch) ist, weil es mit dem Geben und Finden von Form und Bedeutung zu tun hat, ist das schöpferische Tun des Künstlers ein Instrument des Lebens, eine verfeinerte Art des Verstehens, wer und wo wir sind.»

Wenn dem so ist, dann hat der Rezipient entscheidenden Anteil am Kunstwerk. Für das Theater bedeutet dies, dass der Zuschauer in einem Theater oder Opernhaus durch seine subjek-

tive Wahrnehmung an der Gestaltung einer Inszenierung, einer Choreographie, eines performativen Akts oder, allgemeiner formuliert, jedweder theatraler Schöpfung teilnimmt. Er soll, er muss daran Anteil haben! Schon Richard Wagner forderte in seiner 1852 erschienenen Schrift «Oper und Drama» nicht bloß den «organisch mitwirkenden Zeugen», sondern er wünschte sich den «notwendigen Mitschöpfer». Und Wsewolod Emiljewitsch Meyerhold, Regisseur, Schauspieler und Theatertheoretiker, der zu Beginn des 20. Jahrhunderts eine radikal antirealistische Theaterästhetik anstrebte, sah im Zuschauer den «vierten Schöpfer» neben Autor, Regisseur und Schauspieler, der «mit seiner Vorstellungskraft» schöpferisch beenden müsse, was auf der Bühne nur angedeutet werde. Im Kapitel «Kritik» werden wir auf diese Reihenfolge, die eine Werteordnung darstellt, nochmals eingehen.

Da kein Gegenstand und kein Mensch allein und isoliert wahrgenommen werden kann, sondern alles und jeder im Gefüge und Verlauf des Ganzen gesehen (und gehört) wird, ist das Seh- (und Hör-)Erlebnis stets ein dynamisches und mehrschichtiges – in vielen postdramatischen Aufführungen auch ein extrem verwirrendes. Und, keine Frage, das Wissen des Rezipienten, also seine Bildung und seine Erfahrungen mit künstlerischen Hervorbringungen welcher Art auch immer, beeinflussen die Wahrnehmung und die Beurteilung des Wahrgenommenen, denn sie werden in Beziehung(en) gesetzt. Assoziationen werden gestiftet: «Alle Wahrnehmung ist Differenzwahrnehmung», behauptet zu Recht Hans-Thies Lehmann in seinem Buch «Postdramatisches Theater».

Es gibt einen wunderbaren Brief von Denis Diderot an die Schauspielerin Marie-Jeanne Riccoboni, datiert am 27. November 1758. Sie hatte behauptet, die Bühne sei ein lebendes Bild, «bei dem man keine Zeit hat, auf Einzelheiten achtzugeben». Diderot antwortet: «Freilich nicht gleich, wenn sich der Vorhang hebt. Später jedoch, wenn die Darsteller gerade einmal schweigen, wird sich mein Blick auf ihre Bewegungen konzentrieren, und nichts wird mir entgehen. In Gesellschaft bleibt nichts unbemerkt. Mitten in einer lebhaften Unterhaltung sind oft eine

mehrdeutige Bemerkung, eine Geste, ein Blick verräterisch. Ist man denn im Theater weniger hellichtig und aufmerksam? Das wäre schlimm, und es läge an einem großen Dichter, die Nation von diesem Übel zu heilen. Ist aber einmal das Schweigen auf der Bühne beendet und kann man nicht mehr auf die Einzelheiten des Bildes achten, dann müssen große Massen und kraftvolle Gruppierungen umso stärker zur Wirkung gelangen. Kurz, ist die Bühne ein Bild, dann möchte ich Euch so auf ihr sehen, wie ein Maler seine Figuren auf der Leinwand verteilt. Stellt Euch also nicht mehr schön symmetrisch, steif, wie abgezirkelt und angewurzelt im Kreis auf. Denkt einmal an Eure allerstürmischsten Szenen und sagt mir dann, ob Boucher auch nur von einer einzigen ein halbwegs erträgliches Bild gemacht hätte.» Gemeint ist der Maler François Boucher (1703–1770), gegen dessen Kunst sich Diderot mit Vorliebe wandte.

Sie behauptet: «Auf der Bühne unterscheidet man keine Einzelheiten.» Diderot widerspricht: «Was ist denn das für eine Idee! Schreiben wir etwa für Idioten? Spielt Ihr etwa für Idioten? Aber nehmen wir einmal an, meine gute Freundin – Sie haben mir erlaubt, Sie so zu nennen –, nehmen wir an, ein gewisser Salon, den wir beide gut kennen, wäre so eingerichtet, wie ich es mir wünsche; nehmen wir an, Fanny spielt gerade eine Partie mit dem Speisemeister Ihrer Hoheit, ich stehe hinter dem Herrn Speisemeister, und während Fanny ganz mit ihrem Spiel beschäftigt ist und ich mit meinen Gefühlen, entgleitet mir die Broschüre, die ich in Händen halte, ich lasse langsam meine Arme sinken, zärtlich wendet sich ihr mein Kopf zu und alle meine Handlungen sind auf sie gerichtet. Wie weit müsste ein Zuschauer entfernt sein, um sich täuschen zu können? Der-gestalt muss die Gestik auf der Bühne sein: kraftvoll und echt. Es darf nicht nur mit dem Gesicht gespielt werden, sondern mit dem gesamten Körper. Hält man sich peinlich genau an bestimmte Stellungen, dann opfert man das Gesamtbild der Darsteller und den Gesamteindruck, den sie vermitteln sollen, einem kleinen und vorübergehenden Vorteil. Stellen Sie sich einen Vater vor, der inmitten seiner Kinder stirbt, oder eine beliebige andere Szene dieser Art. Was spielt sich um sein Bett he-

rum ab? Jeder ist ganz in seinen Schmerz versunken, einer aber, von dem ich nur ein paar Bewegungen erhaschen kann, die meine Phantasie beflügeln, fesselt, trifft und erschüttert mich womöglich stärker als ein anderer, von dem ich jede einzelne Geste verfolgen kann.»

Was möchte dieses Buch leisten?

Ich möchte theatrale Wahrnehmung lehren. Ich weiß, das Vorhaben mag vermessen erscheinen. Und genau deshalb werde ich mich diesem Ziel maßvoll, also sehr langsam nähern. Es soll gefragt werden, was und wer die theatrale Wahrnehmung beeinflusst. Wie geschieht sie? Was macht eine Inszenierung aus oder, noch einfacher, wann können wir von einer Inszenierung sprechen? Dazu muss geklärt werden, was für eine Tätigkeit «das Inszenieren» eigentlich ist. Der Beruf des Regisseurs, übrigens eine französische Erfindung des 18. Jahrhunderts, muss definiert werden. Er muss betrachtet werden zusammen mit den anderen Theaterberufen, ohne die eine Inszenierung schwerlich möglich ist: dem Bühnenbildner, dem Medienkünstler, dem Lightdesigner, der mal Beleuchter hieß, dem Kostümbildner, dem Bühnenkomponisten, dem Maskenbildner und, in deutschsprachigen Ländern nicht wegzudenken, dem Dramaturgen. Ist eine Inszenierung also immer eine Teamarbeit? Die Arbeit eines Ensembles, eines Kollektivs, zu dem auch die Schauspieler, die Sänger und, im Falle des Musiktheaters, auch der Dirigent zählen? – Wir werden sehen.

Sodann möchte ich den Versuch unternehmen zu erklären, wie Wahrnehmen erlernt werden kann. Gewiss gehört zu diesem Lernprozess – und zwar sehr entscheidend – die Vorbereitung. Und ich meine hier nicht allgemein Bildung, sondern die konkrete Arbeit des Zuschauers im Hinblick auf die jeweilige Aufführung. Die Freude an Kunst – an der Malerei, dem Theater, der Musik – ist nicht wohlfeil zu erlangen. Ein faules Auge, ein faules Hirn hindern nicht allein, Erkenntnis(se) zu erlangen, sondern sie machen Lustempfinden unmöglich. Kurz: Wer gänzlich unvorbereitet eine Aufführung besucht, muss sich nicht sonderlich wundern, wenn er enttäuscht wird oder gar nichts versteht, nichts wahrnimmt. Andererseits machen viele postdra-

matische Inszenierungen, in denen sich das Performative selbstständig, Vorbereitungen oft unmöglich. Wie sich vorbereiten – zum Beispiel – auf eine Inszenierung von «Clavigo», angekündigt «nach Goethe»?

Stephan Kimmig präsentierte eine solche im Sommer 2015 während der Salzburger Festspiele. Vom Text blieb wenig. Auch die Figurenkonstellation war aufgehoben, weil Kimmig mit den Geschlechtern spielte. Gender-Thematik. Clavigo wurde gespielt von Susanne Wolff, Carlos von Moritz Grove. Der Abend beginnt mit einem Clownsspiel, wort-, aber nicht geräuschlos. Die Schauspieler grunzen, summen, skandieren Silben. Mittendrin – nur «Clavigo»-Leser oder «Clavigo»-Kenner reimen sich die Handlung noch zusammen – wird Goethes durchaus obszönes Spiel «Hanswursts Hochzeit» aufgeführt, Popsongs werden gesungen, und einige Gutmenschentiraden gibt es auch. So ein Abend fordert den Zuschauer heraus, weil er ihn, der auf Goethe vorbereitet war, auf Unbekanntes stößt, das auf den ersten Blick mit dem Drama nichts gemein hat. Handlung, Spannung, Logik – wer danach suchte, war verloren. Doch das war kein Zufall, sondern Kimmigs postdramatische Absicht.

Theatrale Vorgänge wahrnehmen, das heißt also, das Sehen und Hören zu lernen und sich solchermaßen geschult einzulassen auf Experimente, auf die vielfältigen Ausprägungen der Ästhetik des Performativen. Wobei die Wahrnehmung durchaus Regeln gehorcht, denen auch der ungeübte Zuschauer meist unbewusst folgt.

Es ist seit langem bekannt, nämlich seit den Untersuchungen des Kunsthistorikers Heinrich Wölfflin, der 1915 sein Hauptwerk «Kunstgeschichtliche Grundbegriffe» publizierte, dass Bilder von links nach rechts gelesen werden. Arnheim, der sich in seinem Werk vor allem mit der bildenden Kunst beschäftigt, versucht, ausgehend von diesem Gedanken, einen Exkurs in die Welt des Theaters und behauptet, was jeder Zuschauer im Selbstversuch nun überprüfen kann: «Wenn im Theater der Vorhang aufgeht, neigt das Publikum dazu, erst nach links zu schauen und sich mit den Figuren zu identifizieren, die auf der Seite erscheinen. Deshalb gilt von den sogenannten Bühnenbereichen

die linke Seite (vom Zuschauer aus) als die stärkere. In einer Gruppe von Schauspielern beherrscht derjenige die Szene, der am weitesten links steht. Der Zuschauer identifiziert sich mit ihm und sieht die anderen, von seinem Standpunkt aus, als Gegenspieler.»

Mercedes Gaffron, Kunsthistorikerin auch sie, bringt diese Erscheinung mit der Dominanz der linken Großhirnrinde in Verbindung, dem Sitz der höheren Gehirnzentren für das Sprechen, Schreiben und Lesen. Arnheim folgert – um bei diesem Beispiel zu bleiben: «Wenn diese Dominanz gleichermaßen für das linke Sehzentrum gilt, dann treffen wir beim Registrieren von Sehinformationen eine Unterscheidung zugunsten derjenigen, die innerhalb des rechten Gesichtsfeldes wahrgenommen werden. Rechts wäre dann das Sehbild schärfer, und das würde auch erklären, weshalb Gegenstände zur Rechten stärker auffallen. Eine erhöhte Aufmerksamkeit für die Vorgänge zur Linken würde diese Asymmetrie aufheben; und das Auge würde sich spontan vom Ort der ersten Aufmerksamkeit zum Bereich des deutlichsten Sehens bewegen.»

Das heißt: Tritt ein Schauspieler von rechts auf, kann er sich sicher sein, dass er weniger bemerkt wird und sich erst ins Spiel bringen muss. Andererseits ist jeder Schauspieler, der in der Bühnenmitte steht oder agiert, stets im Zentrum der Aufmerksamkeit. Ich werde versuchen, diese These anhand von szenischen Beispielen zu belegen. Keine Frage, große Werke der Kunst – auch in der Theaterkunst – sind vielschichtig, lassen mehrere Sichtweisen zu. Auch, weil es in der Kunst kein Richtig und kein Falsch gibt. Zugleich wissen wir, dass diese sogenannte große Kunst sich durch Einfachheit auszeichnet. Einfachheit erfordert eine Übereinstimmung von Bedeutung und sichtbarer Gestalt. Was aber, wenn Theatermacher Bedeutung überhaupt nicht interessiert? Was, wenn keine Bedeutung mehr kommuniziert wird von der Bühne zu den Zuschauern? Was, wenn, wie der Theaterwissenschaftler Hans-Thies Lehmann formuliert, «eine Verschiebung der Hierarchie» von den Regisseuren (oder den Kollektiven) vorgenommen wird? Dann sind die Worte, sind Text und Logik ausgehebelt; und an ihre Stelle tritt das Ereignis:

Schauspieler, Tänzer, Performer und/oder ein Theater der Bilder wie zum Beispiel in den Werken von Robert Wilson. Dieses Vorgehen stellt den Zuschauer vor eine besondere Herausforderung, denn performatives Theater verweigert sich explizit dem Postulat der Einfachheit.

Da das Sehen eine schöpferische Tätigkeit des Geistes ist, muss dieser – will der Zuschauer/Zuhörer Gewinn, also Freude daraus erfahren – stimuliert werden. Denn, so Arnheim, «die Wahrnehmung vollbringt auf der sinnlichen Ebene, was im Bereich des Denkens Verstehen genannt wird». Sehen ist letztlich das Wahrnehmen von gerichteten Spannungen. Das heißt, dem Theaterzuschauer, dessen Sehen (und Hören) nicht wie beim Film und beim Fernsehen gelenkt wird, wird die Freiheit geschenkt auszuwählen, was er sieht und, wichtiger noch: Was er sehen möchte. Was – und deshalb das Beispiel –, was hat es damit auf sich, dass der Zuschauer immer erst nach links schaut und dann erst nach rechts, sodass die erste Wahrnehmung bereits eine Gewichtung darstellt? Ist die Größe und Kleinheit des Wahrgenommenen von Bedeutung? Es gibt, das ist unbestritten, Sehmuster. Zugleich wissen wir, dass der Mensch auch beim Wahrnehmen von Zeichen – visuellen und akustischen, von künstlerischen – immer bemüht ist, so wenig Aufwand zu betreiben wie möglich. Kurz: Er ist zufrieden mit der ersten möglichen Dechiffrierung von Zeichen, der einfachsten Deutung – oder der schlichten, ganz schnellen Ablehnung, sich mit den Zeichen überhaupt zu beschäftigen. Auch beim Erfassen wird der Weg des geringsten Widerstands gesucht. Und zuweilen ist dieser Weg die Verweigerung der Aufnahme und Auseinandersetzung überhaupt. Just deshalb machen es Aufführungen des postdramatischen Theaters den Zuschauern, die Fabel- oder Literaturtheater erleben möchten, so schwer. Die Ästhetik der Wiederholung (Christoph Marthaler), die Ästhetik der Zeitdehnung und Slow Motion (Robert Wilson), die Ästhetik der Simultaneität (Christoph Schlingensiefel, Frank Castorf) – all diese performativen Formate leisten bewusst nicht, was schon Aristoteles forderte, nämlich Einfachheit. Das Theater müsse Verwirrung vermeiden, war seine wichtigste Forderung. Die neuen Schau-Spiele, in denen Körper und

Körperlichkeit ein neues Zeichensystem errichten, stiften indes durchaus Verwirrung. Nun bedeutet der Schauspieler nicht mehr in einer Rolle etwas, sondern der Schauspieler-Tänzer-Körper ist Bedeutung. Der Akteur wird zu einem «Mensch-Objekt», zu einer «lebenden Skulptur» (Hans-Thies Lehmann), die betrachtet und beobachtet werden muss und gedeutet werden kann.

Wenn das Sehen, das Wahrnehmen Teil des Schaffens ist, dann wird der Rezipient – nimmt er seine Aufgabe selbstbewusst und kritisch wahr – zum Mitschöpfer. Das Auge registriert dabei nur äußere Informationen. Das Innere – also der (mögliche) Bedeutungsgehalt – muss daraus erst erschlossen werden. Das ist die Aufgabe des Zuschauers, der er sich stellen muss. Was beeinflusst ihn bei diesem Wahrnehmungsprozess? Seine Bildung? Seine Erinnerungen? Sein Ordnungssinn? Seine Fähigkeit, schwierige Zeichensysteme zu vereinfachen? Wie funktioniert Kommunikation zwischen Akteuren und Zuschauern, wenn das Zeigen, also das Spielen, wichtiger wird als das Gezeigte? Wenn der Zeiger etwas zeigt, das, bedeutungslos, nichts ist als Bewegung im Raum? Diese Fragen sollen in den folgenden Kapiteln beantwortet werden.

Sicher ist, dass der Einfluss der Erinnerung – also auch des Vergleichs, des Abgleichens von Wahrnehmungsmomenten – von großer Bedeutung für das Erkennen und Deuten theatraler Vorgänge ist. Der Kunsthistoriker E.-H. Gombrich erklärte: «Je größer die biologische Bedeutung eines Objektes für uns ist, desto mehr sind wir auf Erkennen eingestellt – und desto anspruchsloser sind wir daher in Bezug auf formale Übereinstimmung.» Gewiss ist beim Prozess des Erkennens die Bildung des Rezipienten von großer Bedeutung. Wer bei Gogols sozialkritischer Komödie «Der Revisor» die Figurenwelt der *Commedia dell'Arte* und die Operette mitdenkt und sieht, wird auch bei einer comichaften Vereinfachung des Stoffes weiter vordringen als jemand, dem diese Welt fremd ist – und so fort.

Ohne Zweifel ist auch der Ordnungssinn von großer Bedeutung für ein Urteil über eine Aufführung. Das heißt: Der Zuschauer muss wie in einem Puzzle die einzelnen Elemente einer

Inszenierung erst einmal separat wahrnehmen – sehen und hören – und dann versuchen, aus den Einzelteilen eine Gesamtstruktur zu erstellen. Er muss Ordnungsarbeit leisten. Hat er auf diese Weise eine Form entdeckt, muss er überlegen, und das ist ein ausschließlich intellektueller Vorgang, ob die Form und die (mögliche) Bedeutung zu einer Übereinstimmung gebracht werden können. Denn die szenischen Vorgänge müssen letztlich als eine Gesamtheit wahrgenommen werden. Werden sie es nicht, urteilt der Rezipient also nur innerhalb enger Grenzen, dann wird das Urteil wenn nicht falsch, so doch fehlerhaft ausfallen. Jeder Aspekt der Wahrnehmung wird dabei auch die Reflektion des Vergleichs einbeziehen, nach Ähnlichkeiten suchen.

Ein Aspekt ist bei der Beurteilung von szenischen Vergegenwärtigungen von besonderer Bedeutsamkeit: Bei jeder Aufführung und zu jedem Zeitpunkt kann nie mehr als eine einzige Teilansicht eines dreidimensionalen Objektes, eines Vorgangs im Raum gesehen und erkannt werden. Einen Moment in die falsche Richtung gesehen, die – in diesem Moment – unbedeutendere Figur in den eigenen Fokus genommen zu haben, kann erkenntnishindernde Folgen haben.

Ziel dieses Buches ist es, Zuschauer (und Leser) zu sensibilisieren für das, was sie sehen – und manchmal nicht wahrhaben wollen –, sie zu öffnen für neue Formen, auch anhand von Beispielen, also Aufführungsanalysen, die deutlich machen, dass es nicht nur eine Lesart einer Inszenierung geben kann! Theater ist nicht allein eine Informations- und Bedeutungsmaschine; es ist, im besten Fall, eine Herausforderung, die von manchen Rezipienten durchaus als Zumutung wahrgenommen werden kann (und darf). Die Bilder des zeitgenössischen Theaters sind sehr oft eben nicht mehr Illustrationen der Handlungen, verstärkende Bedeutungsträger, sondern sie haben sich emanzipiert. Die Tableaus sind Tableaus sind Tableaus – um Gertrude Stein zu paraphrasieren, die die wahnwitzigsten postdramatischen Theaterstücke geschrieben hat, zum Beispiel 1934 «Four Saints in Three Acts, an Opera to Be Sung» oder 1938 «Doctor Faustus lights the lights».

Leser und Zuschauer sollen angestiftet werden zu einem fein-

fühligem, aufmerksamen vorurteilsfreiem Sehen, dem freilich das Lesen der klassischen, modernen und postdramatischen Theatertexte und Libretti vorausgehen muss. Nur dadurch sind die Voraussetzungen gegeben für das Dechiffrieren, das Erkennen und damit für ein ästhetisches Urteil. Stets muss dabei bedacht werden, dass Irrwege zu jeder Entwicklung gehören – in der Kunst ebenso wie in den Wissenschaften. Was zunächst abwegig erscheint, kann sich überdies durchaus als Weg zur Erneuerung des Theaters erweisen. Deshalb verbietet sich der Wunsch, auf der Bühne stets abgebildete Wirklichkeit präsentiert zu bekommen. Es gilt noch immer Lessings Hinweis, dass das Kunstwerk die Regeln liefert, die angewandt werden müssen, es zu beurteilen. Zuschauer werden mit ihrem Regelwerk – Drama/Handlung/Nachahmung – deshalb eine Aufführung oft nicht beurteilen können, weil sie mit falschem Maß (be)messen.

Es gibt keine ernstzunehmende Kritik – von professionellen Rezensenten und kritischen Amateuren, also Theaterliebhabern –, die vor dem Urteil nicht abwägt, nicht misst, nicht in Beziehung setzt. Eine kritische Wahrnehmung kommt erst durch Abgleichung aller Sinnesempfindungen mit bereits vorhandenen Daten zustande, durch eine Art innere Passkontrolle. Der Zuschauer muss erinnern und vergleichen: Vorlage und inszenatorisches Ergebnis. Zuvor wahrgenommene szenische Ergebnisse und die zuletzt wahrgenommene Aufführung. Welche Gewinne? Welche Verluste? Und er muss sich fragen, ob Sinn – also sinn-voll und sinn-los – eine ästhetische Kategorie sein darf, ob Langeweile ein Bedeutungskriterium ist. Geduld ist keines.

2. THEATERBERUFE

Der Regisseur

Wer sich bei der Klärung dieser Frage zuerst an Wikipedia wendet, wird enttäuscht. Der Neugierige erfährt dort nicht mehr als dies: Der Begriff leite sich ab vom französischen «régisseur» und werde im Deutschen «Spielleiter» genannt, und so einer führe Regie. Wenig hilfreich dies. Kein Wort über die Entstehung dieses doch eher seltsamen Berufs. Die Geburt des Regisseurs ist keine leichte. Die Geburtshelfer waren – ausgerechnet! – die Theaterkritiker. Diese gab es schon vor den Regisseuren. Doch sie befassten sich zunächst vornehmlich mit den zur Aufführung gebrachten Texten – waren also eher Literaturkritiker.

Da gab es zum Beispiel Matthias Claudius, der in der Wochenschrift «Der Wandsbecker Bote», die von 1771 bis 1776 erschien, Lessings «Emilia Galotti» besprach: «Das erste also was ich von diesem Trauerspiel zu sagen habe, ist, dass es mir gefallen hat. Das heißt nun wohl eben nicht viel gesagt, aber es ist auch nie meine Sache gewesen, viel zu sagen. (...) Ein Ding hab ich nicht recht in Kopf bringen können, wie nämlich die Emilia, sozusagen bei der Leiche ihres Appiani an ihre Verführung durch einen andern Mann und an ihr warmes Blut denken konnte. Mich dünkt, ich hätt' an ihrer Stelle nackt durch 'n Heer der wollüstigen Teufel gehen wollen, und keiner hätt' es wagen sollen mich anzurühren.»

Am Anfang einer neuen Kritiker-Generation stand Johann Christoph Gottsched. Er wurde zum Reformator der deutschen Literatur und zum geistigen Führer der sogenannten Frühaufklärung. 1730 erschien sein «Versuch einer Critischen Dichtkunst vor die Deutschen», das nach der Poetik von Martin Opitz wirksamste deutsche Lehrbuch der Poetik. Darin wandte sich Gottsched gegen die von ihm als zu schwülstig empfundene Sprache der Dichtung des 17. Jahrhunderts, besonders in ihren späten

Formen, den Werken von Daniel Caspar Lohenstein und Christian Hofmann von Hofmannswaldau. Nach französischem Vorbild versuchte er, allgemeingültige Regeln für die dichterische Produktion und den literarischen Geschmack zu entwerfen. Gottscheds Bemühungen um eine Erneuerung des deutschen Dramas entsprachen seinem Interesse für die Entwicklung einer Bühnen- und Schauspielkunst, die höheren Ansprüchen gewachsen sein sollte als in der Vergangenheit. Das heißt: Gottsched mißfielen die Haupt- und Staatsaktionen, die groben Harlekinaden der wandernden Schauspieltruppen. Er fand in dieser Ablehnung Verständnis bei Friederike Caroline Neuber und deren Leipziger Schauspielgesellschaft. Die Neuberin war keine Theatermacherin, sondern eine Theaterunternehmerin und nebenher Schauspielerin. Sie führte die deutsche Hochsprache in ihren Aufführungen ein. Und 1737 vertrieb sie die Possenreißer und Hanswürste von ihrer Bühne – eine besonnene Intendantin auf der Suche nach ernsthaften Stoffen und Texten.

Gottscheds erbittertster Gegner wurde Lessing, der sich in seinem 17. Literaturbrief, verfasst am 16. Februar 1759, mit Gottsched auseinandersetzt. Zunächst pflichtet Lessing Gottsched und der Neuberin bei, dass die Staats- und Heldenaktionen, die Prügeleien, Verkleidereien und Zaubereien auf deutschen Bühnen wahrlich ein Graus seien, doch kurz darauf setzt er zum Schlag an: «Dieses Verderbnis einzusehen, brauchte man eben nicht der feinste und größte Geist zu sein. Auch war Herr Gottsched nicht der erste, der es einsah; er war nur der erste, der sich Kräfte genug zutraute, ihm abzuhelfen. Und wie ging er damit zu Werke? Er verstand ein wenig Französisch und fing an zu übersetzen; er ermunterte alles, was reimen oder *Oui Monsieur* verstehen konnte, gleichfalls zu übersetzen; er verfertigte mit Kleister und Schere seinen *«Cato»*; er ließ den Harlekin feierlich vom Theater vertreiben, welches selbst die größte Harlekinade war, die jemals gespielt worden, kurz, er wollte nicht sowohl unser altes Theater verbessern, als der Schöpfer eines neuen sein. Und was für eines neuen? Eines Französierenden; ohne zu versuchen, ob dieses französierende Theater der deutschen Denkungsart angemessen sei, oder nicht.»

Lessing wollte das Theater als «die Schule der moralischen Welt» etablieren und verstanden wissen. Sein wirkungsästhetischer Ansatz war für die gesamte aufklärerische Theaterauffassung paradigmatisch: «Wer uns also mitleidig macht, macht uns besser und tugendhafter.» Diese Haltung gab Lessing nicht auf. Mutig versuchte er, Kritik an den Schauspielern des Hamburger Nationaltheaters zu üben. Doch dies brachte ihm nur Ärger ein. Bald stellte er sie auf Druck des Ensembles ganz ein und beschränkte sich in seinen Aufsätzen darauf, Texte zu analysieren und zu kritisieren und theoretische Essays zur Dramatik zu publizieren. Er begann mutig – und wurde ganz rasch feige. Nun war der Einspruch der Darsteller so unbegründet nicht: Lessing war wie die Schauspieler Angestellter des Theaters, so etwas wie der Chefdramaturg. Die Schauspieler mussten die öffentliche negative Kritik an ihnen als Vertrauensbruch sehen, als einen Akt mangelnder Solidarität.

Im Rückblick auf seine Kritikertätigkeit urteilte Lessing selbstgerecht: «Wir haben Schauspieler aber keine Schauspielkunst. Gelobt wird er sich nie genug, getadelt aber allezeit viel zu viel glauben; ja, öfter wird er gar nicht einmal wissen, ob man ihn hat tadeln oder loben wollen. Überhaupt hat man die Anmerkung schon längst gemacht, dass die Empfindlichkeit der Künstler in Ansehung der Kritik in ebendem Verhältnisse steigt, in welchem die Gewissheit und Deutlichkeit und Menge der Grundsätze ihrer Künste abnimmt.»

Lessing, der Streitbare, der für die Aufklärung und die Toleranz kämpfte, der jeder klerikalen Pression sich entgegensetzte und mutig stritt, er zog sich als Publizist beleidigt zurück, als Schauspieler sich gegen seine Texte und Beurteilungen wehrten. Immer ging es ihm dabei vornehmlich um Texte und die Leistungen der Schauspieler, die offensichtlich nach theatralen Konventionen agierten. Von Regie ist bei ihm nie die Rede. So wie Goethe glaubte er an Regeln, an Standardsituationen für Schauspieler.

Goethes Ziel als Weimarer Theaterdirektor war es, aus dem Theater eine ästhetische Anstalt zu machen. Anhand der Goethe'schen «Regeln für Schauspieler» von 1809 kann man sich

eine vage Vorstellung von den Goethe'schen Musteraufführungen machen und von anderen auch. Diese Regeln lassen sich durchaus lesen als verpflichtende Regieanweisungen – unabhängig von den jeweiligen Texten. Es geht nie um eine Interpretation von Stücken, sondern um die formale Präsentation von Texten, also darum, wie auf der Bühne rezitiert wird. Es geht um Sprache und Posen.

So heißt es etwa in Paragraph 37: «Die Haltung des Körpers sei gerade, die Brust herausgekehrt, die obere Hälfte der Arme bis an die Ellbogen etwas an den Leib geschlossen, der Kopf ein wenig gegen den geneigt, mit dem man spricht, jedoch nur so wenig, dass immer dreiviertel vom Gesicht gegen die Zuschauer gewendet ist.» Schwieriger noch (für die Schauspieler) ist die nächste Übung, die in Paragraph 41 beschrieben wird: «Ein Hauptpunkt aber ist, dass unter zwei zusammen Agierenden der Sprechende sich stets zurück, und der, welcher zu reden aufhört, sich ein wenig vor bewege. Bedient man sich dieses Vorteils mit Verstand und weiß durch Übung ganz zwanglos zu verfahren, so entsteht sowohl für das Auge als für die Verständlichkeit der Deklamation die beste Wirkung, und ein Schauspieler, der sich Meister hierin macht, wird mit Gleichgeübten sehr schönen Effekt hervorbringen und über diejenigen, die es nicht beobachten, sehr im Vorteil sein.»

Ganz in Goethes Sinn ist auch Lessings Ausgangspunkt allein der Text: Die Szene ist unwichtig! Der Text und seine Verständlichkeit sind alles. Darum will Lessing, der Kritiker, erst einmal Texte analysieren und bewerten und nur nebenbei Urteile abgeben über die Leistungen der Akteure. Zugleich erklärt er den Lesern seiner Kritiken, wie er sich den Kritiker als Richter vorstellt: «Die größte Freiheit eines dramatischen Richters zeigt sich darin, wenn er in jedem Falle des Vergnügens und Missvergnügens, unfehlbar zu unterscheiden weiß, was und wie viel davon auf die Rechnung des Dichters, oder des Schauspielers, zu setzen sei. Den einen um etwas zu tadeln, was der andere versehen hat, heißt beide verderben. Jenem wird der Mut benommen, und dieser wird sicher gemacht. Besonders darf es der Schauspieler verlangen, dass man hierin die große Strenge und Unparteilichkeit

beobachte. Die Rechtfertigung des Dichters kann jederzeit angetreten werden; sein Werk bleibt da, und kann uns immer wieder vor Augen gelegt werden. Aber die Kunst des Schauspielers ist in ihren Werken transitorisch. Sein Gutes und Schlimmes rauschet gleich schnell vorbei; und nicht selten ist die heutige Laune des Zuschauers mehr Ursache, als er selbst, warum der eine oder das andere einen lebhaften Eindruck auf jenen gemacht hat.»

Im fünften Stück seiner «Hamburgischen Dramaturgie» teilt Lessing noch einmal, ein letztes Mal, kräftig aus und schafft es dennoch nicht zu erklären, warum er den Schritt vom Literatur- zum Theaterkritiker nicht wagte: «Ich getraue mich nicht, von der Aktion der übrigen Schauspieler in diesem Stücke etwas zu sagen. Wenn sie nur immer bemüht sein müssen, Fehler zu bemänteln, und das Mittelmäßige geltend zu machen: so kann auch der Beste nicht anders, als in einem sehr zweideutigen Lichte erscheinen. Wenn wir ihn auch den Verdruss, den uns der Dichter verursacht, nicht mit entgelten lassen, so sind wir doch nicht aufgeräumt genug, ihm alle die Gerechtigkeit zu erweisen, die er verdient.»

Von Lessing zu Diderot, den der Deutsche sehr verehrte. Lessing übersetzte Diderots Dramen und einige seiner theoretischen Schriften. 1768 entstand die Urfassung von Diderots «Paradox über den Schauspieler», das am 15. Oktober und am 1. November 1770 erstmals in Melchior Grimms «Correspondance littéraire, philosophique et critique» erschien. Die handschriftlich verbreiteten kulturkritischen Bulletins waren für einen kleinen Kreis von fürstlichen Abonnenten in Mittel- und Osteuropa bestimmt. Was die Aufführungen betrifft, so verlangte Diderot eine Abkehr vom deklamatorischen, statischen Aufführungsstil und forderte als Erster ein realistischeres Handeln und Sprechen auf der Bühne. Diderot stritt weniger gegen die Gefühlsäußerungen in der Kunst als gegen die unkontrollierte Gefühligkeit der damaligen Schauspieler. Er unterschied zwischen «sensibilité», der Empfindsamkeit, und «sentiment», dem Gefühl. In der «Paradox»-Schrift formuliert er diesen Gedanken explizit: «Empfindsam sein ist eine Sache, und Fühlen eine andere.»

«Das Paradox über den Schauspieler» ist in bester philosophischer Tradition – nach Aristoteles und Platon – als ein Dialog verfasst. Die Paradoxie der Schauspielkunst wird von einem Kenner und einem eher harmlosen Liebhaber des Theaters erörtert. Dabei geht es um die Schauspieler, die sich – offensichtlich ohne eine höhere Instanz – über die Darstellung, über Bewegungsabläufe und die Choreographie von Szenen verständigen. Für Diderot steht fest, dass die *sensibilité* künstlerisch wertlos sei, geradezu gefährlich. Denn wer sich auf der Bühne seinen Gefühlen überlasse, sei außerstande zu spielen: «Nur der denkende, der aufmerksam die Menschen beobachtende, der urteilsfähige, sein eigenes Spiel, also die Darstellung, selbstkritisch überwachende, kontrollierende Schauspieler hat Aussicht auf Erfolg.» Habe Aussicht, zu jenem «Meisterschauspieler» zu werden, den zu Beginn des 20. Jahrhunderts der Theatertheoretiker und Regisseur Alexander Tairow anstreben wird. Diderots Text gilt zu Recht als der Höhepunkt der Schauspieler-Theorien des 18. Jahrhunderts – zumindest was die Kontroverse über die Darstellungskunst angeht.

Weder in den Kritiken von Gottsched oder Lessing noch bei Diderot ist die Rede von einem Spielleiter, einem Regisseur. Gab's ihn nicht? Ist er eine Erfindung des 19. Jahrhunderts? Nein! Es existierten offensichtlich schon im antiken Griechenland – bei den Aufführungen der Aischylos-Dramen – Männer, die die Funktion von Spielleitern hatten. Doch der Berufsregisseur ist tatsächlich eine französische Erfindung und Errungenschaft aus dem 19. Jahrhundert. Nach seinem Besuch in Paris im Jahr 1804 schwärmte der deutsche Theatermann und Dramatiker August von Kotzebue in dem Buch «Erinnerungen an Paris» begeistert von der Pariser Theaterarbeit. Was ihm besonders imponiert hatte, war das sorgfältige Proben des Stückes und ferner die Rolle, die in diesem Prozess dem Verfasser der Stücke zugestanden wurde, der am Entstehen der Vorstellung beteiligt war.

Kotzebue stellt fest, dass beim Einstudieren eines neuen Stückes der französische Schauspieler sich zehnmal mehr Mühe gebe als sein deutscher Kollege und dass in Paris dreißig Proben das Gewöhnliche seien – im Gegensatz zu mickrigen zwei oder

drei Proben, mit denen man in deutschen Theatern zufrieden gewesen sei. Der beträchtliche Zeitraum, der für die Bühnenproben in Paris zu dieser Zeit vorgesehen war, sowie die aktive Rolle, die der Dichter während dieses Einstudierens spielte, schufen in Paris die Voraussetzungen für eine sowohl äußere als auch innere Regie, also für den organisierenden und den interpretierenden Regisseur, während man sich in Deutschland und Österreich und in den skandinavischen Ländern bis in das vierte und fünfte Jahrzehnt des 19. Jahrhunderts damit begnügen musste, über diese Fragen zu theoretisieren. Die Ausnahmen waren allein Goethe und der Dramatiker und Theatertheoretiker Karl Leberecht Immermann mit ihren sogenannten Mustervorstellungen.

Im Paris dieser Zeit nahmen die Vorstellungen auf der Bühne Gestalt an. Das bedeutete, dass es in Frankreich Bühnenproben gab. In Deutschland begnügte man sich dagegen mit Leseproben am großen Tisch. Das heißt: Hier dominierte von Anfang an des professionellen Theaterspiels die dramaturgische Arbeit – weshalb in Deutschland, im Gegensatz zu der Praxis in den romanischen und angelsächsischen Ländern, heute noch die Dramaturgen, in nicht ganz unähnlicher Funktion, besonders hoch geschätzt werden. Die deutschen Dramaturgen im 17. und 18. Jahrhundert gaben den Schauspielern eine Vorstellung von der Tragödie oder Komödie als Ganzes und schickten sie dann für ihre einsame Erarbeitung der jeweiligen Rolle nach Hause.

Der Sprach- und Theaterhistoriker Gösta Bergman, der sich in den 60er Jahren des vergangenen Jahrhunderts in mehreren Aufsätzen über den Aufstieg des Berufsregisseurs äußerte, weist auf ein Dokument der Comédie Française aus dem Jahre 1685 hin. Damals, im Juni und Juli dieses Jahres, spielte man abends unter anderem Molières «Le malade imaginaire» und probte vom 26. Juni bis zum 6. Juli an einem einaktigen Lustspiel des Schauspielers Baron, das den Titel trägt: «Le Parisien et Les Enlèvements», neun Proben sind verzeichnet vor der Premiere; und es ist keineswegs sicher, dass es nicht zuvor schon Proben gegeben haben mag, denn wir besitzen nur dieses eine Blatt.

Im Journal von La Grange – einem Register aller Aufführungen der Molière'schen Truppe, aufgezeichnet von dem berühmten Schauspieler Charles Varlet (1635–1692), der sich La Grange nannte – steht alles über die Aufführungen, Einnahmen, Ausgaben der Molière'schen Truppe, auch vieles über Krankheiten und finanzielle Strafen, die den Schauspielern für Missachtung der Ordnung auferlegt wurden. Allein, wir finden nichts über Proben. Bei La Grange entdecken wir indes den Beweis dafür, dass die Rollen sehr bewusst verteilt wurden und Molière, der eine Ausnahme darstellt als Autor, Schauspieler und Leiter einer Schauspieltruppe – damit ist er mit Shakespeare vergleichbar –, sehr penibel und ausführlich Personen inszenierte und mit Schauspielern arbeitete. In anderen Quellen finden wir ähnliche Hinweise für Corneille, Racine und weitere Dramatiker des 17. Jahrhunderts, die ebenfalls aktiv an der Inszenierungsarbeit der Schauspieler teilnahmen.

Wer Samuel Chappuzeaus 1674 verlegtes Werk «Le théâtre français» kennt, der ist verblüfft, wie sehr die dort beschriebene Arbeit der heutigen gleicht, mit einem Unterschied nur: Statt des Regisseurs führt der Autor Regie, inszeniert und interpretiert. Chappuzeau (1625–1701), eher ein Theaterliebhaber als ein Theoretiker, beschrieb in seinem Werk das Theaterleben in den wichtigsten westeuropäischen Städten. Besonders ausführlich beschäftigte er sich mit den Arbeitsprozessen der Pariser Theater: «Der Autor ist normalerweise bei den Proben zugegen und beflügelt den Schauspieler, korrigiert ihn, wenn dieser Fehler macht; oder er erklärt ihm den Sinn der Sätze. Er macht ihn auch darauf aufmerksam, wenn er mit seiner Sprechweise oder seiner Gestik maniert wird; wenn seine Leidenschaft ihn im Spiel zu weit entfernt vom Text. Aber der intelligente Schauspieler besitzt die Freiheit, sich zu den Proben und deren Verlauf zu äußern. Aber nur, wenn er seine Mitspieler nicht beleidigt.»

Zu dieser Arbeit der Autoren mit den Schauspielern gibt es bei Chappuzeau eine hübsche Anekdote: Monsieur Racine, der seinen Akzent aus der Normandie sein Leben lang behalten hatte, habe trotzdem die Proben geleitet. Er habe am besten gespro-

chen und vor allem die richtigen Aktionen zu den Worten gefunden.

Die Vorgänger des Berufsregisseurs sind also entweder die Stückeschreiber, die Theaterleiter oder denkende, einsichtsvolle Schauspieler, «les comédiens intelligents». Zu diesen gesellt sich bereits im 18. Jahrhundert der sogenannte Theaterkenner, «le connaisseur». Wie das Zitat von Samuel Chappuzeau beweist, war der Beginn der Regie also eine kollektive Regie.

Da das Theater zu dieser Zeit, der Zeit des Rokoko, Mittelpunkt des gesellschaftlichen Lebens war und Sammelpunkt der eleganten Welt, zu der Literaten ebenso zählten wie Schauspieler(innen) und Sänger, verwundert es nicht, dass diese Menschen auch an der Erarbeitung der Aufführung beteiligt waren, zumindest dann, wenn Autor und Ensemble die Herrschaften und ihre Ratschläge schätzten. Diese waren die Gruppe der «connaisseurs». Die Personen-Regie dieser Connaisseurs konnte auf verschiedene Weise vor sich gehen: etwa schon beim Lesen des Stückes in einem literarischen Salon, wobei nicht selten die prominentesten Schauspielerinnen und Schauspieler der Comédie Française anwesend waren. Oder auch durch vertrauliche Briefe, private Diskussionen der Rolle im Foyer während der Bühnenproben. Oder – auch das gab es – nach der Premiere. Dann äußerte sich der Connaisseur, der Ratgeber, wie ein Kritiker, aber – das versteht sich im Rokoko in Paris von selbst – nicht unflätig und direkt, sondern möglichst diplomatisch und ganz gewiss galant. So gab etwa Voltaire, als er sich im Schloss Ferney aufhielt, einigen seiner nächsten literarischen Freunde in Paris den Auftrag, den Proben der Comédie Française beizuwohnen, um Ratschläge zu geben. Von Voltaire selbst erhielt ein Schauspieler namens Lekain, als der einsichtsvollste Schauspieler der Truppe, der offensichtlich von seinen Kollegen als Spielleiter anerkannt war, Briefe mit Hinweisen zur Inszenierung und Darstellung von einzelnen Rollen.

Die Berufsbezeichnung Regisseur, «régisseur en chef», tauchte um 1810 zum ersten Mal in den Personallisten der Theaterzettel auf. Gegen 1820 gab es kein einziges Pariser Boulevard-Theater, das nicht einen solchen Experten engagiert hatte. Sowohl von

der Probenarbeit als auch von den Inszenierungen berichtete die Pariser Presse. Unter der Überschrift «Intérieur des théâtres» erschien 1835 eine Artikelserie in der Theaterzeitschrift «Le monde dramatique».

Ganz anders war die Entwicklung in den deutschsprachigen Ländern, wo sich der Begriff der Regie überhaupt erst auf Anregungen aus Paris herauszubilden begann. Unter Regie verstand man in Deutschland und Österreich zum Beispiel die gesamte künstlerische Administration, wobei die eigentlich künstlerische Arbeit, also die Probenarbeit, dabei eine eher untergeordnete Rolle spielte. Die Regie wird in diesen Ländern von einem Regie-Ausschuss gebildet, in dem mehrere ältere, also zumindest erfahrene Schauspieler vertreten waren.

Josef von Sonnenfels (1733–1817), Jurist, Aufklärer und ein Ideengefährte Gottscheds in Wien, imitierte in seinen 1767 erschienenen «Briefen über die Wienerische Schaubühne» Lessings «Hamburgische Dramaturgie», und in diesen findet man einen seltsamen Menschen geschildert, der den Titel «Unteraufseher» trägt. Er ist so etwas wie ein Spielleiterassistent, dem, schreibt Sonnenfels, es obliege, «bey den Proben das Ganze der Vorstellung zusammenzupassen, die Bilder anzuordnen, die Zwischenspiele zu berichtigen, besonders aber dem weniger fähigen Theile der Schauspieler mit seinen Erinnerungen zu Hilfe zu kommen».

In seinen zweibändigen «Ideen zu einer Mimik», 1785 und 1786 erschienen, widmet der Schriftsteller und Direktor des Königlichen Nationaltheaters in Berlin, Johann Jakob Engel (1741–1802), dem Problemverhältnis von Regisseur und Schauspieler viel Raum. Engel wünscht sich einen Instrukteur für die Schauspieler, der die Kunst des Zusammenspiels beherrscht und herstellt. Diesem szenischen Führer müsse ein Dramaturg an die Seite gestellt werden, der, so Engels Vorstellung, imstande sein müsste, das gesamte Stück in seiner Phantasie abspielen zu lassen und bei einer Lesung für die Schauspieler allen Rollen Leben und Charakter einzuhauchen. Für Engel ersetzt also der deutsche Dramaturg – ausgerüstet mit Talent und so etwas wie einer Generalinterpretation, um die selbstherrlichen und

gedankenlosen, also dummen Schauspieler zu führen – den französischen Autor.

Der Dramaturg ist dabei nicht nur der erste Mann bei den Proben, sondern auch der erste Kritiker nach der Premiere. Der Dramaturg soll, nach Engel, eine Kritik verfassen, in der jede einzelne Schauspielerleistung gewürdigt wird. Diese Kritik solle dann später dem ganzen Ensemble vorgelesen werden, denn, so schreibt Engel, «diejenigen, die aus Sorglosigkeit oder Überheblichkeit nicht bereit waren, die Fehler zu korrigieren, auf die sie bei der Probe aufmerksam gemacht wurden, verdienen es nicht, dass man sie schont».

Der Dramaturgenberuf wurde also in Deutschland schon vor dem Regisseur ein einflussreicher Theaterberuf. Und bald fingen die Dramaturgen, nach Lessings Vorbild, das Schreiben an. Man muss nur in einigen der zahlreichen deutschen Theaterzeitschriften der 1780er und 1790er Jahre lesen, um zu bemerken, wie fleißig Dramaturgen waren, das, was sie an den Bühnen machten, auch zu dokumentieren und zu publizieren: Sie gaben gerne und viele Ratschläge; und die meisten dieser geistigen Handreichungen waren die Elaborate eher präntentöser Dramaturgen.

Dass etwas im Theater geschehen musste, dass neben dem Dramaturgen ein Regisseur gebraucht wurde, entdeckten die wallfahrenden aktiven Theatermacher, darunter Eduard Devrient (1801–1877), später auch Heinrich Laube (1806–1884) und Franz von Dingelstedt (1804–1881), die allerdings nicht als Praktiker nach Paris reisten, sondern als Schriftsteller. Vor allen anderen waren es aber Franz Grillparzer (1791–1872), Heinrich Heine (1797–1856) und Ludwig Börne (1786–1837), die ihren Lesern klarmachten, dass der deutsche Schlendrian beendet werden müsse. Und so war denn Ende des 19. Jahrhunderts auch an den deutschsprachigen Bühnen der Beruf des Regisseurs entstanden. Aus heutiger Sicht ließe sich schreiben: A Star was born.

Was also macht ein Regisseur in den darstellenden Künsten? Er bringt mit anderen Künstlern – Bühnenbildnern, Kostümbildnern, Lightdesignern, Bühnenmusikern oder Musikberatern



Abb. 1: Carmen und Don José in Peter Brooks Bühnenadaption von Georges Bizets Oper – 82 Minuten Faszination und garantiert nicht «werktreu»; 1981 im Pariser Théâtre des Bouffes du Nord uraufgeführt und zwei Jahre später als Film herausgekommen.

und vor allem mit Schauspielern oder Sängern – Schauspiele, Opern, Operetten, Musicals auf die Bühne. Er interpretiert. Das heißt: Jener Begriff, der seit den 60er Jahren im deutschsprachigen Raum den einen als ein Horror, den anderen als ein Gütesiegel gilt, ist unsinnig! Jede Vergegenwärtigung eines geschriebenen oder komponierten Werkes auf einer Bühne ist Regietheater!

Michael Hampe, Jahrgang 1935, renommierter Schauspiel- und Opernregisseur und Intendant an vielen Häusern, macht sich in seinem Buch «Opernschule – Für Liebhaber, Macher und Verächter des Musiktheaters» darüber Gedanken: «Regietheater ist nicht besser oder schlechter als jedes andere Theater auch. Es ist ein Theater, in dem nicht ein Werk dienend interpretiert wird, sondern bei dem das Werk zum Rohmaterial wird, dem der Regisseur seine eigenen Vorstellungen, Phantasien, Assoziationen hinzufügt, unabhängig von Form und Struktur des Wer-

kes. Dieses kann bearbeitet, verändert, umgeformt, mit anderen Materialien vermischt und gekürzt oder verlängert werden – Dabei können wie bei jedem Theater sehr schlechte, aber auch großartige, überwältigende Aufführungen entstehen.» Als Beispiel nennt Hampe Peter Brooks «Carmen» von 1981, die genauso entstand, ein Musterbeispiel für das, was der Deutsche meist verächtlich «Regietheater» nennt. Doch in diesem Fall ist er begeistert: «Wer danach noch eine gute Aufführung von *Carmen* sehen konnte, war doppelt vom Theaterglück gesegnet. Eines ist allerdings noch anzumerken: Peter Brook etikettierte ehrlich. Bei ihm hieß es: «L'Histoire de Carmen, par Peter Brook, avec Musique de Georges Bizet adaptée». Das Regietheater sollte demnach nicht guten Wein verpanschen, sondern ehrlich etikettieren. Die Welt wird dann schon entscheiden, ob das ursprüngliche oder das Regietheater besser ist.»

Wann stiftet ein Regisseur Aufsehen, Erregungen, Skandale? – Wenn er seine Aufgabe als Autor wahrnimmt! Ein Regisseur ist spätestens seit dem 20. Jahrhundert ein eigenständiger Künstler, im Glücksfall ein befähigter. Ein Spielleiter arrangiert Bewegungen, Bewegungsabläufe, koordiniert Abläufe. Ein Regisseur interpretiert. Er ist kein Nachschöpfer, sondern er entdeckt in Bekanntem im besten Fall Neues. Die Ausnahmestellung des Regisseurs im deutschsprachigen Theater- und Opernleben ist das Ergebnis einer Emanzipation. Dass sie sich vor allem in Deutschland und Österreich vollzogen hat, sich hat vollziehen können, war möglich nur durch das subventionierte Theatersystem. Es erlaubt Theaterleitern, Intendanten, Wagnisse einzugehen. Sie müssen nicht immer anbieten, was beim Publikum ankommt. Sie können sich – unter bestimmten Voraussetzungen und in Grenzen – dem Markt widersetzen. (Eine Unmöglichkeit in den angelsächsischen Ländern, in Frankreich, Italien und Spanien.) Zwar ist das leere Theater nie das bessere Theater. Aber: Regisseure wie Claus Peymann, Hans Neuenfels, Christoph Schlingensief, Frank Castorf hätten sich nicht durchsetzen können ohne diesen Schutz. Kurz: Ein Regisseur, der nicht mit seiner Arbeit verdeutlicht, dass er ästhetisch und intellektuell Neues wagt; einer, der sich mit seiner Inszenierung

nicht verhält zur Gegenwart und zur Gesellschaft, ist kein Regisseur, sondern ein Arrangeur. Sicher macht ein solcher Vereinfacher es den Zuschauern leicht. Allein, er verharret in Konventionen.

Nur eines gilt es bei aller Freude über das Neue, das Andere, zu bedenken: Widerspruch muss erlaubt sein. Doch sollte sich jeder Zuschauer als Kritiker vor dem Richterspruch vergewissern, ob sein Urteil fundiert ist. Selbstüberschätzung und Ignoranz sind aller Übel Anfang – auch bei der Wertung der Arbeit eines Regisseurs, und vor allem bei den postdramatischen Theaterformen, über die noch gehandelt wird, ist der rasche Kritiker-Schluss nicht selten ein Trug-Schluss aus Unwissenheit.

[...]