

## Was ist ein Dorn?

Die Shakespeare-Inszenierungen des Theaterregisseurs Dieter Dorn

Bearbeitet von  
Yvonne Poppek

1. Auflage 2007. Taschenbuch. 508 S. Paperback

ISBN 978 3 8316 0679 5

Format (B x L): 14,5 x 20,5 cm

[Weitere Fachgebiete > Musik, Darstellende Künste, Film > Theaterwissenschaften](#)

schnell und portofrei erhältlich bei

  
DIE FACHBUCHHANDLUNG

Die Online-Fachbuchhandlung [beck-shop.de](http://beck-shop.de) ist spezialisiert auf Fachbücher, insbesondere Recht, Steuern und Wirtschaft. Im Sortiment finden Sie alle Medien (Bücher, Zeitschriften, CDs, eBooks, etc.) aller Verlage. Ergänzt wird das Programm durch Services wie Neuerscheinungsdienst oder Zusammenstellungen von Büchern zu Sonderpreisen. Der Shop führt mehr als 8 Millionen Produkte.

Theaterwissenschaft

Yvonne Poppek

**Was ist ein Dorn?**

Die Shakespeare-  
Inszenierungen  
des Theaterregisseurs  
Dieter Dorn



Herbert Utz Verlag · München

Münchener Universitätschriften  
Theaterwissenschaft · Band 10

herausgegeben von

Prof. Dr. Michael Gissenwehler und  
Prof. Dr. Jürgen Schläder

Institut für Theaterwissenschaften der  
Ludwig-Maximilians-Universität München

Foto: Oda Sternberg  
aus: CYMBELIN, II. Akt, 2. Szene, 1998

Bibliografische Information  
Der Deutschen Bibliothek

Die Deutsche Bibliothek verzeichnet diese  
Publikation in der Deutschen National-  
bibliografie; detaillierte bibliografische  
Daten sind im Internet über  
<http://dnb.ddb.de> abrufbar.

Zugleich: Dissertation, München, Univ., 2006

Dieses Werk ist urheberrechtlich geschützt.  
Die dadurch begründeten Rechte, ins-  
besondere die der Übersetzung, des Nach-  
drucks, der Entnahme von Abbildungen, der  
Wiedergabe auf fotomechanischem oder ähn-  
lichem Wege und der Speicherung in Daten-  
verarbeitungsanlagen bleiben, auch bei nur  
auszugsweiser Verwendung, vorbehalten.

Copyright © Herbert Utz Verlag GmbH 2007

ISBN 978-3-8316-0679-5

Printed in Germany

Herbert Utz Verlag GmbH, München  
Tel.: 089/277791-00 · [www.utz.de](http://www.utz.de)

## INHALTSVERZEICHNIS

Shakespeare *heute*.

Dieter Dorns zeitlose Shakespeare-Inszenierungen in München.

Eine aufführungsanalytische Untersuchung seiner Arbeit..... 7

Methoden der Aufführungsanalyse. Die Einbeziehung der Körperzeichen

in die theatersemiotische Untersuchung..... 27

**Die inszenatorischen Merkmale von Dieter Dorns Shakespeare-Inszenierungen**

**EIN MITSOMMERNACHTSTRAUM (29. SEPTEMBER 1978)**

Die Besetzung..... 45

Die Ausstattungsästhetik. Das Theater reflektiert sich selbst..... 46

Die Exposition als Wandlung und Beherrschung..... 52

Die Hauptfiguren und ihre Verhältnisse. Ein Liebesnetz..... 57

Die Nebenfigur Starveling. Ein Schneider am Theaterabgrund..... 76

Offene Hinweise. Die Fragilität des Theaters und menschlicher Beziehungen.. 81

**WAS IHR WOLLT (20. JANUAR 1980)**

Die Besetzung..... 85

Die Ausstattungsästhetik. Papiertheater..... 86

Die Exposition. Eine Entlarvung..... 91

Die Hauptfiguren und ihre Verhältnisse. Täuschung und Selbsttäuschung..... 96

Die Nebenfigur Malvolio. Ein eitler Träumer..... 113

Offene Hinweise. Der Ausverkauf der Geschlechter..... 120

**TROILUS UND CRESSIDA (16. MÄRZ 1986)**

Die Besetzung..... 125

Die Ausstattungsästhetik. Archaisches..... 126

Die Exposition. Darlegung der Verhältnisse..... 132

Die Hauptfiguren. Krieger und Strategen..... 136

Die Nebenfigur Pandarus. Ein Kuppler..... 150

Offene Hinweise. Werben und Sterben?..... 160

**„Die Magie entsteht über die Durchschaubarkeit“.**

**Die ausgestellte Künstlichkeit in Dieter Dorns Theater..... 167**

**KÖNIG LEAR (20. FEBRUAR 1992)**

Die Besetzung..... 181

Die Ausstattungsästhetik. Ein Theatervolk..... 182

Die Exposition. Ein Abschied..... 189

Die Hauptfiguren. König Lear und seine Töchter..... 193

Die Nebenfigur Gloucester. Ein Spiegel?..... 226

Offene Hinweise. Liebe und Familie..... 231

<b>DER STURM (2. MAI 1994)</b>	
Die Besetzung.....	237
Die Ausstattungsästhetik. Ein Ei-Land.....	238
Die Exposition. Der Blick von der Insel.....	245
Die Hauptfigur Prospero. Ein Machtmensch.....	249
Die Nebenfigur Caliban. Ein Machtloser.....	266
Offene Hinweise. Die Unversöhnlichkeit des Ausgesetzten.....	274

<b>CYMBELIN (7. JUNI 1998)</b>	
Die Besetzung.....	279
Die Ausstattungsästhetik. Italiener, Briten, Römer.....	280
Die Exposition. Ein Schaulaufen.....	287
Die Hauptfigur Posthumus und die Nebenfigur Iachimo. Ein Gutmensch und sein Prüfstein.....	292
Offene Hinweise. Cymbelinx auf dem Theater.....	316

<b>Die Textfassung. Die Shakespeare-Übersetzungen von Michael Wachsmann in Dieter Dorns Inszenierungen.....</b>	<b>321</b>
---	------------

<b>DER KAUFMANN VON VENEDIG (11. OKTOBER 2001)</b>	
Die Besetzung.....	347
Die Ausstattungsästhetik. Ein Bildermärchen.....	348
Die Exposition. Ein entfremdeter Misanthrop.....	356
Die Hauptfiguren Shylock und Antonio. Im Hass vereint.....	360
Die aristokratische Nebenfigur. Der Prinz von Arragon.....	388
Offene Hinweise. Von der Unmöglichkeit zu urteilen.....	393

<b>MASS FÜR MASS (27. MAI 2004)</b>	
Die Besetzung.....	399
Die Ausstattungsästhetik. Das Volk bleibt draußen.....	400
Die Exposition. Ein Herrscher in Aufruhr.....	405
Die Hauptfiguren. Der Herzog und sein Statthalter.....	408
Die Nebenfigur Lucio. Ein liebenswerter Angeber.....	439
Offene Hinweise. Jakob der Erste und die Liebe.....	445

<b>Suit the action to the word? Die Infragestellung der Sprache in Dieter Dorns Shakespeare-Inszenierung.....</b>	<b>451</b>
---	------------

<b>„Wollen Sie das Besondere oder nur alles? Nur alles.“ Der Verzicht auf Eindeutigkeit in Dieter Dorns Theater.....</b>	<b>463</b>
--	------------

<b>Anhang</b>	
Anmerkungen über Shakespeare.	
Aufzeichnung eines Gesprächs mit Dieter Dorn am 21. April 2005.....	477
Dieter Dorn – Das künstlerische Curriculum Vitae.....	484
Literaturverzeichnis.....	491

## Shakespeare heute

### *Dieter Dorns zeitlose Shakespeare-Inszenierungen in München Eine aufführungsanalytische Untersuchung seiner Arbeit*

„Suit the action to the word, the word to the action, with this special observance, that you o'erstep not the modesty of nature. For anything so o'verdone is from the purpose of playing, whose end, both at the first and now, was and is to hold as 'twere the mirror up to nature; to show virtue her feature, scorn her own image, and the very age and body of the time his form and pressure. Now this overdone or come tardy off, though makes the unskilful laugh, cannot but make the judicious grieve, the censure of the which one must in your allowance o'verweigh a whole theatre of others.”<sup>1</sup>

Hamlets Rede an die Schauspieler ist wohl die bekannteste Schauspieler-Anweisung, die existiert. Die Erwartung dieser Rede schlägt einem spürbar in jeder HAMLET-Aufführung entgegen, ähnlich jener Erwartung, die sich an Hamlets Sein-oder-nicht-sein-Monolog knüpft und an Gertruds Mahnung: „Mehr Inhalt, weniger Kunst.“<sup>2</sup> Mittlerweile sind vier Jahrhunderte vergangen, seit diese Worte das erste Mal auf der Bühne gesprochen wurden, das Theater hat sich seitdem in vielerlei Hinsicht verändert und doch ist es immer ein kleiner Moment des Innehaltens, oft genug auch der Ironie, wenn heute diese Worte auf der Bühne gesprochen werden. Dies liegt nicht zuletzt in der Rückbezüglichkeit der Worte begründet: Das Theater reflektiert sich selbst – auf der Bühne. Das Schauspiel wird mit einem Mal als ein Kunstprodukt fassbar gemacht und als solches hinterfragbar – und mit ihr das Leben, die Situation, das Ding, auf das es sich bezieht. Seit Shakespeare hat das Theater für diese Momentwirkung neue Mittel entdeckt – den Verfremdungseffekt, die Verweigerung einer stringenten Handlung, den Einsatz neuer Medien und so weiter. Das Theater fordert mit seinen eigenen Mitteln auf, über eben diese, das Theater und das, worauf es sich bezieht, nachzudenken. Der Reiz der Interpretation und die Frage nach dem Wie wohnt dem Theater bereits inne, indem es dazu provoziert.

Dieses *Wie* der Schauspielkunst, die Hamlet mit seiner Rede umreißt, ist – sobald es die nachträgliche Analyse und Interpretation der Aufführung betrifft – einer der Kernbereiche der Theaterwissenschaft, wenngleich dieser zugunsten der theatergeschichtlichen Forschung, der Theatertheorie und der Dramenanalyse mehr und mehr an den Randbereich gedrängt wird. Dies mag damit zusammenhängen, dass das Theater als ein sehr flüchtiges Medium, das nur im Moment der Aufführung existiert, sich einer direkten Analyse entzieht und stets nur vermittelt von Film- und Fernsehdokumentationen oder Videoaufzeichnungen, die immer nur eine Annäherung an das Theaterereignis darstellen, eingehend einer wissenschaftli-

---

1 William Shakespeare: HAMLET, Edited by Harold Jenkins in The Arden Edition Of The Works Of William Shakespeare, Band 2, London 1982, S. 288f

<sup>2</sup> vgl. z.B. William Shakespeare: HAMLET, übersetzt von Frank Günther, 2.Aufl., München 1997, S. 93

chen Betrachtung unterzogen werden kann. Diese Aufzeichnungen können eine Aufführung niemals ersetzen. Dies ist wissenschaftlicher Konsens; die Problematik der Dokumentation wird deshalb auch zumeist in inszenierungsanalytischen Arbeiten thematisiert und diskutiert.<sup>3</sup> Die Theaterwissenschaftlerin Erika Fischer-Lichte hält es dabei für unabdingbar, die zu analysierende und interpretierende Inszenierung auch vielfach auf der Bühne gesehen zu haben. Der Videoaufzeichnung kommt hier lediglich die Funktion einer „Gedächtnisstütze“ zu.<sup>4</sup> Dennoch resultiert aus dieser Erkenntnis heraus keine größere Produktion an inszenierungsanalytischen Arbeiten. Fast scheint es so, als nehme die Theaterwissenschaft diese ihr eigene Erkenntnis nicht ernst, indem in der theaterwissenschaftlichen Praxis stets die gleichen Inszenierungen – wie Klaus Michael Grübers BAKCHEN oder Peter Steins TORQUATO TASSO – analysiert werden, die schon lange nicht mehr auf dem Spielplan stehen. Aktuelle Produktionen werden im Vergleich deutlich weniger in theaterwissenschaftlichen Arbeiten untersucht und gedeutet. Wenn dieses Medium transitorisch und eine Analyse und Interpretation nur dann möglich ist, wenn zugleich die Aufführung besucht werden kann, warum werden dann die Chancen nicht genutzt?<sup>5</sup> Verflüchtigt sich so nicht ein wesentlicher Teil theaterwissenschaftlicher Forschungsobjekte, da diese sich einer Konservierung entziehen?

Die vorliegende Arbeit versteht sich als ein Beitrag zum theaterwissenschaftlichen Forschungsbereich der Aufführungsanalyse. Dabei werden hier dezidiert neue Schritte gegangen: zum einen hinsichtlich der Einbindung der Aufführungsanalyse in den größeren Zusammenhang einer Aufführungsreihe und zum anderen hinsichtlich der aufgrund eines neuen Modells der theaterwissenschaftlichen Forschung möglichen zentralen Positionierung des Körpers in der Analyse. Die Untersuchung mehrerer Inszenierung des gleichen Regisseurs bezüglich ihrer gemeinsamen kennzeichnenden Merkmale unter aufführungsanalytischen Gesichtspunkten stellt insgesamt eine Besonderheit innerhalb der Theaterwissenschaft dar. Im Wesentlichen wird die Darstellung eines Regiestils beziehungsweise besonderer inszenatorischer Merkmale zumeist in Publikationen von Theaterkritikern betrieben, wobei der Vorzug generell, auch in der Forschung, der Künstlerbiographie gilt. Die Theaterwissenschaft begnügt sich oft mit der Analyse einer singulären Aufführung. Diese Analysen sind unbedingt wichtig, da in ihnen die jeweilige Inszenierung in vielfacher Hinsicht ausgeleuchtet werden kann. Auch jede der hier untersuchten Inszenierungen hätte genug Material geliefert, um die ab hier folgenden, restlichen

<sup>3</sup> Vgl. z.B. Guido Hiß: Der theatralische Blick. Einführung in die Aufführungsanalyse, Berlin 1993, S. 107ff

<sup>4</sup> Erika Fischer-Lichte: Semiotik des Theaters – Die Aufführung als Text, Band 3, 3. Aufl., Tübingen 1995, S. 210 Anm. 183

<sup>5</sup> Sicherlich kommt hier auch den Theatern eine wesentliche Rolle zu. Immer wieder kommt es vor, dass sie sich einer Zusammenarbeit mit theaterwissenschaftlichen Instituten verweigern und Material kaum, nur schwer oder gar nicht zugänglich machen. Dass der Wille zu oder auch das Interesse an einer Kooperation fehlt, lässt sich aus theaterwissenschaftlicher Sicht nicht nachvollziehen. Von Seiten der Theaterwissenschaft wird eine Zusammenarbeit ausdrücklich begrüßt.

Seiten zu füllen. Unter der Prämisse, die Gemeinsamkeiten mehrerer Inszenierungen herauszuarbeiten, die sich auf den Stil eines Regisseurs zurückführen lassen, stellen sich der Aufführungsanalyse neue Aufgaben. Die konkrete Realisierung der Zeichen innerhalb der theatralen Zeichensysteme werden nicht nur in Bezug auf eine Aufführung untersucht, sondern auch in Bezug ihrer Gemeinsamkeiten zu den übrigen Aufführungen – die Analyse greift also über die Grenzen einer Aufführung hinaus. In besonderem Maße interessieren dabei die Parallelen, weshalb im Vergleich zur Analyse einer singulären Aufführung eine Vielzahl realisierter Zeichen unberücksichtigt bleibt. Indem inszenatorische Merkmale die zentrale Fragestellung bilden, legt die Analyse jedoch auch in Bezug auf die jeweilige Aufführung neue Gesichtspunkte frei. Besonderheiten des Bühnenbildes, proxemischer oder gestischer Zeichen, linguistischer oder paralinguistischer Zeichen werden nicht mehr nur in der jeweiligen Inszenierung sinnfälliger, sondern erfahren – im Zusammenhang betrachtet – eine neue Einordnung. Ihre Realisierung wird damit nicht mehr nur zu einer Lesart des Dramentextes, sondern zu einer spezifischen Eigenheit der Regie. Damit tritt als ein beabsichtigter Nebeneffekt – wie auch die in dieser Arbeit entlang der Körperzeichen verlaufende Analyse zeigt – die Überbewertung des Dramas im Zusammenhang mit den auf der Bühne realisierten Zeichensystemen hervor. Die Inszenierung erscheint nicht mehr nur als die Realisierung einer potenziellen Bedeutung des Dramas, sondern als durch seine Produzenten bestimmt, die letztlich die Aufführung entscheidend prägen. So erlaubt die Betrachtung der Aufführungsreihe deutlicher als die Betrachtung einer singulären Aufführung, die jeweils spezifische Ausprägung der Inszenierung auf die Regie zurückzuführen, ohne stets nach Kausalitäten in den Dramen zu suchen.

Die Aufführungsreihe, die in dieser Arbeit untersucht wird, ist der Shakespeare-Zyklus Dieter Dorns. Dieser umfasst die Inszenierungen von *EIN MITTSOMMERNACHTSTRAUM*, *WAS IHR WOLLT*, *TROILUS UND CRESSIDA*, *KÖNIG LEAR*, *DER STURM*, *CYMBELIN*, *DER KAUFMANN VON VENEDIG* und *MASS FÜR MASS*. Während die ersten sechs Inszenierungen zwischen September 1978 und Juni 1998 Premiere an den Münchner Kammerspielen hatten, wurden *DER KAUFMANN VON VENEDIG* und *MASS FÜR MASS* am Residenztheater des Bayerischen Staatsschauspiels inszeniert und zum ersten Mal im Oktober 2001 beziehungsweise Mai 2004 öffentlich vor Publikum gezeigt. Dass die letzten beiden Produktionen nicht im gleichen Haus erschienen wie die vorhergehenden, hängt mit dem Wechsel Dieter Dorns an das zweite große Münchner Schauspielhaus auf der anderen Seite der Maximilianstraße zusammen. Dorn, der seit 1976 Oberspielleiter und seit 1983 Intendant der Münchner Kammerspielen war, wurde von der Nicht-Verlängerung seines Vertrages durch die Stadt und seinen Kulturreferenten Julian Nida-Rümelin überrascht – ebenso, wie sein Münchner Publikum, das seine Loyalität gegenüber dem Intendanten und Regisseur öffentlich bekundete. Die Situation machte sich der Freistaat zunutze und engagierte Dorn an seinem Haus, dem Bayerischen Staatsschauspiel, wohin der Großteil des Ensembles Dorn folgte – und mit ihnen auch ihr Publikum. Die Münchner Theaterwissenschaft hat diesen Regisseur, der seit nun fast dreißig Jahren das Gesicht der Münchner Theaterland-

schaft prägt, bislang weitgehend vernachlässigt. Dies hängt zumindest in den vergangenen Jahren mit der klischierten Annahme zusammen, Dieter Dorn sei der Regisseur der 70er und 80er Jahre gewesen, inszeniere aber am heutigen Zeitgeist vorbei. Tatsächlich wird auch ein Ergebnis dieser Arbeit die Feststellung der Konstanz seiner inszenatorischen Mittel sein – die acht Inszenierungen, die immerhin über einen Zeitraum von 26 Jahren verteilt sind, sind nicht durch große Differenzen gekennzeichnet. Dennoch erweist sich diese Annahme nur teilweise als zutreffend, da sich Dieter Dorn in seinen Inszenierungen nie am Zeitgeist orientiert hat, stets einen aktuellen politischen oder gesellschaftlichen Kommentar als Überbau der Inszenierung vermieden hat. Dies mag eventuell den 70er und 80er Jahren mehr entsprochen haben als den 90er Jahren und den Jahren nach der Jahrtausendwende. Den Regisseur deshalb zu disqualifizieren ohne sich die Mühe zu machen, seine Arbeiten zu studieren, ist jedoch nicht nur falsch, sondern auch unwissenschaftlich. Was en vogue ist, muss nicht immer gut sein, was altmodisch erscheint, nicht immer schlecht. Wenngleich auch die Verfasserin zunächst einige Vorbehalte gegen das selbst gewählte Thema hegte aufgrund der indoktrinierten Berührungsangst eines durch Castorf, Marthaler, Pollesch & Performance geprägten Studientrends, erwies sich doch das Werk Dieter Dorns über den langen Untersuchungszeitraum mehr als geeignet. Die Qualitäten seiner Arbeit – wenngleich auch jenseits des heutigen Trends – äußerten sich beständig in der dauerhaften Prüfung und vermochten über den langen Zeitraum der Forschungsarbeit zu faszinieren. Häufig wird es zu einem Problem der Dissertation, dass das Forschungsobjekt nicht einzulösen vermag, was es versprochen hat. Dieter Dorns Arbeit ging über dieses Versprechen hinaus.

Neben dem Grund, sich von Seiten der Theaterwissenschaft dem lange vernachlässigten, prägenden Münchner Theaterregisseur zu nähern, lag auch der Reiz darin, seine Regiearbeit mit einem neuen wissenschaftlichen Modell zu konfrontieren, das der Aufführungsanalyse ein Instrumentarium bereit stellt, mit dem der Körper zentral positioniert werden kann. Hier sollte bewusst ein Spannungsfeld erzeugt werden zwischen dem sogenannten „Literaturtheater“ und dem in der Aufführungsanalyse erst mit der Performance zentral fokussierten Körpers auf der Bühne.<sup>6</sup> Aufgrund der Tatsache, dass Dieter Dorns Theater stets als sprachdominiert wahrgenommen wird und die Körperzeichen hier scheinbar in den Hintergrund treten, bietet sich seine Arbeit in besonderem Maße an, der Annahme entgegenzuwirken, die Inszenierung und ihre Körperzeichen stellten lediglich eine Verbildlichung des Dramas dar.<sup>7</sup> Schon allein bei der Dekodierung der Zeichen des

---

<sup>6</sup> Vgl. z.B. Peter M. Boenisch: *körPERformance 1.0 – Theorie und Analyse von Körper- und Bewegungsdarstellung im zeitgenössischen Theater*, München 2002, S. 13 ODER Hans-Thies Lehmann: *Postdramatisches Theater*, Frankfurt a.M. 1999, S. 162ff

<sup>7</sup> Mit einem Seitenhieb auf seine aktuelle Inszenierung von Euripides *BAKCHEN* hat beispielsweise die Kritikerin der Süddeutschen Zeitung Christine Dössel Dorns *BAKCHEN* als eine Inszenierung bezeichnet, die man „[...] im klassischen Sinne vom Blatt spielen lässt, ohne ihre Bedeutung für heute zu ergründen“. Vgl.: Christine Dössel: „Django Dionysos. Die

Textes und ihrer neuerlichen Enkodierung als Körperzeichen, Zeichen des Kostüms, paralinguistische Zeichen etc., findet eine Veränderung der Information statt. Darüber hinaus präsentieren sich beispielsweise die in Dorns Inszenierungen realisierten Körperzeichen als Zeichen, die die sprachlichen Zeichen sowohl bestätigen als auch in Opposition zu ihnen treten können oder unabhängig von ihnen gesetzt werden, womit sich eines der besonderen Stilmittels Dornscher Inszenierungen erschließt: das Infragestellen der Sprache bei gleichzeitiger Aufrechterhaltung ihrer Dominanz. Mit der zentralen Positionierung der Körperzeichen soll mit dieser Arbeit belegt werden, dass ein sogenanntes literarisches Erzähltheater, das der Narrativik der Textvorlage folgt, das Drama nicht lediglich verkörpert. Dies steht nicht nur jeder theoretischen Überlegung entgegen, sondern erweist sich auch in der hier geleisteten praktischen Analyse als unhaltbar. Solange man davon ausgeht, dass „[...] bei allen unterhaltsamen Einzeleffekten der Aufführung doch die im Text gebündelten Einzelelemente von Handlung, Charakteren oder jedenfalls dramatis personae und die vorwiegend in bewegten Dialogen erzählte bewegende Geschichte“<sup>8</sup> strukturiert ist für das literarische Erzähltheater, müsste infolge die Untersuchung des Texts im Vordergrund stehen, da das literarische Theater darüber hinaus nichts Elementares zu erzählen vermöchte. Betrachtet man die Inszenierung eines Dramas jedoch als eigenständig insofern über die Kombination der theatralen Zeichen etwas Neues, „ein Drittes und Eigenes“<sup>9</sup> entsteht, reicht die Betrachtung des Textes nicht mehr aus, selbst, wenn das Drama als mimetisches Organisationsprinzip<sup>10</sup> eine dominierende Rolle einnimmt. Über die zentrale Analyse und Interpretation der Körperzeichen, die hier zumeist losgelöst von der Analyse der sprachlichen Zeichen vollzogen wird, aber auch über die Untersuchung des Bühnenbilds, der Requisiten, des Kostüms, der paralinguistischen Zeichen, der Musik verweist diese Arbeit auf das von der Aufführung generierte „Dritte und Eigene“ des Theaters.

Das „Dritte und Eigene“ wird umso deutlicher, als hier nicht nur eine singuläre Aufführung betrachtet wird, sondern eben eine Aufführungsreihe des Regisseurs Dieter Dorn. Die Auswahl seiner Shakespeare-Inszenierung erweist sich dahingehend als sinnvoll, als über den Bezug auf einen gemeinsamen Autor, sein Werk und seine Zeit eine Vergleichbarkeit der Produktionen gewährleistet ist. Die ähnliche Dramaturgie der Stücke und ihre Popularität erlauben es im besonderen Maße, auf die übergeordnete Ebene gemeinsamer inszenatorischer Merkmale zu fokussieren. Aufgrund ihrer Gemeinsamkeiten und des Bekanntheitsgrades der Shakespeare-Dramen ist es möglich, nach übergreifenden Äquivalenzen zu fragen und stärker einzelne Details herauszustellen, ohne dass insgesamt der Sinnzusammenhang der jeweiligen Inszenierung im Unklaren bliebe. Die als Stilelemente herausgearbeiteten Besonderheiten gelten demzufolge zunächst nur in Hinsicht auf die

---

„Bakchen‘ des Euripides, inszeniert von Jossi Wieler an den Münchner Kammerspielen“, in: Süddeutsche Zeitung, 21. November 2005

<sup>8</sup> Lehmann, S. 44

<sup>9</sup> Hiß: Theatralischer Blick, S. 23

<sup>10</sup> Boenisch, S. 111

untersuchten Inszenierungen. Jedoch weisen sie über den Shakespeare-Zyklus dahingehend hinaus, als sie in ihrer Grundtendenz auf Inszenierungen von Dramen anderer Autoren zu übertragen sind. Auf diesen Punkt wird diese Arbeit nicht konkreter eingehen, wenngleich dies bei der Formulierung der Thesen zum Regiestil Dieter Dorns berücksichtigt wurde und sich in der Untersuchung seiner Shakespeare-Reihe die Tendenz übertragbarer Regiemerkmale erkennen lässt.

Wie der aufmerksame Leser schon festgestellt hat, schließt die große Zeitspanne von sechsundzwanzig Jahren zwischen der ersten und der bei Veröffentlichung dieser Arbeit letzten Shakespeare-Inszenierung Dieter Dorns eine zeitnahe Analyse mit dem gleichzeitigen und mehrmaligen Besuch aller Aufführungen nahezu aus. Trotzdem erschien es möglich, das Projekt der Untersuchung von Dieter Dorns Shakespeare-Inszenierungen zu realisieren. Dies hängt zum einen damit zusammen, dass diese Arbeit das Faktum, zum Teil nur mit Videodokumentationen zu arbeiten, nicht ignoriert, sondern sich dieser Problematik bewusst ist und es in die Überlegungen integriert. Zum anderen wird bei der Darstellung der inszenatorischen Merkmale nicht jedes Detail der Inszenierungen wesentlich. Vielmehr sollen die Äquivalenzen herausgestellt werden, die trotz des Dokumentations-Charakters der Aufzeichnungen augenfällig und belegbar werden. Darüber hinaus kam dieser Arbeit zugute, dass der Verfasserin über einen langen Zeitraum die Produktionen Dieter Dorns – auch jenseits seiner Shakespeare-Inszenierungen – bekannt geworden sind. Nur auf der Basis von Videoaufzeichnungen wäre die hier vorliegende Annäherung an den Shakespeare-Zyklus Dieter Dorns nicht durchgeführt worden.

Bevor im Anschluss die wesentlichen inszenatorischen Merkmale der Shakespeare-Arbeiten Dieter Dorns thesenartig skizziert wird, soll hier noch ein letzter für die Gestaltung dieser Arbeit wesentlicher Punkt präsentiert werden, der die hier speziellen Aufgabenstellungen – das Erfassen einer Aufführungsreihe mit aufführungsanalytischen Methoden und die Anwendung eines neu entwickelten Modells, mit dem die Körperzeichen zentral positioniert werden können – unterstützt, indem er sie klarer fasst: Bei der Ausformulierung der Inhalte soll hier dezidiert eine präzise, aber keine sich in den aufführungsanalytischen Formalismen ergehende Sprache verwendet werden. Betrachtet man heutige Aufführungsanalysen, so zeichnet sich nur teilweise die Faszination des Theaters und damit die ursprüngliche Motivation der Arbeiten darin ab. Sicherlich ist es nicht primäre Aufgabe einer wissenschaftlichen Arbeit die Faszination zu übermitteln; schließlich geht es im wesentlichen um die Frage – zumindest in semiotischen Arbeiten –, wie und welche Bedeutung erzeugt wird und welche Interpretation sich daran knüpft. Die Klarheit des Beschreibungsinstrumentariums offeriert jedoch die Möglichkeit, sich von umständlichen sprachlichen Hilfskonstruktionen zu befreien, autarker in der Formulierung und zugleich leichter verständlich zu werden. Diese Erkenntnis soll in der hier vorliegenden Arbeit fruchtbar gemacht werden. Dabei ist es ein großes Anliegen, dass die hier untersuchten Inszenierungen derartig präsentiert werden, dass sie zum einen als Ganzes wahrnehmbar werden und zum anderen ihre je eigene künstlerische Ausprägung nachvollziehbar bleibt. Der Ausdruck, den Dieter Dorn in seinen Shakespeare-Inszenierungen findet, soll – soweit dies möglich ist – mit der Analyse