



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

**Was kommt nach der Postdramatik?
Ein Analyseversuch anhand der Wiederkehr der
dramatischen Strukturen in der Theaterarbeit von
Frank Castorf**

Verfasserin

Anna Laner

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, 2012

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 317

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Theater-, Film- und Medienwissenschaft

Betreuerin:

Ao. Univ.-Prof. Dr. Monika Meister

Inhaltsverzeichnis

1. EINLEITUNG	5
1.1 MATERIAL & QUELLEN	7
1.2 GLIEDERUNG	8
2. EINMAL POSTDRAMATIK...	10
2.1 KRISE DES HISTORISCHEN DRAMAS	10
2.1.1 DER DIALOG IN BEDRÄNGNIS	11
2.1.2 ZEITPROBLEME	12
2.1.3 FOKUSSIERUNG DER SOZIALEN PROBLEMATIK	14
2.1.4 ANFÄNGLICHE ABWENDUNG VOM DRAMA	16
2.2 BRECHTS ABKEHR VOM BÜRGERLICHEN THEATER	17
2.2.1 DER TEXT IN SEINER HAUPTROLLE	17
2.2.2 REIBUNGSFLÄCHE SOZIALE THEMATIK	18
2.2.3 LEHRE & UNTERHALTUNG	19
2.3 ARTAUD UND DAS THEATER DER GRAUSAMKEIT	21
2.3.1 AUFWEICHUNG DES TEXTMONOPOLS	21
2.3.2 MACHT ÜBER DAS PUBLIKUM	22
2.3.3 DAS BALINESISCHE „KÖRPERTHEATER“	26
2.4 DAS THEATER DES ABSURDEN	27
2.4.1 EINBRUCH DER DRAMATISCHEN STRUKTUR	28
2.4.2 FEINDBILD SPRACHE	29
3. POSTDRAMATISCHES THEATER	31
3.1 HEINER MÜLLERS VERWEIGERUNG DES DRAMAS	31
3.1.1 EINFLÜSSE UND WERKPHASEN	31
3.1.2 SYNTHESE & DEKONSTRUKTION	33
3.1.3 COLLAGE VON TEXT & BILD	34
3.2 DAS POSTDRAMATISCHE THEATER NACH LEHMANN	35
3.2.1 HISTORISCHE ENTWICKLUNG	35
3.2.2 VERLUST DER MONOPOLSTELLUNG DES TEXTES	38
3.2.3 DRAMATISCH VS. POSTDRAMATISCH	39
3.2.4 VISUELLE DRAMATURGIE & PERFORMATIVER SCHWERPUNKT	41
3.2.5 „RETHEATRALISIERUNG“	42
4. ...UND ZURÜCK: DAS THEATER NACH DER POSTDRAMATIK	44
4.1 EXKURS: POSTMODERNE	44
4.2 WIEDERBELEBUNG DER DRAMATISCHEN FORM AM ENDE DER 1990ER JAHRE	45
4.2.1 ERZÄHLSTRUKTUREN ALS SPIEGELBILD DES LEBENS	46
4.2.2 PRODUKTIVE GEGENWARTSDRAMATIK	47
4.3 INTERESSE AN DEN „RÄNDERN DES DRAMATISCHEN“	48
4.3.1 TEXTTHEATER VS. THEATER DES PERFORMATIVEN	49
4.3.2 PRÄSENZ VS. REPRÄSENTATION	51
4.3.3 REALITÄT IM THEATER	53
4.3.4 THEATER UNTER ZUGZWANG	55
4.3.5 KUNSTANSPRUCH VS. VERMITTLUNGSANSPRUCH	56
4.4 BACK TO THE ROOTS	57
5. CASTORFS RÜCKKEHR ZUM ERZÄHLTHEATER	59
5.1 PRINZIPIEN DER THEATERARBEIT	59
5.1.1 DER EINBRUCH DES REALEN	63

5.2 DER POSTDRAMATISCHE ASPEKT	65
5.2.1 PROVOKATION	65
5.2.2 DEKONSTRUKTION & EKLEKTIZISMUS	68
5.2.3 DIE PRÄSENZ DES KÖRPERS	72
5.2.4 CASTORFS KÖRPERIMPROVISATIONEN	75
5.2.5 MULTIMEDIALITÄT	76
5.2.6 <i>ALKESTIS</i> (1993)	78
5.2.7 AUF DER SPITZE DES EISBERGES	81
5.3 RÜCKKEHR ZU DRAMATISCHEN STRUKTUREN	82
5.3.1 ANNÄHERUNG AN DEN ZUSCHAUER	83
5.4 SCHMUTZIGE HÄNDE (1998)	85
5.4.1 GESCHICHTLICHE ANNÄHERUNG & HANDLUNGSSKIZZIERUNG	85
5.4.2 CASTORFS ÜBERSETZUNG IN DIE GEGENWART	87
5.4.3 EINORDNUNG DER INSZENIERUNG	89
5.4.4 BÜHNE	91
5.4.5 STRUKTUR	91
5.4.6. INTERLUDES – BRÜCHE IN DER STRUKTUR	94
5.4.7 PRÄSENZ DER FIGUR	96
5.4.8 FIGUR VS. AKTEUR	97
5.4.9 DIE REALITÄT SCHLEICHT SICH EIN	99
5.4.10 HOEDERER VS. KARADŽIĆ	101
<u>6. CONCLUSIO</u>	<u>103</u>
<u>7.LITERATURVERZEICHNIS</u>	<u>105</u>
<u>8. VIDEOAUFZEICHNUNGEN</u>	<u>109</u>
<u>9. ABSTRACT</u>	<u>110</u>
<u>10. CURRICULUM VITAE</u>	<u>113</u>

1. EINLEITUNG

Der Grundstein für diese Arbeit wurde schon vor einigen Jahren gelegt, als ich mich erstmals tiefer mit Lehmanns Abhandlung *Postdramatisches Theater* auseinandergesetzt habe. Lehmann fasst in jenem Text unter dem Begriff des postdramatischen Theaters eine Entwicklung neuer Theaterformen, die ausgehend von den 1970er bis in die 1990er Jahre in der Theaterlandschaft vermehrt auftreten und die dramatischen Strukturen des konventionellen Theaters nicht verfolgen. Im Laufe der Lektüre ergaben sich für mich immer mehr Reibungspunkte in Bezug auf meine Auffassung über zeitgenössisches Theater und dessen ästhetische Konzepte. Anhand der Regisseure und deren Arbeiten, die ich gesehen habe, konnte ich die Kategorisierung als postdramatisches Theater nicht mehr nachvollziehen. Da mehr als eine Dekade seit der Veröffentlichung der Abhandlung Lehmanns vergangen waren, schien die Einordnung veraltet und überholt zu sein. Die klare Trennung zwischen dramatischem Theater und postdramatischem Theater war für mich obsolet geworden.

Diese Trennung oder gerade die Aufweichung der Grenzen zwischen postdramatischem und dramatischem Theater soll in dieser Arbeit verhandelt werden. Nachfolgende Frage wird als zentraler Bestandteil meiner Auseinandersetzung behandelt werden: Inwiefern kann man noch von postdramatischem Theater sprechen?

Demnach werden die Folgen des postdramatischen Theaters ins Auge gefasst werden, genauer gesagt wird eine große Frage die Grundlage einer ausführlichen Auseinandersetzung mit dem postdramatischen Theater bilden:

Was kommt nach der Postdramatik? Seit mittlerweile mehr als 10 Jahren regt der Begriff des postdramatischen Theaters, wie ihn Hans-Thies Lehmann 1999 geprägt hat, zu vielfachen Diskussionen im Bereich der Theatertheorie wie auch der Theaterpraxis an. Im Rahmen dieser Diskussionen bildeten sich zwei Argumentationslinien heraus: Auf der einen Seite stehen diejenigen, die dem postdramatischen Theater und vor allem der Kategorisierung Lehmanns folgend favorisiert sind, und auf der anderen Seite steht eine Haltung, die davon ausgeht, dass man eine derartige Pauschalisierung und Kategorisierung der neueren Theaterentwicklungen nicht vertreten kann, beziehungsweise, dass das selbstreferentielle Theater, wie Lehmann es beschreibt, nicht mehr als wegweisend für die neuesten Theaterentwicklungen steht.

Im Vorfeld dieser Arbeit wurde versucht, beide Haltungen zu reflektieren und somit einen weitblickenden Zusammenschnitt zu erarbeiten, anhand dessen man sich den Entwicklungen im Theater der späten 1990er Jahre annähern kann. Dabei stellte sich mir zu Anfang die Frage: Welche theaterästhetischen Entwicklungen kann es nach dem postdramatischen Theater noch geben? Wenn man sich an der äußersten Spitze der Abkehr des Dramas befindet, wohin soll sich das Theater dann noch wenden, wenn die Abschaffung des Theaters als Ziel einer postdramatischen Ästhetik, wie zum Beispiel bei Christoph Schlingensief, angesehen wird? Diesen Fragen versuche ich in der folgenden Auseinandersetzung nachzugehen, ohne jeglichen Anspruch auf Vollständigkeit, denn die wäre in diesem Rahmen nie zu verwirklichen. Vielmehr soll anhand von Frank Castorfs Theaterarbeit als Beispiel eine mögliche Antwort auf ein Theater nach der Postdramatik angeführt werden.

Castorfs Theaterarbeit als Untersuchungsgegenstand ergab sich mir erst im Laufe meiner Recherchen. Das Interesse wurde vor allem durch die Reibung geweckt, die man erkennen konnte, sobald man versucht, einen der postdramatischen Regisseure schlechthin in Zusammenhang mit einer Rückkehr zur Tradition zu bringen. Als Aushängeschild des postdramatischen Theaters nach Lehmann, zumindest im deutschsprachigen Theaterraum, könnte Castorf eine Tendenz in seiner Entwicklung eingeschlagen haben, in der er sich der so oft verteufelten Konvention bedient. In Bezug auf die Rückkehr zur konventionellen Form des Theaters ist vor allem zu erwähnen, dass die Provokation bei Castorf von Anfang an immer im Fokus stand, wie er es auch selbst immer wieder in Interviews betonte. In diesem Zusammenhang erscheint die Inszenierung von *Schmutzige Hände*, bei der ich diese Provokation auf den ersten Blick gar nicht wahrgenommen habe, aus dem Rahmen zu fallen. Diese Inszenierung weist einige für Castorfs Theaterarbeiten untypische Formelemente auf, welche dem Zuschauer in seinen konventionellen Sehgewohnheiten entgegen kommen. Aus diesem Grund scheint diese Theaterarbeit als Beispiel für eine Annäherung an konventionellere Strukturen prädestiniert.

1.1 MATERIAL & QUELLEN

Die Materialsuche für diese Thematik gestaltete sich am Anfang schwierig. Mit der Veröffentlichung von Lehmanns Abhandlung setzte sich eine große Diskussion über die Einordnung des postdramatischen Theaters in Gange, die sich vor allem in Feuilletondebatten und in Kommentaren in den verschiedensten Theaterzeitschriften ausbreitete. Im Gegensatz dazu lässt sich im Bereich der explizit wissenschaftlichen Auseinandersetzung wenig Literatur nachweisen, welche sich die Kategorisierung des postdramatischen Theaters als Ausgangspunkt heranzieht.

Es finden sich zwar zu Beginn des neuen Jahrtausends einige Abhandlung zum wiedererstarkten Drama in den 1990er Jahren, jedoch wird hier diese Revitalisierung oft ohne eine Abgrenzung zum postdramatischen Theater angeführt, was meiner Meinung nach ein wichtiger Kontext ist. In diesen Abhandlungen steht großteils die aufstrebende Gegenwartsdramatik im Vordergrund. Die Vorgehensweise in diesen Essays ist vor allem eine textorientierte, um nicht zu sagen eine rein textbezogene Annäherung. Im Fall meiner Arbeit kam mir diese Fokussierung sehr ungelegen, denn der Aspekt einer sich verändernden Realisationspraxis kam darin immer zu kurz, beziehungsweise wurde eine derartige Entwicklung gar nicht erst erwähnt. So ergab sich im Zuge meiner Recherche, dass ich anhand der allgemeinen theoretischen Auseinandersetzung keine Spezifizierung hinsichtlich des inszenatorischen Umgangs mit literarischen Vorlagen finden würde, an denen eine Rückkehr zu erzählenden Strukturen erkennbar wäre. Dabei gestaltet es sich als vorrangig schwierig, Material zu finden, welches sich mit der Bearbeitung von klassischen dramatischen Texten in Folge des postdramatischen Theaters auseinandersetzt. Aufgrund dieser nicht ausgereiften Forschungslage wand ich mich Castorf zu, um am Konkreten zu versuchen, zum Allgemeinen zurückzukehren.

Zu Castorf sieht die Materiallage nicht sehr umfassend aus. Viele Rezensionen zu diversen Inszenierungen schmücken fast jede zweite Ausgabe der monatlich erscheinenden Theaterzeitschriften. In Bezug auf wissenschaftliche Auseinandersetzungen mit seinem Theaterschaffen fallen die Artikel nicht sehr reichlich aus. Brauchbare Texte von ihm und über ihn fand ich schließlich im näheren Umfeld der Volksbühne, wobei hier auf Carl Hegemann zu verweisen ist, der eine Vielzahl von Texten veröffentlicht hat, welche sich mit dem Phänomen Volksbühne und in Folge dessen mit Castorfs Theaterschaffen auseinandersetzen. Vor allem beruhen meine

Recherchen zu Beginn auf Videoaufzeichnungen von diversen Inszenierungen Castorfs. Ich versuchte, mir aus den verschiedensten Phasen seines Werks Aufführungsaufzeichnungen zu besorgen, was sich teilweise als nicht so einfach erwies. Um eine Entwicklung hin zum Erzählerischen zu finden, entschied ich mich für *Schmutzige Hände* (1998). Als Gegenstück dazu wird *Alkestis* (1993) eine Rolle spielen, indem ich anhand dieser Inszenierung die postdramatischen Aspekte bei Castorf besonders stark herausarbeiten möchte, um sie anschließend gegenüber den *Schmutzigen Händen* abgrenzen zu können.

1.2 GLIEDERUNG

Der erste Teil dieser Arbeit unternimmt eine geschichtliche Annäherung an das postdramatische Theater. Anhand einiger folgenreicher Theaterreformversuche im 20. Jahrhundert wird sich eine fortschreitende Hinwendung zu einer postdramatischen Ästhetik abzeichnen. Zu Beginn werden die frühen, nicht radikalen Reformversuche, die Szondi zu Beginn des 20. Jahrhunderts bis in die 1950er Jahre konstatierte, angeführt. Es wird sich herauskristallisieren, dass vor allem der Dialog zum Problem wird und sich demnach eine literarische Umorientierung vom klassischen Drama weg abzeichnen wird.

Ausgehend von Szondi wird in einem weiteren Kapitel theoretische Ansätze und deren praktische Umsetzung von Brechts Theaterkonzeption behandelt werden. Hier wird sich zeigen, dass die radikale Abwendung vom Drama eine enorme Vorbereitung verlangt hat, zu der Brecht einen großen und entscheidenden Beitrag geleistet hat.

In einem weiteren Abschnitt wird ein durchaus radikalerer Ansatz von Antonin Artaud verhandelt werden, wo sich bereits einige Argumente des *postdramatischen Theaters* von Lehmann vollständig ausformuliert erkennen lassen. Seine Ablehnung gegenüber einem textorientierten Theater begünstigt eine performative Ästhetik, welche bei Artaud jedoch nur eine theoretische Umsetzung erlangt.

Von Artaud inspiriert entwickelt sich in den 1950er Jahren ausgehend von Frankreich auch im deutschsprachigen Raum ein Theater des Absurden. Die Groteske als politische Form wird für das Theater entdeckt, jedoch wird die Qualität dieser Theaterinnovation zur Zeit seines Entstehens noch nicht erkannt und so versanden diese Reformversuche bereits in den 1960er Jahren wieder.

Mit einer Ausführung zu Heiner Müllers Werk wird die Phase des postdramatischen Theaters in dieser Arbeit begonnen. Müllers mehrfach konstatierte Abkehr vom Drama

und seine Vorliebe zur Dekonstruktion und Synthese von verschiedensten Texten, soll als signifikant für das postdramatische Theater, wie ich es hier bezeichne, angesehen werden. In Folge dessen werden die Charakteristika und Forderungen des *Postdramatischen Theaters* nach Lehmann aufgezeigt werden.

Zum Zeitpunkt der Erscheinung dieses Buches zeichnet sich bereits eine andere Tendenz in der Theaterpraxis ab. Eine Rückkehr der dramatischen Strukturen konnte anhand vermehrt auftretender Gegenwartsliteratur bemerkt werden. Aus den Erkenntnissen einer postdramatischen Ästhetik und einem wiedergeweckten Interesse an konventionellen Erzählstrukturen wird sich in der folgenden Arbeit eine hybride Theaterform erkennen lassen, welche aus beiden Gebieten gleichermaßen schöpft. Die Charakteristika, die sich in diesem Kapitel herauskristallisieren, werden im darauffolgenden Kapitel an einem Beispiel angewendet werden.

Mit Castorf werde ich versuchen, anhand seiner grundlegenden ästhetischen Ansichten, die in erster Ausprägung zu einem von Lehmann bezeichneten postdramatischen Theater geführt haben, darzulegen, wie er, in Folge seiner gänzlichen Abkehr vom konventionellen Theater, wieder Interesse an den traditionellen dramatischen Strukturen gefunden hat.

Als Beispiel für eine solche Wiederentdeckung der dramatischen Strukturen bei Castorf wird sich ein großer Teil dieser Arbeit mit seiner Inszenierung der *Schmutzigen Hände* an der Volksbühne am Rosa-Luxemburg-Platz in Berlin aus dem Jahre 1998 auseinandersetzen.

2. EINMAL POSTDRAMATIK...

Im vorliegenden Abschnitt meiner Arbeit soll eine historische Aufarbeitung alternativer Theaterformen aufzeigen, dass im 20. Jahrhundert ein großes Verlangen nach Erneuerung und Radikalität im Theater herrscht. Die einzelnen Reformgedanken, wie sie später ausgeführt werden, sollen verdeutlichen, dass es für das Theater ein langer Weg ist, sich vom Literaturtheater zu verabschieden und sich schrittweise in Richtung postmoderne Ästhetik zu bewegen. Anhand der verschiedenen Entwicklungslinien wird zu sehen sein, dass die Erneuerungsversuche vom konventionellen dramatischen Theater immer weiter abkommen. Es werden Möglichkeiten für das Theater entdeckt, welche sich im Rahmen des Dramas nicht verwirklichen lassen können. Aus dieser Unzulänglichkeit wird das Verlangen einer Erweiterung des Dramas immer stärker, bis der Punkt erreicht ist, an dem die dramatische Form aufgebrochen werden musste, um neue Ideen für das Theater zuzulassen. Das Drama wurde immer weiter ausgedehnt und die Grenzen der formalen Bedingungen gesprengt bis zur gänzlichen Ablösung von den engen Strukturen in Richtung einer offenen Darstellung für die Bühne. Aber was soll es darüber hinaus noch geben?

2.1 KRISE DES HISTORISCHEN DRAMAS

Am Ende des 19. Jahrhunderts kann man vielleicht erstmals an verschiedenen Dramatikern erkennen, dass für sie die einschnürende Struktur des Dramas aufzubrechen scheint. Peter Szondi attestiert dem bürgerlichen Drama am Ende des 19. Jahrhunderts eine einschneidende Krise. Das strikte, einengende Korsett des Dramas sieht er als zu überwindende Form an, um der Forderung gerecht zu werden, zu Beginn des 20. Jahrhunderts noch Geschichten zu erzählen. Bis zu dieser Wende scheint das Drama als absolutes¹ unantastbar. Niemand stellt diese Textform, als das Optimum für die Umsetzung im Theater in Frage. Doch zeigt sich bereits zu dieser Zeit verstärkt, dass man in diesem engen Rahmen immer wieder an die Grenzen des Machbaren kommt, bis man schließlich darüberhinaus stößt.

¹ Szondi bezeichnet in seiner *Theorie des modernen Dramas* immer wieder das Drama, in seiner festgesetzten formalen Struktur, welche keinerlei Modifikationen zulässt, als ein Absolutes.

2.1.1 DER DIALOG IN BEDRÄNGNIS

Ein wesentliches Merkmal, weswegen das bürgerliche Drama laut Szondi an einer Krise laboriert, ist die Vorrangstellung des Dialogs in der dramatischen Form, um nicht zu sagen die alleinige Herrschaft der zwischenmenschlichen verbalen Kommunikation im Drama.² Die Vorherrschaft des Zwiegesprächs führt bei einigen Textbeispielen, die Szondi in seiner *Theorie des modernen Dramas* erläutert, zu Form-Inhalt-Diskrepanzen. Die dialogische Struktur reicht für die Texte des anfangenden 19. Jahrhunderts und deren inhaltliche Dichte nicht mehr aus. Bei Maeterlincks Stücken zeigt sich, dass die Aussagen, in Dialoge verpackt, dem Leser nicht vermittelt werden können, was zur Folge hat, dass er sich über ausführliche Regieanweisungen zu retten versucht. Es zeichnet sich dabei ein Problem der inhaltsschweren Stille ab, die sich nicht in Form eines Dialogs vermitteln lässt, denn es wird zu wenig in Form von Gesprächen verhandelt, um damit einen Dialog füllen zu können.³

Das Drama ist ein absolutes und ein striktes, es geht keine Kompromisse ein, nicht mit dem Dramatiker und nicht mit dem Zuschauer. Die Aussagen des Dramas beschränken sich auf die Figurenreden im Zwiegespräch, sie ereignen sich lediglich in der Handlung und werden nicht über den Rand der Diegese⁴ hinausgetragen. Die Motivation des Autors sollte dem Publikum nicht übermittelt werden. Welche Person hinter dem Text steht, ist kaum von Bedeutung. Dieser in sich geschlossene Organismus des Dramas bietet dem Zuschauer auch nur zwei Möglichkeiten, wie er sich dem Drama auf der Bühne annähern kann: Entweder er lässt sich gänzlich emotional auf das Schicksal einer Figur ein oder er wird zum distanzierten Beobachter des Bühnengeschehens degradiert. Das Drama kennt bei Szondi nur diese beiden extremen Publikumszustände, entweder der Zuschauer bleibt passiv und abgesondert vom Bühnengeschehen, oder er gibt sich gänzlich der Identifikation mit der Rolle hin. Um diese Vorgänge hervorzurufen, bietet die Guckkastenbühne dem Drama den idealen Aufführungsort, auf diese Weise kann die Trennung zwischen Zuschauer und Bühnenhandlung am besten aufrechterhalten werden. Die Guckkastenbühne schließt den Übergang von der Bühne zum Zuschauerraum strikt aus, sie hebt die Bühnenhandlung auf ein Podest, welches dem Zuschauer eine in sich geschlossene diegetische Welt präsentiert.⁵ Eine Botschaft über

² vgl. Peter Szondi, *Theorie des modernen Dramas*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1993, S. 15.

³ vgl. *ibid* S. 58.

⁴ Diegese bezeichnet das Universum einer Erzählung, das Gesamtkonstrukt einer Narration, die fiktive Welt im Film oder in diesem Fall des Theaters. Etienne Souriau prägte diesen Begriff in seinem Aufsatz „Die Struktur des filmischen Universums und das Vokabular der Filmologie“ bereits 1951.

⁵ vgl. *ibid* S. 15f.

die eingefasste Erzählung hinaus ist im traditionellen Drama nicht von Bedeutung. Es ist ein in sich geschlossenes System, welches den Zuschauer in den Bann ziehen soll und ihm die Einfühlung ermöglichen soll. Um die Illusion der diegetischen Welt aufrechtzuerhalten, ist die Trennung zwischen Zuschauer und Bühnengeschehen entscheidend.

Die Identifikation des Zuschauers mit der Dramenfigur soll nicht durch den Schauspieler gestört werden. Er muss jegliche Unterschiede und Unebenheiten, welche ihn von seiner Figur trennen, ausmerzen, damit die Illusion auf der Bühne aufrechterhalten bleibt. Dies geht soweit, dass die Kunst des Schauspielens darin zu bestehen scheint, sich vollständig in seine Figur zu verwandeln. Die dargestellte Figur und der Schauspieler sollen zu einem diegetischen Charakter verschmelzen, der dem Zuschauer gegenüber tritt.⁶ Der Schauspieler nimmt sich als Person für die Einfühlung in die Rolle vollkommen heraus.

2.1.2 ZEITPROBLEME

Die feste Struktur, die Form des Dramas reicht den Dramatikern schon zu Beginn des 20. Jahrhunderts nicht mehr aus, um ihre Ideen darin ohne Abstriche zu verwirklichen. Ein Grund, warum die Form immer mehr die Möglichkeiten des Erzählens begrenzt, hängt mit der eingeschränkten Darstellungsweise von Zeit zusammen, welche dem Drama eigen ist. Im Drama regiert die Gegenwart. Bei Ibsen aber wird die Gegenwart lediglich als Anlass genommen, um von ihr einen Weg in die Erinnerung und damit in die Vergangenheit zu konstruieren. Die Vergangenheit selbst wird zum Thema gemacht und da stellt sich die dramatische Form als Hindernis dar: Denn dem Drama ist es nur möglich, ein in der Vergangenheit liegendes Ereignis in der Gegenwart zu thematisieren, und nicht die Vergangenheit selbst als Verhandlungsgegenstand darzustellen. Die Gegenwart bildet aber auch im thematischen Sinne ein Problem bei Ibsen. In seinen Stücken gründen die Motive der Figuren im Inneren der Seelen ihrer selbst, was dazu führt, dass verständlich gemacht werden muss, dass es neben der Gegenwart, in der sich die Handlung vollzieht, eine innere Gegenwart, aus der die Motivation für eine Aktion herrührt, gibt. Bei der Darstellung der inneren Gefühlswelt einer Figur tritt die konventionelle dramatische Struktur an ihre Grenzen. Verbindungslinien zwischen den beiden Strängen muss Ibsen einflechten, um die zweite Ebene der Motivation in die Handlung einzufügen. Daraus entsteht eine unrunde, inhomogene Lösung für die

⁶ vgl. ibid S. 16.

dramatische Form, da die Verbindung Brüche aufweist, die nicht überbrückt werden können und die Möglichkeiten des Dramas an ihre Grenzen kommen.⁷

Bereits bei Strindberg, der ebenfalls versucht, sich über die Probleme mit der strikten Form des Dramas und der Darstellung von Zeit analytisch hinwegzuhelfen, zeigt sich, dass Ausbrüche in die Lyrik manchmal nötig sind, um eine Geschichte folgerichtig zu präsentieren. Wie auch bei Ibsen, liegt bei Strindberg eine primäre Handlung der Gegenwart über der eigentlich bedeutenderen sekundären Ebene der Erinnerung, welche den zentralen Punkt der Geschichte bildet. Strindberg umgeht die Probleme, denen Ibsen ausgesetzt ist, da er sich für die durchgängige dramatische Form entscheidet, indem er einen episch-lyrischen Monolog wählt, der es ihm erleichtert, dem Leser die Erinnerung der Figuren zu transportieren.⁸ Mit Strindbergs Werken beginnend, setzt sich eine Bewegung in Gang, die außerhalb des Dramas nach Ausdrucksformen sucht, die ihre Gedanken auf die Bühne transportieren sollen.

Die Lyrik bildet hier eine Ausweichmöglichkeit für die Autoren, um sich auch jenseits der Gegenwart ausdrücken zu können, und einem weiteren Problem der dramatischen Darstellung zu entgehen: der Vermittlung von Stille. Im Gegensatz zur Lyrik kann die Dramatik keinen emotionalen Zustand der Figuren transportieren, wenn nichts ausgesprochen wird. Nicht nur der Inhalt des gesprochenen Textes steht beim Drama im Zentrum der Vermittlung, sondern vor allem der Akt des Sprechens tritt in den Vordergrund. Daraus geht das Problem hervor, dass das Drama nichts übermitteln kann, wenn die Figuren der Geschichte schweigen. Das Drama scheitert an der Darstellung der Stille, des bedrückenden Schweigens.⁹

Schon Aristoteles setzt dem Drama unter anderem die Maxime, dass sich die Handlung nur an einem Ort und in einem Zeitraum abspielen soll. Seit der Antike ist dieses Prinzip aufrecht geblieben, jedoch führt dies bei den Dramatikern immer mehr zu Problemen. Strindberg umgeht die Einheit von Zeit und Ort, indem er den subjektiven Fortgang der Figuren folgt und sich von der objektiven Handlung distanziert. Er entwickelt seine Geschichte in Form eines ‚Stationendrama‘. Er verweigert sich einer linear durchstrukturierten Handlung, zugunsten des Subjektes. In einzelnen Stationen folgt er dem Weg einer Figur in dessen subjektiver Anschauung. Mehrere Zeitsprünge mischen sich zwischen die einzelnen Abschnitte, und teilen das Stück in verschiedene Orte und

⁷ vgl. *ibid* S. 28f.

⁸ vgl. *ibid* S. 45.

⁹ vgl. *ibid* S. 36.

Zeiten, wodurch der Tradition des Dramas entgegen gewirkt wird. Da zwischen den einzelnen Szenen kein linearer Bezug besteht, kann die Handlung nur ausschnitthaft verfolgt werden.¹⁰

Der Einakter, dem sich Strindberg, Hofmannsthal und viele andere zuwenden, bietet die Möglichkeit sich freier in der dramatischen Form zu bewegen. Diese Art des Schreibens erhöht die Spannung. Es generiert einen Stil, der das Zukünftige im Dialog ins Zentrum stellt. Es soll ein Versuch sein, dem zeitlichen Anspruch der neuen Dramatik in der dramatischen Form gerecht zu werden. Die Spannungsmomente liegen im Drama in den zwischenmenschlichen Beziehungen, demnach im Dialog. Durch die fortschreitende Vereinzelung und Vereinsamung der handelnden Figuren in den Werken von Strindberg, Ibsen und anderen, lässt sich dieses innere Spannungsmoment in der dramatischen Form nicht aufrecht erhalten, da es jenseits des Dialogs keine Möglichkeiten kennt. Der Einakter aber bietet die Möglichkeit eines Spannungsaufbaus, der außerhalb des Dialogs aufgebaut werden kann.¹¹

Die Vereinzelung, die Einsamkeit des Menschen, bestimmen immer mehr die Thematik der Dramen. Die scheinbar ideale Form für die Darstellung von Einsamkeit würde folgerichtig die des Schweigens oder des Monologs sein. Um aber der dramatischen Form gerecht zu werden, führen einige Dramatiker äußere Gegebenheiten in ihre Stücke ein, welche die vereinsamten Figuren wieder in den Dialog zwingen. In der Dichte und Enge dieser Vereinsamung wird der Monolog, nachdem er den Dialog abgelöst hat, in Folge der Enge unmöglich und der Dialog tritt wieder in den Vordergrund.¹²

2.1.3 FOKUSSIERUNG DER SOZIALEN PROBLEMATIK

In jener Zeitspanne, die Szondi in seiner *Theorie des modernen Dramas* behandelt, lässt sich bemerken, dass die Probleme und Geschichten der Massen immer interessanter werden, wie es sich zum Beispiel in Gerhart Hauptmanns Texten abzeichnet. Die Entwicklung eines ‚Sozialen Dramas‘ zeichnet sich beginnend mit Hauptmanns Arbeitergeschichten ab. Das Schicksal einer einzelnen Figur, welche stellvertretend für die große Masse ihren Kampf führt. Das Schicksal des Individuums auf der Bühne steht für das Schicksal der großen Masse. Diese Gleichsetzung des Individuums mit der Masse, die Auflösung des individuellen Schicksals, widerspricht dem Prinzip der Fokussierung

¹⁰ vgl. ibid S. 48.

¹¹ vgl. ibid S. 90.

¹² vgl. ibid S. 96.

einer individuellen Figur und deren Geschichte im absoluten Drama. Die Figuren zeigen als Stellvertreter für die Masse, Missstände, Problematiken auf, die über die Objektivität der diegetischen Welt hinausweisen, wodurch die strukturelle Begrenztheit des Dramas aufgebrochen wird.¹³ Mit dem sozialen Drama tritt eine Entwicklungslinie auf den Plan, welche durch ihren Verweis auf eine außerhalb der diegetischen Welt liegende Wahrheit über die dramatischen Grenzen hinausgeht.

Diese Neuorientierung an der arbeitenden Masse ist ein Versuch, die dramatische Form zu einem Zeitpunkt zu retten, als die Krise des bürgerlichen Dramas bereits vorhanden ist. Aus diesem Grund versuchen sich die Dramatiker zu Beginn des 19. Jahrhunderts in eine andere Gegenwart zu flüchten, indem sie sich in ihren Texten dem Bürgertum zuwenden. Dieselbe Vorgehensweise lässt sich auch zu Beginn des 20. Jahrhunderts beobachten, als man versucht, sich über die krisenhaften Zustände des bürgerlichen Dramas hinwegzuhelfen, indem das fremde Proletariat zum Thema gemacht wird.¹⁴

Szondi streift in seinen Beschreibungen der thematischen Verschiebungen am Ende des 19. beziehungsweise zu Beginn des 20. Jahrhunderts nur peripher historische Zusammenhänge. Er lässt sie nicht in Verbindung treten mit den Reformbewegungen in der dramatischen Entwicklung, was etwas eingeschränkt betrachtet zu sein scheint, denn man kann die Krise des Dramas durchaus unmittelbar auf eine Veränderung in der Gesellschaft bezogen sehen. Patrice Pavis kritisiert diese Unachtsamkeit Szondis wie folgt:

„Um also das Verschwinden der reinen dramatischen Form im zwanzigsten Jahrhundert zu erklären, müsste er (Szondi) sich mit der Analyse der sozialen Wirklichkeit auseinandersetzen, müsste zum Beispiel mit Brecht aufzeigen, daß die gesellschaftlichen Beziehungen viel komplexer und abstrakter geworden sind, als ein Konflikt zwischen Individuen es darzustellen vermöchte.“¹⁵

In Bezug auf Brecht spricht Szondi dessen Orientierung am Naturalismus an, und merkt an, dass bei diesem die Unvereinbarkeit von sozialer Thematik und dramatischer Form augenscheinlich wird. Ihm ist es vor allem wichtig aufzuzeigen, dass bei Brecht problematische zwischenmenschliche Beziehungen verhandelt werden, welche die dramatische Form in Bedrängnis bringen. Der wissenschaftliche Blick sei für seine Auseinandersetzungen mit dem Theater charakteristisch, mit dem er sich dem

¹³ vgl. *ibid* S. 64.

¹⁴ vgl. *ibid* S. 84.

¹⁵ Patrice Pavis, „Szondis Erbe für die Semiologie des Theaters“, *Vermittler. Deutsch-französisches Jahrbuch* 1, Hg. Jürgen Sieß, Berlin: Syndikat 1981, S.142-155, hier S. 143.

Menschen zuwendet, der an der Wende zur Naturbeherrschung steht.¹⁶ Szondi konzentriert sich zu sehr auf die Beziehung Natur-Mensch im Allgemeinen und lässt so den Einfluss der gesellschaftlichen Veränderungen beiseite.

Die neuen Inhalte führen die Autoren weg vom reinen Dramenstil zu einem widersprüchlichen, experimentellen Stil, der sich für die Problematisierung sozialer Gegebenheiten passender zeigt. Demzufolge spiegelt sich die thematische Verlagerung in einer Öffnung der Form wieder. Dieses Spannungsverhältnis zwischen Inhalt und Form lässt sich auch in der Entwicklung des lyrischen Dramas wiederfinden. Dieses nähert sich dem Verhältnis zwischen Subjekt und Objekt kritisch an, im Gegensatz zum absoluten Drama, wie es Szondi bezeichnet. Die Reibungsfläche zwischen Subjekt und Objekt wird im Drama nicht thematisiert, das Konfrontationspotenzial wird im Dialog nicht verhandelt, es wird eingeebnet und hinter dem Dialog gehalten.¹⁷

2.1.4 ANFÄNGLICHE ABWENDUNG VOM DRAMA

An den Beispielen, die Szondi in seiner *Theorie des modernen Dramas* anführt, zeigt sich deutlich, dass die Dramatiker trotz der vielen Probleme, mit denen sie konfrontiert werden, weil sie sich neuen Erzählmöglichkeiten öffnen wollen, doch an der dramatischen Form im weitesten Sinne festhalten wollen. An eine Abkehr vom Drama ist zu diesem Zeitpunkt der Entwicklung noch nicht zu denken. Stattdessen wird versucht, durch Miteinbeziehung von lyrischen und epischen Elementen die Erzählmöglichkeiten zu erweitern. Die Autoren stellen sich Experimenten an den Grenzen der dramatischen Form, um das Drama zu retten und den neuen Ansprüchen gerecht zu werden.

Neben diesen Rettungsversuchen, wie sie gerade angeführt wurden, tritt auch schon in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts der Wunsch auf, sich vom Drama zu entfernen, da es, wie es sich durch die Krise abzeichnet, zum Scheitern verurteilt ist. Es wird ein Bestreben laut, sich vom Drama abzugrenzen. Den Vertretern dieser anfänglichen Abkehr vom Drama wendet sich Szondi in einem Kapitel ebenfalls zu. Vielleicht bezeichnend für die späteren Entwicklungen beschäftigt sich Szondi hier erstmals mit einem Theaterregisseur, der sich in seinen Inszenierungen eine Distanz zum konventionellen Drama erarbeitet hat, ohne selbst als Dramatiker daran beteiligt gewesen zu sein. Piscator entwickelt, fußend auf dem Naturalismus, ein politisches

¹⁶ vgl. Szondi, *Theorie des modernen Dramas*, S. 115f.

¹⁷ vgl. *ibid* S. 80f.

Theater, die ‚politische Revue‘, in die er das Drama auflöst. Piscator bezieht dokumentarische, geschichtliche Aspekte in sein episches Theater mit ein. Er entwickelt das soziale Drama weiter. Indem er mit einer pars-pro-toto-Methode an seine Inszenierungen herangeht, und das Publikum durch seine Darstellung auf Missstände hinweist, entfernt er sich vom Drama und wendet sich einem epischen Theater zu.¹⁸

Piscator lässt die Entscheidung, wie es das Gesehene interpretieren soll, beim Publikum. An diesem Hauptaugenmerk sieht man die Lehre Brechts in Erscheinung treten.

In Folge dieser Distanzierungsversuche entstehen noch einige weitere Konzepte, die durch Vergangenheitsverhandlungen, Einführung von allwissenden Spielleitern, oder durch die Betonung der Unmöglichkeit des Dramas, zum Aufbrechen der dramatischen Struktur anhalten.

Nachdem die Theatererneuerungen Brechts und seiner Vorläufer, die auch Szondi teilweise anführt, Einzug in das Theater finden, werden sie auch schon vom Drama beschlagnahmt und in das dramatische Repertoire eingespeist, so dass sich das traditionelle Drama gut mit den neuen Forderungen arrangieren kann.

2.2 BRECHTS ABKEHR VOM BÜRGERLICHEN THEATER

Brecht steht, wie es sich auch in den kurzen Ausführungen des vorherigen Abschnittes gezeigt hat, noch in sehr enger Verbindung zum traditionellen Drama, auch wenn er große Veränderung bei der Umsetzung auf der Bühne fordert. Für eine weitere Annäherung an eine Abkehr vom traditionellen dramatischen Theater werden in diesem Kapitel einschneidende Forderungen Brechts in Bezug auf das Lehrstück und auf das epische Theater behandelt werden.

2.2.1 DER TEXT IN SEINER HAUPTROLLE

Anders als man im darauffolgenden Kapitel bei Artaud sehen wird, wird dem Text bei Brecht noch eine wichtige Rolle zugesprochen. Er profitiert von der Vereinnahmung durch die Figuren. Ihm wird eine Bedeutungserweiterung angebunden, die er den Figuren des Stücks verdankt. Demnach erlangt der Text erst in seiner Bühnenumsetzung eine große Tragweite, die er auf dem Blatt noch nicht offenbart. Durch die Präsentation

¹⁸ vgl. ibid S. 109f.

durch die Schauspieler wird dem Text Leben eingehaucht, und mittels der Gesten und der Haltungen der Schauspieler wird der Text geformt und vielleicht auch in seiner Bedeutung verschoben, erweitert oder begrenzt.¹⁹

Brechts theoretische wie praktische Ansätze lassen aber bereits den Eindruck einer Auffassung von Theater entstehen, in welcher die Gesamtheit der Bühnenelemente die Aufführung bildet. Er setzt weiterhin auf die Fabel, welche er noch immer als die Quintessenz einer Aufführung ansieht. Dies ist eine der wenigen Ansichten, in denen er nicht versucht, sich von Aristoteles zu distanzieren, sondern ihm voll und ganz beipflichtet. Die Fabel umfasst bei Brecht das Gesamte aller Bewegungen und Vorgänge, die den Zuschauern Informationen liefern.²⁰ Die einzelnen Situationen bzw. Ereignisse der Fabel dürfen nicht nahtlos ineinander übergehen, denn das Publikum soll nicht als passive Zuschauer berieselt werden. Es muss ihm zu jedem Zeitpunkt eines Situationswechsel die Gelegenheit gegeben werden, sich ein eigenes Bild zu machen, ein eigenes Urteil über das Gesehene zu fällen. Aus diesem Grund müssen zwischen den Szenen Brüche geschaffen werden, welche einen Assoziationsraum eröffnen, offensichtliche Übergänge müssen exponiert werden. Die einzelnen Teile müssen gegeneinander gesetzt werden. Es soll eine Reibungsfläche an den Rändern entstehen, so dass jeder Teil als ein Stück im Stück gesehen werden kann.²¹ An diesen schon sehr früh treffend konzipierten Erfahrungen, die das Theater an den Zuschauer vermitteln soll, wird später auch Castorf anknüpfen.

2.2.2 REIBUNGSFLÄCHE SOZIALE THEMATIK

Brecht begründet seine Forderung nach einer Renovation des Theaters, indem er es in einen gesellschaftlichen Kontext setzt. Da die Beziehungen der Menschen undurchsichtiger und verstrickter werden im Zeitalter der Industrialisierung, muss sich im wissenschaftlichen Zeitalter das Theater ebenfalls einer Veränderung unterziehen. Wie die Wissenschaft muss auch das Theater versuchen, das Leben des Menschen zu erleichtern. Das Theater muss die Entwicklungen reflektieren, sie kritisch beleuchten.²² Nach dem bürgerlichen Theater wird die Reflexion der gesellschaftlichen Veränderung aus der Sicht der arbeitenden Masse wichtig. Das Theater muss sich den Veränderungen

¹⁹ vgl. Bertolt Brecht, „Kleines Organon für das Theater“, *Schriften zum Theater*, Bd. 7 1948-1956, Frankfurt am Main: Suhrkamp, S. 7-57, hier S. 44.

²⁰ vgl. *ibid* S. 49.

²¹ vgl. *ibid* S. 50.

²² vgl. *ibid* S. 19f.

mit einem kritischen Blick nähern, um eine gesellschaftskritische Perspektive im Theater aufzumachen. Es muss in die Gesellschaft eintauchen, um über sie zu berichten. Brecht sieht im Theater die Möglichkeit dem Zuschauer seine soziale Eingebundenheit in eine Gesellschaft, die um ihn herum nun neu organisiert ist, vor Augen zu führen:

„Wenn die Bemühungen einen sozialen Sinn bekommen sollten, mußten sie das Theater am Schluß instand setzen, mit künstlerischen Mitteln ein Weltbild zu entwerfen, Modelle des Zusammenlebens der Menschen, die es dem Zuschauer ermöglichen konnten, seine soziale Umwelt zu verstehen und sie verstandesgemäß und gefühlsmäßig zu beherrschen.“²³

Die Möglichkeit zur Veränderung gesellschaftlicher Missstände ergibt sich für Brecht erst, wenn dem Publikum die geschichtlichen und sozialen Zusammenhänge bewusst sind, und dies versucht er im Theater zu vermitteln.

Brecht betont vor allem in seiner Konzeption des Lehrstücks die Freilegung der gesellschaftlichen Strukturen. Das Lehrstück soll nach Brecht ein Vermögen vermitteln, sich ein politisches Verhalten anzueignen. In dem Sinne, dass das Individuum aus dem Zentrum der Aufmerksamkeit rückt und die Beziehung zwischen den Menschen bedeutend wird.²⁴ Ein Vermögen wird von Brecht gefordert, unter Berücksichtigung der Gemeinschaft Überlegungen anzustellen, die dem Fortschritt des Kollektivs von Nutzen sein können.

Die umfangreiche Behandlung sozialer Problematik ist bei Brecht erst möglich, aufgrund seiner Abkehr vom bürgerlichen Drama und der damit einhergehenden Experimente, die seine Vorgänger und seine Nachfolger durchführen. Die Einführung der epischen Erzählweise und der epischen Darstellung auf der Bühne eröffnet den Theatermachern ein weites Operationsfeld, um komplexe soziale Thematiken zu bearbeiten.²⁵

2.2.3 LEHRE & UNTERHALTUNG

Im epischen Theater und speziell im Lehrstück Brechts²⁶ spielt der augenscheinliche Gegensatz von Amüsement und Lernen eine große Rolle.

Für Brecht ist das Theater eine Einrichtung zur Unterhaltung des Menschen und diese Funktion darf ihm nicht abgesprochen werden, denn sie gehört zum Wesen des Theaters

²³ Bertolt Brecht, „Über experimentelles Theater“, *Schriften zum Theater*, Bd. 3, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1963, S. 75-106, hier S. 92.

²⁴ Vgl. Reiner Steinweg, *Das Lehrstück. Brechts Theorie einer politisch-ästhetischen Erziehung*, Stuttgart: Metzler 1976, S. 99.

²⁵ Brecht, „Über experimentelles Theater“, S. 103.

²⁶ Wie auch Steinweg aus verschiedenen Aussagen Brechts heraus analysiert, sehe ich das Lehrstück als eine Sonderform des epischen Theaters an. (vgl. Steinweg, *Das Lehrstück*, S. 86)

selbst. Schon im antiken Theater wird die Unterhaltung groß geschrieben. Wie auch in den kultischen Anfängen, besteht das Ziel darin, das Publikum zu unterhalten. Da es Unterhaltung für das Publikum sein soll, wird bereits auf die Beziehung zwischen Bühnengeschehen und Publikum verwiesen. Auf der Bühne entstehen Abbilder von zwischenmenschlichen Ereignissen, wie sie passiert sind oder passieren können, oder sich auch nur in der Fantasie ereignen könnten. Das Theater, wie Brecht es sieht, muss etwas Überflüssiges sein dürfen, es muss als oberstes Ziel haben, den Zuschauer zu unterhalten. Das heißt nicht, dass es nicht lehrreich oder moralisch sein kann, aber es darf nicht zwingend der Moral folgen.²⁷ In Bezug auf das Lehrstück ist anzumerken, dass es nicht nur lehrreich sein kann, sondern, wie der Name schon sagt, lehrreich sein muss. Nicht notwendigerweise müssen sich Lehre und Unterhaltung ausschließen, wie Brecht anmerkt. Die Kombination dieses gegensätzlichen Paares verstärkt die Wirkung eines Theaterbesuchs auf die nicht privilegierten Zuschauerschichten, in denen Brecht das größte Potential an Lernbegeisterten vermutet. Weil dieses Publikum mit den gegebenen gesellschaftlichen Verhältnissen nicht zufrieden ist, hegt es ein großes Bedürfnis mehr zu erfahren und zu lernen, um die Verhältnisse in naher Zukunft ändern zu können. An diesem Punkt tritt die Unterhaltung auf den Plan, denn sie ermöglicht im Theater erst das Lernen, denn ohne lustvolles Lernen wäre ein Theater nicht denkbar.²⁸ Das Lehrstück bei Brecht steht in engem Zusammenhang mit der marxistischen Theorie, auch wenn die Lehrstücke nie als ein Ersatz für die Auseinandersetzung mit den theoretischen Texten der großen Marxisten angesehen werden können.²⁹ Die große Vorliebe für das Lehrstück, wie sie sich in Folge Brechts Konzeptes in der DDR entwickelt, kann folglich in engem Zusammenhang mit dem marxistischen Gedankengut gesehen werden. Die Präsenz des Lehrstücks im ehemaligen Ostdeutschland geht auch an Heiner Müller und Frank Castorf nicht spurlos vorbei und führt zu deren persönlichen Versuchen einer Umsetzung des Lehrstücks.

Nach den Bestrebungen Brechts finden die Erneuerungsversuche, die nun radikaler auftreten, nicht mehr den Einzug in das traditionelle dramatische Theater. Antonin Artauds Erneuerungsbestrebungen, beginnend in den 1930er Jahren, gehen tiefer, er

²⁷ vgl. Brecht, „Kleines Organon für das Theater“, S. 9f.

²⁸ vgl. Bertolt Brecht, „Das epische Theater“, *Schriften zum Theater*, Bd. 3, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1963, S. 51-65, hier S.57f.

²⁹ vgl. Steiner, *Das Lehrstück*, S. 109.

will das Texttheater von der Bühne verdrängen und sein Theater der Grausamkeit etablieren.

2.3 ARTAUD UND DAS THEATER DER GRAUSAMKEIT

Antonin Artaud sieht im Theater seiner Zeit eines, das überwunden werden muss. In seinem Sinne soll sich das europäische Theater ein Beispiel am orientalischen nehmen und infolge dessen den Körper und die Bewegung ins Zentrum des Bühnengeschehens stellen.

2.3.1 AUFWEICHUNG DES TEXTMONOPOLS

Einen großen Fehler des Theaters sieht Artaud in der Privilegierung des Textes. Alle Komponenten einer Theateraufführung, die nicht dem gesprochenen Wort zugeschrieben werden können, werden im Hintergrund gehalten. Die Inszenierung, die Körpersprache, diejenigen Elemente, die die Aufführung vom Buch unterscheiden, werden unterdrückt. Das Ursprüngliche des Theaters wird immer mehr durch den Text von der Bühne verdrängt. Die Bühne ist ein Ort der körperlichen Sprache und nicht der Sprache der Worte. Die Aspekte des Theaters, die über die Diktatur des Wortes hinausgehen, werden nicht anerkannt. Die Gesten und Bewegungen werden nur so weit als dem Theater angemessen betrachtet, solange sie im geschriebenen/gesprochenen Text festgehalten sind. Bei Artaud scheint hier, nachdem bereits am Ende des 19. Jahrhunderts der Inszenierung mehr Beachtung geschenkt wird, auch der Regisseur im Zentrum zu stehen. Die Inszenierung ist für Artaud dem Theater gleich zu setzen, in ihr liegt das Wesen des Theaters. Er geht sogar so weit, dass er das Theater, welches seine spezifischen Merkmale dem Text unterordnet, als Idiotentheater bezeichnet.³⁰

Weiters weist Artaud darauf hin, dass der Zuschauer die Vorrangstellung des Textes in seiner Rezeption am Theater überdenken muss:

„Für uns ist das Wort das Wichtigste auf dem Theater, und außerhalb von ihm bestehen keine Möglichkeiten; das Theater ist eine besondere Form der Literatur, eine Art von tönender Spielart der Sprache, und wenn wir einen Unterschied machen zwischen dem auf der Bühne gesprochenen Text und den mit den Augen gelesenen Text, wenn wir das Theater in die Grenzen dessen einschließen, was zwischen den Stichworten zum

³⁰ vgl. Antonin Artaud, „Die Inszenierung und die Metaphysik“, *Das Theater und sein Double*, München: Matthes & Seitz 1996, S. 35-50, hier S. 42f.

Vorschein kommt, so können wir das Theater nicht von der Vorstellung des realisierten Textes trennen.“³¹

Diese Vorrangstellung des Textes rührt von einem allgemeinen Problem im Theater der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts her. Die Aufführungskunst als solche ist noch nicht anerkannt. Das Theater wird als Literatur wahrgenommen, als bebilderte Literatur, die das Spektakel der Aufführung, die Inszenierung, überdeckt. Die Leistung einer Aufführung wird noch danach beurteilt, wie der Text mit Bühnenbild und Kostümen in Verbindung gesetzt wird. Welche Realisationsprozesse dahinterstecken, liegt jenseits des Interesses am Theater.³²

Nach Artaud entwickelt sich das Theater zu einem leeren Gehäuse. Es untersteht einem stetigen Verfall, durch den es immer unwichtiger für die Gesellschaft wird. Es zerfällt zur Nutzlosigkeit. Wie die Pest gleicht die Wirkung des Theaters einer Seuche. Sie befällt den Schauspieler, den es dazu bringt, sich völlig seinen Figuren zu ergeben, und sie einem interesselosen Publikum zu präsentieren, ohne dass ihm das in der Realität nutzen würde. Es saugt seinen Schauspielern unnötig die Kräfte aus, die sie anstatt der Einfühlung ihrem körperlichen Ausdruck widmen könnten, der der Bühne angemessen wäre. Das Theater verlangt dem Schauspieler Gefühle ab, die weit aus schwieriger zu kontrollieren sind als in der Wirklichkeit, es lässt die Gefühle auf der Bühne göltiger erscheinen, als es die Realität jemals könnte.³³

2.3.2 MACHT ÜBER DAS PUBLIKUM

Artaud weist in seinem Essay „Das Theater und die Pest“ dem Theater eine große Macht zu, welche es mit der Pest vergleichbar macht. Es kann die Gesinnung ganzer Menschenmassen verändern, es kann Menschen begeistern und auch manipulieren. Dazu kann vom Zuschauer der Bann auch auf andere übergehen. Artaud geht sogar so weit, dass er dem Theater die Macht zuschreibt, ganze Gesellschaften zu verändern. Ebenso wie die Pest nähert es sich dem Menschen schleichend, subversiv mit Gebärden, es konfrontiert den Zuschauer mit seinen unbewussten Konflikten, treibt ungelöste Probleme an die Oberfläche. Diese Konflikte werden gesteigert bis ins Unmögliche und

³¹ Antonin Artaud, „Orientalisches und abendländisches Theater“, *Das Theater und sein Double*, München: Matthes & Seitz 1996, S. 73-78, hier S. 73.

³² vgl. Antonin Artaud, „Briefe über die Sprache“, *Das Theater und sein Double*, München: Matthes & Seitz 1996, S. 113-130, S. 114.

³³ vgl. Antonin Artaud, „Das Theater und die Pest“, *Das Theater und sein Double*, München: Matthes & Seitz 1996, S. 17-34, hier S. 26f.

ab dem Zeitpunkt, an dem das Unmögliche anfängt, kann es Theater geben. Demnach ist für Artaud ein Theaterstück nur dann ein echtes, wenn es den Zuschauer aufweckt, ihn mit seinem Unbewussten konfrontiert.³⁴

Das Theater nach Artaud beschwört eine latent tief verwurzelte Grausamkeit herauf, es bündelt alle perversierten Möglichkeiten des Geistes. Warum sich das Theater einer solchen untergründigen Thematik verpflichten soll, begründet Artaud mit den eleusinischen Mysterien, die in antiken Tragödien das in Erscheinung tretende Böse beherbergen. Diese düstere Zeit der Mythendarstellung muss im Theater wieder neu gefunden werden. Artaud sieht in dieser Darstellung des Untergründigen eine Kraft, die Unmögliches denkbar macht, die den Geist befreit. Alle großen Mythen sind von dieser schwarzen Kraft getragen, sie erzählen von grausamen Schlachten und Trennungen und das Theater ist ein Abbild davon.³⁵

Artaud liefert in seinen „Briefen über die Sprache“ eine Definition der Grausamkeit, die in seinem Theater walten soll:

„[E]s handelt sich nicht etwa um lasterhafte Grausamkeit, um Grausamkeit, die perverse Begierden weckt und ihren Ausdruck in blutigen Gebärden findet wie krankhafte Auswüchse an Fleisch, das bereits angesteckt ist; sondern im Gegenteil um ein losgelöstes, reines Gefühl, eine echte Geistesregung, welche die Gebärde des Lebens selber nachvollziehen sollte[.]“³⁶

In das Konzept von Artauds Theater der Grausamkeit fügt sich die Auffassung, dass jegliche Handlung Grausamkeit ist und dass sich dahingehend das Theater verändern muss. Artaud will Schluss machen mit der individuellen Einfühlung der elitären Zuschauer in die Figur des Schauspielers. Er setzt es sich zum Ziel, das Theater der Grausamkeit zu einem Massenschauspiel zu machen, um zu den rituellen Ursprüngen des Theaters zurückzukehren und die Kraft der Bewegung der Menschenmassen in sein Theater mit aufzunehmen. Zudem sieht er sich auch dahingehend in der Tradition des rituellen Theaters, des antiken Theaters, als er dem Theater die Wirkung einer Katharsis zuspricht. Artaud will auf dem Theater eine andere Realität schaffen, die sich zu ihr wie ein Traum verhalten soll. Die Traumlandschaft auf der Bühne soll zu Träumen in der Realität der Zuschauer werden. Um diesen Austausch zwischen Bühne und Publikum zu ermöglichen, spricht sich Artaud gegen die Rampe aus. Für ihn sind diese spirituellen

³⁴ vgl. *ibid* S. 29f.

³⁵ vgl. *ibid* S. 32f.

³⁶ Artaud, „Briefe über die Sprache“, S. 122.

Erfahrungen nur möglich, sofern die Trennung zwischen Bühne und Zuschauerraum vollständig aufgehoben ist.³⁷

Artaud sieht im Theater ein gesellschaftsveränderndes, revolutionäres Potenzial. Es lässt den Menschen seine Schwächen, seine Lügen erkennen, deckt ihn auf, wie er sich anderen unterordnet. Das Theater kann Menschenmassen ihre Stärken aufzeigen und sich gegen die Missstände zur Wehr setzen. Artaud sieht im Theater eine Krise, die wie die Pest entweder im Tod oder in der Heilung endet.³⁸

In Artauds Vorstellung eines Theaters der Grausamkeit geht es auch darum, aus dem Theater etwas ganz Konkretes zu machen, ihm eine bestimmte Funktion zuzuordnen. Dieser Zuordnung entspricht auch die des Illusionsmittels, welches dem Publikum Traumdarstellungen liefert, die sie der Wahrheit entsprechend aufnehmen. Das Geschehen auf der Bühne soll beim Zuschauer traumähnliche Zustände hervorrufen, in ihm Bilder erzeugen. In diesem Zustand kann der Zuschauer seinen angestauten Begierden freien Lauf lassen, das Theater ermöglicht ihm seine wilden Triebe, seine Verbrechenslust bis hin zum Kannibalismus in seinem Inneren auszuleben. Das Theater muss die Umwelt des Menschen in Frage stellen ebenso wie die Beschaffenheit des Menschen selbst, um die Fantasie auf der Bühne wiederzubeleben. Die Imagination kann nur durch das Außer-Kraft-Setzen des Äußerlichen der bestehenden Zustände wieder wichtig werden. Denn nur auf diese Weise kann das Theater den Zuschauer über seine begrenzte Realität hinaus führen. Artaud weist aber auch darauf hin, dass man durch diese Kriterien nicht darauf schließen dürfe, dass das Theater auf seine moralische und lehrende Funktion zu reduzieren ist. Die Träume sind ebenso Kunst und Poesie, die sich nicht auf eine Moral beschränken lassen. Sie vermitteln dem Zuschauer lediglich die Ideen, die ihnen schon in den alten Sagen und Mythen näher gebracht wurden und zwar durch das Schwarze und Grausame.³⁹

Aus diesem Verweis über die Realität der Objekte heraus lässt sich auch erschließen, dass Artaud dem Theater eine eigene Sphäre zuordnet. Das Theater ist einer „anderen, gefährdenden Realität“ zuzuordnen. Diese Wirklichkeit, in der das Theater sich bewegt, ist nicht vom Menschen bestimmt, sondern von Prinzipien, die dem Geist kurz

³⁷ vgl. Antonin Artaud, „Das Theater und die Grausamkeit“, *Das Theater und sein Double*, München: Matthes & Seitz 1996, hier S. 89-94, hier S. 90f.

³⁸ vgl. Artaud, „Das Theater und die Pest“, S. 34.

³⁹ vgl. *ibid* S. 98f.

erscheinen und dann wieder verschwinden.⁴⁰ Dem Theater wird eine Wirklichkeitsebene zugeordnet, die latent erscheint und immer im Begriff ist zu verschwinden.

Um die gewünschte Durchbrechung der Realität, wie sie Artaud in seinem Theater fordert, zu erzielen, darf sich das Theater nicht auf eine Sprache festlegen und schon gar nicht auf die Sprache des Wortes. Es muss die Laute und Geräusche und die Musik ebenso ins Bühnengeschehen miteinschließen. In der Verweigerung der Sprache als Wortsprache liegt ein entscheidender Aspekt der Erneuerung, den das Theater benötigt, es öffnet das abgeschlossene Theater für das Leben. Die Überwindung der Sprache leitet die Hinwendung zum Körperlichen ein, und durch den Fokus auf den Körper wird für das Theater ein Bezug zum Leben hergestellt. Es entsteht ein wechselseitiges Verhältnis zwischen Theater und Leben, wo früher eine strikte Trennung herrschte.⁴¹ Seit der Antike wird die Handlung im Theater als Beschreibung des Menschen gesehen, bei Artaud hingegen soll das Theater keine Beschreibungen liefern, es soll eine Wesensart aufbauen, die es dem Menschen ermöglicht voranzukommen. Das Theater soll einen rituellen Charakter annehmen und den Menschen aus seinen gesellschaftlichen Zwängen befreien.⁴²

Artaud sieht die Realität als eine nicht abgeschlossene, als keine definitive, was sich aus seiner Annahme ableiten lässt, dass das Theater den Menschen erst aus seinen Zwängen befreien muss, bevor dieser Realität konstruieren kann. Für den Menschen ist hier das Theater unverzichtbar: „Das Theater der Grausamkeit ist kein Symbol einer abwesenden Leere, einer entsetzlichen Unfähigkeit, sich in seinem Menschenleben zu verwirklichen. Es ist die Affirmation einer unvermeidlichen Notwendigkeit.“⁴³ Ohne das Theater kann der Mensch nicht seine Wirklichkeit bilden.

Als Vorbild für Artauds Theater der Grausamkeit dient ihm das orientalische Theater, im speziellen das balinesische Theater, welches er als das ureigene Theater ansah.

⁴⁰ vgl. Antonin Artaud, „Das alchimistische Theater“, *Das Theater und sein Double*, München: Matthes & Seitz 1996, S. 51-56, hier S. 51f.

⁴¹ vgl. Antonin Artaud, „Das Theater und die Kultur“, *Das Theater und sein Double*, München: Matthes & Seitz 1996, S. 9-16, hier S. 15.

⁴² vgl. Antonin Artaud, „Letzte Schriften zum Theater“, *Schluss mit dem Gottesgericht. Das Theater der Grausamkeit*, München: Matthes & Seitz 1993, S. 67-87, hier S. 69.

⁴³ Antonin Artaud, „Das Theater der Grausamkeit“, *Schluss mit dem Gottesgericht. Das Theater der Grausamkeit*, München: Matthes & Seitz 1993, S. 31-44, hier S. 36.

2.3.3 DAS BALINESISCHE „KÖRPERTHEATER“

Das balinesische Theater steht im genauen Gegensatz zum traditionellen Theater, welches zur Zeit Artauds vorherrscht. Es beschäftigt sich nicht mit psychologisierten Figuren und deren Handlungen, sondern setzt viel mehr den Fokus auf die Bewegung, auf den Körper als Wesensform. Tanz, Gesang, Musik und körperliche Gesten bestimmen diese Art des Theaters. Aufgrund der Entpsychologisierung und der Konzentration auf theaterspezifische Bühnenelemente, wie sie vorher im Text bereits ausgeführt wurden, wird dem Theater seine Selbstbestimmung zurückgegeben. Aus dieser Interessensverschiebung resultiert auch die logische Schlussfolgerung, dass im balinesischen Theater der Regisseur hoch geachtet wird, er wird als der Realisator des Theaters angesehen.⁴⁴ Alles, was im balinesischen Theater zu sehen ist, sind der Bühne eigene Elemente. Es kommt ohne die Sprache der Wörter aus, was dazu führt, dass der Autor gegenüber dem Regisseur zurückgedrängt wird. Aufgrund des rituellen Charakters dieser Theaterform, um nicht zu sagen seiner religiösen Form, wird der Regisseur als Zeremonienmeister, spiritueller Meister angesehen. Der Inhalt, den der Regisseur verhandelt, ähnelt den Stoffen der antiken Tragödie. Wie auch jene drehen sie sich um die Macht der Götter im weitesten Sinne.⁴⁵

Das balinesische Theater bedient sich größerer Stoffe als das europäische. Anstatt sich mit dem Menschen im Kleinen auseinanderzusetzen, beschäftigt es sich mit dem Universum. Es erreicht beim Zuschauer eine größere Wirkung, da es sich über die Objektrealität hinausbewegen, sich an den Ursprung zurückbewegen kann.⁴⁶ Dass sich das europäische Theater nicht über die Grenzen des Menschseins in Bezug auf die Thematisierung dessen hinausgewagt hat, ist einem Mangel an Vorstellungskraft zuzuschreiben. Die eigentliche Funktion des Theaters liegt nämlich in der Erschaffung richtiger Mythen, welche ein Denken über das Menschsein hinaus erfordert. Es soll einen Blick hinaus ins Universum verkörpern mit Einflechtungen von Bildern, die uns vertraut erscheinen.⁴⁷ In diesem Sinne soll das Theater dem Zuschauer neue Möglichkeitsräume eröffnen, aber unter Bezugnahme von ihm Bekanntem, damit er es fassen kann.

⁴⁴ vgl. Antonin Artaud, „Über das balinesische Theater“, *Das Theater und sein Double*, München: Matthes & Seitz 1996, S. 57-72, hier S. 57.

⁴⁵ vgl. *ibid* S. 64.

⁴⁶ vgl. Antonin Artaud, „Dossier zu Theater und sein Double“, *Das Theater und sein Double*, München: Matthes & Seitz 1996, S.163-203, hier S. 175.

⁴⁷ vgl. Artaud, „Briefe über die Sprache“, S. 125.

Artaud weist am Ende seines Textes noch darauf hin, dass man in jeder Phase der Geschichte seine eigene Ausdrucksweise entwickeln muss, und dass sie, wenn diese nicht mehr ausreicht, um die gewünschten Inhalte zu transportieren, überwunden werden muss und man sich neu orientieren muss. Er spricht diesen Punkt vor allem im Umgang mit Klassikern an. Auch jahrhundertealte Texte sollten eine der Zeit der Aufführung angemessene Umsetzung erfahren.⁴⁸

2.4 DAS THEATER DES ABSURDEN

Ende der 1950er Jahre setzt sich eine neue nicht konventionelle Form des Dramas an vielen Theatern in Europa durch. Ausgehend von Frankreich wird auch unter dem Einfluss der Umstrukturierungsforderungen Artauds ein Theater des Absurden entwickelt.

Mit dem Eindruck, den zwei Weltkriege bei den Menschen in den 1950er Jahren bereits hinterlassen hatten, nimmt es nicht Wunder, dass vermehrt eine Infragestellung der Sinnhaftigkeit des Leidens und in Folge dessen der Sinnhaftigkeit der menschlichen Existenz im Allgemeinen in der Gesellschaft aufkommt. Das Theater des Absurden, zu dem sich Ionesco, Beckett, Adamov und viele andere zählen lassen, nimmt diese Infragestellung zum Anlass, um die Absurdität des Verhaltens und der Handlungen von Menschen in den Stücken zu verhandeln.

Die Theaterschaffenden des Absurden Theaters versuchten, die Irrationalität der menschlichen Existenz, die Sinnlosigkeit der Handlungen durch eine Absenz von logischen Zusammenhängen, durch die Verweigerung gegenüber der Vernunft in ihren Werken zu verdeutlichen. In dieser Herangehensweise steht das Theater des Absurden im Gegensatz zum existentialistischen Drama, mit dem es sich das grundlegende Thema der Sinnlosigkeit des Menschen und sein Auf-der-Welt-Sein teilt. Das existentialistische Drama von Sartre, Giraudoux und Camus versucht, durch logisch strukturierte Argumente die Irrationalität zu fundieren, wohingegen das Theater des Absurden sich einer stringenten Argumentationslinie versperrt und sich ebenso wie im Inhalt auch in der Form der Absurdität verschreibt.⁴⁹

⁴⁸ vgl. Artaud, „Dossier zu Das Theater und sein Double“, S. 195.

⁴⁹ vgl. Martin Esslin, *Das Theater des Absurden. Von Beckett bis Pinter*, Reinbeck bei Hamburg: Rowohlt 1996 (orig. 1965), S. 14f.

Wie man in Martin Esslins Ausführungen zum Theater des Absurden nachverfolgen kann, versteht Ionesco unter dem Begriff „absurd“ folgendes: „Absurd ist etwas, das ohne Ziel ist . . . Wird der Mensch losgelöst von seinen religiösen, metaphysischen oder transzendentalen Wurzeln, so ist er verloren, all sein Tun wird sinnlos, absurd, unnütz, erstickt im Keim.“⁵⁰ Genau diese Beschreibung begründet den thematischen Schwerpunkt, den die Stücke des Theaters des Absurden verhandeln. Es geht um die Sinnlosigkeit, die Leere, die den Menschen umgibt, nachdem er an nichts mehr glauben kann, da in den Weltkriegen zu viel Unfassbares geschehen ist.

2.4.1 EINBRUCH DER DRAMATISCHEN STRUKTUR

Das Theater des Absurden unterscheidet sich vom traditionellen Drama in einschneidenden Charakteristika: Es kennt keine entwickelte Charakterzeichnung, meistens sind es nur Figurenhüllen, die auf der Bühne erscheinen. Sie muten wie Marionetten an. Marionetten, wie sie vom Vater Staat gelenkt sein könnten, den Zwängen der Gesellschaft unterworfen. Eine linear sich aufbauende Handlung ist nicht mehr zu erkennen. Die Texte bestehen aus aneinander gereihten Situationen, in denen die Figuren dahinvegetieren. Das Theater des Absurden legt keinen Wert auf ein Ende mit moralischer Botschaft. Vielmehr gleichen die Stücke einem Kreis, denn auch am Ende des Stückes könnte einfach wieder von vorne begonnen werden. Es ist ein nie enden wollender Kreislauf. Der Charakter des Absurden schlägt sich auch in den Dialogen nieder, die oft nur aus belanglosem Palaver oder aus Kauderwelsch bestehen. Die Absurdität, die sich so auch auf den Sprechtext auswirkt, ist für das damalige Publikum völlig neu und ungewohnt und auch ein markanter Angriffspunkt der zahlreichen Kritiken. Das Theater des Absurden wird als Klamauk, als Possenspiel abgetan, das jegliche Regeln der dramatischen Form missachtet.⁵¹ Zu seiner Zeit wird die Idee dahinter noch nicht erkannt, beziehungsweise das absurde Theater als unsinnige Unterhaltung aufgefasst, da die Form, in der der Inhalt präsentiert wird, zu außergewöhnlich, zu verschieden vom traditionellen Drama ist. Das politische Statement, welches hinter der unkonventionellen Ausformulierung der Thematiken steht, wird in den späten 1950er Jahren noch nicht in seiner Wirkung ernstgenommen und auch nicht offenbart. Bei Castorf wird sich zeigen, dass vor allem im Aufbrechen der

⁵⁰ Eugène Ionesco zitiert nach Martin Esslin in *Das Theater des Absurden. Von Beckett bis Pinter*, Reinbeck bei Hamburg: Rowohlt 1996, S. 14.

⁵¹ vgl. Esslin, *Das Theater des Absurden*, S. 12.

dramatischen Form der komödiantische Aspekt des absurden Theaters zu einem Höhepunkt getrieben werden kann.

2.4.2 FEINDBILD SPRACHE

Ein großes Thema des absurden Theaters erschließt sich im Konflikt mit der Sprache. Da auch die Sprache hinfällig wird, wenn die Sinnlosigkeit der menschlichen Existenz aufgezeigt werden soll, mutet es einem einigermaßen nachvollziehbar an, wenn sich die Kommunikation des Ehepaares in *La Cantatrice chauve* von Ionesco am Ende ihrer aneinander vorbeigehenden Sprachtiraden in belanglosen Silbenpalaver auflöst. Ebenso zeugt dieses Aneinander-vorbei-Reden, das Scheitern der verbalen Kommunikation in Ionescos Stück von der generellen Unzulänglichkeit der Sprache für die Darstellung auf der Bühne, wie es auch Artaud anmerkt.

Zwischen Artauds Theater der Grausamkeit und dem Theater des Absurden zeigen sich bei näherer Betrachtung noch einige weitere Parallelen auf. Demnach lässt sich der Einfluss von Artauds Konzepten auf das Theater des Absurden kaum leugnen. Neben der rigorosen Abwertung der auf Inhaltsvermittlung angelegten Sprache, welche sich deutlich auch bei anderen Autoren über Ionesco hinaus manifestiert, wendet sich das Theater dem visuellen Aspekt zu, es setzt den Fokus auf die Produktion von gegenständlichen Bildern, die durch ihre Komposition eine eigene Dichtung bilden sollen. Die Sprache, sofern sie benutzt wird, steht oft sogar im Gegensatz zum Bühnengeschehen. Durch diesen Ausschluss der Sprache lässt sich das Theater des Absurden einer damals zeitgenössischen ‚anti-literarische‘ Bewegung zuordnen.⁵² Wie auch bei Artaud zeigt sich im Theater des Absurden eine starke Verbindung zwischen Poesie und Grausamkeit, wobei beim Theater des Absurden eher der Kontrast zwischen zärtlichen Gesten und großen Wutanfällen im Zentrum steht, als das Schwarze, das Böse zu transportieren.⁵³ Weiters ähneln sich die beiden Konzepte in gewisser Weise auch in Bezug auf die erwünschte Publikumsreaktion. Sie wollen den bürgerlichen Menschen aufrütteln, ihn entsetzen. Anders als bei Artaud, der durch die Grausamkeit versucht zu schockieren, setzt das Theater des Absurden auf das Groteske, auf die übertriebene Lautstärke, auf die übergroßen Masken, auf Beschallung und Überforderung durch

⁵² vgl. ibid S. 16.

⁵³ vgl. ibid S. 264.

Bilderfluten und auf außergewöhnliche Dummheiten. Alle Verklärungsversuche zielen auf eine Karikatur des Menschen ab.⁵⁴

Das Theater des Absurden setzt, wie auch bei Artaud, ein Hauptaugenmerk auf das Mythische, das Allegorische und das Traumhafte. Ähnlich dem Theater der Grausamkeit will man das Publikum durch die Verwendung von traumähnlichen Sequenzen auf der Bühne zu ihrer Phantasie zurückführen. Das Theater versucht, dem Publikum seine Sehnsucht, seine unterdrückte Leidenschaft, die sich in den Träumen offenbart, näher zu bringen. In den Mythen und Traumbildern des Theaters des Absurden lassen sich die psychologischen Zustände verwirklichen.⁵⁵ In dieser Verwendung des Mythischen spiegeln sich, wie auch in anderen Eigenheiten des absurden Theaters, Verbindungspunkte zu der Tradition des alten, des antiken Theaters wieder, dem es sich verpflichtet sieht. Es kehrt mit der Thematisierung der Fragen, nach dem Warum des menschlichen Daseins auf der Welt, mit den großen Problemen, denen sich der Mensch aussetzen hat, an den Ursprung des Theaters zurück. Es tritt in die Tradition des religiösen Theaters ein, wie es Artaud, im balinesischen Theater treffend verwirklicht sieht. Wie auch im balinesischen Theater wird hier versucht, das Publikum mit den elementaren Fragen zu konfrontieren und den Menschen in eine nicht geklärte Beziehung mit dem Universum zu setzen.⁵⁶

Das Theater des Absurden nimmt sich der gesellschaftlichen Probleme seiner Zeit, denen der Mensch immer noch ausgesetzt ist, auch wenn er nicht gerade als Komplize des Krieges gilt, so doch immer noch als Marionette der Gesellschaft, an. Durch die Einwirkung der Medien und des Untergangs der Sprache wird das Unmöglichwerden von menschlichen Kontakten symbolisiert.⁵⁷ Dieser Verfall lässt sich anhand der Paare Smith und Martin in *La cantatrice chauve* von Ionesco zeigen. Die Eheleute Smith erwarten ungeduldig ihre Dinnergäste. Einander haben sie nichts mehr zu sagen, denn jeder spricht aus seiner eigenen Realität heraus. Die Ansprachen gehen am anderen vorüber, bis am Schluss des Abends jeglicher Sinn der Kommunikation verloren geht, falls jemals einer vorhanden war.

Am Ende der 1960er Jahre geht es allmählich mit dem großen Erfolg des Theaters des Absurden bergab. Vielleicht könnte man als Grund einen Wandel in der Gesellschaft sehen, die sich von der Nachkriegsmentalität wegbewegt.

⁵⁴ vgl. ibid S. 288.

⁵⁵ vgl. ibid S. 268.

⁵⁶ vgl. ibid S. 311.

⁵⁷ vgl. ibid S. 317.

3. POSTDRAMATISCHES THEATER

3.1 HEINER MÜLLERS VERWEIGERUNG DES DRAMAS

Ein weiterer wesentlicher Einschnitt in die Entwicklung des Theaters vor allem des deutschsprachigen Theaters, welches hier im Zentrum steht, wird geprägt durch das Theaterschaffen von Heiner Müller.

3.1.1 EINFLÜSSE UND WERKPHASEN

In seinem Werk werden die Theorien Brechts zum epischen Theater und vor allem zum Lehrstück, Artauds Theater der Grausamkeit und das Absurde Theater gebündelt. Aus jeder der drei Entwicklungslinien des modernen Theaters greift Müller sich bestimmte Aspekte heraus und entwickelt einen neuen Stil der Dramatik. Aus dem absurden Theater bedient er sich der Raumästhetik, von Artaud übernimmt er den Schock und die Grausamkeit in der Darstellung, und mit Brecht teilt er sich einige Jahre lang das sozialistische Gedankengut. Müllers Werke sind zumeist Collagen, er setzt Teile, Entwicklungen zusammen, Ideenbausteine wie auch Textbausteine, verbindet sie und im selben Moment dekonstruiert er alles wieder. Synthese und Dekonstruktion gehen bei ihm Hand in Hand, sie bedingen einander.⁵⁸ Aufgrund der Spuren der verschiedenen Theaterströmungen, welche sich im Werk Müllers abzeichnen, fällt eine Verortung, eine Einordnung seiner Arbeit schwer. Einige sehen ihn als Erben Brechts, andere als einen Nachfolger Becketts mit sozialistischen Ideen, wieder andere als Realisator von Artauds Theater der Grausamkeit.⁵⁹ Heiner Müller pickt sich überall ästhetische Elemente heraus, sofern sie in sein Konzept passen, demnach ist es schwer ihn in eine Traditionslinie einzuordnen.

Müllers lange Schaffensperiode unterliegt keiner klaren, linearen Entwicklung. In seiner Positionierung treten immer wieder Brüche auf. Er überdenkt alle seine Konzepte immer wieder neu, er setzt seine Aussagen selber außer Kraft, er revidiert Jahre später Annahmen, die ihm eben als falsch anmuten. Diese Selbstrevidierung lässt ihn vielleicht öfters unglaublich erscheinen, aber indem sich seine Sicht auf die Welt, wie sie in der DDR existierte, ab einem Zeitpunkt geändert hat, so muss er sich gegenüber seinen

⁵⁸ vgl. Achim Stricker, *Text-Raum. Strategien nicht-dramatischer Theatertexte*, Heidelberg: Winter Verlag 2007, S. 144.

⁵⁹ vgl. Uwe Wittstock, „Die schnellen Wirkungen sind nicht die neuen. Ein Porträt des Dramatikers Heiner Müller“, *Text+Kritik*, Heft 73, Januar 1982, S. 10-19, hier S. 11.

frühen Werken neu positionieren, vor allem gegenüber seinen frühen journalistischen Texten. Er verortet sich dem sozialistischen Staat gegenüber neu.⁶⁰ Es entsteht eine Wende in Müllers Werk. Er öffnet sich dem kritischen Blick auf das marxistische Gedankengut und erkennt dass Kunst nicht als die Illustration von politischen und ökonomischen Ideen verstanden werden kann. Dies wird der Kunst nicht gerecht.⁶¹ Sein Drang jegliche Schriften und Aussagen nie als abgeschlossene anzusehen, zeigt sich im Umgang mit der Aufbereitung seiner Texte Jahre nach ihrem Entstehen. Einige seiner Texte, oder Textfragmente holt er viele Jahre, nachdem er sie geschrieben hat, wieder hervor, verändert sie, zerstückelt sie oder fügt sie anderen Texten an und macht sie erst dann für die Öffentlichkeit zugänglich. Es scheint ihm vor allem um die Reibungsflächen zu gehen, welche man in diesen Arbeiten erkennen kann, es war das Gegeneinandersetzen zweier Welten, verschiedener historischer Verortungen, gesellschaftlicher Thematisierungen.

Da Heiner Müller keinen Hehl aus seiner Einstellung zur sozialistischen Regierung und den Missständen in der DDR macht, bekommt er die Zensur der deutschdemokratischen Republik stark zu spüren. In seinen frühen Stücken steht die politische Gegenwart in seiner Heimat im Zentrum der Erzählung. Nach der *Lohndrucker* wird den Zensoren der Inhalt und die vermittelte Botschaft in den Stücken zu prekär, was dazu führt, dass *die Umsiedlerin* gleich nach der Premiere 1961 abgesetzt wird. Auf diese Absetzung folgen noch einige Veröffentlichungsverbote und Aufführungsverbote von Müllers Texten. In Mitleidenschaft gezogen von den Schikanen, die gegen ihn aufgebaut werden, befasst er sich einige Jahre bis Anfang der 1970er Jahre nur noch mit Übersetzungen und Klassikerbearbeitungen. Seine politisch motivierte Produktion kommt zum Erliegen. In den Arbeiten dieser Zeit lässt sich Müllers Stil zwar erkennen, jedoch fehlt ihnen die Radikalität, die die späteren Werke auszeichnet. Aus dieser Pause heraus, welche ihm das Abschütteln aller Konventionen des Dramas ermöglicht hat, entwickelt er eine radikale, gewagtere Ästhetik, welche sich von den frühen Stücken deutlich absetzt.

⁶⁰ vgl. Michael Töteberg, „Vorgeschichte eines Autors. Über Heiner Müllers Anfänge: journalistische Arbeiten, frühe Lyrik“, *Text+Kritik*, Heft 73, Januar 1982, S. 2-9, hier S. 2.

⁶¹ vgl. *ibid* S. 6.

3.1.2 SYNTHESE & DEKONSTRUKTION

An diesem Wendepunkt entstehen Texte, welche als Ziel haben, den Zuschauer zu überlaufen, die ihm so viel vorsetzen, dass er sich nicht mehr zu Recht finden kann. Er muss entsetzt sein, er soll mit Bildern, welche die schlagkräftigen Worte assoziieren, überschwemmt werden. Der Zuschauer soll an die Grenzen gebracht werden, in dem Maße wie es auch Artaud fordert.⁶² In der Dekonstruktion der dramatischen Strukturen sieht Müller eine große Möglichkeit, einen viel breiteren Aktionsraum, der sich dadurch dem Text eröffnet. Nur indem er sich den dramatischen Formen verwehrt, kann er der ohnehin großen Kraft der Bilder, die durch die Worte des Textes suggeriert werden, den Vortritt lassen. Müllers Texte produzieren durch ihre Fragmentierung eine extrem umfangreiche Bildermasse, welche mit enormer Wucht auf das Publikum einschlagen soll. Die Überwindung der dramatischen Strukturen und die Bilderästhetik, die Müller dadurch kreiert, kann nach Lehmann als postdramatische Ästhetik bezeichnet werden.⁶³ Ab Mitte der 1970er Jahre wird es für Müller immer schwieriger, das festgesetzte Geschichtsbild, wie es in der deutschdemokratischen Republik vermittelt wurde, nachzuerzählen. Weil er der marxistischen Idee nicht mehr folgen kann, zerfallen die historischen Zusammenhänge. Heiner Müller muss sich aufgrund seiner neuen Positionierung von diesem Geschichtsbild entfernen. Die Auflösung seines Geschichtsbewusstseins führt dazu, dass er die Wirklichkeit in der Geschichte nicht mehr als unumstößlich, als wahrhaftig vertreten kann. Mit dem Zerfall der Ordnung seiner Geschichtsauffassung geht bei Müller ein Zerfall der dramatischen Struktur einher. Er distanziert sich immer mehr von den dramatischen Prinzipien, um zu einer freieren Form, einer fragmentierten Textform zu gelangen. Aufgrund seiner Erfahrung mit dem aus-den-Fugen-geraten der Welt, entfernt er sich auch von der Auffassung, dass eine Fabel, eine stringente Erzählung noch der Wirklichkeit entsprechen kann. An diesem Punkt seiner Arbeit entfernt sich Müller immer mehr von Brechts Dramentheorie, der, wie Aristoteles, in der Fabel noch die Seele des Dramas sieht.⁶⁴ Auch wenn Brecht für Müller in Bezug auf seine Dramenkonzeption nicht mehr anwendbar ist, so steht er in Bezug auf dessen Schauspieltheorien auch später noch in Verbindung zu Brecht. An einigen frühen Inszenierungen, die Müller von seinen Stücken sieht, kritisiert er den Naturalismus, der sich in diesen Aufführungen widerspiegelt. Ihm

⁶² vgl. Wittstock, „Die schnellen Wirkungen sind nicht die neuen“, S. 13ff.

⁶³ vgl. Stricker, *Text-Raum*, S. 147.

⁶⁴ vgl. Wittstock, „Die schnellen Wirkungen sind nicht die neuen“, S. 16.

erscheint nicht plausibel, dass Westberliner Schauspieler versuchen, sich in die Figur des ostdeutschen Arbeiters einzufühlen. Müller sieht eine gewisse Distanz des Schauspielers zu seiner Rolle angemessen, wie sie Brecht in seinem „Kleinen Organon für das Theater“ fordert.⁶⁵

3.1.3 COLLAGE VON TEXT & BILD

Müller sieht bereits in den 1980er Jahren ein Theater als ein zu vertretendes an, welches kunstspartenübergreifend agiert. Wie in seinen Texten setzt er auch in der Aufführung die Collage ins Zentrum. Das Theater muss Einflüsse aus der bildenden Kunst, und vor allem auch aus den neuen Technologien aufnehmen.⁶⁶ Diese Vorstellung von Theater findet er bei Robert Wilson erfüllt. Für Müller ist Text immer Material, die Sprache wird zum plastischen Material, welches in den Theaterprozess eingebunden wird. Das Material bleibt Material, auch wenn es auf die Bühne kommt, es bleibt immer unabgeschlossen und genau so muss es auf der Bühne zu sehen sein, als ein unabgeschlossenes variables Element. Müllers Texte brauchen eine Autonomie auf der Bühne, sie können nur neben einer ebenso autonomen Bilderwelt bestehen, und vor allem wirken, und das ist der Grund, warum Müller in Wilson den perfekten Regisseur für seine Texte gefunden hat. Da Wilson nie eine Interpretation seines Textmaterials auf die Bühne stellt, sondern es als das, was es ist, ausstellt, als Material, wie auch das Licht und der Ton bei Wilson Material ist, folgt er Müllers Konzeption einer geeigneten Bühnenrealisation. Er bietet den Text als einen an, der auf mehrere Arten gelesen werden kann.⁶⁷ Wilson scheint Stränge aufzubauen, welche in Verbindung zum Textmaterial treten können, aber auch als eigenständig angesehen werden können.

Abgesehen von Wilsons Inszenierungen bereitet die szenische Umsetzung von Heiner Müllers Stücken vielen Theatermachern Kopfzerbrechen. Nicht viele wagen sich an die schwierige Aufgabe heran. Das Problem liegt vielleicht daran, dass vor Wilson keiner von einer direkten Übersetzung der Stücke in das Szenische abkommen will. Jedoch muss der Text nicht übersetzt werden, sondern in den Rahmen des Theaters gestellt werden. Es soll nicht das Anliegen eines Regisseurs sein, den Inhalt des Textes eins zu eins zu visualisieren. Eine Verdoppelung des Textes auf der Bühne soll nicht mehr

⁶⁵ Heiner Müller im Gespräch mit Andreas W. Mytze, „Die Differenz nicht wegmogeln“, *Gesammelte Irrtümer 1*, Frankfurt am Main: Verlag der Autoren 1986, S. 9-13, hier S. 9f.

⁶⁶ vgl. Heiner Müller im Gespräch mit Horst Laube, „Literatur muss dem Theater Widerstand leisten“, *Gesammelte Irrtümer 1*, Frankfurt am Main: Verlag der Autoren 1986, S. 14-30, hier S. 21.

⁶⁷ vgl. Stricker, *Text-Raum*, S. 151.

erstrebenswert sein. Vielmehr muss die Reibungsfläche zwischen Theater und Literatur ins Zentrum gestellt werden, wie Müller in einem Gespräch mit Horst Laube anmerkt, ausgehend davon, dass er keine Regieanweisungen in die Stücke miteinbaut:

„[E]s ist eine Sache des Theaters oder des Regisseurs, ob die Figur auf dem Kopf steht oder auf Händen. Immer wenn das für mich ein Problem wird, habe ich etwas nicht richtig geschrieben. Ich glaube grundsätzlich, daß Literatur dazu da ist, dem Theater Widerstand zu leisten. Nur wenn ein Text nicht zu machen ist, so wie das Theater beschaffen ist, ist er für das Theater produktiv, oder interessant.“⁶⁸

In diesem Zitat lässt sich eine Grundauffassung von Theater erkennen, die für Müller einem experimentellen Theater mit neuen ästhetischen Konzepten nahek kommt.

Diese Schaffensperiode ist eine künstlerische Auseinandersetzung mit dem postmodernen Theater, welches Hans-Thies Lehmann später als postdramatisches Theater einordnete. Es liegt nahe, Heiner Müller in diese Rubrik einer Theaterentwicklung hineinzunehmen, hat er doch bereits für sich verzeichnet, dass das Drama tot ist. Er versucht nur gezwungener Maßen, sich in der dramatischen Form zu bewegen, die er folglich aufgebrochen hat.⁶⁹

3.2 DAS POSTDRAMATISCHE THEATER NACH LEHMANN

Das postdramatische Theater, wie es Lehmann beschrieben hat, bezeichnet neue Theaterformen, wie sie ab den 1970er Jahren vermehrt auftreten, und deren Theaterarbeit vielmehr an andauernde Prozesse angeknüpft ist, als dass man die entstehenden Aufführungen als Werkinszenierung bezeichnen könnte.

3.2.1 HISTORISCHE ENTWICKLUNG

Das postdramatische Theater entwickelt sich langsam aus den einzelnen Erneuerungsversuchen im 19. und 20. Jahrhundert heraus. Es müssen mehrere Stufen der ‚Selbstreflexion, Dekomposition und Trennung der Elemente des dramatischen Theaters‘⁷⁰ durchlaufen werden. Brechts episches Theater, Artauds Theater der Grausamkeit, das absurde Theater und verschiedene Entwicklungen in der bildenden Kunst, wie das Happening, ebnen den neuen Theaterformen den Weg für die Überwindung des Dramas.

⁶⁸ Müller, „Literatur muss dem Theater Widerstand leisten“, S. 17f.

⁶⁹ vgl. Hans-Thies Lehmann, *Postdramatisches Theater*, Frankfurt am Main: Verlag der Autoren 2008, S. 19.

⁷⁰ *ibid.*, S. 77.

Als einer der wichtigsten Wegbereiter kann man Brecht und sein episches Theater nennen. Wobei angemerkt werden sollte, dass das epische Theater im Nachhinein betrachtet vorrangig als eine Erweiterung der dramatischen Form zu sehen ist, welche voll und ganz aufgenommen wird in die konventionelle Form des Theaters. Das epische Theater hat das dramatische vervollständigt und demzufolge ist das postdramatische Theater auch als ein ‚post-brechtsches Theater‘ anzusehen.⁷¹ Die Wichtigkeit, die Brecht der Fabel zuspricht, widerspricht den Prinzipien der neuen Theaterformen. Dies ist ein entscheidender Punkt, wenn auch das Bewusstsein des Bühnengeschehens und das neue Zuschauerbewusstsein in das postdramatische Theater miteinbezogen werden. Vor allem im Offenlegen des theatralen Vorgangs liegt ein zentraler Punkt des postdramatischen Theaters. Im postdramatischen Theater erhält das Reale und das Fiktive eine Gleichberechtigung auf der Bühne. Denn das Thematisieren der Theatersituation ist für viele Inszenierungen kennzeichnend. Auf der Bühne sind fiktive Situationen zu sehen, jedoch wird immer auch der reale Vorgang, der dahinter steckt, reflektiert. Darüber hinaus wird nicht nur die Theaterrealität dargestellt sondern auch die gesellschaftliche Realität.⁷²

In den 1960er Jahren kündigen sich einige wegbereitende Einschnitte in das theatrale Paradigma an, welche dem postdramatischen Theater zu Grunde liegen. Viel weiter zurück lässt sich eine grundlegende Voraussetzung am Beginn des 20. Jahrhunderts feststellen, an der sich bereits erste Hinweise auf eine performative Wende finden lassen, die endgültig in den 1960er Jahren zu einem Paradigmenwechsel führen. Erika Fischer-Lichte konstatiert zu dieser Zeit eine bedeutende Wende: Das Werk, das Stück tritt aus dem Zentrum der Aufmerksamkeit im Theater und die Aufführung als Event tritt ins Scheinwerferlicht. Dieser Paradigmenwechsel lässt sich in den verschiedensten Künsten beobachten. Als Folge dieser Wende tritt er dann auch im Theater zutage.⁷³ Diese Wende in den 1960er Jahren trennt vor allem auch zwei Entwicklungslinien des Theaters, wobei sich eine, auf den Aufführungscharakter basierend, in Richtung performatives Theater entwickelt und die andere sich in Richtung des Regietheaters, wie es bis heute noch an vielen Bühnen vorherrschend ist. Der erste Entwicklungsstrang fußt in den bildenden Künsten, von denen die Wende ausgeht, bezeichnend für diese

⁷¹vgl. *ibid.*, S. 49.

⁷² vgl. *ibid.*, S. 175f.

⁷³ vgl. Erika Fischer-Lichte, „Vom Theater als Paradigma der Moderne zu den Kulturen des Performativen“ *Theater als Paradigma der Moderne?*, Hg. Christopher Balme/ Ralf Rüttig, Tübingen: Francke 2003, S. 15-32, hier S. 17.

Anfangszeit war es noch als Ästhetik eines Avantgardetheaters anzusehen.⁷⁴ Der Situationismus und das Happening, wie sie sich in den Bildenden Künsten herauskristallisieren, werden zur Inspirationsquelle für die Erneuerung der Theaterästhetik.

Im Zuge dieser veränderten Fokussierung tritt eine zunehmende „Entliterarisierung“ auf den Plan, wodurch die Aufmerksamkeit für den Text schwindet. Dies bereitet der Performance den Weg auf die Bühne, die dadurch den Text immer mehr verdrängt.⁷⁵ Die Performance wird zum Modell einer neuen Theaterform.

Für Lehmann lässt sich der Sammelbegriff auf einige Theaterformen anwenden, welche zwischen den 1970er und 1990er Jahren vermehrt aufgetreten sind, vor allem auf jene, welche sich auch als postmoderne Theaterkonzepte bezeichnen lassen.⁷⁶ Dabei ist im Nachhinein anzumerken, dass man bereits in den 1990er Jahren bei einigen postdramatischen Theatern beobachten kann, wie sich ihre Arbeiten wieder an die Konventionen des dramatischen Theaters langsam annähern, vor allem bei Robert Wilson ist eine derartige Entwicklung zu sehen.

Lehmann beschreibt, dass das Interesse infolge der performancenahen Entwicklung im Theater nicht mehr auf der Geschichte liegt. Im Zentrum steht nicht mehr der einer internen Logik folgende Handlungsverlauf, wie es im traditionellen Drama der Fall ist. Daraus lässt sich schließen, dass die dramatische Struktur für die neuen Theaterformen nicht mehr ausreicht, sie muss gesprengt, überwunden werden, um den Forderungen eines zeitgenössischen Theaters gerecht zu werden. Die Lösungen müssen jenseits des Dramas gesucht werden.⁷⁷ Heiner Müllers Theater benötigte eine solche Sprengung der dramatischen Form, da durch seine Verweigerung einer linearen Erzählung und seine Entwicklung einer bildevozierenden Sprache, welche eine besondere Textstruktur erfordert, eine Verwirklichung im Rahmen der traditionellen Dramenstruktur nicht möglich ist. Den Anspruch, den Müller an seine Texte stellt, sprengt die dramatische Form auf, in Textfragmente, Collagen, die als Material für die Bühne fungieren können.

⁷⁴ vgl. Armin Anders, „Theater und Abseits. Inuit Productions“, *Texte.Körper.Räume*, Hg. Armin Anders, St. Wolfgang: Ed. Arts & Scene 2003, S. 98-117, hier S. 104f.

⁷⁵ vgl. Hans-Thies Lehmann, *Das Politische Schreiben. Essays zu Theatertexten*, Berlin: Theater der Zeit 2002, S. 71.

⁷⁶ vgl. Lehmann, *Postdramatisches Theater*, S. 27.

⁷⁷ vgl. *ibid.*, S. 29.

3.2.2 VERLUST DER MONOPOLSTELLUNG DES TEXTES

Wie sich auch bei Müller zeigt, wird in den neuen Theaterformen, von denen Lehmann wie auch Poschmann sprechen, die Basis der Narration und die Figuren zurückgenommen, wenn nicht ganz vernachlässigt. Die Fabel wird zurückgedrängt um die Sprache in den Blickpunkt zu setzen. Der Sprache wird ihre Handlung entzogen, ihre Narration, um entgegen der Sinnvermittlung ihre Materialhaftigkeit darzustellen. Die Theatralität der Sprache als Material wird wichtig fürs Theater. Der Sprache wird ihre Aufgabe entzogen, nämlich das Verhältnis zwischen Bezeichnendem und Bezeichnetem zu beschreiben.⁷⁸ Aus dem Signifikanzverhältnis herausgelöst wird der Sprache ein Eigenwert zugesprochen, der ihr lange verwehrt wurde. Einen Eigenwert, den auch Artaud in radikaler Weise fordert: die Sprache hinsichtlich ihrer klanglichen Qualität auf dem Theater einzusetzen.

Einhergehend mit der Zurückdrängung der Fabel wird der Text in seiner Wertigkeit, wie er sie im konventionellen Theater hat, herabgesetzt. Sofern Text im postdramatischen Theater inszeniert wird, steht er auf einer Stufe mit den anderen Bestandteilen einer Inszenierung. Ihm wird dieselbe Bedeutung zugeschrieben, wie der Musik, der Bewegung, und der visuellen Bestandteile. Er wird nur im Gesamtzusammenhang gesehen. Zudem steht oft die Reibungsfläche zwischen Text und Theater in postdramatischen Theaterformen im Zentrum des Diskurses. Oft wird gerade das Auseinanderklaffen von Text und szenischer Umsetzung thematisiert.⁷⁹ Auch hier lässt sich mit Heiner Müllers Schaffen die Diskrepanz zwischen Text und szenischer Ausführung verdeutlichen. In Robert Wilsons Inszenierungen von Müllers Texten wird diese Reibungsfläche immer als unüberwindbare in Szene gesetzt. Die gleiche Wertigkeit aller Theatermittel auf der Bühne zu vertreten, steht der Tradition des Dramas entgegen. Die Hierarchie tritt im Drama auf den Plan, um die Linearität der Erzählung und die Homogenität der Struktur nicht zu verletzen und um Verwirrung zu verhindern. Da diese Aspekte im postdramatischen Theater nicht mehr von Bedeutung sind, können einzelne Elemente unverbunden nebeneinander stehen. Es entstehen wirre Collagen, in denen kein Teil logisch, handlungsverbunden auf den anderen folgen muss.⁸⁰

Trotz einer Dehierarchisierung der Theaterelemente im postdramatischen Theater findet auch der dramatische Text in einigen Fällen seinen Platz in den neuen

⁷⁸ vgl. Gerda Poschmann, *Der nicht mehr dramatische Theatertext*, Tübingen: Max Niemeyer Verlag 1997, S. 177.

⁷⁹ vgl. Lehmann, *Postdramatisches Theater*, S. 73.

⁸⁰ vgl. *ibid.*, S. 147.

Theaterformen, wenn auch meistens nicht in seiner Totalität. In manchen Inszenierungen werden Teile dramatischer Texte herausgenommen, aus dem Werkganzen herausgeschält, und als einzelne Fragmente ähnlich einem Mosaik in eine szenische Komposition eingefügt.⁸¹ Durch die Zerteilung der Texte kann die ursprüngliche Bedeutung der Parts erhalten bleiben, zumeist erfahren die Texte in ihrer Fragmentierung aber eine Bedeutungsverschiebung. Die Vorliebe für die Collage kann sich selten im dramatischen Rahmen entfalten. Oft werden die Textsorten, denen man sich im postdramatischen Theater bedient, vermischt. Viele neue Theatertexte setzen sich aus einer Auswahl von verschiedenstem Textmaterial zusammen. Wie zum Beispiel das Künstlerkollektiv Show Case Beat Le Mot, die sich aus verschiedensten Textsorten diejenigen heraussucht, die ihnen formal oder inhaltlich ansprechend erscheinen. Dabei wird ebenso aus dem dramatischen Textpool geschöpft, wie auch in journalistischen Texten oder Werbereklamen gesucht. Sie modellieren sich die vorgefundenen Texte ihren Ansprüchen gemäß, um sie zu politisieren oder den Inhalt zu verändern.⁸²

3.2.3 DRAMATISCH VS. POSTDRAMATISCH

Um die Oppositionen zwischen postdramatischem und dramatischem Theater hervorzuheben, werden bei Lehmann die Prinzipien des dramatischen Theaters genau analysiert. Das dramatische Theater ist von Mimesis und Handlung geprägt, es ist derartig strukturiert, dass die Nachahmung und die Handlung ungestört zusammenwirken. Für das Publikum des Dramas scheinen diese beiden Elemente unweigerlich zusammenzugehören, sie ermöglichen die emotionale Bindung, die der Zuschauer mit dem Geschehen auf der Bühne eingeht. Lehmann gesteht dem dramatischen Theater eine große Wirkung beim Publikum zu. Durch die Verbindung von Handlung und Mimesis wird ein Gemeinschaftsgefühl gestiftet, welches das Publikum und die Bühne zusammenschließt. Als Folge der leitenden Prinzipien der Handlung und der Mimesis steht das dramatische Theater unter dem Primat des Textes. Das Ziel dieser Theaterform ist es, das geschriebene Drama zu bebildern und eine Illusion auf der Bühne zu erzeugen. Der Text bleibt in seiner Ganzheit und in seiner linearen Narration das Herzstück des Theaters. Viele Neuerungsversuche bis in die erste

⁸¹ vgl. Theresia Birkenhauer, *Schauplatz der Sprache. Das Theater als Ort der Literatur*, Berlin: Vorwerk 8 2005, S. 24.

⁸² vgl. Showcase Beat le Mot im Gespräch mit Frank Raddatz, „Die Chaosmanager“, *Theater der Zeit*, März 2011, S. 23-28, hier S. 25.

Hälfte des 20. Jahrhunderts hinein, welche eine höhere Wertigkeit der Gestik, der Bewegung im Theater, anstreben oder abgewandelte Formen, wie sie sich bei Ibsen oder Strindberg zeigen, werden einschließlich der Konzepte des epischen Theaters von Brecht in das dramatische Theater eingepasst. Brechts Konzepte werden eingesetzt ohne die geschlossene Struktur der dramatischen Form zu gefährden.⁸³ Diese enge Struktur des Dramas verlangt vom postdramatischen Theater eine Verlagerung sich jenseits des Dramas zu bewegen. Diese Betonung des „Nach dem Drama“ ist so zu verstehen, dass sich die neuen Theaterformen vom Drama entfernen, die dramatische Form sprengen, dass die Paradigmen des Dramas aufgehoben werden, aber dennoch verschiedenste Aspekte des dramatischen Theaters im postdramatischen Theater, vielleicht anders kontextualisiert, ihre Verwendung finden. Sie ist nicht als radikale Verweigerung des Dramatischen aufzufassen.⁸⁴ Einige markante Punkte lassen sich feststellen, an denen die Opposition dramatisch-postdramatisch frappierend erscheint. So weicht das Darstellen im postdramatischen Theater der Performance, und die Handlung fungiert nicht mehr als ordnendes Prinzip auf der Bühne, sondern die Situationen erscheinen einfach. Das körperbezogene Performancemoment übernimmt das postdramatische Theater aus dem japanischen Noh-Theater.⁸⁵ Eine ähnliche traditionelle asiatische Theaterform bildet auch das Vorbild für Artauds Theater der Grausamkeit. In dieser fernöstlichen Tradition steht der Körper in seiner enormen Ausdruckskraft im Zentrum und der Text avanciert zur Nebensache, wenn er überhaupt vorhanden ist. Das Hauptaugenmerk liegt auf dem Körper als Form, als sprechendes Subjekt und auf der lautlichen Qualität der Stimme. Es vereint viele Aspekte, welche als Grundvoraussetzungen für die Entwicklung eines postdramatischen Theaters angesehen werden können. Darüber hinaus haben einige postdramatische Theatermacher, wie sie Lehmann bezeichnen würde, explizit die Ästhetik des Noh-Theaters in ihre szenischen Arbeiten integriert. Allen voran ist hier Robert Wilson zu nennen, dessen Bühnenkomposition, das Ausstellen der Körper als Silhouette und die Betonung der lautlichen Qualität der Sprache inspiriert sind vom japanischen Theater.

⁸³ vgl. Lehmann, *Postdramatisches Theater*, S. 20f.

⁸⁴ vgl. *ibid.*, S. 30f.

⁸⁵ vgl. *ibid.* S. 96.

3.2.4 VISUELLE DRAMATURGIE & PERFORMATIVER SCHWERPUNKT

Die Zurücknahme der Stellung des Textes in den neuen Theaterformen ermöglicht eine neue Dramaturgie, welche losgelöst von der ordnenden Funktion des Textes als visuelle Struktur durch die Inszenierung führen kann. Ein Theater der Bilder wäre ein Ergebnis einer sich frei entfaltenden visuellen Dramaturgie.⁸⁶ Wie eindrucksvoll eine solche neue Logik der Dramaturgie sein kann, zeigt sich neben Robert Wilson auch bei Kantors Inszenierungen. Er setzt auf die Gewalt der Bilder. Große, schnelle szenische Montagen zeigen sich auf seiner Bühne, eine Bilderflut, auch um sich der dramatischen Form zu verweigern. Obwohl der Gegenstand seiner Inszenierungen dem Drama wohlbekannt ist. Den Krieg, die Folter und den Tod, welche sich im Drama problemlos verhandeln ließen, setzt Kantor seinem Publikum in Bildmontagen vor. Aufgrund dieser schnell geschnittenen Abfolge werden die Körper ihrer Figuren beraubt, wodurch die diegetische Welt aus den Fugen gerät und die dramatische Wirkung beim Publikum ausbleibt.⁸⁷

Obwohl der Text als narratives Element seine ordnende Funktion einbüßt, bleibt die Sprache ein wichtiges Element im postdramatischen Theater, wenn auch in einer anderen Qualität als sie im dramatischen Theater Verwendung findet. Die Sprache als Stimme tritt in den Vordergrund,⁸⁸ vor allem auch die vom Körper getrennte Stimme. Oft werden in Inszenierungen ab den 1970er bis zu den 1990er Jahren Tonaufzeichnungen verwendet, in denen man die lautliche Qualität, den Klang von Stimmen in den Fokus rückt. Der Inhalt des gesprochenen Wortes ist oft gar nicht mehr von Bedeutung, es geht um das Klangbild, welches geschaffen wird. Das Sprechen reduziert sich manchmal auch nur auf aneinandergereihte, zusammenhangslose Silben. Zu sehen ist dies unter anderem in Robert Wilsons Inszenierungen, vor allem in seinen ganz frühen. Auch in Bezug auf diese Qualitätsverschiebung und eine Verwendung von mehreren Zeichensystemen lässt sich ein Bogen von Artaud zum postdramatischen oder postmodernen Theater, wie es Gerda Poschmann noch bezeichnet, schlagen:

„Mit dem Bezug auf Roussel und Artaud [...] wird eine Theaterästhetik aufgerufen, die das dramatische und textzentrierte Theater, ja die Festlegung des Theaters auf eines seiner vielfältigen Zeichensysteme überhaupt, als seinen Untergang verurteilt und gerade in der Polyphonie seiner Signifikanten die Chance der Theatralität sieht.“⁸⁹

⁸⁶ vgl. *ibid.*, S. 158f.

⁸⁷ vgl. *ibid.* S. 120.

⁸⁸ vgl. Theresia Birkenhauer, *Schauplatz der Sprache*, S. 19.

⁸⁹ Poschmann, *Der nicht mehr dramatische Theatertext*, S. 270.

Im Zentrum des postdramatischen Theaters steht eine Hervorhebung der Theatralität, die sich im Zuge der Distanzierung vom Literaturtheater ausbilden kann. Mit dem Rückzug des Textes aus dem Theater kann sich dieses zurückbesinnen auf die theatralen Möglichkeiten des ursprünglichen, des rituellen Theaters, wie es sich auch Artaud für sein Theater der Grausamkeit vorstellt und wie es ihm das asiatische Theater vorlebt.

3.2.5 „RETHEATRALISIERUNG“

Das Theater öffnet sich im Zuge der „Retheatralisierung“ zum Rituellen, zum Traumhaften und Politischen hin. Einhergehend mit dem Abkommen der werkgetreuen Inszenierung tritt das Regietheater wieder auf den Plan, als welches das postdramatische Theater angesehen werden kann, wenn es sich auch anders entfaltet als das Regietheater des späten 19. Jahrhundert, welches der dramatischen Form verschrieben ist.⁹⁰ Die Intermedialität findet ihren Einzug ins Theater vorrangig über postdramatische Theaterformen. Verstärkt wird die Verknüpfung verschiedenster Medien und die Einführung neuer Techniken in das Theater verfolgt. Wie bereits im Kapitel über Heiner Müllers Sprengung der dramatischen Form angeführt wurde, fordert dieser bereits Anfang der 1980er Jahre eine Miteinbeziehung neuer Technologien und multimedialer Instrumente in das Theater. Im postdramatischen Theater werden diese Forderungen gänzlich erfüllt. Die Integration von Film, Tonaufzeichnungen und Fotos werden selbstverständlich, und auch die spezifischen Eigenschaften anderer Medien verleiht sich das Theater ein, es arbeitet verstärkt mit Montagen, sei es in Videoeinspielungen oder in der szenischen Umsetzung auf der Bühne. Die neuen Theaterformen agieren spartenübergreifend und selektieren die Mittel heraus, die ihnen auch auf der Bühne wirksam erscheinen. Zudem versuchen auch immer mehr bildende Künstler sich am Theater zu engagieren und entdecken die Bühne als Projektionsfläche für ihre Kunst, wie zum Beispiel Kantor mit seinen bildpoetischen Inszenierungen.

Das Zentrum der Bühnendarstellung verschiebt sich: An die Stelle des Textes tritt der Körper. Der Körper als Material und als ausführendes Medium kann im Mittelpunkt einer postdramatischen Inszenierung stehen. Er erzeugt die Inszenierung und entsteht

⁹⁰ vgl. Lehmann, *Postdramatisches Theater*, S. 83.

aus ihr.⁹¹ Er ist nicht mehr der Textillustrator, wie er im dramatischen Theater oft eine Rolle spielt, sondern er ist in seiner Leiblichkeit präsent.

Die Verortung des postdramatischen Theaters sieht Lehmann im Wesentlichen im Zusammenhang mit den experimentell ausgerichteten Theatern. Er schließt aber auch das ‚etablierte‘ Theater von einer Hinwendung an diese Theaterform nicht aus.⁹² Im Nachhinein kann man sagen, dass die meisten Vertreter, welche Lehmann anführt, sehr schnell ihren Weg in die etablierten Theater finden, es entsteht ein richtiger Hype um die postdramatischen Künstler und die Stadttheater reißen sich um sie.

Die große Präsenz der postdramatischen Theatermacher an den deutschsprachigen Bühnen geht ab Mitte der 1990er Jahre wieder zurück, und es hält nach den radikalen Renovationskonzepten wieder die Tradition Einzug in das Theater.

⁹¹ vgl. Fischer-Lichte, „Vom Paradigma der Moderne zu den Kulturen des Performativen“, S. 25.

⁹² vgl. Lehmann, *Postdramatisches Theater*, S. 34.

4. ...UND ZURÜCK: DAS THEATER NACH DER POSTDRAMATIK

Im Zuge einer Auseinandersetzung mit dem postdramatischen Theater, stellen sich mir schlussendlich mehrere Fragen in Bezug auf eine sich immer mehr zuspitzende postdramatische Ästhetik: Welche weitere Entwicklung soll sich in Folge des postdramatischen Theaters noch einstellen? Was soll auf diese radikale Ausformung, auf die radikale Absage an das dramatische Theater folgen? Wie weit kann man sich am Punkt der totalen Abkehr noch entfernen?

4.1 EXKURS: POSTMODERNE

Aufgrund der allgemeinen Begeisterung für das „Post-phänomen“ möchte ich mich mit der hier in den Raum gestellten Annahme eines Theaters, das nach der Postdramatik vertreten wird, an der Wortschlacht beteiligen, zumindest für eine anfängliche Auseinandersetzung. Warum ich mich hier mit einer „postpost“-Formulierung herumschlage, gründet sich darin, dass ich Lyotard's Meinung teile, wie er es in einem Vortrag an der Universität von Wisconsin im Jahre 1986 dargelegt hat, dass die Post-Phänomene eine nicht strikte Abgrenzung desjenigen bedeuten, welchem die Silbe vorangestellt ist. Die Postmoderne entledigt sich nicht der Moderne und waltet nicht nach ihr, sie verarbeitet lediglich einige Charakterzüge der Moderne. Diese ständige Überarbeitung, oder wie Lyotard es bezeichnet „Redigieren“, ist immer schon der Moderne selbst inhärent gewesen. Der Begriff der Postmoderne kann nicht als Bezeichnung für eine vollkommen neue ästhetische Entwicklung angesehen werden, sondern als eine stetige Transformierung und Überarbeitung bereits dagewesener Theorien. Es kann nicht nach der Moderne sein, da die Moderne in der Postmoderne immer mitschwingt, es wird ein ständiges Redigieren der Moderne an den Tag gelegt, und der Postmoderne als eine neue Epoche wird ihre Legitimation abgesprochen.⁹³ Auf diese Weise versuche ich den Post-Begriff insofern in Hinblick auf das Postdramatische zu verstehen, dass in dieser Theorie immer auch das Dramatische mitschwingt, so wie auch Charakterzüge des Postdramatischen enthalten bleiben und ‚redigiert‘ werden.

⁹³ Jean-François Lyotard, „Die Moderne redigieren“, *Wege aus der Moderne. Schlüsseltexte der Postmoderne-Diskussion*, Berlin: Akademie Verlag, 1994, S. 204-214, hier S. 12f.

Demnach kann keineswegs von einer Ablösung der postdramatischen Theorie die Rede sein, wie auch das postdramatische Theater keine völlige Ablösung des dramatischen Paradigmas bedeuten kann. Es sind jeweils Überarbeitungen einzelner konstitutiver Elemente der zuvor vertretenen Theorie.

4.2 WIEDERBELEBUNG DER DRAMATISCHEN FORM AM ENDE DER 1990ER JAHRE

Das Erzählen von Geschichten ist den Autoren am Ende des 20. Jahrhunderts wieder ein Anliegen geworden. Traditionellere dramatische Formen rücken wieder ins Blickfeld und verdrängen zumeist die experimentellen Texte von den Bühnen. Es wird wieder erstrebenswert die Geschichten in mehraktigen Stücken zu transportieren. Dramatiker widmen sich wieder vermehrt konventionelleren Textgattungen, wie zum Beispiel dem Volksstück oder dem Konversationsstück. Von der Groteske und der Farce über das Stationendrama werden viele traditionelle Formen wieder verwendet, welche lange als veraltet und überholt galten. Darüberhinaus fand sogar oft die moralische Botschaft wieder Einzug in die Texte.⁹⁴ Es zeigte sich auch, dass man sich um kontroverse Diskussionen zu entfachen, nicht unbedingt kontroverser Formen am Theater bedienen muss. Die Dramatiker werden sich bewusst, dass es durchaus möglich ist, sich ganz traditionelle Dramentypen anzueignen und trotzdem provozieren und die Leute aufmerksam machen zu können. Dass eine dem Publikum vertraute Form dargestellt wird, macht dem Publikum den Zugang leichter. Zunehmend rücken gesellschaftliche Probleme wieder ins Zentrum der Stücke. Um diese Inhalte klar vermitteln zu können, trägt die dramatische Form bei und lässt das Publikum schneller Anteil an der zu vermittelnden Botschaft nehmen. Viele Autoren bedienen sich zu dieser Zeit der dramatischen Form, damit die gesellschaftliche Brisanz dem Publikum auf beinahe realistischer Weise näher gebracht werden kann, um sie in weiterer Folge auf seine eigene Lebenssituation beziehen zu können.⁹⁵ Soziale Studien rücken immer mehr in das Interesse des Theaters, es repräsentiert die soziale Wirklichkeit, widmet sich konkreten Lebenserzählungen:

„Wirklichkeit wird nicht mimetisch simuliert, sondern die theatrale Fiktionalität mit sozioökonomischen Konkreta überschrieben oder aber es werden soziale Situationen

⁹⁴ vgl. Karlheinz Braun, „Gibt es eine Dramatik der 90er Jahre?“, Theater der Zeit, März/April 1997, S. 31-34, hier S. 33.

⁹⁵ vgl. Poschmann, *Der nicht mehr dramatische Theatertext*, S. 71.

arrangiert, die beispielsweise die Störanfälligkeit der global-medialen Kommunikation erfahrbar machen.“⁹⁶

Auch Hans-Thies Lehmann konstatierte in einem Artikel in *Theater der Zeit* im Jahre 2001 dem Theater eine Rückkehr zur konventionelleren Form, wenn er auch damit ein Schwinden des Politischen aus dem Theater in Verbindung setzt:

„In der Tat ziehen sich aber gegenwärtig, fixiert auf die Auffassung von Theater als ‚Mitteilung‘ und allzu bedacht auf (trügerische) Harmonie mit dem Publikum, eine Reihe jüngerer Theaterleute auf ein formal kommensurables Theater zurück. [...] Ein so auf Akzeptanz zielendes Theater wird jedoch aus Furcht vor wirklich riskanten Setzungen unter seiner politischen und künstlerischen Möglichkeiten bleiben.“⁹⁷

Die Annahme, dass Theater seine politische Wirkung einbüßt, indem es sich in konventionellen Formen bewegt, lässt sich anhand Castorfs Ausflug in die Gefilde des dramatischen Theaters widerlegen. An späterer Stelle wird dies noch genauer erläutert werden.

4.2.1 ERZÄHLSTRUKTUREN ALS SPIEGELBILD DES LEBENS

In der Geschichte des Theaters lassen sich an den letzten drei Jahrhundertwenden einschneidende Wendepunkte der Theaterästhetik beobachten. Wie bereits bei den Ausführungen zu Szondis *Theorie des modernen Dramas* zu erkennen war, brachten die gesellschaftlichen Veränderungen auch im Theater eine Wende hervor. Demnach lässt sich vielleicht auch die partielle Rückkehr zum dramatischen Theater an der Schwelle zum 21. Jahrhundert erkennen:

„Die Rückkehr der Helden – gerade in ihrer beharrlichen, wiederholten Form – legt die Überlegung nahe, dass die Erzählstrukturen, die das Drama dem Theater seit der letzten Jahrhundertwende wieder bietet, nicht nur auf eine bestimmte gesellschaftliche Veränderung zurückzuführen sind, sondern ihre tiefere Ursache darin finden, dass das Leben selbst ohne die Linearität solcher Strukturen nicht möglich ist.“⁹⁸

Frei schlägt hier einen großen Bogen von der Strukturierung des Lebens zu der strukturierten Form des Dramatischen. Dem Menschen ist ein großes Bedürfnis nach Strukturierung im Leben eingeschrieben. Er ist geprägt auf einen dramaturgischen Ablauf und festgesetzte Erzählstrukturen. Mit diesem natürlichen Verlangen nach erzählenden Strukturen und dramaturgischen Konstruktionen, dem das dramatische

⁹⁶ Franziska Schössler/ Christine Bähr, „Die Entdeckung der ‚Wirklichkeit‘. Ökonomie, Politik und soziales im zeitgenössischen Theater“, *Ökonomie im Theater der Gegenwart*, Bielefeld: Transcript 2009, S. 9-21, hier S. 10.

⁹⁷ Hans-Thies Lehmann, *Das Politische Schreiben. Essays zu Theatertexten*, Berlin: Theater der Zeit 2002, S. 15.

⁹⁸ Nikolaus Frei, *Die Rückkehr der Helden. Deutsches Drama der Jahrhundertwende (1994-2001)*, Tübingen: Gunter Narr Verlag 2006, S. 66.

Theater verpflichtet ist, wird es gegenüber dem postdramatischen Theater verteidigt und erlangt eine Existenzberechtigung, welche vielleicht sogar das experimentelle Theater verdrängt. Die Konvention des dramatischen Theaters kann aufgrund dieser grundsätzlichen Verwandtschaft zum Leben nicht ignoriert werden. Demnach gibt es auch kein Theater nach dem Dramatischen, wenn auch ein Theater ohne Drama vorstellbar ist, sofern es als Grundvoraussetzung die Werte des dramatischen Theaters annimmt.⁹⁹

4.2.2 PRODUKTIVE GEGENWARTSDRAMATIK

In den 1990er Jahren setzt eine große Welle der Jungdramatikerförderung ein. Es treten mehrere Projekte zutage, welche eine große Produktion an junger Gegenwartsdramatik hervorrufen. Viele Fördereinrichtungen und Schreibwerkstätten bieten jungen Autoren die Möglichkeit ihre Stücke zu präsentieren.

Dieser Boom führt zu einer Professionalisierung des Schreibens, es wird zu einem angesehenen Handwerk. Viele erfolgreiche Jungautoren setzen sich an der Schwelle zum neuen Jahrhundert in ihren Stücken mit heutigen Erzählungen auseinander. Sie vermitteln Reaktionen, Wut, Trauer oder einfach eine konkrete Meinungsäußerung zu gesellschaftspolitischen Problemen.¹⁰⁰

Neben den großen Förderprojekten, herrscht auch an den Hochschulen, an denen das Schreiben unterrichtet wird, rege Produktion. Aus diesen Ausbildungsstätten treten Massen an jungen Autoren hervor, die schon genau wissen, wie sie ihre Stücke konstruieren müssen, damit sie in Verbindung zu dem zeitgenössischen dramaturgischen Standard angesehen werden. Diese Verinnerlichung dieses Erfolgskonzeptes führt unweigerlich dazu, dass man bei den verschiedensten Schreibwerkstätten mehr oder weniger immer dasselbe zu sehen bekommt. Thematisch werden in diesen Stücken alltägliche Situationen verarbeitet: die kleinen zwischenmenschlichen Beziehungen, die Probleme in Ehe und Familie. Zum Großteil sind es Alltagsgeschichten, die zum Inhalt der Stücke werden.¹⁰¹ Eine derartige Konzentration von jungen Autoren auf die immer gleichen Themen, kann zur

⁹⁹ vgl. *ibid.*, S. 72.

¹⁰⁰ vgl. Jürgen Berger, „Kunst oder Kinsey?“, *Ökonomie im Theater der Gegenwart*, Hg. Franziska Schössler/Christine Bähr, Bielefeld: Transcript 2009, S.167-171, hier S.169.

¹⁰¹ vgl. Frauke Meyer-Gosau, „Wir wollen doch alle nur das Beste!“, *Theater heute*, August/September 2002, S. 52-55, hier S. 53f.

Beliebigkeit und Austauschbarkeit von zeitgenössischen dramatischen Theatertexten führen.

Das enorm rege Treiben der Autoren in dieser Zeit bot vielen Regisseuren, die Möglichkeit aus einem großen Pool an dramatischen Texten zu schöpfen, anhand derer sie aktuelle gesellschaftspolitisch relevante Inszenierungen schaffen konnten.¹⁰²

In den Texten der wiedererstarkten Gegenwartsdramatikern am Ende der 1990er Jahre wird eine Wiederbelebung des selbstbestimmten Subjekts deutlich, das eine fragmentierte Perspektive auf eine fragmentierte Welt präsentiert. Eine Tendenz, weg von einer höchst selbstreferentiellen Theaterauffassung, wie sie für das postdramatische Theater signifikant ist, lässt sich hier erkennen.¹⁰³ Der neue Realismus, wie er sich in dieser Entwicklungslinie abzeichnet, ermöglicht eine Wiederbelebung der dramatischen Form. Das wiederkehrende Subjekt im Theater lässt eine realistische Verhandlung der Welt zu, indem eine fragmentierte Sichtweise auf eine ebenfalls sich nur in Fragmenten zu erschließende Welt dargestellt wird.

4.3 INTERESSE AN DEN „RÄNDERN DES DRAMATISCHEN“

Eine völlige Hinwendung zur Tradition lässt sich im 21. Jahrhundert nicht mehr vertreten, man muss an die Grenzen gehen und dorthin bahnt sich eine neue Theaterbewegung den Weg.

Kann man nach den Erkenntnissen, welche man aus dem *performative turn* und einer Theorie der *Retheatralisierung*, wie sie Erika Fischer-Lichte formuliert, gezogen hat, einfach unreflektiert die Tradition wieder auf die Bühne holen?

Da man sich am äußersten Punkt dieser beiden Extreme nicht mehr weiter entfernen kann, müssen die beiden Einstellungen einander entgegen arbeiten. Es wird kein dramatisches Theater sich langfristig etablieren können, welches die Erkenntnisse des postdramatischen Theaters ignoriert. Im Mittelpunkt des beginnenden 21. Jahrhunderts steht ein Theater, welches sich aus dem dramatischen und dem postdramatischen Theater Aspekte herauspicks und daraus eine hybride Theaterform entstehen lässt.

Vor allem der Aspekt des Leiblichen soll in dieser hybriden Theaterform weiterhin, wie bereits im postdramatischen Theater, einen entscheidenden Platz einnehmen. Das performative Moment bleibt konstitutiv für die Mehrheit der neuen Theaterformen.

¹⁰² vgl. Friedemann Kreuder, „Lost in Flexibility-Tendenzen des neuen Kapitalismus in Falk Richters *Electronic City* (2003)“, *Theater seit den 1990er Jahren*, Hg. Friedemann Kreuder/Sabine Sörgel, Tübingen: Francke 2008, S. 97-110, hier S. 106.

¹⁰³ vgl. Frei, *Die Rückkehr der Helden*, S. 57.

Es zeichnet sich vor allem unter den jungen Theatermachern eine Entwicklung ab, die die Provokation, das Ausstellen des Misstrauens gegenüber dem dramatischen Repräsentationssystem nicht mehr braucht. Die kritische Auseinandersetzung mit der Tradition ist ihnen bereits eingeschrieben, und das Interesse verlagert sich zu den Rändern des dramatischen Theaters hin. Sie nähern sich von beiden Richtungen, vom postdramatischen wie auch vom dramatischen Theater her, und richten ihre Aufmerksamkeit auf die Grenzen, überschreiten sie für kurze Ausflüge und lassen sie somit auch immer unklarer und fließender erscheinen. Die Ränder des Dramatischen werden als vielfach vielleicht unbekanntes Terrain nach der allgegenwärtigen Präsenz des postdramatischen Theaters in den Fokus genommen. Man nähert sich diesen Randgebieten aufgeklärt und kritisch.¹⁰⁴ Das revolutionäre Potential des postdramatischen Theaters scheint ausgeschöpft, es reicht nicht mehr zur Provokation. Durch den Einzug einiger postdramatischer Theaterregisseure in die Stadttheater und den damit einhergehenden Erfolg dieser, von der alternativen Theaterszene herkommenden, Ästhetik wird die Neugierde des Unkonventionellen, die diese experimentellen Theaterformen in den 1970er und 1980er aufmachen konnte, immer kleiner und büßt dadurch enorm an Strahlkraft bei den jungen Theatermachern ein.

4.3.1 TEXTTHEATER VS. THEATER DES PERFORMATIVEN

In den neuen performancenahen Theaterkonzepten lässt sich nicht ausschließlich eine strikte Abkehr vom textorientierten Theater festmachen. Auch wenn eine Bedeutungsverlagerung vom Text-Modell auf das Performance-Modell stattgefunden hat, so kann man nicht von einer grundsätzlichen Ablösung des Text-Modells ausgehen, sondern von einem gleichwertigen Arrangement zwischen beiden Systemen. Dadurch bildet sich ein verstärktes Interesse für die Schnittpunkte und auftretenden Spannungsverhältnisse der beiden Modelle.¹⁰⁵ Das Interesse, das die Forschung für dieses inhärente Konfliktpotential aufwendet, schlägt sich auch in der Theaterpraxis nieder.

Die Reibungsfläche, welche zwischen dem auf Repräsentation ausgelegten dramatischen Theatertext und der selbstreflexiven Theatralität einer postdramatischen

¹⁰⁴vgl. Florian Malzacher, „Ein Künstler, der nicht Englisch spricht, ist kein Künstler“, *Theater heute*, Oktober 2008, S.7-13, hier S.8.

¹⁰⁵vgl. Erika Fischer-Lichte, „Vom ‚Text‘ zur ‚Performance‘: Der ‚performative turn‘ in den Kulturwissenschaften“, *Kunstforum international*, Bd.152, Oktober-Dezember 2000, S. 61-64, hier S. 62.

Inszenierungspraxis entsteht, weckt das Interesse vieler Theatermacher.¹⁰⁶ Aus den Spannungen, die sich durch die Annäherung von beiden Seiten bilden, lassen sich neue Möglichkeiten finden eine Geschichte zu erzählen. Diese Erzählung wird auf der Bühne in ihrer Konstruiertheit immer erkennbar sein, denn alle Bühnenvorgänge sind als ebensolche auf der Bühne ausgestellt.

Es entsteht ein Konflikt zwischen Text und Bühne, welcher zum Ausgangspunkt eines Inszenierungskonzeptes generiert wird.¹⁰⁷ Daraus muss sich nicht zwangsläufig eine vollkommene Dekonstruktion des Textes zugunsten des szenischen Vorgangs ergeben, sondern es kann der Text als eigenständiges Element auf der Bühne erhalten bleiben, sofern auch die Realität des Bühnengeschehens selbst bewusst erlebbar für den Zuschauer bleibt.

Der Text als Material für das Theater, hat sich bereits sehr früh wieder seinen Stellenwert im Theater erkämpft. Auch wenn das Literaturtheater schwer kritisiert worden ist, so wurde es nie ganz von der Bühne verdrängt, wie Gerda Poschmann anführt:

„Im Gegenteil lässt sich feststellen, daß die Stellung des Textes seit Anfang der achtziger Jahre wieder stärker wird. Einerseits wächst das Interesse an Gegenwartsdramatik, die TheaterautorInnen zeigen zunehmend Selbstbewußtsein. Auf der anderen Seite [...] werden Sprache und (durchaus auch lyrischer oder narrativer) Text als Material für experimentelles Theater wiederentdeckt.“¹⁰⁸

Daraus kann man schließen, dass bereits während der Wiederbelebung der Tradition sich vor allem in den 1990er Jahren eine zweite Linie herausbilden konnte, welche die dramatischen Strukturen nicht gänzlich abgelehnt hat.

Während sich eine Strömung in den 1990er Jahren dem dramatischen Theater augenscheinlich fast traditionsorientiert wieder verschrieben hat, hatte in einer oben bereits erwähnten weiteren Linie dem postdramatischen Theater immer noch großer Einfluss, wenn auch in einer einigermaßen determinierten Form. Es kommt zu einer Wiederbelebung des Textes im Theater, welche sich ab der Mitte der 1990er Jahre in verschiedensten Ausformungen zeigt. Ein Recycling, eine fragmentierte Wiederverwendung von dramatischen Formelementen wird im zeitgenössischen Theater interessant. Diese Entwicklung kann als Reaktion auf einen langandauernden Retheatralisierungsprozess angesehen werden, dem das Theater seit den 1970er Jahren

¹⁰⁶vgl. Poschmann, *Der nicht mehr dramatische Theatertext*, S. 34.

¹⁰⁷ vgl. Gerald Siegmund, „Affekte einer Zuordnung. Zonen des Unbestimmbaren: Zu den Choreografien von Antonia Baehr“, *Lücken sehen...Beiträge zu Theater, Literatur und Performance; Festschrift für Hans-Thies Lehmann zum 66.Geburtstag*, Hg. Martina Groß, Heidelberg: Winter 2010, S. 303-318, hier S. 318.

¹⁰⁸ Poschmann, *Der nicht mehr dramatische Theatertext*, S. 37.

verpflichtet war und den es immer weiter entwickelt, bis er sich erschöpft. Dazu versucht das Theater mit diesen neuen Interessensgebieten auf eine sich veränderte gesellschaftliche Situation angemessen zu reagieren.¹⁰⁹

Im Zuge dieser Entwicklung wurde auch die Beschaffenheit des Textes an sich genauer unter die Lupe genommen, er wird nicht mehr als ein in sich abgeschlossenes System betrachtet, dem man sich nur auf eine Art annähern kann.¹¹⁰ Der absolute Text, wie er sich im traditionellen Theater präsentiert, kann im neuen Theater so nicht bestehen bleiben. Der Text wird soweit zurechtgestutzt bis er sich in Einklang mit einer performativ orientierten Ästhetik bringen lässt, was nicht heißt, dass er seine Narration einbüßen muss.

Die Vorherrschaft des Textes, wie sie Lehmann dem konventionellen dramatischen Theater zuordnet, und die in Folge der postdramatischen Erweiterung des Theaters außer Kraft gesetzt wurde, wird auch in einer neuen hybriden Theaterform nicht zu alter Stärke kommen. Das Podest, auf dem der Text steht, wird eingeebnet und er wird mit den, dem Theater genuinen Bühnenelementen, auf gleiche Höhe gebracht. Performance und narratives Theater müssen sich nicht grundsätzlich ausschließen, sondern können als Erweiterung gegenseitig fungieren.

Bei dem Interesse für die Ränder des dramatischen Theaters schwingt aber immer auch ein Zweifel bei den Theatermachern mit: Wie weit lässt sich Narration im Theater nach der Postdramatik noch auf der Bühne behaupten?¹¹¹ Es kann zu einem schwierigen Unterfangen werden, diesen schmalen Grat von angemessener Narration zu beschreiten, jedoch nehmen sich vermehrt wieder Regisseure dieser Herausforderung an und versuchen Geschichten zu erzählen, die in der Form von performativer Ästhetik verwirklicht werden.

4.3.2 PRÄSENZ VS. REPRÄSENTATION

Am dramatischen Theater stellt vor allem die Repräsentation einer Realitätsebene ein Problem dar, welches sich aus der Konfrontation mit dem Präsenz-Charakter des neuen Theaters ergibt. Die Illusion, das So-tun-als-ob etwas so und so wäre, weckt das

¹⁰⁹ vgl. Theresia Birkenhauer, „Die Zeit des Textes im Theater“, *Dramatische Transformationen. Zu gegenwärtigen Schreib- und Aufführungsstrategien im deutschsprachigen Theater*, Hg. Stefan Tigges, Bielefeld: Transcript 2008, S. 247-261, hier S. 249.

¹¹⁰ vgl. Helene Varopoulou, „Ästhetik des Details. Atmosphäre, Installation, Performance“, *Lücken sehen...Beiträge zu Theater, Literatur und Performance; Festschrift für Hans-Thies Lehmann zum 66.Geburtstag*, Hg. Martina Groß, Heidelberg: Winter 2010, S. 319-330, hier S. 327f.

¹¹¹ vgl. Malzacher, „Ein Künstler, der nicht Englisch spricht, ist kein Künstler“, S. 8.

Misstrauen in einer postmodernen Theaterauffassung.¹¹² Eine Kritik am Repräsentationssystem des konventionellen Theaters schwingt in vielen neuen Produktionen immer schon mit, jedoch muss man sich in dieser Zeit nicht mehr auf die Darstellung des Zweifels versteifen, um es dem Publikum zu verdeutlichen.

Der Schauspieler ist nicht mehr darauf erpicht, dem Zuschauer die Illusion seiner Figurenhandlung ganz und gar zu vermitteln. Dennoch findet die Figur teilweise nach der Postdramatik ihren Weg zurück auf die Bühne, was sich aus den Lehrinhalten einiger Schauspielschulen herauslesen lässt. Der Schauspieler muss ausgehend von dem völligen Verschwinden der Figur wieder lernen seine Figur in einem nicht-illusorischen Sinne zu behaupten, jedoch darf er auf der Bühne in seiner Rolle agieren, die auch als solche erkennbar ist.¹¹³ Der Schauspieler muss nicht mehr nur als Privatperson auf der Bühne stehen, wie es im postdramatischen Theater oft der Fall ist. Er darf sich mit seiner Figur wieder identifizieren.

Im Zuge der zunehmenden Mediatisierung der Künste und bereits mit dem Siegeszug des Kinos steht dem Menschen eine viel perfektere Illusionsmaschine zur Verfügung, die uns das Theater niemals bieten könnte. Das Kino ermöglicht es dem Theater sich vom illusorischen Darstellen zu entfernen. Der Schauspieler darf sein Spiel offen darlegen, er soll seine spielerische Leistung keineswegs leugnen. Ganz im Gegenteil soll er dadurch, dass er den Vorgang seines Spiels offen legt, das Spezifische des Theaters in den Fokus stellen.¹¹⁴ Seit dem Einzug der postdramatischen Ästhetik ins Theater kann nur noch in Bezug auf die Bedingungen des eigenen Mediums das Schauspiel in Szene gesetzt werden. Das Wissen um das Spezifische am Theater schwingt in den Produktionen immer mit. Dieses Bewusstsein schlägt sich nicht nur formal auf die Inszenierungen nieder, sondern setzt sich auch im Inhalt fort, das Theater als hierarchischer Apparat wird behandelt, bis zur allgemeinen Schieflage des Kulturapparates.¹¹⁵ Das Theater ist zu einem Selbstreflektierendem geworden und dabei ist es egal, ob mit narrativen Elementen oder nicht, sei es formal oder inhaltlich. Theater ist zu diesem Zeitpunkt immer auch Metatheater. Es wird Theater auf dem Theater gespielt und es ist immer als das, was es ist, erkennbar, nämlich als ein Bühnenvorgang, in dessen Zentrum die Theatralität steht.

¹¹² vgl. *ibid.*

¹¹³ Vgl. Bernd Stegemann, „Nach der Postdramatik“, *Theater heute*, Oktober 2008, S. 14-21, hier S. 16.

¹¹⁴ vgl. Carl Hegemann im Gespräch mit Sandra Umathum, „Prologema zu einer Kritik des reinen Theaters“, *Plädoyer für die unglückliche Liebe*, Hg. Sandra Umathum, Theater der Zeit Recherche 28, 2005, S. 277-286, hier S. 281.

¹¹⁵ vgl. Malzacher, „Ein Künstler, der nicht Englisch spricht, ist kein Künstler“, S. 9.

Im postdramatischen Theater hat der Schauspieler kein Anrecht mehr auf seine Figur. Von dieser radikalen Verweigerung befreit sich nun zunehmend das Theater wieder. Aus den Grenzen zwischen Schauspieler und Figur wird eine Spannung aufgebaut, die als Anlass für die verschiedensten Bühnenaktionen verwendet wird.¹¹⁶ Auch hier entstehen aus der Annäherung zwischen der Präsenz des Schauspielers in seiner Leiblichkeit und der Repräsentation einer Figur Reibungsflächen, die zu neuen Verhandlungen, zu neuen Herangehensweisen im Theater inspirieren.

4.3.3 REALITÄT IM THEATER

Am Ende der 1990er Jahre hält die Realität Einzug in das Theater. Die simulierende Aktion macht Platz für das Reale, welches nun im Zentrum der Aufmerksamkeit eines neuen Theaters steht.¹¹⁷ Diese Fokussierung geht demnach einher mit einer Dekonstruktion des Repräsentationssystems zugunsten der Präsenz auf der Bühne. Das Gegenwärtige tritt in den Vordergrund und bezeichnet damit eine dem Theater genuine Qualität, die der einmaligen Aufführung, ein flüchtiger Moment, der nicht rekonstruierbar ist.

Und dieser Moment, der im Nächsten schon wieder fort ist, vermittelt uns im neuen Theater keine Illusion mehr, sondern zeigt uns Realität. Schauspieler stehen als Privatpersonen auf der Bühne und behaupten sie seien eine bestimmte Figur, aber der Wahrheitsgehalt dahinter interessiert keinen, es ist nicht wichtig. Die Realität, die als solche in der Gesellschaft keinen Platz mehr hat, wo zunehmend, das „als ob“ regiert, die Simulation, findet einen neuen Ort, das Theater, von welchem die Simulation in die Wirklichkeit abgewandert ist. Handlungen dauern dann auf der Bühne genau so lange, wie sie in Echtzeit dauern, und Textaussetzer sind nicht verschleiert und manchmal stehen auch lebendige Tiere auf der Bühne, wenn es die Inszenierung so vorsieht.¹¹⁸ Der Einbruch des Realen auf die Bühne führt in ihrer konsequentesten Ausformung dazu, dass keine Stücke mehr auf der Bühne zu sehen sind, sondern Privatpersonen, die sich auf Figuren aus Theaterstücken beziehen, so wandert das Theater ab zum Leben. Es

¹¹⁶vgl. Stegemann, „Nach der Postdramatik“, S. 17.

¹¹⁷ vgl. Helga Finter, „Das Reale, der Körper und die soufflierte Stimmen: Artaud heute“, *Forum Modernes Theater*, Band 13, Heft 1, 1998, S. 3-17, hier S. 7.

¹¹⁸vgl. Carl Hegemann, „Tradition und Fort-Schritt. Gegenwartsautoren an der Volksbühne“, *Plädoyer für die unglückliche Liebe*, Theater der Zeit Recherchen 28, 2005, S. 68-71, hier S. 68f.

produziert Wirklichkeit versetzt mit den ästhetischen Mitteln des Theaters, mit Musik und Rhythmus.¹¹⁹

Die Wirklichkeit im Theater bezieht sich auf die Simulation im Leben, was man noch immer mit einer alten Forderung des Theaters als Selbstdarstellung der Gesellschaft in Verbindung bringen kann, wenn auch nicht mehr in dem Ausmaß, wie noch im 18. oder 19. Jahrhundert. Begründen lässt sich diese Ansicht damit, dass Theater immer eine vom Staat subventionierte Kunstform war und ist.¹²⁰ Wodurch man auch erkennen kann, dass Theater mit seinen Darstellungen die Gesellschaft brüskieren konnte, was beim Film bis heute nicht in einer derartigen Radikalität der Fall ist.

Darüberhinaus sind im Zuge neuerer Entwicklungen wieder gesellschaftspolitisch relevante Formen für das Theater interessant.¹²¹ Schon seit längerer Zeit widmet sich das Theater den sich verändernden gesellschaftlichen Zuständen. Man setzt sich mit Arbeitslosigkeit auseinander oder der Atomkraft. Theater wird unter diesem Aspekt im beginnenden 21. Jahrhundert auch zu einem Ort, an dem man sich trifft um sozialen Aktivitäten nachzugehen, um soziale Netzwerke zu schaffen. Theater wird Diskussionsraum, wird Informationszentrum. Mit dieser neuen Konnotation generiert sich Theater als Verbindung zwischen Stadttheaterpublikum, freier Theaterszene und Clubkultur.¹²²

Im postmodernen Theater verlagert sich die Spannung, die im traditionellen dramatischen Theater in der zwischenmenschlichen Beziehung liegt, in die Situation.¹²³ Gegebenheiten, Anordnungen erzeugen Spannung. Orte, an denen sich die Figuren befinden, werden in den Fokus genommen. Der zwischenmenschliche Konflikt wird in den neuen Theaterformen oft nur noch zur Nebensache. Kein Konflikt unter den Charakteren begründet das Handeln der Figuren, sondern die Beschaffenheit einer gewissen Situation, einer Umgebung motivieren die Figuren zu wie auch immer gearteten Reaktionen. Der Ort fungiert oft als einzige Verbindung zwischen den einzelnen Figuren, daraus ergibt sich auch eine Hinwendung zum Episodenhaften, zum Aneinanderknüpfen von scheinbar unverbundenen Figurenerlebnissen.

¹¹⁹vgl. *ibid*, S. 71.

¹²⁰ vgl. Lehmann, *Das politische Schreiben*, S. 96.

¹²¹ vgl. Jürgen Burger, „Kunst oder Kinsey?“, S. 167.

¹²²vgl. Wolf-Dieter Ernst, „Performance und Kollektivität in der Netzwerkökonomie“, *Ökonomie im Theater der Gegenwart*, Hg. Franziska Schössler/Christine Bähr, Bielefeld: Transcript 2009, S. 57-70, hier S. 57.

¹²³vgl. Poschmann, *Der nicht mehr dramatische Theatertext*, S. 67.

4.3.4 THEATER UNTER ZUGZWANG

Durch die ab den 1960er Jahren vermehrt auftretende performative Ästhetik in den Künsten, geriet auch das Theater in Bedrängnis, es musste in Bezug auf etwaige Erneuerungsversuche mithalten können. Dabei schien vor allem das dramatische Stück, als überholter, traditionsbehafteter Theatertext, ein Dorn im Auge zu sein. Es zog sich eine Erschütterung durch die verschiedenen Künste, denen man sich fügen sollte, wie Gerda Poschmann anmerkt: „Das moderne Theater glaubt, als Kunst nur bestehen zu können, indem es sich vom Drama emanzipiert.“¹²⁴ Das Dramatische am Theater wird im Rahmen der postdramatischen Theaterentwicklung zum Feindbild stilisiert, alles was an neuen Theorien in das Theater einfließen soll, wird in Abgrenzung zum Dramatischen gestellt, um nicht zu sagen dem Drama entgegengesetzt. Zwanghaft versucht das Theater sich von jeglichen dramatischen Elementen zu befreien, um dem Spezifischem des Theaters Platz zu machen.

Aber ist das Dramatische in seiner szenischen Umsetzung nicht auch etwas genuin Theatrales? Seit der Antike setzen die Theatermacher auf das Drama als zentrales Element im Theater, und zwar nicht umsonst, denn damit konnten sie das Interesse des Publikums immer schon wecken. Durch diese verstärkte Abkehr vom Dramatischen verkennt die postdramatische Theorie das große Potenzial des Dramas, welches sich vor allem in der dramatischen Situation gründet. Die postdramatische Theorie beachtet nicht, dass sich in der dramatischen Situation die Widersprüchlichkeit der Welt am Besten verhandeln lässt. Im Konflikt zweier Parteien, die miteinander verbunden sind, genauso stark, wie sie der Konflikt auseinandertreibt. Daraus ergibt sich eine Bruchlinie, die aus der Situation heraus entsteht und in die Welt hineingerät. Die dramatische Situation konstituiert den Konflikt, der die Welt, wie sie ist, am Besten verkörpert, weil sich in diesem Bruch das Widersprüchliche der Realität erkennen lässt. Es zeigt eine Situation, die nicht so beschaffen ist, wie sie sein soll. Mittels der Situation gelingt es dem Drama das menschliche Handeln als ein in sich widersprüchliches aufzuzeigen.¹²⁵ Demnach verkennt die postdramatische Theorie die Wirkungsfähigkeit des Dramas, obwohl es gerade nach dem Einbruch des Realen im Theater wieder eine große Rolle spielen kann. Das Dramatische kann sogar des Öfteren als bessere Form für die Darstellung der Wirklichkeit fungieren, als die Realität als solche auf die Bühne zu stellen.

¹²⁴ vgl. ibid, S. 29.

¹²⁵ vgl. Stegemann, „Nach der Postdramatik“, S. 19.

4.3.5 KUNSTANSPRUCH VS. VERMITTLUNGSANSPRUCH

Das Drama reagiert auf die Verdrängung durch die performativen Theaterformen manchmal auch mit Rückzug. An die Grenzen gedrängt, widmet es sich den Randerscheinungen, den Eindrücken eines auf das Kleinste fokussierten Blickes. Es entwickelt mysteriöse, verquere kleine Geschichten und bleibt bei diesen am Rande vorkommenden Phänomenen hängen. Auf diese Weise entwickelt sich das Drama selbst zu einer Randerscheinung, zu einer kleinen Nische unter der Herrschaft der Popkultur.¹²⁶

Darüberhinaus bietet das Wiederbeleben von konventionellen dramatischen Strategien in der Theaterarbeit eine große Möglichkeit um die Zuschauer, die sich im Zuge einer „Entliterarisierung“ und der Verlagerung der Präferenzen des Theaters in Richtung ästhetischer Performanz und künstlerischer Attitüde gewendet haben, wieder erreichen zu können.

„Leichte Verständlichkeit und Rekurs auf bestehende Konvention schafft Nähe zum Publikum. Auf diese Art und Weise können Stücke mit zeitgenössischen Themen dem Theater, das sie als Kommunikations- mehr denn als Kunstmedium nutzen, vor allem die Aufgabe bewahren aktuelle gesellschaftliche Probleme öffentlich zu diskutieren.“¹²⁷

Von Lehmann als postdramatisch charakterisierte Regisseure neigen oft dazu, den Kunstanspruch über einen Vermittlungsanspruch an das Publikum, einer Inszenierung zu stellen, die ästhetische Gestaltung steht über den anderen Bühnenelementen. Wie man es zum Beispiel gut bei Robert Wilsons Arbeiten der 1970er und 1980er Jahre sehen kann. Seine frühen Werke sind von einem starken Formalismus geprägt, der alles andere überstrahlt, jedoch ab den späten 1990er Jahren wird auch bei ihm eine Tendenz erkennbar, welche sich an gewissen dramatischen Konventionen orientiert. Seine späten Inszenierungen können, wie sich bei einer genauen Betrachtung herausstellt, zum Teil als Werkinszenierungen bezeichnet werden, wenn auch eine formale Präsenz auf seiner Bühne signifikant bleibt.

¹²⁶ vgl. Peter Michalzick, „Dramen für ein Theater ohne Drama. Traditionelle neue Dramatik bei Rinke, von Mayerburg, Schimmelpfennig und Bärfuss“, *Dramatische Transformationen*, Hg. Stefan Tigges, Bielefeld: Transcript 2008, S. 31-42, hier S. 32.

¹²⁷ Poschmann, *Der nicht mehr dramatische Theatertext*, S.81.

4.4 BACK TO THE ROOTS

Was soll noch kommen, wenn man das unkonventionelle Theater auf die Spitze getrieben hat? Eine Rückkehr zur Konvention scheint sich als eine Möglichkeit anzubieten. Einige große Theatermacher, die man zum postdramatischen Kanon zählen kann, kehren nach vielen Jahren des Experimentierens mit nicht-dramatischen Theaterformen zurück zum traditionellen dramatischen Theater. Sie finden wieder Gefallen an der Simulation, die das Theater ermöglicht, wenn natürlich mit anderen Ideen versetzt, wie sie sich vor dem *performative turn* im dramatischen Theater ausgedrückt haben. Frank Castorf ist ein signifikantes Beispiel für eine solche Wiederentdeckung der Konvention, bereits erkennbar ab seiner 1998 uraufgeführten Inszenierung von Sartres *Schmutzigen Händen* an der Volksbühne. Nach langer Renovation des Theaters in verschiedenste Richtungen, kommt irgendwann ein Endpunkt, an dem man sich nicht mehr weiter entfernen kann, vielleicht nichts Neues mehr erkennen kann und dann auf ein altes Theater rekurriert, welches überholt scheint. Wenn man immer nach dem Neuen strebt, fällt man in der Entwicklung irgendwann zurück auf das Alte, es entsteht eine Kreisbewegung, die nach und nach wieder zurück zum Anfang führt.¹²⁸

Die Bestrebung, das Theater so weit von den Konventionen und von der Institution zu befreien, dass es als Theater nicht mehr existieren kann, so dass die vierte Wand eingerissen ist, ist ein Versuch das Theater zu retten, indem man es abschafft. Dieses Vorhaben wird in postdramatischen Theorien ausführlich behandelt und führt zu der Erkenntnis, wie es sich bei Schlingensiefels *Chance 2000* gezeigt hat, dass es möglich ist, das Theater so weit hinauszutragen, dass die vierte Wand eingerissen wird. Jedoch liegt gerade darin ein großes Problem der Zuordnung. Die Grenzen zwischen Inszeniertem und Nicht-Inszeniertem verschwimmen soweit, dass man keineswegs mehr zuordnen kann, wo das Theater anfängt und wo es aufhört. Es entsteht ein Chaos, indem sich weder der Zuschauer noch die Theatermacher zurechtfinden können. An diesem Punkt kann sich das Theater retten, indem es sich auf seine Konventionen beruft, zurückkehrt zu jenen Strukturen, die zuvor noch vehement kritisiert und abgelehnt wurden. Es kann nach diesen extremen Abschaffungsversuchen ein Interesse am Geschichtenerzählen wieder aufkommen, wie bei Castorf und bei Marthaler ersichtlich ist. Nach langen

¹²⁸vgl. Carl Hegemann, „Das Theater retten, indem man es abschafft? Oder: Die Signifikanz des Theaters“, *Plädoyer für die unglückliche Liebe*, Theater der Zeit Recherche 28, 2005, S. 129-136, hier S. 131.

Phasen der Dekonstruktion von Theater, wird es wieder aufgebaut.¹²⁹ Das Zerlegen der dramatischen Texte oder des Konstrukts „Theater“ im Ganzen war eine Hauptforderung der postdramatischen Theorie. Nachdem viele Regisseure dieser Forderung nachgekommen sind und das Theater bis ins Kleinste zerlegt haben, erscheint es an diesem Punkt vertretbar, es wieder einzuführen, indem man sich auf die Grundbestimmungen besinnt.

Einer der bekanntesten Vertreter eines postmodernen Theaters, nach Lehmann, Heiner Müller, lässt in den letzten Jahren seines Schaffens noch einmal die Tradition aufleben. Nach vielen Jahren, in denen er hauptsächlich an der Dekonstruktion von dramatischen Strukturen und fragmentierten Texten gearbeitet hat, kehrt er im späten Werk zu seinen Anfängen zurück. Er verfolgt mit seinem letzten beendeten Text *Wolokolamsker Chaussee* (geschrieben 1984-87) und den Nachlass-Skizzen *Germania 3. Gespenster am toten Mann* (UA 1996) eine Traditionslinie seiner Anfänge, die des Lehrstücks und einer konventionellen Dramaturgie.¹³⁰

Die Kreisbewegung, wie sie sich anhand der vorhin genannten Regisseure zeigt, führt das Theater weg von der reinen Selbstpräsentation, zu dem es sich in der postdramatischen Theorie entwickelt. Zeichen, die keine Referenz mehr haben, regieren das Theater, alles schien sich darin zu erschöpfen, dass Zeichen als Zeichen auf der Bühne verhandelt werden, die auf nichts mehr verweisen als auf sich selbst.¹³¹ Viele Theatermacher erkennen darin einen ästhetischen Stillstand, der keine signifikanten Erweiterungen mehr zulässt, und bewegen sich demnach wieder zurück zum ursprünglichen konventionellen Theatergedanken. Die Referenzlosigkeit wird zum grundlegenden Prinzip von Theater ernannt, worin man aber auch nach reichlicher Überlegung erkennen musste, dass es in diesem Rahmen von Theater nur eingeschränkte Möglichkeiten gibt, dem Publikum etwas zuzuspielen, sie aufmerksam zu machen. Die Betonung der Zeichen als Zeichen verwehrt den Zuschauern eine Bedeutungsvermittlung, die nicht mehr vorhanden sein kann, wenn referenzlose Zeichen als Zeichen auf der Bühne präsentiert werden. Das wachsende Interesse sich dem konventionellen Theater wieder anzunähern führt zur Abkehr und zur Kritik des referenzlosen Theaters und zur Wiederkehr der Geschichte ins Theater nach der Postdramatik.

¹²⁹ vgl. *ibid*, S. 134f.

¹³⁰ vgl. Stricker, *Text-Raum*, S. 162.

¹³¹ vgl. Hegemann, „Prolegomena zu einer ‘Kritik des reinen Theaters’“, S. 277.

5. CASTORFS RÜCKKEHR ZUM ERZÄHLTHEATER

Das Theater von Frank Castorf wird im Text *Postdramatisches Theater* von Lehmann als ein Beispiel für die Theaterform der Postdramatik angeführt, deshalb möchte ich in diesem Kapitel auf diesen Regisseur näher eingehen.

Diese Zuordnung scheint für seine Arbeiten der 1970er, 1980er und frühen 1990er Jahre, bei denen vor allem die Dekonstruktion im Mittelpunkt der Theaterarbeit gestanden ist, sehr treffend. Man kann jedoch auch bei Castorf ab dem Ende der 1990er Jahre eine Hinwendung zum dramatischen Theater erkennen, demnach eine Wiederbelebung der dramatischen Strukturen, welche sich vor allem in seiner Inszenierung der *Schmutzigen Hände* 1998 an der Volksbühne am Rosa-Luxemburg-Platz manifestiert.

5.1 PRINZIPIEN DER THEATERARBEIT

Ein zentrales Moment in der Auseinandersetzung mit Castorfs Regiearbeit ist die Unterhaltung des Publikums, der Spaß.

„Aber manchmal ist der Spaß, die Lust, wie man miteinander umgeht, einfach wichtiger. Es gibt viele Miesepetridge, die nicht willens sind, das Prinzip Spaß als etwas zu akzeptieren, das mit Theater zu tun hat. Das ist ein Defizit der deutschen (Theater-) Geschichte.“¹³²

Wie dieses Zitat verdeutlicht, sieht Castorf das Komische im Theater als essentiell an. Die Unterhaltung, der Spaß ist ein wesentlicher Punkt, der dem ursprünglichen Theater inhärent ist. In der Antike bereits erkannte man — zum Beispiel im Satyrspiel — wie wichtig die Komik im Theater ist. Sie trägt vielmehr Potential in sich, als man ihr im deutschsprachigen Theater zutraut. Anders als im deutschsprachigen Raum fand das Komödiantenhafte vor allem im angelsächsischen Raum großen Anklang. Inspiriert vom Slapstick der 1920er Jahre und dessen historischen Vorbild der Commedia dell'arte, versucht Castorf seine kritischen Statements in Slapstick-Einlagen zu verpacken. Mittels dieser komödiantischen Nummern, beziehungsweise Bewegungsabfolgen, wird die

¹³² Frank Castorf im Gespräch mit Frank Raddatz, „Als Gesamtereignis hat das eine terroristische Dimension“, *Theater der Zeit*, August/September 1993, S. 18-24, hier S. 19.

Gesellschaftskritik in Castorfs Inszenierung überstrapaziert und findet auf diese Weise eine verstärkte Rezeptionswirkung bei den Zuschauern.

Neben der Unterhaltung setzt Castorf in seinem Theater immer auch auf Provokation. Dies sind die beiden großen Faktoren, auf deren Basis Castorf sein Theater entwickelt. Ihm geht es in beiden Fällen darum, die Zuschauer auf der emotionalen Ebene zu berühren, auch wenn das oft nicht unbedingt im Sinne des Zuschauers ist. Das Publikum soll aus der Überraschung heraus auf die Bühnenvorgänge reagieren und nicht aus einer berechnenden Annahme heraus. Auch deshalb mutet Castorfs Theater als allumfassende Provokation an, weil er versucht dem Zuschauer eine emotionale Regung zu entlocken, die er im Theater dann auch preisgibt. Castorfs Ziel ist nicht zwangsweise, dass die Zuschauer aus dem Theater entsetzt hinausstürmen, wie es lange Zeit in den Feuilletons behauptet wurde. Im Zentrum steht vielmehr eine emotionale Ausnahmesituation, die Castorf für seine Zuschauer schaffen will, und dies gelingt zumeist im Durchbrechen von Tabus.¹³³ Die Provokation und der emotionale Überfall lassen sich am besten in Sphären umsetzen, die geschichtlich Verdrängtes, oder Sexualität anschneiden. Oftmals benutzt Castorf diese Tabus als Aufhänger um die Zuschauer subversiv auf eine viel harmloser wirkende Problematik auf der Bühne hinzuweisen.

Für Castorf muss der Vorgang auf der Bühne als das zu sehen sein, was er ist. Wenn dort offensichtlich eine Figur stirbt, muss der Tod auch als Theatertod ausgestellt werden. Seine Prinzipien leitet er großteils von den Theatertheorien von Brecht und Stanislawski ab:

„Mir geht es immer um Glaubwürdigkeit, auch in der Clowneske oder Groteske. Andererseits ist mir Brecht wichtig, für den jede Situation, in die ein Mensch hineingestellt wird, eine soziale und gesellschaftliche ist. Bei Stanislawski dagegen ist mir das Spiel wichtig, die Zeit, die Natürlichkeit.“¹³⁴

Die Glaubwürdigkeit seines Theaters bestimmt Castorfs Ästhetik. Es geht ihm darum, keine Mechanismen zu verschleiern. Er will etwas als Theater ausstellen, was offensichtlich auch Theater ist. Darüberhinaus lässt er immer wieder die politische Dimension miteinfließen. Er weist darauf hin, dass die inszenierten Situationen auf reale Befindlichkeiten des Menschen übertragen werden können. Auch die Zeit, die Castorf anspricht, kann in Verbindung zur Glaubwürdigkeit gesehen werden. Die Ausdehnung der Bewegungen und des Stückes insgesamt nähert sich der

¹³³ Frank Castorf im Gespräch mit Joachim Lux, „Wie dem Menschen die Haare wachsen“, *Theater des Augenblicks. Die Theaterarbeit Frank Castorfs. Eine Dokumentation*, Hg. Siegfried Wilzopolski, Zentrum für Theaterdokumentation und -information Berlin 1992, S. 185-194, hier S. 185.

¹³⁴ibid, S. 192.

Dauer in der Realität an. Das Warten, welches den Zuschauer in einer langen Aufführung, vielleicht auch quält, lässt sich als Äquivalent zum Leben auffassen, denn Warten macht einen großen Teil der Realität aus.

Die Musik ist ein weiteres Element, das in Verbindung zu Castorfs Theaterkonzeption gesetzt werden kann. Castorf setzt Musik auf verschiedenste Weise ein, nie aber als bloße Unterhaltung. Oft baut sie Spannungen auf, die ein sinnliches Konfliktpotential in die Bühnensituation einführen.¹³⁵ Castorfs Umgang mit Musik ist nie ein willkürlicher, er setzt Rockmusik gegen Popschlager, um damit eine Reibung zu erzeugen, die auf die Bühne übertragen werden kann. Musik schafft bei Castorf auch eine zweite Ebene des Spiels. Sie lässt die Akteure, für kurze Sequenzen aus ihren Figuren heraussteigen, um sich als Akteure selbst zur Musik zu verhalten. Darüberhinaus kann der Einsatz von Musik auch zur Exposition von konträren Haltungen dienen, wie es sich mit harter Rock- und Popmusik ergeben kann.

Castorf lässt sich von der Musik bisweilen sogar eine Nebenhandlung kreieren, die sich durch die ganze Aufführung schlängelt. Geschehen bei seiner Dostojewski Inszenierung *Der Idiot* (2002) an der Volksbühne. Sir Henry erhielt dabei eine erzählende, kommentierende Funktion, der er in verschiedensten musikalischen Äußerungen zum Ausdruck brachte.¹³⁶

Die Einflüsse der Musikkultur auf Castorf, seien es Assoziationen aus seiner Kindheit oder zeitgenössische Musikinspirationen, zeigen sich auch im Verhalten der Figuren. Vor allem in Situationen, in denen Castorf mit Videoprojektionen und Bildern in Großaufnahme arbeitet, findet sich eine Hommage an die Film- und Musikkultur wieder. Der Habitus der Figuren wandert in der Aufladung immer mehr in Richtung Übertreibung, bis hin zum Filmklischee. Die Figuren bedienen sich dieser Filmklischees, um sie kurz darauf wieder zu brechen, sie zitieren und halten inne, um den Anschein wieder zu zerstören.¹³⁷ Es wird eine Assoziation angedeutet, aber bevor sie zur Vollendung kommen kann, wird sie schon wieder verworfen, so dass der Zuschauer keinen Gedanken zu Ende denken kann. Sobald der Zuschauer eine Assoziation zu einem Zitat aufbauen kann, wird er durch den Bruch in seiner Erkenntnis zurückgeworfen.

„Man muss die Kraft des Klischees erst mal begriffen und analysiert und ins Extreme gebracht haben. In einer Art, daß diese Klischees immer mehr pervertieren und ins

¹³⁵ vgl. Helmar Schramm, „Dem Zuschauer auf den Leib rücken“, *Theater des Augenblicks. Die Theaterarbeit Frank Castorfs. Eine Dokumentation*, Hg. Siegfried Wilzopolski, Zentrum für Theaterdokumentation und – information Berlin 1992, S. 119-128, hier S. 123.

¹³⁶ vgl. Diedrich Diederichsen, „Fülle des Wohllauts“, *Theater heute*, Oktober 2003, S.18-25, S.22f.

¹³⁷ vgl. Schramm, „Dem Zuschauer auf den Leib rücken“, *Theater des Augenblicks*, S.125.

Gegenteil konvertieren, daß Wünsche geweckt und gleichzeitig relativiert als enttäuscht werden.“¹³⁸

Hier drückt Castorf seine Grundeinstellung ganz klar aus. Das Publikum soll mit den Klischees nicht erheitert, nicht bedient werden. Es soll analysieren und in der Übertreibung, in der Überhöhung der Klischees ins Stocken geraten, weil es ihm in einzelnen Momenten nicht mehr nachvollziehbar erscheint. Es ist eine wechselseitige emotionale Herausforderung. Auf der einen Seite wird Begierde, Lust erzeugt und auf der anderen Seite wird sie enttäuscht, um den Zuschauer in seiner emotionalen Situation zu paralysieren.

In Castorfs Theaterarbeit, wird eine Aufführung nie als ein fertiges Werk sondern als ständiger Arbeitsprozess gesehen: „Fast alle Elemente von Castorfs Inszenierungen ließen sich aus den beiden Geboten ableiten: daß die Aufführung intern Arbeit und Spiel bleibt, statt Leistung wird – und daß sie extern als Tat statt als Gebilde wirkt.“¹³⁹ Die Inszenierungen beinhalten ein ständiges Voranschreiten, ein Spiel im Spiel, eine Arbeit, die sich auf der Bühne auch oft in den Körperimprovisationen der Schauspieler zeigt.

Castorfs Umgang mit vorhandenem Material folgt einem bedachten Eklektizismus, der sich bei der literarischen Vorlage großzügig bedient, aber auch bei popkulturellen Zitaten, bei Rockmusik, oder sich Elemente aus der Alltagskultur für seine Stücke aneignet.¹⁴⁰ Die Poppreferenzen und die Zitate, welche seine Inszenierungen durchziehen, und die daraus montierten Collagen, können fast gänzlich mit dem Begriff des postdramatischen Theaters in Verbindung gebracht werden. Darüber hinaus scheint auch seine kritische Einstellung dem dramatischen Theater gegenüber vor allem in den frühen Jahren seines Theaterschaffens eine dem postdramatischen Gedanken verwandte Gesinnung zu sein. Wenn auch der Zufall in seiner Auswahl von Texten und Musikbezügen in seinen Stücken keine große Rolle spielt, so ist er vor allem in der Bewegungskonstruktion und in der Arbeit mit den Schauspielern und an den Körpern der Schauspieler von großer Bedeutung für Castorfs Theaterarbeit. Das Spontane als essentielles Element in der Theaterarbeit lässt Castorf als Beispiel eines

¹³⁸ Frank Castorf im Gespräch mit Dieter Görne, „Alte Stücke – neu gelesen“, *Theater des Augenblicks. Die Theaterarbeit Frank Castorfs. Eine Dokumentation*, Hg, Siegfried Wilzopolski, Zentrum für Theaterdokumentation und -information Berlin 1992, S.145-150, S. 149.

¹³⁹ Ivan Nagel, „Was nicht zusammenpaßt! Rede zur Verleihung des Kortner-Preises am 11.Dezember 1994“, *Liebe! Liebe! Liebe! ist die Seele des Genies. Vier Regisseure des Welttheaters*, München: Carl Hauser 1996, S. 92-101, hier S. 98.

¹⁴⁰ vgl. Erhard Ertel, zitiert in Jürgen Balitzki, *Castorf, der Eisenhändler*, S. 128.

postdramatischen Theaters nach Lehmann erscheinen, bei dem der Zufall oft zur konstituierenden Instanz am Theater generiert wird.

Eine weitere Signifikanz von Castorfs frühen Theaterarbeiten liegt in der Ablehnung des „Als-ob“ im Theater.¹⁴¹ Diese Herangehensweise der Schauspieler an eine Rolle wollte Castorf auf der Bühne nicht sehen. In seinen Inszenierungen stehen Schauspieler auf der Bühne, die sich selbst darstellen, die sich hin und wieder auf eine Figur beziehen, jedoch sich nie hinter die Figur stellen und sich keinesfalls mit der Figur identifizieren. Einhergehend mit dieser Forderung der Präsenz des Schauspielers auf der Bühne lässt sich auch Castorfs Interesse an der Geschichte der Schauspieler, die mit ihm arbeiten, erklären. Er flechtet Erfahrungen der Schauspieler in seine Inszenierungen ein: „Dieses Prinzip besteht darin, die Lebenserfahrung der Schauspieler zu aktivieren und daraus eine Authentizität zu schaffen, die etwas unglaublich Überzeugendes, Kraftvolles auf der Bühne schafft.“¹⁴² Diese Arbeitsweise lässt sich in den frühen Jahren seiner Theaterarbeit sehr erfolgreich umsetzen, da er ständig mit neuen, ihm unbekannten Schauspielern zu tun hat. Seitdem Castorf an der Volksbühne ist, wird er sich von dieser Methode im Umgang mit Schauspielern wohl verabschiedet haben, da er dort mit dem gleichbleibenden Ensemble arbeitet.

5.1.1 DER EINBRUCH DES REALEN

Im postdramatischen Theater, bei dem die Zeichenhaftigkeit im Fokus steht, gewinnt die Darstellung des Realen auf der Bühne wieder an Bedeutung. Die Abstraktheit der theatralen Zeichen führt dazu, dass im zeitgenössischen Theater das Reale als Grundlage des Theaters offen thematisiert wird.¹⁴³ Der Einbruch des Realen, der aufgrund der Beharrlichkeit der Illusion im konventionellen Theater keinen Platz fand, kann sich im zeitgenössischen Theater, in diesem Fall auch bei Castorf vorrangig, ausbreiten. Solange die diegetische Welt auf der Bühne nicht gegenüber der außertheatralen Welt abgegrenzt werden muss, lassen sich Lebensrealitäten unmittelbarer im Theater darstellen. Das Theater kann nicht mehr verleugnen, dass es Theater ist. Ganz im Gegenteil, ein Theater der Gegenwart muss die theatralen Momente mit Brüchen versetzen und so dem Realen das Eintreten auf die Bühne ermöglichen.

¹⁴¹ vgl. Castorf, *Die Erotik des Verrats*, S. 31.

¹⁴² Erhard Ertel, zitiert in Jürgen Balitzki, *Castorf, der Eisenhändler*, S. 130.

¹⁴³ vgl. Lehmann, *Postdramatisches Theater*, S. 173ff.

Castorf geht auch in seinen Videoprojektionen sensibel mit dem Begriff des Realen um. Anders als es dem Filmmedium genuin ist, will er mit dem Einsatz keinen Realismus erzeugen, sondern der Realität Platz schaffen. Das Hauptaugenmerk bei der Großaufnahme in Castorfs Inszenierungen liegt nicht so sehr auf der Figur, diese für den Zuschauer heranzuholen, sondern auf der Fokussierung der physischen Beschaffenheit des Akteurs selbst.¹⁴⁴

In seiner Herangehensweise an die Aufnahme einer Adaptionentwicklung spiegelt sich Castorfs Wertung der Realität ebenfalls wider. Das mit verliebten Details geschmückte Inszenierungskonzept interessiert ihn nicht, er hat ein Interesse an der Einfachheit der Dinge gefunden. Einfache Handlungen, mit denen man trotzdem Assoziationen zur außentheatralen Welt wecken kann. Dass der Fokus auf der Realität liegt, zeigt sich auch in der ästhetischen Erscheinung der Inszenierung. Die Einheit des Stils, des Ordnungssystems verliert bei ihm an Wichtigkeit. Im Laufe seiner Theaterarbeit erkannte er, dass eine chaotisch erscheinende Struktur die Inszenierung bereichern kann, deshalb lässt er seinen Schauspielern die Freiheit, sich auf ihre Weise mit dem Text auseinanderzusetzen und ihre Ideen auf der Bühne einzubringen. Die vielleicht nicht stringent anmutende Struktur offenbart die Realität der Schauspieler, ihre Natur, wie auch ihr eigenes Spiel.¹⁴⁵ Dieser freie Umgang mit diegetischer Welt und Lebensrealität lässt auf der Bühne andere Qualitäten entstehen, die in einer einheitlichen Struktur, die vom Regisseur in Eigenregie entwickelt wurde, nicht möglich wären. Das All-In-One Konzept verliert bei Castorf an Attraktivität, was vermutlich auch daran liegt, dass er sich ein Team aufgebaut hat, auch unter den Schauspielern, bei denen der Grundgedanke seines Theaterkonzept bereits verinnerlicht ist, und im Team durch neue Konzepte erweitert, aufgewertet werden kann.

Durch die aktive Einbindung der Akteure werden diesen starke Reaktionen abverlangt. Text und Raum lässt Castorf von seinen Schauspielern assoziativ mit Reaktionen, Handlungen, Bewegungen aus dem Leben füllen. Die Realität, welche die Schauspieler dadurch in die Aufführung bringen, sieht Castorf als Gewinn für die lebendig wirkende Inszenierung. Zumeist kann man mit diesem Konzept die komödiantenhaften und dem Slapstick nachempfundenen Einlagen in Castorfs Stücken in Verbindung bringen. Der Regisseur zwingt seine Akteure regelrecht zu authentischen Reaktionen. Die Realität

¹⁴⁴ vgl. Jan Speckenbach, „Der Einbruch der Fernsehtechnologie“, *Einbruch der Realität. Politik und Verbrechen*, Hg. Carl Hegemann, Volksbühne Berlin: Alexanderverlag 2002, S. 80-84, hier S. 82.

¹⁴⁵ vgl. Frank Castorf, „Nicht Realismus, sondern Realität“, *Einbruch der Realität. Politik und Verbrechen*, Hg. Carl Hegemann, Volksbühne Berlin: Alexanderverlag 2002, S. 71-79, hier S. 75f.

hält Einzug auf der Bühne, indem Castorf seinen Akteuren Spontaneität abverlangt und sie durch die ungeplanten Reaktionen unvermittelt auf den realen Bühnenvorgang verweisen. Es werden Situationen auf der Bühne geschaffen, denen die Schauspieler ausgeliefert sind. Die Spannung, die erzeugt wird, wenn jemand sich aus einer realen Gefahr retten muss, wirkt auf die Zuschauer, wenn es auf der Bühne passiert, ebenso fesselnd wie in der Realität.¹⁴⁶ Wenn die Akteure zum Beispiel auf einer abschüssigen Ebene laufen müssen, weil die Inszenierung das verlangt und man ihnen anmerkt, dass sie Angst haben zu fallen, dann ist das eine reale Angst. Die Schauspieler rutschen aus und fallen hin, keiner spielt diese Einlagen, sondern sie erleben sie wirklich.

Mit der Provokation von echten Reaktionen hängt auch Castorfs Vorliebe für ungewöhnliche Auftrittsmöglichkeiten zusammen. Er lässt seine Akteure über lange Leitern auftreten, oder die Schauspieler müssen in zwei Metern Höhe aus einer Tür herausklettern und auf die darunterliegende Bühne absteigen.¹⁴⁷ Im Konstruieren von diesen extremen Bedingungen verwehrt Castorf dem Akteur, sich zu sehr auf sein Spiel zu verlassen, sich hinter ihm zu verstecken. Indem er dem Schauspieler Anstrengung vor allem körperlicher Natur abverlangt, schält er die Realität, die in der Performance liegt heraus, und setzt sie in Szene.

5.2 DER POSTDRAMATISCHE ASPEKT

5.2.1 PROVOKATION

„Ich will Theater machen, das das Publikum im Prozeß des Ausbildens von Solidar- und Toleranzgemeinschaften beeinflusst, das Interesse fordert und weckt, das wachhält und wach macht. Es soll über dem Standard liegen und stets vor-sehen; ohne einen gewissen Kassandra-Effekt ist es für mich nicht denkbar.“¹⁴⁸

Dieser „Kassandra-Effekt“, den Castorf hier anspricht, ist jenes Moment, welches im Zentrum seines postdramatischen Schaffens steht. Lange Zeit konnte Castorf sich nicht vorstellen, dass man beim Publikum Aufklärung und Aufmerksamkeit für soziale und politische Probleme schaffen kann, ohne zu provozieren und zu verstören.

¹⁴⁶ vgl. Oliver Zander, *Marketing im Theater. Eine Untersuchung am Beispiel der Berliner Volksbühne unter Frank Castorf*, Egelsbach: Hänsel-Hochhausen 2001, S. 94.

¹⁴⁷ Schramm, „Dem Zuschauer auf den Leib rücken“, S. 126.

¹⁴⁸ Frank Castorf im Gespräch mit Axel Geiß, „Theater als Instrument zur Veränderung“, *Theater des Augenblicks. Die Theaterarbeit Frank Castorfs. Eine Dokumentation*, Hg. Siegfried Wilzopolski, Berlin: Zentrum für Theaterdokumentation und -information 1992, S. 135-137, hier S. 136.

Castorf spielt mit der Provokation, er vertritt das querulatorische Potential, das Theater bieten kann. Dennoch geht es ihm vorrangig darum, Momente zu konstruieren, in denen sich beim Publikum Assoziationen anbahnen, die er im Vorherein nicht erwartet hat: „Einigen gefällt es, anderen nicht, die wollen eine klar überschaubare Geschichte. Das ist eine Gegenhaltung, die ist legitim. Ich betone den Grad der Subjektivität, und ich finde wichtig Reibung zu suchen.“¹⁴⁹ Reibung zwischen Textgenres, zwischen musikalischen Haltungen, zwischen politischen Meinungen, zwischen Theaterformen, alle diese Formen von Reibungen sind für Castorfs Theater konstitutiv.

Was Castorfs Arbeiten bis in die späten 1990er Jahre prägt, ist eine Auseinandersetzung und eine Provokation der Betrachtungsweise des Publikums. In verschiedensten theatralen Aspekten formuliert Castorf einen Angriff auf das konventionelle Theater im Speziellen auf jene Konventionen, die ihm in seiner Jugend in der DDR im Theater widerfahren sind.

Frank Castorf scheint seit Beginn seiner Theaterarbeit vorrangig das rebellische Potenzial, welches Theater bieten kann, zu interessieren. In der DDR gab ihm das Theater, die Chance sich einer offiziellen Erwartungshaltung der Gesellschaft zu entziehen. Es bot ihm die Möglichkeit, sich in einem abgesteckten Rahmen aufständisch zu Wort zu melden, daraus nahm Castorf seine Motivation Theater zu machen und weniger aus einem künstlerischen Ansatz.¹⁵⁰ Diese aufrührerische Triebkraft teilt er mit vielen anderen Regisseuren des sogenannten postdramatischen Theaters, wenn auch durch Lehmanns Ausführungen der Eindruck entsteht, dass der künstlerische Ansatz im Vordergrund stehen sollte.

Die Provokation, die für Castorf zum Konzept seines Theaters avanciert, kann sich aufgrund der wachsenden Kritik immer leichter gebärden. Im Laufe seiner frühen Theaterarbeit finden die Kritiker immer mehr anstößige Vorgehensweisen in seinen Inszenierungen.

Kontroverse Haltungen und Auseinandersetzungen prägen Castorfs Theater lange Zeit, sei es von Seiten des Feuilletons oder von der internen Struktur der Inszenierungen her. Castorf scheint von hochpräzisen Texten bis zu unbelegtem, dilettantischem Geschwätz alles gerne in seine Stücke miteinfließen zu lassen, darin sieht er auch ein großes

¹⁴⁹ Frank Castorf, „Nachdenken über Kunst und Leben“, *Theater des Augenblicks. Die Theaterarbeit Frank Castorfs. Eine Dokumentation*, Hg, Siegfried Wilzopolski, Berlin: Zentrum für Theaterdokumentation und – information 1992, S. 107-110, S. 108.

¹⁵⁰ vgl. Frank Castorf im Gespräch mit Hans-Dieter Schütt, *Die Erotik des Verrats. Gespräche mit Frank Castorf*, Hg. Hans-Dieter Schütt, Berlin: Dietz Verlag, 1996, S. 22.

Wirkungspotential für das Theaterpublikum. Denn auch im Leben sind Dilettantismus und Professionalität immer miteinander verflochten. Jeder Mensch vereint beides und operiert immer in beiden Ebenen. Für die Umsetzung im Theater muss der Graben dazwischen größer gemacht werden, man muss den Gegenpart weiter weg treiben. Um das zu erreichen, muss man dem Zufall eine Rolle im Theater einräumen. Man muss aus spontan erscheinendem Potential der Menschen profitieren und dies inszenieren, ohne davon auszugehen, dass die vorher konstruierte Idee im Regiebuch passender wäre.¹⁵¹ Es entstehen durch diese Vorgangsweise nicht notwendigerweise Übertreibungen, aber um überhaupt eine Wirkung auf der Bühne zu erreichen, muss eine gewisse Vergrößerung stattfinden. Dies verlangt das Theater als Grundvoraussetzung seit seinen Anfängen. Darüberhinaus wird hier verdeutlicht, inwiefern Castorf seine Inszenierung nie als fertiges Werk betrachtet, sondern als fortlaufende Arbeit, die immer wieder von neuen Erkenntnissen infiltriert werden kann.

Zur Zeit der Wende setzte sich Castorf mit jenem problematischen Themenbereich auseinander, der die „neue Freiheit“ in Relation zur Wirklichkeit setzt. Ihm schien es ein Dorn im Auge zu sein, dass die tolerierten Vorschriften Aktionen betreffend zwar im allgemeinen Tenor gültig sind, jedoch wird die Umsetzung als nicht anständig oder nicht richtig angesehen. Die Auseinandersetzung mit diesen gesellschaftlichen Veränderungen auf der Bühne bringt ihm den Titel „Schmuddelfink“ ein, da er die sich auflösenden Tabus in Bezug mit leicht erotischen Situationen setzt. Vor allem liegt die Provokation in der Kombination: Erotische Momente in Verbindung gebracht mit systemkritischen Tiraden.¹⁵² Die Montage als zentrales Moment bei Castorf, birgt das größte Potential für die Provokation.

Die Zusammensetzung von kontroversen Material, lässt sich bei Castorf auch in der Bearbeitung seiner literarischen Vorlagen finden. Viele Stücke verlieren in der Bearbeitung Castorfs ihre ursprünglichen Intentionen, ihre Botschaft. Bei vielen Stücken scheint ihm die Geschichte für sein Vorhaben nicht viel mitzubringen: „Das hängt damit zusammen, wie ich einen Stoff empfinde, der interessiert mich als Literaturleistung nicht sonderlich, aber als übersetzbares Konfliktpotential.“¹⁵³ Castorf geht mit keiner Ehrfurcht an den Text heran, sondern untersucht ihn in seinen kleinsten Bausteinen,

¹⁵¹ vgl. Frank Castorf, „Nachdenken über Kunst und Leben“, S. 107.

¹⁵² vgl. Frank Castorf im Gespräch mit Dieter Görne, „Alte Stücke – neu gelesen“, *Theater des Augenblicks. Die Theaterarbeit Frank Castorfs. Eine Dokumentation*, Hg. Siegfried Wilzopolski, Berlin: Zentrum für Theaterdokumentation und -information 1992, S. 145-150, hier S. 146.

¹⁵³ *ibid.*, S. 148.

untersucht die Figuren, ihre charakterlichen Eigenheiten und ihre Beziehung zueinander, und darin erschließt sich ihm zumeist eine Problematik, welche er in die Gegenwart übersetzen kann. Damit er diesen Konflikt herausarbeiten kann, muss er die literarische Vorlage zerteilen, dekonstruieren.

5.2.2 DEKONSTRUKTION & EKLEKTIZISMUS

Die Gestaltungsprinzipien der Dekonstruktion und des Eklektizismus prägen alle Inszenierungen Castorfs. Inspiration dahingehend schöpft Castorf auch aus den Theatererfahrungen seiner Jugend unter der Volksbühnenintendanz von Luc Besson. Diese Erfahrungen eines Regime-kritischen Theaters in der DDR haben großen Einfluss auf Castorf und seine Vorstellung eines vertretbaren Theaters genommen. Bereits damals und dann später, während seiner eigenen Regiearbeit an verschiedenen DDR-Theatern, lernt er die Macht der Zensur im sowjetisch geprägten Regime sehr gut kennen. Dabei kristallisiert sich schnell heraus, dass speziell im Kulturapparat und somit auch am Theater ein großes Potential vorhanden ist, mit dem man sich die Zensur zum Feind machen kann und Aufmerksamkeit auch im Westen erlangen kann. Die Theatererlebnisse an der Volksbühne prägen vor allem Castorfs Umgang mit den klassischen Texten. Sie verdeutlichen ihm, dass Werktreue nicht sein muss.¹⁵⁴ Die Auseinandersetzung mit der Historizität der literarischen Vorlage, die Einflechtung stückfremder Texte und die Aktualisierung beziehungsweise auf die Zustände in der DDR, lässt Castorf erkennen, dass eine nicht werkgetreue Inszenierung ihm viele Möglichkeiten bietet, sich mit gesellschaftspolitischen Situationen auseinanderzusetzen. Eher als eine Ausnahme in der Riege der postdramatischen Theatermacher kann man Castorfs Inszenierungsweise sehen, da er sich klassischer dramatischer Texte und traditioneller Literatur bedient, um zu provozieren. Ausgangspunkt seiner Arbeiten am Theater sind fast ausschließlich literarische Texte. Einerseits geht er von in der Tradition des Lehrstücks verfasster Literatur der Nachkriegszeit und der DDR aus, wie es sich vor allem in seinen frühen Arbeiten zeigt. Andererseits verwendet er klassische dramatische Texte von Shakespeare, Sartre, Tschechow oder Dostojewski-Romanen bis heute als Material für seine Inszenierungen.

Die Betonung des Textes als Material scheint bei einer Auseinandersetzung mit Castorf und dem postdramatischen Theater besonders wichtig. Die literarischen Vorlagen

¹⁵⁴ vgl. ibid, S. 146.

bieten Castorf das Material, aus dem er sich sein eigenes Stück konstruiert oder viel mehr herausschält. Durch diese Herangehensweise und die daraus resultierende Umsetzung hat er sich im Laufe seines Schaffens den Beinamen des „Stückezetrümmerers“ erarbeitet. Sich nah am Text zu orientieren, ist nicht eine seiner vorrangigen Maximen, wie er 1992 konstatiert:

„Wann man Shakespeare wieder Shakespeare sein lassen kann, weiß ich nicht. Im Moment steht für mich ein anderer Auftrag: Fremdmachen, irritieren, den Alltag ästhetisch formulieren. Und diese Formulierung muß jede klare Erkenntnis in Frage stellen, auch jede Beruhigung.“¹⁵⁵

Der Text als lineares nachvollziehbares Konstrukt reicht Castorf lange nicht um seine Forderungen, welche er an das Theater stellt, zu erfüllen. In der Zergliederung der Texte sieht er das Potential für die Bühne. Dem Inhalt der Texte, der kommunikatorischen Qualität traut er keine große Wirkung im Theater zu. Es ist immer die Provokation hinter dieser Analyse des Textmaterials, welcher er seine Aufmerksamkeit zukommen lässt und die er als präsent im Theater ansieht:

„Ich würde gern einen Stoff so stehenlassen, wie er dasteht. Doch glaube ich nicht an die subversive Kraft der Sprache oder der Poesie. Ich zerstöre einen Text, aber setze ihn auch neu zusammen. Wenn man das als Krieg mit der Literatur begreift, ist dies zu kurz. Es geht genauso um den Wiederaufbau, um die Trümmer, die neu zusammenwachsen.“¹⁵⁶

Aus dieser Aussage lässt sich schließen, dass Castorf in seiner Dekonstruktion die Möglichkeit einer Erneuerung sieht, einer Umpolung. Aus der Vorlage entsteht auf diese Weise ein neuer Text, mit anderer Fokussierung. In dieser Herangehensweise lässt sich auch ein großer Einfluss Heiner Müllers erkennen, der die Dekonstruktion und anschließende Synthese auf seine eigenen Texte anwendet. Der Begriff der Collage wird bei beiden Theatermachern groß geschrieben und bis zum Äußersten getrieben. Castorfs Auseinandersetzung mit Theater ist gezeichnet von einem Eklektizismus, welchen er als Prinzip seiner Inszenierungen behält. Dieser Eklektizismus, der oft von der Kritik als beliebig abgetan wird, soll bei Castorf eine Referenz an das Nebeneinander in der Realität, im Alltag bilden. Von der freien Strukturierung, mit der Castorf seine Stücke durchsetzt, lässt sich eine Verbindung zum Alltag und die manchmal kontroversen alltäglichen Erfahrungen ziehen.¹⁵⁷ Das lose Nebeneinander einzelner

¹⁵⁵ Frank Castorf zitiert in Schütt, Hans-Dieter, *Die Erotik des Verrats. Gespräche mit Frank Castorf*, Berlin: Dietz Verlag, 1996, S. 72.

¹⁵⁶ Frank Castorf im Gespräch mit Frank Raddatz, „Als Gesamtereignis hat das eine terroristische Dimension“, *Theater der Zeit*, August/September 1993, S. 19-24, hier S. 20

¹⁵⁷ *ibid.*

Elemente und Stränge markiert bei Castorf den Einbruch des Realen im Theater. Chaos ist jenes Element, welches als die abstrakte Spiegelung der Lebensrealität angesehen werden kann.

Castorfs Interesse an den klassischen Texten liegt in vielen Inszenierungen vor allem darin, etwas daraus hervorzuholen, was an der Oberfläche nicht sichtbar ist. Es ist ihm kein Anliegen, die inhaltliche Ebene auf der Bühne zu rekonstruieren und auch nicht den ursprünglichen oder allgemein bekannten Gehalt des Textes zu vermitteln, sondern dessen Gehalt aufzubrechen und ihn mit Aktualität zu füllen.¹⁵⁸

Eklektizismus ist bei Castorf einer der bedeutendsten Aspekte seiner frühen Inszenierungen. Die zerstreuten und oft grundlos anmutenden Reaktionen der Figuren in seinen Stücken folgen diesem Prinzip. Grund dafür ist die Eigenschaft des Menschen, sich oft nicht logisch, nicht aus der richtigen Motivation heraus zu verhalten. So sind auch seine Figuren gezeichnet. Der Mensch handelt aus den verschiedensten Motiven heraus und glaubt doch sich an ein Grundmodell angelehnt zu verhalten.¹⁵⁹

Eklektizismus verwendet Castorf als Schutzmechanismus vor der einen Aussage eines Textes, vor der Eindeutigkeit eines Stückes. Diese Verweigerung führt ihn zu der multiperspektivischen Umsetzung in seinen Inszenierungen und weg von der Hingabe an die Idee eines Schreibers, eines Dichters, der er nicht vertrauen kann. Er steigt manchmal ein und zieht, konform zum ursprünglichen Text, die Grundidee mit, flechtet aber immer wieder Brüche ein, die ihm einen anderen Weg eröffnen, eine andere Richtung, in die sich das Stück entwickeln kann. Castorf geht davon aus, dass es keine absoluten Texte geben darf, dass Entscheidungen nicht als immer richtig angesehen werden und dass man reflektiert, in welchem Kontext der Text geschrieben wurde. Aber genau dieser Kontext, der immer mitschwingt, schafft ein Problem für Castorf, das den Text als Ganzes belastet.¹⁶⁰ Die Historizität im weitesten Sinne stellt für Castorf ein großes Problem im Umgang mit Literaturvorlagen dar, sie verweigert ihm einen klaren Zugang zu den Texten. Nur über die Dekonstruktion findet Castorf lange Zeit eine potentielle Möglichkeit in der Auseinandersetzung mit den Texten.

¹⁵⁸Vgl. Thomas Irmer, „Leitbild, Glauben, Depression und Erniedrigung. Frank Castorfs Volksbühnenarbeit ab Mitte der neunziger Jahre“, *10 Jahre Volksbühne. Intendanz Frank Castorf*, Hg. Thomas Irmer und Harald Müller, Theater der Zeit, Berlin 2003, S. 46-52, hier S. 46.

¹⁵⁹ Vgl. Frank Castorf im Gespräch mit Joachim Lux, „Wie dem Menschen die Haare wachsen“, *Theater des Augenblicks. Die Theaterarbeit Frank Castorfs. Eine Dokumentation*, Hg. Siegfried Wilzopolski, Zentrum für Theaterdokumentation und -information Berlin 1992, S. 185-194, hier S. 189.

¹⁶⁰ Vgl. *ibid.*

Im Interesse Castorfs führt dieser Eklektizismus immer wieder zu Brüchen, welche unabgeschlossene Momente produzieren. Diesen Momenten spricht Castorf eine große Wirkung zu. Sie zeugen von einer Lebendigkeit, welche auf der Bühne verkörpert werden soll. Das Extreme, die fast unerträgliche Spannung, die durch die Brüche erzeugt wird¹⁶¹, versucht Castorf in seinen Inszenierungen an die Oberfläche zu bringen. In diesen Momenten liegt eine große Wirkung seiner Arbeiten. Sie kritisieren die Seh- und Hörgewohnheiten der Zuschauer, enttäuschen und übertreffen ihre Erwartungen auf eine provokante Weise. Extreme Lautstärke, Schreie der Schauspieler aus dem Nichts heraus und überdehntes Schweigen reihen sich in seinen Inszenierungen aneinander. Laienhaftes Spiel und hohe Schauspielkunst werden von ein und demselben Schauspieler in einer Inszenierung an den Tag gelegt.

Kontrast spielt bei Castorf auch in Bezug auf die Auswahl des Textmaterials eine wichtige Rolle. In seine klassische Literaturvorlage montiert Castorf die verschiedensten Textarten, diese gattungsübergreifenden Collagen weisen wiederum deutlich auf eine Verbindung zum postdramatischen Theater hin.

Castorf bedient sich an philosophischen Essays, psychoanalytischen Abhandlungen genau so wie an platten Witzen und Zungenbrechern, die er zwischen die Fragmente der literarischen Texte einordnet. Diese konträren Textfragmente verschärfen die Situation, die auf der Bühne gezeigt wird.¹⁶² Extreme Pole schaffen Brüche und Pausen, welche die Zuschauer aus der Geschichte herausfallen lassen und Raum zum Denken eröffnen. Castorf flechtet Wortwiederholungen und Zitate in die Texte ein, die den Zuschauer stutzig machen, ihm ein Fragezeichen auf die Stirn zeichnen und in Folge dessen seine Aufmerksamkeit auf das Dargebotene bündeln.

Die Aufspaltung der Texte ermöglicht eine gewisse Produktivität bei Castorf. Die Zergliederung und Umstrukturierung eröffnet im Text mehrere Spielebenen, die nicht sinngemäß miteinander verbunden sein müssen. Sie sind autonom, zeigen dabei Schnittpunkte, oder heben sich gegenseitig auf. Aus diesen Momenten fassen die Schauspieler und alle, die an der Inszenierung beteiligt sind, ihre Assoziationen, die sie folglich auf der Bühne umsetzen. Der Zufall spielt in der Zusammensetzung des Stücktextes keine Rolle. Deshalb kann man bei Castorfs Dekonstruktion und

¹⁶¹ Vgl. Schramm, „Dem Zuschauer auf den Leib rücken“, *Theater des Augenblicks*, S. 120.

¹⁶² vgl. *ibid.*, S. 122.

Umstrukturierung keine oberflächliche Herangehensweise unterstellen oder ihr eine Beliebigkeit vorwerfen.¹⁶³

Wegen dieser seiner Arbeit zu Grunde liegenden Handlungsmaximen, widmet er sich in seinen Werken, bis in die späten 1990er Jahre, der Dekonstruktion und Fragmentierung des Textes und dessen Adaptierung für die Bühne.

5.2.3 DIE PRÄSENZ DES KÖRPERS

Im postdramatischen Theater nach Lehmann wird der Körper des Schauspielers ins Zentrum gerückt, wie man am Beispiel der Betonung des Körpers bei Castorf ebenfalls beobachten kann.

Die essentielle Aufgabe des Schauspielers im konventionellen Sprechtheater, nämlich eine Aussage des Textes zu vermitteln, tritt aus dem Fokus heraus: „Nicht als Träger von Sinn, sondern in seiner Physis und Gestikulation wird der Körper zum Zentrum. Das zentrale Theaterzeichen, der Körper des Schauspielers, verweigert den Signifikantendienst.“¹⁶⁴ Der Rückbezug auf den Körper als Material, auf das Wesentliche der theatralen Erfahrung auf der Bühne bestimmt das Dargebotene. Die Leiblichkeit steht über der Darstellung des Schauspielers als Vermittler sprachlicher Inhalte. Der Körper gewinnt an Bedeutung, das Spiel an physischer Qualität.

Erika Fischer-Lichte belegt diese Forderung nach einer Aufwertung des Körpers gegenüber des Textes mit einem Verweis auf Thomas Csórdas Gedanken zu kulturkonstituierenden Faktoren:

„Es geht ihm (Csórdas A.L.) also darum, dem Körper eine vergleichbar paradigmatische Position zu verschaffen wie dem Text anstatt ihn unter dem Textparadigma zu subsumieren. Das eben soll der Begriff *embodiment*/ Verkörperung leisten. Er eröffnet ein neues methodisches Feld, in dem der phänomenale Körper, das leibliche In-der-Welt-Sein des Menschen als Bedingung der Möglichkeit jeglicher kultureller Produktion figuriert.“¹⁶⁵

Hierin zeichnet sich detailgetreu die Forderung des postdramatischen Theaters nach einer Aufwertung des Körpers auf der Bühne ab.

Die Beziehung zwischen den Körpern stellt nicht mehr den Orientierungspunkt für die theatralen Prozesse dar, sondern das Theater vollzieht sich am Körper des Akteurs.¹⁶⁶ Die dramatische Situation, wie sie für das konventionelle Theater

¹⁶³ vgl. *ibid* S. 121.

¹⁶⁴ Lehmann, *Postdramatisches Theater*, S. 163.

¹⁶⁵ Erika Fischer-Lichte, *Ästhetik des Performativen*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2004, S. 153.

¹⁶⁶ vgl. *ibid*, S. 367

charakteristisch ist, verschwindet, und die Konzentration verlagert sich aus dem zwischenmenschlichen Bezug auf den leiblichen. Der Körper im postdramatischen Theater konstituiert sich durch die Geste. Der Vollzug des Körpers ist kein abzielender, keiner, der einem bestimmten Zweck dient. Er ist nicht zielgerichtet sondern in seiner Präsenz in dem Bühnengeschehen am Werk. Die Geste ist ihm inhärent, nicht um sich darin aufzulösen, sondern um im Rahmen ihrer Möglichkeit immer anwesend zu sein.¹⁶⁷ Anders als die Darstellung zwischen den Körpern im Sinne des traditionellen, konventionellen Theaters hat die Ausstellung des Körpers als genuines theatrales Moment eine gewisse Langfristigkeit, indem die Geste im Vollzug anwesend bleibt.

In den performativen Akten, die der Körper hervorbringen kann, liegt seine Möglichkeit sich eine Identität aufzubauen oder zu verkörpern. Essentieller betrachtet steht es allein im Vermögen des Körpers eine Identität erstmals zu konstituieren.¹⁶⁸ Das bedeutet, der Schauspieler schafft seine Rolle nicht über den Text, der einer Figur zugeschrieben wird, sondern erst durch den körperlichen Vollzug, in den er immer schon eingebettet ist. Diese Erkenntnis, die Erika Fischer-Lichte in *Ästhetik des Performativen* ausführt, bedeutet für die Präsenz des Körpers im postdramatischen Theater, dass diese Identität konstituierende Eigenschaft sich auf eine Identität bezieht, die jenseits jeglicher konventioneller Figurenkonzeption stehen kann, aber nicht muss.

Die Spannung zwischen der leiblichen Präsenz des Schauspielers und der dargestellten Figur kann beim Zuschauer zu Verstörung führen. Tritt das leibliche „In-der-Welt-Sein“ des Akteurs verstärkt vor den semiotischen Körper, ergo der dargestellten Figur, verblendet die körperliche Präsenz den Zuschauer in Hinblick auf die implizierte Figur. Dieser Effekt entsteht zum Beispiel häufig in Kombination mit Cross-Casting. Castorf wendet dieses Prinzip der Hervorhebung der Leiblichkeit der Akteure bei seiner Inszenierung von Zuckmayers *Des Teufels General* 1996 an der Volksbühne an, indem er die Rolle des General Harras in der ersten Hälfte von Corinna Harfouch spielen lässt. Ihre Leiblichkeit als Frau ist für den Zuschauer zu präsent um dahinter die Figur des Generals wirklich wahrzunehmen, auch wenn Harfouch in männlicher Kleidung, mit Glatze und männlichen Gesten über die Bühne schreitet.¹⁶⁹ Die Leiblichkeit der Schauspielerin tritt in diesem Fall so präsent auf, weil die Spannung zur dargestellten Figur eine enorme ist. Deshalb wird die dargestellte Figur in den Hintergrund

¹⁶⁷ vgl. *ibid.*, S. 375.

¹⁶⁸ vgl. *ibid.*, S. 38.

¹⁶⁹ vgl. *ibid.*, S. 148.

verfrachtet und der Zuschauer wird zum Nachdenken über den Hintergrund der Besetzung durch eine Frau ins Grübeln gebracht, was für Castorfs Sicht seines Theaters ein Gewinn ist.

Im Zeitalter der Technik und der medialen Dauerbelastung versucht Castorf die Übermacht der Computertechnologie, die unseren Alltag kontrolliert, auf eine Weise zu behandeln, die den Körper zum Untersuchungsgegenstand macht. Castorf lässt die Schauspieler maschinenhaft, mechanisch agieren.¹⁷⁰ Diese Übertragung von maschinenartigen Bewegungen auf die Körper lässt die Gestalt in seiner ursprünglichen Leiblichkeit für die Zuschauer sichtbar werden, da die außergewöhnlichen Bewegungen die Aufmerksamkeit von der dargestellten Figur auf den Schauspieler an sich lenkt.

Die Sinnlichkeit der Sprache, der Laute, wird bei Castorf auf eine sehr eindringliche Weise hervorgehoben, vor allem um dadurch die Situation zu konterkarieren. Lachen, unkontrolliertes Kichern, gellende Schreie und Wimmern sind oft Begleiterscheinungen einer sehr ernsten, hoffnungslos erscheinenden Situation.¹⁷¹ Mit diesen grotesken Elementen versucht er die Spannung aus der Situation herauszunehmen, dem Zuschauer die Schaulust zu verwehren, indem er sie durch die absurde Überlagerung und Übersteigerung ins Lächerliche lenkt.

Die Kommunikation zwischen dem Zuschauer und dem Körper auf der Bühne verändert sich im postdramatischen Theater grundlegend. Dem Zuschauer wird die Leiblichkeit des Akteurs dargeboten, durch den Körper wird ihm eine unmittelbare Präsenz konstituiert. Das Theater infiziert den Zuschauer.¹⁷² Es entsteht eine eindringlichere Botschaft, als es im konventionellen Theater der Fall sein könnte. Die leibliche Präsenz wird sowohl vom Zuschauer als auch vom Akteur erfahren. Das Theater wird in diesem Sinne zu etwas, was dem Zuschauer zustoßt und nicht eine Informationsvermittlungsinstanz.

Aufgrund des leiblichen In-der-Welt-Sein des Körpers lässt sich in der Verkörperung einer Rolle eine interessante Spannung erkennen, die für die Wahrnehmung beim Zuschauer eine besondere Faszination hervorrufen kann, wie Fischer-Lichte es von Helmut Plessners Körperkonzeptionen ableitet:

„Besonders betont und expliziert wird vor allem die Spannung, die sich zwischen dem phänomenalen Leib des Darstellers, seinem leiblichen In-der-Welt-Sein, und seiner Darstellung einer Figur ergibt. Für Plessner stellt sich in dieser Eigenart die

¹⁷⁰ vgl. Schramm, „Dem Zuschauer auf den Leib rücken“, *Theater des Augenblicks*, S. 127.

¹⁷¹ vgl. *ibid.*

¹⁷² vgl. Lehmann, *Postdramatisches Theater*, S. 309.

grundsätzliche Abständigkeit des Menschen von sich selbst dar, weswegen er im Schauspiel die *conditio humana* auf besondere Weise symbolisiert sieht.“¹⁷³

Die innere Zerrissenheit des Menschen kann so im Schauspiel eine Ausdrucksmöglichkeit erlangen, wie sie sonst nicht möglich wäre. Die Spannung zwischen der eigenen Leiblichkeit und der Darstellung der Figur ist in Castorfs Arbeiten an mehreren Stellen zentral verarbeitet. Deutlich erkennbar ist die Thematisierung dieses inneren Missklangs zum Beispiel bei den *Schmutzigen Händen* in den darin sich mehrmals abspielenden Körperimprovisationen.

5.2.4 CASTORFS KÖRPERIMPROVISATIONEN

Der Körper als genuines, vom Text unabhängiges Ausdrucksmittel, spielt bei Castorf in allen seinen Inszenierungen eine große Rolle. Immer wieder treten Brüche auf, in denen die Schauspieler ihre Leiblichkeit in den Vordergrund stellen und damit den Text und die lineare Struktur des Stücks in den Hintergrund drängen.

Die Musik und das Schweigen, welche als wichtige Bestandteile in Castorfs Theaterarbeit in Erscheinung treten, evozieren eine besondere, eigenständige Körpersprache der Akteure. Durch den Einsatz der Musik wird die Bewegung verstärkt und findet darüberhinaus noch eine Steigerung im Tanz. Die ausgelassen anmutenden Tanzbewegungen führen die Grundzüge von Castorfs Theater weiter. Die überdehnte Zeit, welche signifikant bei Castorf erscheint, findet in den Bewegungen ihre Entsprechung. Es sind Bewegungen, die aus dem Spiel heraus entstehen und das Konzept des theatralen Vorgangs weiterführen und nicht als willkürlich gesetzte Bewegungen vonstatten gehen. In diesen Körperimprovisationen finden sich viele Ausdrucksformen, welche aus großer Imaginationskraft entstanden zu sein scheinen. Diese Bewegungen setzen seelische Zustände der Figuren in Szene. Sie drücken darin die Beziehung zu ihrem Gegenüber aus oder ihre Einsamkeit, genau so wie sie Züge von Marionetten aufweisen, die mechanisch Befehle auszuführen scheinen, erteilt von dem Puppenspieler, der die Fäden zieht.¹⁷⁴

Darüberhinaus spiegelt sich in diesen fremd anmutenden Bewegungen oft auch der wichtige Punkt des Komödiantenhaften, des Slapsticks wieder. Die suggerierte Spontanität hinterlässt beim Publikum einen nachhaltigen Eindruck. Aufgrund der oberflächlichen „Planlosigkeit“, welche man als Zuschauer hinter diesen tänzerischen

¹⁷³ ibid, S. 129.

¹⁷⁴ vgl. Schramm, „Dem Zuschauer auf den Leib rücken“, *Theater des Augenblicks*, S. 123f.

Einlagen vermuten kann, stellt sich beim Publikum sehr häufig eine erheiternde, eine belustigende Wirkung ein. Das Stolpern, Schubsen und Springen der Figuren lockert die Aufführung auf, und eröffnet eine andere Wahrnehmungsebene. In vielen Fällen fungieren die Körperimprovisationen bei Castorf konträr zu den sprachlichen Äußerungen. Sie konstruieren eine zweite Ebene der Darstellung auf der Bühne, welche parallel zur Sprache verläuft, und ebenso das Stück durchzieht. Es ist eine unmittelbarere Ebene, welche den Körper des Akteurs vor die Figur stellen kann.

Im Rahmen dieser Körperpräsenz wird die Sinnlichkeit der physischen Erscheinung an sich ins Zentrum der Aufmerksamkeit gerückt. Besonders die Betonung der Stimme ist ein großes Anliegen Castorfs. Als Schreien, Flüstern, Röcheln oder Singen wird die lautliche, die sinnliche Qualität der Sprache in den Vordergrund geschoben.¹⁷⁵ Die Materialität, die physische Gestaltung des Schauspielers, wird in diesen Fällen konstitutiv für die Inszenierung und nicht ihr Potential, über welches sie im Bereich der Repräsentation verfügt.

5.2.5 MULTIMEDIALITÄT

Castorf setzt bei seinen Inszenierungen auf der Bühne oftmals Videoprojektionen ein. In dieser offenen Integration des vom Film entlehnten Videobildes, folgt Castorf genau dem Konzept des postdramatischen Theaters. Laut Lehmann gehört die Plurimedialität auf der Bühne unweigerlich zum postdramatischen Theater dazu.¹⁷⁶ Castorf eröffnen sich durch den Einsatz von Kameras auf der Bühne ganz neue Perspektiven, aus denen er es dem Zuschauer ermöglicht, sich dem Dargestellten auf der Bühne anzunähern.

Das Beobachten und gleichzeitig unter Beobachtung Stehen, wie es ebenfalls zu einer essentiellen Theaterverabredung gezählt werden kann, ist bei Castorf immer wieder ein großes Thema, mit dem er sich vor allem in intermedialer Form auseinandersetzt.¹⁷⁷

Der Perspektivenwechsel, den der Einsatz von Kameras auf und hinter der Bühne und das Aufstellen einer Leinwand bewirken kann, wird zum leitenden Prinzip von Castorfs späten Inszenierungen, wie es sich zum Beispiel bei *Nach Moskau! Nach Moskau!* (2010) zeigt. Das „Verborgensein“, hinter einer Hauswand, hinter Pfeilern der Kamera, löst sich im Kontakt der Darsteller mit der Kamera auf und der Körper wird auf der Leinwand

¹⁷⁵ vgl. *ibid*, S. 122.

¹⁷⁶ Lehmann, *Postdramatisches Theater*, S. 417f

¹⁷⁷ vgl. Jens Roselt „Intermediale Transformationen zwischen Text und Bühne“, *Dramatische Transformationen*, Hg. Stefan Tigges, Bielefeld: Transcript 2008, S. 205-214, hier S. 208.

trotzdem sichtbar. Das Verschwinden und trotzdem präsent Sein ist ein wesentliches Merkmal von Castorfs Umgang mit dem Medium Film.

Für Castorf liegt in den Bildern, die die Kameras auf die Bühne projizieren die Realität. Die Videotechnik evoziert auf seiner Bühne den Einbruch des Realen. Anders als im Kino, wo durch die Filmbilder ein Realismus konstruiert wird beziehungsweise eine äußere Realität hereingeholt wird, fungiert das Videobild auf der Bühne als Vergegenwärtigung der inneren Realität, der Bühnenrealität, der Theaterwelt. In Großaufnahmen wird bei Castorf die Theaterrealität sichtbar, wird der Schauspieler hinter der Figur hervorgeholt, wird in seiner physischen Erscheinung, mit all seinen Makeln und Schönheitsfehlern sichtbar, erfahrbar als der Akteur selbst. Durch die Schminke und das grelle Licht wird die Maschinerie Theater offensichtlich auf der Bühne behandelt.¹⁷⁸ Die Technologie des Fernsehens, die in Nachrichten und dokumentarischen Bildern ihre eigentlich vorbestimmte Verwendung findet, erfährt im Theater einen unmittelbareren Einsatz. Die Live-Übertragung von einer Situation auf der Bühne auf die Leinwand, die ebenfalls auf der Bühne installiert ist, vermittelt eine Immanenz der Realität, welche die Nachrichtenbilder beim Publikum im medialen Zeitalter nicht mehr erreichen können.

Durch den Einsatz der Videotechnik zeigt Castorf auch dem Zuschauer die Grenzen und das Potential der eigenen Leiblichkeit auf, und zwar in Bezug auf die Wahrnehmung des Zuschauers der sozialen wie auch der medialen Realität. Durch die Fragmentierung und die Verzerrung, die das Kamerabild am Leib des Darstellers vornimmt, verdeutlicht dem Zuschauer seine eigene Körperlichkeit. Diese Verzerrung ruft eine Unentscheidbarkeit zwischen Wahrnehmenden und Wahrgenommenen hervor, in der die leibliche Kopräsenz von Akteur und Zuschauer hinterfragt werden muss.¹⁷⁹

Der Schauspieler ist bei Castorf oftmals in doppelter Gestalt und in unterschiedlicher perspektivischer Verzerrung präsent. Der Wechsel zwischen Live-Betrachtung und der Videoübertragung schafft eine Nähe zum Publikum, welche die Abstraktion der entfernten Bühnenhandlung zur Attraktion auf der vergrößernden Leinwand hervorhebt.¹⁸⁰ Anders als vielleicht bei anderen Regisseuren, die Videoübertragungen auf der Bühne einsetzen, ist bei Castorf auffällig, dass er nicht vorrangig Szenen auf die

¹⁷⁸ Jan Speckenbach, „Der Einbruch der Fernsehtechnologie“, *Einbruch der Realität. Politik und Verbrechen*, Hg. Carl Hegemann, Volksbühne Berlin: Alexanderverlag 2002, S. 80-84, hier S. 82.

¹⁷⁹ vgl. Tobias Hockebrink, *Karneval statt Klassenkampf. Das Politische in Frank Castorfs Theater*, Marburg: Tectum Verlag 2008, S. 94.

¹⁸⁰ Lehmann, *Postdramatisches Theater*, S. 364.

Leinwand bringt, die aufgrund des uneinsichtigen Bühnenraums von den Zuschauern nicht beobachtet werden könnten, sondern er zeigt die Person, die sichtbar auf der Bühne agiert, wie unter der Lupe betrachtet, gedoppelt und vergrößert auf der Leinwand. Diese Überlagerung verstärkt die Realität, welche durch das Videobild affiziert wird.

5.2.6 ALKESTIS (1993)

Als Beispiel für eine Arbeit im Sinne des postdramatischen Theaters scheint Castorfs *Alkestis*-Inszenierung sehr geeignet. Die Premiere fand im Rahmen der Wiener Festwochen im Mai 1993 statt, kurz darauf wurde sie in den Spielplan der Volksbühne aufgenommen.

Signifikant ist dieses Stück, das in den ersten Jahren von Castorfs Volksbühnenintendanz entstanden ist, auch für eine Auseinandersetzung mit der literarischen Vorlage, im Sinne des von ihm vertretenen Eklektizismus.

In dieser Arbeit zerlegt er Euripides Tragödie in bruchstückhafte Sequenzen, welche er mit nichtrepräsentativen Körperbewegungen und Gesten auf der Bühne aufführen lässt. Für Castorf liegt das Hauptaugenmerk bei dieser Arbeit auf dem Moment der Zerstörung, und zwar um das tragikomische Moment, welches diesem Text von seiner innersten Struktur her eigen ist, herauszuarbeiten. Als Anknüpfungspunkt, für eine Transformation, eine Anpassung der Vorlage an die heutige Zeit, sieht er die Auseinandersetzung mit der Frage nach der Größe der Opferbereitschaft, die der Mensch noch an den Tag legen kann. Er versucht so eine Brücke von der antiken Tragödie um *Alkestis* zu der heutigen Gegenwart zu schlagen.¹⁸¹

Schon in der einleitenden Szene bricht Castorf mit den gewohnten Figurenkonzeptionen von Euripides. Apollon erscheint aus der Dunkelheit hält seinen Prolog, an den Händen trägt er Arbeitshandschuhe. Er unterbricht seinen Text und verfällt in hysterisches Lachen, unverhofft findet er seinen Pfeil auf dem Bühnenboden, und er steigt wieder in seinen Text ein. Während er seine Rede hält, zielt er immer wieder mit dem Pfeil ins Publikum. Thanatos tritt auf, in eine schwarze Kutte gehüllt, eröffnet eine große Arie und wendet dann seine Stimme an Apollon. Beide sitzen auf der aus Gasbetonsteinen halb aufgebauten Mauer, die die Bühne in der Mitte der Länge nach teilt. Thanatos redet

¹⁸¹ vgl. Frank Castorf im Gespräch mit Hedda Eggerer, *Gespräch zu Alkestis*, VHS-Aufzeichnung, ORF 1, 11.07.1993, 1:26f.

auf Apollon ein, dieser jedoch reagiert nur, indem er den Tod nachäfft oder ihm Zungenbrecher an den Kopf wirft. Hier zeigt sich schon eine ausgeprägte postdramatische Qualität Castorfs, die äußerst durchwachsene Darstellung der literarischen Vorlage. Apollon wird als nichtsnutziger älterer Herr dargestellt, der dem Tod nicht auf Augenhöhe begegnen kann. Der Dialog wird durch die immer wieder eingeschobene komödiantenhafte Nachahmung und alltägliche Nonsense-Aussagen immer wieder gebrochen und verweigert dem Publikum ein nachvollziehbares Antizipieren des Dargestellten.

Die Chorpasagen, die bei Castorf noch vorhanden bleiben, werden von drei Dienerinnen vorgetragen, die im BDM-Kostüm¹⁸² ihre Passagen sprechen, singen oder schreien. Im ersten Teil der Inszenierung wird ein Trauergesang des Chores von zweien der drei Dienerinnen, die Zwiebel schälen, dargeboten. Der körperliche Vollzug tritt in dieser Szene ganz signifikant vor die textbasierte Ebene der Rezeption, dem Zuschauer wird der Zugang zum Text fast unmöglich gemacht, da die Schauspielerinnen, in ihrer Reaktion auf die Zwiebeln so präsent sind, in ihren beißenden Tränen und dem Schmerz, der sie beim Verspeisen der Zwiebeln quält. Diese erzwungenen Tränen übersteigern die trauernde Haltung des Chores insofern, als dass sie sie ins Lächerliche ziehen, die Übertreibung mutet dermaßen grotesk an, auch mit den immer verzweifelter geschrienen Versen, dass die körperliche und lautliche Präsenz der Akteurinnen die Handlungsebene überlagert.

Das Bruchstückhafte, das dieser antiken Tragödie von Euripides immer schon anhaftet, verkehrt Castorf ins Extreme, er dekonstruiert immer weiter und konterkariert die Verse mit alltäglichen Aussagen, mit banalen Aussagen.

Neurophysiologische Attacken prasseln auf den Zuschauer nieder, durch die gellenden Schreie und die kraftbetonten Reden. Zwischen die einzelnen Verse der Textvorlage montiert Castorf immer wieder, unmotiviertes Gestammel, welches Irritation stiftet und vom eigentlichen Text ablenkt.

Einhergehend mit der Inszenierung der Leiblichkeit der Akteure, tritt auch in der *Alkestis* seine Vorliebe für ungewöhnliche Auftrittsmöglichkeiten, wie sie bereits in einem früheren Kapitel ausgeführt wurde, zu Tage. Immer wieder betreten Darsteller auf einem schmalen Steg, der an der hinteren Bühnenwand in circa zwei Metern Höhe angebracht ist, die Bühne. Zudem versuchen im Laufe der Aufführung Alkestis und eine

¹⁸²vgl. Stefan Kanis, „Hades auf Probe. Frank Castorf inszeniert Euripides ‚Alkestis‘ für Wien und Berlin“, <http://sperrstz.net/?p=1342>, Zugriffsdatum: 03.01.2012.

der Dienerinnen von der Bühne aus diesen Steg zu erreichen. Ein erfolgloses Hüpfen, Hochziehen und Strecken ist die Folge, welche die Aufmerksamkeit auf die körperliche Anstrengung der Schauspieler richtet und den Einbruch des Realen auf der Bühne vollzieht.

Worauf Castorf mehrmals in diversen Gesprächen hinweist, dass es ihm wichtig ist, die Theatervorgänge als ebensolche auf der Bühne sichtbar zu machen. Genau so hält er es auch mit dem Tod im Theater. Entweder der Tod wird in einer der Realität entsprechenden Zeitdimension behandelt, das heißt die Figur wird verwundet, will weiter, wird noch mal verwundet und so geht es eine längere Zeitspanne hindurch weiter, bis sie tot liegen bleibt, oder der Tod wird offensichtlich mit Ironie vollzogen und wird als der Theatervorgang schlechthin ausgestellt.¹⁸³ Alkestis Tod folgt dem Castorfschen Prinzip der Ironie. Alkestis ist wie auch bei Euripides auf den Tod in gewisser Weise vorbereitet. Admet trägt den Sarg durch die Tür in der Bühnenrückwand herein und stellt ihn auf den Boden. Alkestis setzt sich hinein, hält ihren Abschiedsmonolog und legt sich danach hin, so dass sie für die Zuschauer nicht mehr sichtbar ist. Während Admet sein Klagelied darbietet, unterbricht ihn Alkestis noch einige Male, indem sie aus dem Sarg hochfährt und ihm Einzeiler an den Kopf wirft, danach lässt sie sich ganz nieder. Der Deckel wird geschlossen, offensichtlich ist der Vorgang damit beendet, sie ist gestorben. Sie schleudert den Deckel vom Sarg herunter und geht Richtung Tür, wodurch sie die Bühne verlässt. Der Tod wird als offensichtlicher Bühnenvorgang vollzogen und deswegen ist es nicht nötig, dass eine Illusion aufgebaut wird und die Schauspieler können nach der Darbietung des Bühnentodes einfach durch die Tür von der Bühne abtreten.

Sobald sich die Aufmerksamkeit des Zuschauers auf den Handlungstext richtet, entsteht ein Bruch durch Schreie oder improvisierte Körperbewegungen. Oder der Inhalt der Rede bleibt dem Zuschauer aufgrund der an den Rhythmus der Trompetenmusik angepassten Betonung der Wörter verborgen. Die Irritation behält über den ganzen Verlauf des Stückes die Überhand, verstärkt auch durch das mehrmalige Heraustreten der Mimen aus ihrer Rolle. Ein weiteres Element der Irritation und Möglichkeit, um die Brüche im Stück noch zu verstärken, bildet die Weltkugel, die ziemlich früh im Stück auf die Bühne heruntergelassen wird, von Herkules aus der Verankerung gelöst und

¹⁸³ vgl. Castorf, „Wie dem Menschen die Haare wachsen“, *Theater des Augenblicks*, S. 192f.

mehrmals über die Bühne und in den vorderen Zuschauerbereich von den Schauspielern bewegt wird.

Eine der auffälligsten Charakterisierungen erfährt bei Castorf Herakles, den er als nicht erwünschten, zu nichts zu gebrauchenden Säufer darstellt. Ihm schreibt Castorf auch die meisten Aussagen auf den Leib, die nicht in der Vorlage vorkommen und zum Großteil nur heutige Allerweltssprüche oder unnötige Kommentare zu seinen Taten sind. Eine Bierflasche für jede seiner 12 vollbrachten Taten bringt er in einem Einkaufsnetz auf die Bühne. Immer wieder lässt er sein Geltungsbedürfnis aufblitzen, wie ein kleiner Junge der sagen will: Schaut alle her, was ich kann!

Bei Castorf gibt es keine Helden mehr und auch keinen versöhnlichen Ausgang, sondern eine triste Version des euripideischen Endes mit viel Melancholie und keinem Happy End.

5.2.7 AUF DER SPITZE DES EISBERGES

Das querulatorische Potential, das Castorf im Theater vermutet, führt ihn wie auch viele andere postmoderne/postdramatische Regisseure zu einer Spitze der Kritik und der Hinterfragung der dramatischen Form, der konventionellen Theaterpraxis. Durch jahrelanges Experimentieren und neue Formen suchend, führt dies dazu, die Strukturen des konventionellen Systems, die in Frage gestellt worden sind, zu festigen. Anhand dieser Experimente lässt sich erkennen, dass einige als altertümlich angesehene Prinzipien, als Grundvoraussetzung für das Funktionieren einer Theaterverabredung einfach gegeben sein müssen. In Schlingensiefs *Chance 2000* bestätigt sich zum Beispiel ganz deutlich, dass eine komplette Aufhebung der Trennung zwischen Akteur und Zuschauer die Theaterverabredung zum Erliegen bringt. In Schlingensiefs Aktion zeigt sich vor allem auch, dass politisches Theater nicht vollständig aus seiner schützenden Institution heraustreten kann, es muss Theater bleiben, wie die echte Parteigründung und das daraus entstehende Chaos bei *Chance 2000* beglaubigt.¹⁸⁴ Dieser unüberbrückbaren „Verabredung“ ist sich Castorf bewusst geworden und widmete sich aus diesem Grund, nach radikalen Innovationen, den traditionellen Konventionen des Theaters.

¹⁸⁴ vgl. Carl Hegemann, „Nibelungenhafte neue Republik. Ein Gespräch mit Petra Kohse“, *Plädoyer für die unglückliche Liebe*, Hg. Sandra Umathum, Theater der Zeit, Recherchen 28, S. 124-128, hier S. 127.

5.3 RÜCKKEHR ZU DRAMATISCHEN STRUKTUREN

Frank Castorf: „Vielleicht mache ich in zehn Jahren ein ganz anderes Theater. Vielleicht streiche ich dann keinen einzigen Satz mehr. Man selbst und die Verhältnisse können sich ja ändern...“¹⁸⁵ (1989)

Nachdem Castorf jahrelang unkonventionelles oder postdramatisches Theater, wie es sich im vorangegangenen Kapitel und der Beispielskizzierung seiner Inszenierung von *Alkestis* darstellen lässt, erprobt hat, kehrt er, wie auch viele andere Regisseure mit ähnlichem ästhetischen Konzept, zum simulierenden Theater zurück, eingeleitet durch die erwähnte Inszenierung der *Schmutzigen Hände* von Jean Paul Sartre und weiterwirkend in der Theaterinszenierung und der filmischen Umsetzung von *Dämonen*. Mitte der 1990er Jahre, mit dem Abschluss der Deutschland-Trilogie (1996), wendet sich Castorf einer intensiven Auseinandersetzung mit aktuellen Stellungnahmen zur Literatur und immer komplexeren Romanadaptionen zu. Er läutet eine neue Werkphase ein, die als Aushängeschild seine *Dämonen*-Inszenierung von 1999 vorweist.¹⁸⁶ Der Beginn dieser neuen Werkphase ist jedoch schon ein Jahr früher anzusetzen, bei Castorfs Inszenierung der *Schmutzigen Hände* (1998). Jenes Stück bietet ihm genau das, was er sich vergebens aus der Suche im Pool der zeitgenössischen Literatur erhofft hat, nämlich eine tiefgehende Bezugnahme auf aktuelle Problematiken, auch wenn das Stück im Jahre 1948 verfasst wurde. *Schmutzige Hände* kann in der Annahme einer neuen Ausrichtung Castorfs als Einstieg für seine anschließende Auseinandersetzung mit komplexen Romanadaptionen gesehen werden. Sartres Werk ist ein konventioneller Stücktext, ein dramatischer Theatertext, dessen genuinen Qualitäten in Castorfs Inszenierung freien Lauf gelassen wird.

Mit dem Eintreten in eine neue Werkphase, wendet sich Castorf auch von vielen Prinzipien ab, die er in der Zeit seines postdramatischen Schaffens, hochhält: „Diese Phase der Dekonstruktion hält zwar schon relativ lange, sehr lange eigentlich an, aber...“¹⁸⁷ Diese Aussage formuliert Castorf in einem Gespräch mit Joachim Lux 1989. Danach hält seine dekonstruktive Phase noch sehr lange an. Ende der 1990er Jahre hat er sich an der Dekonstruktion von literarischen Texten abgearbeitet und einen Blick für deren erzählerische Qualitäten entdeckt.

¹⁸⁵ Castorf, „Wie dem Menschen Haare wachsen“, *Theater des Augenblicks*, S. 194.

¹⁸⁶ vgl. Irmer, „Leitbild, Glauben, Depression und Erniedrigung“, *Zehn Jahre Volksbühne*, S. 47.

¹⁸⁷ Castorf, „Wie dem Menschen Haare wachsen“, *Theater des Augenblicks*, S. 188.

Laut der überwiegenden Kritik wurde spätestens mit Castorfs *Endstation Amerika* (2002) das Ende seiner Phase der Dekonstruktion markiert.¹⁸⁸ Deutlich zeichnet sich zumindest ab, dass mit Castorfs Dostojewski-Inszenierungen eine Verschiebung im ästhetischen Erscheinen und der narrativen Vermittlung stattgefunden hat.

5.3.1 ANNÄHERUNG AN DEN ZUSCHAUER

Nach einer langen Phase des postdramatischen Schaffens werden für Castorf einige Aspekte seines Anspruchs an das Theater immer wichtiger und finden ihre vergrößerte Umsetzung in konventionelleren Theaterstrukturen.

Auch in Castorfs frühen Arbeiten, in denen das konventionelle Theater als Feindbild stilisiert wird, liegt in der Vermittlung einer Botschaft, im Eröffnen eines Denkraums der große Fokus, der ihn auch schon damals 1989 zu einer Einsicht veranlasst, die eine positive Annahme seiner Inszenierungen durch das Publikum nicht vollkommen negativ besetzt:

„Ich habe auch damit (positive Reaktion der Zuschauer, Anm. A.L.) keine Probleme, da ich kein Interesse an einem Theater habe, das nur verprellt und vor den Kopf stößt. Wenn man nicht das Gefühl hat, zu opportunistisch vorgegangen zu sein, ist das in Ordnung.“¹⁸⁹

Diese Maxime des zugänglichen Inhaltes oder auch Assoziationsraumes, der ihm vielleicht oftmals in der Vergangenheit durch die offene Form, die dem Zuschauer vielleicht zu abstrakt anmutet, verwehrt wird, gelingt ihm in der Form der dramatischen Struktur besser. In der konventionellen Form erkennt Castorf auch ein Potential, welches ihm eine größere Bandbreite an Einflussmöglichkeiten bietet.

Eine der wirkungsvollsten Konzeptionen, die Castorfs Arbeit prägt, ist sein Anliegen, das Theater für eine unverblünte Kommunikation an den Zuschauer offen zu halten, vor allem auch für aktuelle Themen, die er selbst in zeitgenössischer Theaterliteratur oft nicht klar genug übersetzt findet.¹⁹⁰ In der Phase des Suchens neuer Stoffe ab der Mitte der 1990er Jahre findet er diese Themen vermehrt in konventioneller Literatur, wie bei Dostojewski und Sartre. Die direkte Kommunikation, die zu provozierende Diskussion, lässt sich auch bei Castorf näher an das Publikum herantragen, indem man ihnen die Thematik in Form von gewohnten dramatischen Strukturen darbietet.

Die Verknüpfung des Dargestellten mit eigenen Gegenwartserfahrungen, stellt bei Castorf ein wichtiges Element in der Zuschauerrezeption dar. Versucht er in seinen

¹⁸⁸ vgl. Irmer, „Leitbild, Glauben, Depression und Erniedrigung“, S. 51.

¹⁸⁹ Castorf, „Wie dem Menschen Haare wachsen“, S. 186.

¹⁹⁰ vgl. ibid, S. 50.

frühen Arbeiten dieses Moment durch komplizierte Strukturierung der Textfragmente und durch die Exposition des Komödiantentums in konträre Position zur ernsten Situation zu stellen, so wird in der neueren Werkphase sichtbar, dass in Verbindung mit dramatischen Strukturen, mit einer konventionellen Theaterform diese gewünschten Ergebnisse viel öfter und nachhaltiger erreicht werden können.

Nach vielen Versuchen, das Theater zu öffnen, es hinauszutragen aus der Institution und dem Versuch der Überschreitung der Konventionen, kehrt Castorf zurück zur Erzählung. Er findet wieder Gefallen daran, verbundene narrative Elemente auf die Bühne zu bringen. Konventionelle Dialoge zwischen zwei Menschen, die in offensichtlicher Weise mit einander zugewandtem Blick kommunizieren.¹⁹¹ Die literarische Vorlage scheint mittlerweile als vollständige Geschichte geeignet und auch interessant genug, um sie auf die Bühne zu bringen. Das Potential der dramatischen Form wird wieder gewürdigt. Das Zurückkehren zu den konventionellen Theaterstrukturen wird dabei nicht als Resignation gegenüber den nicht mehr durchzusetzenden Erweiterungsversuchen angesehen, sondern als eine Rückbesinnung auf die Qualitäten der dramatischen Form. Dramatische Elemente, wie die Spannung zwischenmenschlicher Beziehungen oder vorrangig innere Konflikte der Figuren, treten in das Zentrum der Inszenierung. Ausgeführte Dialoge durchziehen erstmals bei Castorf den ganzen Stückverlauf.

In seiner Inszenierung der *Schmutzigen Hände* nähert er sich so weit dem Originaltext an, dass man beinahe von einer werkgetreuen Inszenierung sprechen könnte, wie er es nur wenige Jahre zuvor, noch als ein Unvermögen seiner selbst ansah:

„Also ich will Werktreue nicht diffamieren – nur gelingt sie mir halt nicht. [...] Das orthodoxe Theater hat sich lediglich die Vernunft zur Zielscheibe gewählt. Es illustriert Texte und ignoriert im Prinzip auch jedes Körperwagnis auf der Bühne. Der Akteur ist ein Zombie, der die Message des Stückes hersagt;“¹⁹²

Bei *Schmutzige Hände* scheint ihm die Werktreue in gewissem Ausmaß doch gelungen zu sein, denn das Bühnengeschehen folgt über große Strecken dem Text sehr genau und zwar ohne in ein Herunterleiern des Textes zu verfallen. Der Akteur transportiert sehr wohl die Aussage des Textes, aber auch eine Botschaft, die über dem Text steht, die sich auf das im Aufführungszeitraum sich ereignende Geschehen im Jugoslawienkrieg bezieht.

¹⁹¹ vgl. *ibid*, S. 135.

¹⁹² Castorf, *Die Erotik des Verrats. Gespräche mit Frank Castorf*, S. 119.

5.4 SCHMUTZIGE HÄNDE (1998)

5.4.1 GESCHICHTLICHE ANNÄHERUNG & HANDLUNGSSKIZZIERUNG

Jean Paul Sartre schreibt das Theaterstück *Die Schmutzigen Hände* im Jahr 1948. Er widmet sich den Brüchen, welche zwischen politischem Realismus und revolutionärer Ethik entstehen können. Schauplatz ist bei Sartre das legendenumwobene Illyrien, ein Land, das im ehemaligen jugoslawischen Gebiet vermutet werden kann, nach dem 2. Weltkrieg, unter der schon schwindenden Besatzung der deutschen Truppen und der bevorstehenden Besatzung durch die Rote Armee. Die kommunistische Partei leistet den deutschen Truppen Widerstand und auch der Regierung, die mit der deutschen Armee kollaborieren. Als der Besatzungswechsel abzusehen ist, beginnt die Regierung mit der Roten Armee zu sympathisieren und auch in der kommunistischen Partei werden die Stimmen nach einer Kooperation mit den sowjetischen Truppen laut, um sich die Macht für die Zeit nach der Besetzung zu sichern. Hier entsteht ein parteiinterner Konflikt zwischen den revolutionären Idealisten und den politischen Realisten. Die Parteiführung wird gespalten und es wird ein Mord an dem Realisten (Hoederer/ Henry Hübchen) in Auftrag gegeben, den ein junger, intellektueller, idealistischer Schriftsteller und Journalist (Hugo/ Matthias Matschke) ausführen soll. Der wird als Sekretär mit seiner Frau (Jessica/ Kathrin Angerer) zu Hoederer geschickt, wo er den Mord, nachdem er sich das Vertrauen von Hoederer erschlichen hat, durchführen soll. Hugo gerät dabei in eine Sinnkrise. Er ist hin- und hergerissen zwischen den Argumenten Hoederers und seinem kommunistischen Idealismus. Aus einer anmutenden Eifersucht heraus tötet er Hoederer, und muss nach einem zweijährigen Gefängnisaufenthalt feststellen, dass nun die ganze Partei mit der Roten Armee kooperiert. Alle Ideale, denen sich Hugo vollständig bis zum politischen Mord hin verschrieben hat, sind verraten. Aus dieser Desillusionierung heraus kommt ihm der geplante Mord an ihm selbst zum Schutz der Partei recht und er stellt sich den Attentätern und wird erschossen.

Motivische Grundlage für die Entwicklung dieses Stückes ist Sartres Entfremdung von der Kommunistischen Partei, die sich zu dieser Zeit bereits vollzogen hat. Als Vorlage wird von Sartre die Ermordung Troztkis durch seinen Sekretär sieben Jahre vor Entstehung des Werks verwendet. In der Erzählung des Stückes findet der Leser die Probleme, welche für den Autor immer deutlicher werden in der Auseinandersetzung mit der französischen kommunistischen Partei und vor allem durch die aufkommende

Radikalität, welche er im Stalinismus erkennt. Im Stück spiegelt sich das ambivalente Verhältnis zwischen Sartre und seinen Kommunisten wider und vor allem auch seine Hilflosigkeit in dieser Sache klar Stellung zu beziehen.¹⁹³

Sartre weist auch in diesem Stück auf die von ihm geführte Existentialismus-Debatte hin. Das Stück wird durchzogen von Theateranalogien. Immer wieder macht Sartre den Leser darauf aufmerksam, dass im Leben nur Theater gespielt wird, oder im besonderen Fall von Hugo, das Parteisystem mit ihm spielt. Er bangt immer wieder um die Wirklichkeit seiner Existenz, seiner Umgebung. Die Echtheit von Gefühlen wird angezweifelt. Dies geht so weit, dass Jessica sich offen bereit erklärt Gefühlszustände vorzuspielen, um bei Hugo Gefallen zu finden. Diese Passagen, die sich in fast allen Szenen zwischen Jessica und Hugo finden lassen, und vor allem in Hugos Aussagen, stellt Castorf nicht zusätzlich aus, er lässt sie als nicht markierte am Publikum vorbeiziehen, er nimmt sie aber auch nicht aus dem Text heraus. Castorf inszeniert die existentialistische Angst, die hinter diesen Theateranspielungen, hinter der Unglaublichkeit der Wirklichkeit steht, die essentiell bei Sartre ist.

Mit einer Hervorhebung dieser Stellen könnte beim Publikum diese allseits bekannte Phrase des „Wir spielen alle nur Theater“, der Castorf nicht zustimmen würde, in den Vordergrund treten, wodurch der eigentliche Sinn verloren gehen könnte:

„Nein, das Theater spielt Leben. Daraus folgt erstmal: nur das leichtfertige, das routinierte Theater spielt fröhlich nichts als Theater. Aber die Geschichte ändert die Welt und unsere Wahrnehmung von Jahrzehnt zu Jahrzehnt. So kann es plötzlich geschehen, daß Theater nur noch auf eine ästhetisch perfekte, aber substanziell fiktive Weise Leben spielt [.]“¹⁹⁴

Denn der Einbruch des Realen auf der Bühne ist nicht mehr wegzudenken aus dem zeitgenössischen Theater. Er zeigt sich bei Castorf sehr ausgeprägt in der zeitlichen Dimension. Ein Theaterabend bei Castorf dauert in den meisten Fällen, *Schmutzige Hände* ausgenommen, vier bis fünf Stunden. Die lange Zeitspanne beeinflusst die Wirkung des Stück auf den Zuschauer massiv. Der Abend nähert sich einer realen Ebene an, indem alles einfach andauert, stundenlang, worin sich eine essentielle Erfahrung im Leben widerspiegelt, das Warten und dass alles von einer gewissen Dauer nicht abgelöst werden kann.

¹⁹³ vgl. Barbara Burckhardt, „Knarren, Clowns und Karadzič. Frank Castorf inszeniert Sartres ‚Die Schmutzigen Hände‘ als Epilog auf den jugoslawischen Bürgerkrieg“, *Theater Heute*, 4/1998, S. 15-17, hier S. 16.

¹⁹⁴ Castorf zitiert in Jürgen Balitzki, *Castorf, der Eisenhändler*, S. 231.

5.4.2 CASTORFS ÜBERSETZUNG IN DIE GEGENWART

Die Übersetzung in die Gegenwart scheint für Castorf unabdingbar, um das Publikum für seine Inszenierung zu interessieren. Mit einem Existentialismus-Streit zwischen Sartre und Camus, wie er ihn als Grundlage der Entstehung dieses Stückes kennzeichnet, sieht er keine Möglichkeit, das Publikum für die Inszenierung zu begeistern. Ebenso wenig will er das Stück mit Textbezügen zu den Schauprozessen rund um den Jugoslawienkrieg dem Publikum präsentieren.¹⁹⁵ Um diese Umsetzung zu erreichen, verdichtet er den Text mit Auszügen aus Reden und Gedichten des Serbenführers und Kriegsverbrechers Radovan Karadžić, und darüber hinaus fügt er noch an wenigen Stellen Erzählungen von misshandelten Kindern, deren Hoffnungen im Krieg ein jähes Ende fanden, ein. An diesen sehr eindringlichen Stellen, zeigt Castorfs Inszenierungskonzept auch Emotion und zwar ganz offen auf der Bühne präsentierte Exzerpte, die den Zuschauer emotional fesseln. In seinen früheren Inszenierungen hat er sich geweigert, eine solche offene Darstellung von Leid auf der Bühne zu zeigen. Er hat es als Kitsch abgetan. Die Erzählungen der Kinder stellt Castorf genau als das aus, was es ist, eine unglaublich traurige Situation.

Hier offenbart sich Castorfs Auseinandersetzung mit dem Tod von tausenden Menschen, die im Zuge des Krieges ihr Leben ließen, aber für die Zuschauer, die für ihn selbst nicht greifbar sind, da sie von der Regierung verschleiert und uns durch die Bilder emotional entfremdet sind. Castorf versucht über das Leid der Kinder, über die Zerstörung ihrer Hoffnungen, den Tod auf der Bühne zu thematisieren, um ihn fassbar zu machen. Der Weg zum Tod, die Misshandlung der Kinder, werden eingesetzt als Signifikant für den Tod auf der Bühne, deren theatrale Darstellung eine der großen Fragen des Theaters bildet. Dabei nimmt er auch die Gelegenheit wahr, den Kriegsverbrecher Karadžić aus verschiedenen Perspektiven dem Publikum zu präsentieren, einerseits als einen harten nationalistischen Machthaber und andererseits als einen Menschen, der Gedichte schreibt und den schönen Künsten verfallen ist.¹⁹⁶ Er kommt den klassischen Forderungen des Theaters in dieser Inszenierung sehr nahe, indem er dem Zuschauer eine Übersetzung in die Jetztzeit liefert und ihn eine emotionale Bindung dazu aufbauen lässt.

¹⁹⁵ vgl. Frank Castorf, *Publikumsgespräch zu Schmutzige Hände. Theatertreffen Berlin 1999*, 3sat, 22.05.1999, 3:15.

¹⁹⁶ Vgl. *ibid.*, 3:19f.

Castorf verstärkt die emotionale Aufladung zwischen Hoederer, Hugo und Jessica, die im Originaltext nur in schwächerer Form vorhanden ist. In mehreren Treffen zeichnet sich bereits eine anstehende Affäre zwischen Hoederer und Jessica ab, welche sich aus dem Text allein nicht so schnell erkennen lassen würde. Ganz vordringlich erscheint das Interesse von Jessica an Hoederer in jener Szene, als der erste Anschlag auf Hoederer in dessen Arbeitszimmer erfolgt, bei dem auch Hugo und Karsky anwesend sind. Jessica sorgt sich zuerst um Hoederer, bevor sie sich nach ihrem Mann erkundigt. Viele dieser Übertreibungen lassen den Mord von Hugo an Hoederer aus Eifersucht immer wahrscheinlicher erscheinen, im Gegensatz zu Sartres Text, in der der Mord an Hoederer zwar ebenfalls aus Eifersucht veranlasst wird, jedoch dies nur als ein oberflächliches Motiv anzusehen ist, dem eigentlich die ideologische Überzeugung überzuordnen ist.

Castorf legt über das Werk von Sartre eine Schablone, indem er sich mehrmals im Stück auf Emir Kusturicas Film *Underground*, der die Geschichte und das Entstehen des Jugoslawienkrieges auf satirische Weise behandelt, bezieht. Vor allem die Musik entlehnt Castorf Kusturicas Film, in der sich eine Verbindung von der Geschichte zum Jetzt schlagen lässt, und zwar auf der Ebene der Grausamkeit, welche die Musik noch hervorhebt. Ebenso spielt die Musik aber auch in der Verharmlosung von gewissen Gewaltakten eine tragende Rolle. In diesem ambivalenten Einsatz der Musik lässt sich ein Interesse von Seiten Castorfs erkennen, welches eine Relativierung der Opfer- und Täterrollen fordert.¹⁹⁷

Sartres Stück und Castorfs Erweiterung durch die Transformation durch einen Zeittunnel verdeutlicht, wie sich das Potential eines ideologischen Systems am Höhepunkt seiner Macht in eine ganz andere Richtung entwickeln kann. Der große Feind, der deutsche Besatzer, verschwindet und nun scheint man sich mit der regierenden Partei an einer sowjetischen Macht beteiligen zu wollen. Was man auf viele Arten von Reformversuchen und Theorien anwenden kann: „Wenn ein System zur Sättigung gelangt, wenn es sich in seinen Möglichkeiten erschöpft, wird es automatisch anormal. Ihm droht ein gewaltsamer Umschlag. Wenn die ausgleichende Feindkraft fehlt, dann ist das System vom Kollaps bedroht.“¹⁹⁸ Diese Aussage lässt sich auch auf die postdramatische Theorie anwenden. Was kommt nach der Postdramatik, wenn diese ihren Zenit, ihre radikalsten Ansätze umgesetzt vorfindet, wohin kann sich dieses System noch wenden, wenn es an der Spitze steht, und ihr Pendant nicht mehr im Blick

¹⁹⁷ vgl. *ibid*, 3:21f.

¹⁹⁸ Frank Castorf, *Die Erotik des Verrats*, S. 77.

hat? Vielleicht schlägt es um in etwas Entgegengesetztes, etwas Althergebrachtes. Castorf antwortet auf diese Frage mit der Rückkehr zum Erzähltheater.

5.4.3 EINORDNUNG DER INSZENIERUNG

Die Langatmigkeit, die aufgrund der Ausdehnung entsteht, setzt Castorf als Kontrapunkt zu den sinnlichen Attraktionen, zu den artistischen Einlagen, den sexuell aufgeladenen Bewegungen, die er damit entschärft, oder bewusst verstärkt in Szene setzt.¹⁹⁹ Diese Ausdehnung steht ebenfalls, wie die Collage und Dekonstruktion der literarischen Texte, in der Tradition der Provokation von Castorf. Bemerkenswerter ist es, dass dies bei den *Schmutzigen Händen* nicht so ist. Diese Inszenierung dauert lediglich 125 Minuten. Dem Betrachter wird ein dicht strukturiertes Stück gezeigt, das keinerlei Leerlauf enthält. Eng konzipiert entsteht aus den aufeinanderfolgenden Szenen ein dichter Rhythmus, der keinerlei Anflug von Langatmigkeit aufkommen lässt. Ein kurzer prägnanter Verlauf scheint Castorf geeigneter zu sein, um diese Geschichte zu erzählen, vielleicht auch um nicht zwischendurch zu viele Fragezeichen in den Raum zu schreiben und keine Zweifel bezüglich des Serbien-Bosnien-Konfliktes aufkommen zu lassen, die von der Weiterentwicklung des Stücks ablenken würden.

Neben *Endstation Amerika* zählt auch *Schmutzige Hände* zu jenen Inszenierungen Castorfs, die ihm internationale Beachtung bescheren. Seine Sartre-Adaption wird 1998, neben Berlin, auch in Paris aufgeführt, wo sie für ihre klare Bezugnahme auf den Jugoslawienkrieg, beziehungsweise auf den Serbien-Bosnien-Konflikt Anerkennung findet.²⁰⁰ Diesen hohen Bekanntheitsgrad kann man vor allem auf den klaren Bezug auf eine weltpolitisch brisante Angelegenheit zurückführen. Vor allem die Transparenz scheint für die ausgeweitete Rezeption von Bedeutung zu sein. Diese Transparenz steht auch in Verbindung zu der nachvollziehbaren Form dieser Inszenierung, die sich in ihrer Linearität eindeutig von Castorfs früheren Arbeiten unterscheidet.

Den breiten Anklang dieser Inszenierung verdankt Castorf vermutlich seiner Abkehr von der großflächigen Provokation im Bereich der ästhetischen Form wie auch in der Zerstückelung der literarischen Vorlage.

Nicolaus Merck beschreibt in seiner Rezension zur Inszenierung in *Theater der Zeit* Castorfs Darstellung von Sartres Text wie folgt:

¹⁹⁹ Jens Roselt „Intermediale Transformationen zwischen Text und Bühne“, S. 209.

²⁰⁰ Irmer, „Leitbild, Glauben, Depression und Erniedrigung“, S. 50.

„Für seine Inszenierung von Jean-Paul Sartres ‚Schmutzigen Händen‘ hat Frank Castorf die dadaistische Schellenkappe im Spind gelassen, einen Schritt zurück getan in die Gefilde nachvollziehbarer Erzählweisen und zwei Schritte voran in die Fettnäpfe politischer Provokation.“²⁰¹

Diese Beschreibung markiert sehr deutlich eine Wendung in Castorfs Art Theater zu machen, welche ihre erste markante Ausführung in den *Schmutzigen Händen* findet. Die Rückkehr zu einer „nachvollziehbaren Erzählweise“ ist neu für Castorf und überraschend für das Publikum, das eine solche Umsetzung von ihm nicht kennt beziehungsweise erwartet. Die übermäßig häufig installierten Komödiansituationen lässt Castorf in dieser Inszenierung außen vor. Er konzentriert sich vielmehr auf die Geschichte. Er tritt einen Schritt zurück in seiner extremen Form um der Erzählung mehr Raum zu schaffen.

Er entdeckt neue Möglichkeiten, die ihm ein Theater, welches an narrativen Konstruktionen, an konventioneller Struktur festhält, bieten kann. Die Erkenntnis, dass eine durchgängige Geschichte nicht immer eine verstaubte Konvention des Theaters sein muss, ermöglicht ihm dem Publikum auf einer anderen Ebene seine Motive zu präsentieren.

Bei den *Schmutzigen Händen* versucht Castorf durch die Verkettung der Geschichte des Stückes mit den historischen Ereignissen deren Folgen hervorzuheben. Dadurch zeigt er auf, dass der frühe Kommunismus nicht ein großes friedliches und utopisches Projekt gewesen sein kann. Er verdeutlicht den ehemaligen DDR-Bürgern, dass die romantische Sicht auf diese Dinge verklärt ist, dass damit Lenin, Gulags und bis auf die Kleidung beraubte Bauern einhergingen, und dass in jedem radikalen System irgendwann der Supergau kommen muss. Castorf stellt hier ein großes Provokationspotenzial zur Schau, vielleicht noch größer als in seinen früheren Arbeiten, jedoch mit ganz anderer Herangehensweise. Die Provokation tritt hier auf die Bühne, gerade weil sie sich nicht der gewohnten Auflösung der Vorlage bedient. Sie entfaltet sich aufgrund der Werktreue, der sich Castorf jahrelang verweigert hat. Die Figuren, die Beziehungen und die Handlungen ermöglichen hier die Provokation.²⁰² Der Rekurs auf bestehende Strukturen eines konventionellen Theaterstücks wird bei Castorf bei dieser Inszenierung zur Voraussetzung, um seine politische Kritik zu formulieren.

²⁰¹Nikolaus Merck, „Willkommen zurück im Politischen. Frank Castorf inszeniert Sartres ‚Schmutzige Hände‘ an der Berliner Volksbühne“, *Theater der Zeit*, Mai/ Juni 1998, S. 4-7, hier S. 5.

²⁰² vgl. *ibid.*, S. 7.

5.4.4 BÜHNE

Das Bühnenkonzept von Hartmut Meyer umfasst eine vierteilige Kulisse, welche auf eine Drehbühne gestellt wird. Das erste Bild, Olgas Zimmer, breitet sich schräg nach hinten oben aus. Eine sehr minimalistisch ausgestaltete aufsteigende Fläche, die in ihrer Klarheit dem Licht eine große Rolle zuteilt. Im auffallenden Lichtspiel, welche die Figuren oft nur als Schatten sichtbar macht, erinnert die Bühne an dieser Stelle wie an eine Robert Wilson Inszenierung mit der kargen Dekoration und dem Klavier, welches im Anstieg zur Schräge aufgebaut ist. Im Gegensatz zur Kammer von Olga bei Sartre, welche das abgewohnte Zimmer einer Revolutionärin mit alten Fotos und Fahnen an den Wänden beschreibt, versetzt Castorf das Zimmer in das edlere Ambiente einer weißen Schräge mit einem polierten Flügel in der Mitte.²⁰³

Im Hintergrund der ersten Kulisse ist ein Schacht platziert, der Hugo am Ende des ersten Bildes den Weg in den Untergrund bahnen wird. Hugo klettert hinab in ein Gewächshaus, wobei ihn Olga und Louis noch von der obersten Stelle des Zimmers aus beobachten können, sie sind an dieser Stelle als unsichtbare Beobachter, nur als Silhouetten zu erkennen.

Der Untergrund ist gespickt mit den verschiedensten Zitaten aus dem *film noir*. Das Gewächshaus scheint dem Film *The Big Sleep* entlehnt zu sein. Es erscheint alles ein bisschen größer in dieser versteckten Welt des kommunistischen Realisten. Hoederer legt sich an seinem mächtigen Schreibtisch zum Nickerchen hin vor der Kulisse der riesigen Jugoslawienfahne und Hugo und Jessicas Zimmer wird von einem übergroßen Bett in Beschlag genommen.²⁰⁴

5.4.5 STRUKTUR

An der Handlungsstruktur der *Schmutzigen Hände* ist auffällig, wie linear das Geschehen vor den Augen der Zuschauer abläuft. Castorf lässt Sartres Plot fast unverändert, getreu der Vorlage, auf die Bühne bringen²⁰⁵. Keine Schreiarien, keine anderweitig verstörenden Laute sind zu vernehmen, die die Entwicklung der Geschichte stören würden.

Das Stück ist gegliedert in sieben Bilder, die wiederum in mehrere Szenen unterteilt sind. Die Geschichte entwickelt sich gleichförmig. Das Stück setzt mit einer Art Prolog

²⁰³ vgl. Burckhardt, „Knarren, Clowns und Karadzic“, S. 16.

²⁰⁴ vgl. *ibid.*

²⁰⁵ vgl. Merck, „Willkommen zurück im Politischen“, S. 5.

ein, der einen Rückblick auf die Geschichte Hugos einleitet, um am Ende des Stückes genau wieder an der Stelle anzukommen und im siebten Bild zu Ende zu gehen. Auf diese Weise konstruiert Sartre eine in sich abgeschlossene Erzählung, eine Kreisanordnung, bei dem Anfang und Ende dieselbe Szene bildet. Frank Castorf überträgt das Theaterstück, welches um das Jahr 1943 von Sartre angesiedelt ist, in die Zeit des Jugoslawienkrieges, also in die unmittelbare Vergangenheit der damaligen Gegenwart. Zur Zeit der Premiere im Mai 1998 ist der vergangene Nato-Angriff auf Jugoslawien noch präsent in den Köpfen der Menschen, auch weil es eine Zeit ist, in der immer mehr Details über die Kämpfe auf dem Balkan an das westliche Europa durchdringen und die Suche nach den Kriegsverbrechern aufgenommen wird. Radovan Karadžić, der ehemalige Präsident der „Serbischen Republik“ in Bosnien, ist untergetaucht und befindet sich auf der Flucht vor dem Kriegsverbrechertribunal von Den Haag. Bei Castorf spielt der ebengenannte Karadžić, der als Mitverantwortlicher für das Massaker von Srebrenica angeklagt wird, eine bedeutende Rolle in seiner Adaption von Sartres Stück, dazu aber später mehr.

Geradezu klassisch baut Castorf seine Inszenierung zu Beginn des Stücks auf. Er konstruiert ein konventionelles Theaterstück inklusive rotem Vorhang.

Castorf setzt das erste Bild als Prolog vor dem Vorhang um. Er fügt auch einen neuen, in der Textvorlage nicht enthaltenen Epilog hinzu, der ebenso vor dem Vorhang gespielt wird. Dadurch entwickelt er einen klassischen dramaturgischen Bogen, der sich nahezu lückenlos durch den Abend zieht. An dieser Stelle zeigt sich bereits, dass Castorf die dramatische Form auf konventionelle Art und Weise in seiner Inszenierung präsentiert. Es scheint, als ob er seine Aversion gegen die dramatische Form bei dieser Inszenierung vollständig beiseite geschoben hätte. Die Geschichte verläuft linear, mit traditionell ausgeformtem Spannungsbogen, bei dem nur in den Szenenwechseln, den musikalischen Zwischenspielen mit Tanzeinlagen kurze Brüche entstehen, die sofort wieder geschlossen werden. Die Musikeinsätze spiegeln, ebenso wie die Szenenordnung die dramatischen Strukturen der Inszenierung wider. Oftmals setzt die Musik auch innerhalb des dramatischen Bogens wichtige Akzente, führt den Spannungsbogen aus und erweitert die Dialoge auf eine klassische dramatische Linie hin. In dieser Verwendung der dramatischen Form lässt sich ein möglicher Bezugspunkt zu der hybriden Theaterform, welche nach der Postdramatik von Bedeutung sein könnte, herstellen. Auf der einen Seite wird der dramatischen Struktur nicht ganz über den Weg getraut, dafür sitzen die postmodernen Theorien bei Castorf zu tief, und dieses

Misstrauen äußert sich in den *Schmutzigen Händen* sehr deutlich in den vielen montierten Brüchen, die nicht zur erwarteten Größe anwachsen. Diese Brüche ergeben sich in konventionell dramatischen Szenen, die an einem bestimmten Punkt durch manisches Wiederholen von Worten aus ihrer Linearität herausgerissen werden und von der Leiblichkeit der Akteure infiltriert werden. Auf diese Weise verfällt Hoederer in einer Szene, in der Hugo ihm den Besuch von Karsky in seinem Arbeitszimmer ankündigt, in eine Schleife von wiederholten Beschimpfungen und Fragen an Hugo, wann Karsky denn komme, obwohl dessen Eintreffen schon von Hugo berichtet wurde. In aufgeregter Weise fragt er immer wieder und es entsteht ein Moment des Stillstands, bis der Szenenwechsel durch Musik eingeleitet wird. Eine weitere für diese Brüche signifikante Szene spielt sich ebenfalls zwischen Hoederer und Hugo in dessen Zimmer ab. Hoederer spricht Hugo auf seine frühere Funktion in der Partei an, auf seine Zeitung und er redet davon, dass Hugo nie an einer politischen Aktion teilgenommen hat und dass dies das Schlimmste sei für einen Intellektuellen wie Hugo. Während dieser bedeutenden Fragen und Erläuterungen Hoederers zieht Hugo, sobald Hoederer seinen Blick von ihm abwendet, Grimassen während des Dialogs, der Hugos Motiv für den späteren Mord erläutert. Castorf setzt in dieser essentiellen dramatischen Szene bewusst einen Bruch in die dramatische Ordnung, um in Folge dessen mit der Rückbesinnung Hugos auf seine tragische Situation, welche sich darin äußert, dass Hugo mit den Grimassen aufhört, weil ihm die Ernsthaftigkeit des Gesagten bewusst wird, eine der Schlüsselszenen des Theatertextes hervorzuheben. In diesen beiden Szenen tritt die performative Ebene vor die dramatische Ordnung der Handlung und vollzieht einen Bruch in der linearen Struktur des konventionellen Theatertextes. Andererseits ermöglicht Castorf diese Rückbesinnung auf bestehende dramatische Strukturen, dem Zuschauer mit gewohnten Zugangsweisen entgegen zu kommen und ihn somit für die Verhandlung einer zeitgenössischen Thematik zu interessieren und zu vereinnahmen²⁰⁶. Diese Annäherung bringt dem Zuschauer die behandelte Thematik näher und ermöglicht Castorf eine Auseinandersetzung mit einem gesellschaftspolitischen Thema, in diesem Fall dem Jugoslawienkrieg, sodass dadurch das Publikum Anteil nimmt und zur Diskussion aufgefordert wird.

Mit dieser Vorgangsweise schließt er sich vielen Regisseuren seiner Zeit an, die versuchen, sich in gesellschaftspolitischen Theaterformen zu versuchen ohne auf die

²⁰⁶ vgl. Poschmann, *Der nicht mehr dramatische Theatertext*, S. 81.

Provokation in der Form als Zugpferd zu setzen.²⁰⁷ Für Castorf erweist sich in diesem Fall die konventionelle dramatische Form mit nur wenigen Veränderungen geeignet, um sich mit einem schwierigen Thema auseinanderzusetzen. Darüberhinaus kann durch die konventionelle Form die komplexe Thematik leichter erschließbar gemacht werden und die Zuschauer somit zum Reflektieren der Thematisierung aufgefordert werden.

5.4.6. INTERLUDES – BRÜCHE IN DER STRUKTUR

Wie bereits zuvor erwähnt, entwickelt sich die lineare Erzählung der literarischen Vorlage bei Castorf nur abschnittsweise ohne jegliche Störungsversuche. Zumeist treten zwischen den einzelnen Bildern Brüche auf, welche die linearen Erzählstrukturen zu dekonstruieren versuchen.

Die Brüche entstehen großteils in den Zwischenspielen. Als Beispiel eines solchen Zwischenspiels, möchte ich kurz das Ende der dritten Szene des vierten Bildes skizzieren. Hugo und Hoederer bringen ihren Dialog zu Ende, die Musik setzt ein, die beiden ziehen sich ein Sakko an und setzen einen Hut auf. In ihrer Mimik bleiben sie in der Haltung der Figur, nur ihre Körper bewegen sich zu der choreografierten Jongliereinlage und anschließend zu den fast synchronen, motivischen Tanzeinlagen. Henry Hübchen (Hoederer) verzieht im Gesicht fast keine Miene, manchmal lässt sich jedoch ein Ansatz von Missfallen vermuten. Beide setzen einen bemühten, fast verkrampften Gesichtsausdruck auf, während sie die komischen Nummern tänzerisch darbieten. Das Tanzen erscheint fremd in der Angestrengtheit, die durch die Gesichter der Protagonisten vermittelt wird.

Die Bewegungen muten wie ein teils choreografierter, teils improvisierter Ringkampf-Tanz an. Meist nach einem gewissen Bewegungsschema hüpfend, nähern sich Hugo und Hoederer einander an. Sie bewegen sich konzentriert auf die Schrittfolgen und bedacht auf eine fast synchrone Abfolge nach links Richtung Bühnenrand und anschließend wieder in die entgegengesetzte Richtung. Die Schrittfolgen, die einzelnen Standardtänzen entlehnt scheinen, werden von den beiden konzentriert stümperhaft dargeboten. Sie springen mit einer angespannten Körperhaltung von einem Bein auf das andere, sie werfen die Beine übereinander und bewegen sich übersteigend von Bühnenrand zu Bühnenrand. Das Stolpern und den anderen dabei in seiner Bewegung

²⁰⁷ vgl. Jürgen Berger, „Kunst oder Kinsey?“, *Ökonomie im Theater der Gegenwart*, Hg. Franziska Schössler/Christine Bähr, Bielefeld: Transcript 2009, S. 167-171, hier S. 167.

zu stören, lässt in den aufeinander abgestimmten Bewegungen eine Art Wettstreit erkennen. Es entsteht eine Wettkampfsituation, in der jeder Fehler genutzt wird, um den anderen aus seinem Konzept zu bringen. Einer gibt eine neue Bewegungsabfolge vor und der andere versucht es nachzuahmen und schlussendlich zu übertrumpfen. Gekonnte Sprünge und wildes Stolpern wechseln sich ab. Die Körperimprovisationen, die so wie eben beschrieben, in den *Schmutzigen Händen* hauptsächlich in den Brüchen der Geschichte dargestellt werden, lassen keine ästhetische, tänzerische Qualität vermuten, sondern sie verdeutlichen die Leiblichkeit der Schauspieler, die hinter den Figuren steht. Die Erschöpfung und die Angestrengtheit stehen neben der komischen Wirkung im Vordergrund.

Diese aufblitzenden Brüche, die nie zu ihrer großen Gestalt gelangen, manifestieren sich in den komödiantischen Wiederholungen, die mit großer Vehemenz immer wieder in den Text eingeschoben werden, gekoppelt mit Kraftausdrücken, welche die Zuschauer wieder auf diese Unterhaltungsebene herunterholen möchten, und sie aus der diegetischen Welt kurz herausziehen.

Castorf nimmt sich ein Beispiel an Charlie Chaplin, der, wie er im *Großen Diktator* zeigt, über das Komödiantische, über das Slapstickhafte, an das Wesen des Faschismus heranzukommen versucht.²⁰⁸ Einen ähnlichen Weg verfolgt Castorf hier, um die Zustände in einem von der Diktatur Titos und jahrelanger Fremdherrschaft geprägten Serbien verständlich zu machen. In der Unterhaltungsebene, die in allen Castorf Inszenierungen eine wichtige Rolle spielt, findet auch das Politische seine Umsetzung auf der Bühne, wie Castorf anmerkt:

„Was ist politisches Theater? Etwa langweiliges Theater? Wenn Müller seinen ‘Fatzter’ macht und du dabei einschläfst? Soll das Methode sein? Theater muss auch immer einen Unterhaltungswert haben, das ist keine Frage. Brechts Inszenierungen hatten immer einen hochkomödiantischen Ansatz.“²⁰⁹

In dieser Aussage findet sich eines der hervorstechendsten Charakteristika von Castorfs Theaterarbeit, nämlich die Verhandlung von heikler, diffiziler, politischer Thematik mit den Mitteln des Komödiantischen in Anlehnung an Chaplins Methode im *Großen Diktator*. Der Witz lässt zu, dass der Zuschauer den schweren Inhalt leichter verarbeiten kann, es ermöglicht einen ganz anderen Zugang. Castorf behandelt in vielen seiner Inszenierungen das Politische in der äußeren Form seiner Werke, in der Strukturierung,

²⁰⁸ vgl. Castorf, *Publikumsgespräch zu Schmutzige Hände. Theatertreffen Berlin 1999*, 3:22.

²⁰⁹ Frank Castorf zitiert in Jürgen Balitzki, *Castorf der Eisenhändler. Zwischen Kartoffelsalat und Stahlgewitter*, Berlin: Ch. Links Verlag 1995, S. 102.

der Montage und der Dekonstruktion der literarischen Vorlage. In *Schmutzige Hände* jedoch verlässt er sich auf den Inhalt und begnügt sich mit der Vermittlung über den komödiantischen Aspekt.

5.4.7 PRÄSENZ DER FIGUR

Der Akteur verteidigt seine Figur in gewisser Weise, wie es in den Schauspielschulen in den 1990er Jahre wieder gefordert wird.²¹⁰ Die Figuren erscheinen als richtige, man könnte sagen verkörperte Figuren, und nicht als Schauspieler, die sich an Figuren orientieren.

Im postdramatischen Theater wird der Figur ihre Berechtigung auf der Bühne verwehrt, sie wird durch den Körper des Schauspielers, der als eben dieser auf der Bühne zu sehen ist und der höchstens eine angedeutete Figur zitiert, verdrängt. Diese Schauspielerdarstellung findet sich auch in Frank Castorfs frühen Arbeiten verbreitet. Dies ändert sich jedoch ab den späten 1990er Jahren signifikant. In den *Schmutzigen Händen* betreten erstmals bei Castorf durchdachte, charakterisierte Figuren die Bühne. Sie sind nicht nur auf der Bühne zu sehen, sondern sie treten über lange Strecken in den Vordergrund, nehmen die Bühne für sich ein, und lassen nur in ihrem Schatten die Schauspieler manchmal durchscheinen. Die Rollen sind getreu der Vorlage Sartres angelegt, fast alle Figuren scheinen beim Lesen dieselben Charaktereigenschaften aufzuweisen, wie sie sie auch auf der Bühne darstellen. Die Schauspieler spielen ihre Figuren, sie deuten sie nicht nur an, um den Zuschauer zu verunsichern, wie es in Castorfs früheren Arbeiten durchgängig der Fall war, sondern sie sind als ausdefinierte Figuren auf der Bühne sichtbar, um ihre Beziehungen zu den anderen Figuren zu konstituieren. An keiner Stelle im Verlauf des Abends könnte man von einer auf Illusion angelegten Spiel- und Inszenierungsweise sprechen, aber es ist anzumerken, dass die Schauspieler den ganzen Abend von ihrer Figur besetzt bleiben und rundherum eine geschlossene diegetische Welt aufbauen, indem das Prinzip der Narration als Handlungsmaxime gilt.

Der Schauspielerkörper verschwindet hinter seinem Spiel. Das Agieren in der Rolle führt die Zuschauer nah an die Handlung heran. Die Irritation, welche Castorf auch oft durch das Hervorheben des Schauspielerkörpers affiziert, tritt in dieser Inszenierung nicht ein. Der Zuschauer wird begeistert von dem Spiel der Schauspieler, welches sie in den

²¹⁰ vgl. Stegemann, „Nach der Postdramatik“, S. 18.

Vordergrund stellen. Das Heraustreten aus der Rolle scheint sich nur an ganz wenigen Stellen im Laufe der Inszenierung anzudeuten. Jene Momente lassen sich an einer Hand abzählen. Die Figurentreue ermöglicht es dem Publikum an der Geschichte dranzubleiben. Die Schauspieler verteidigen ihre Figuren teilweise ganz offensichtlich in den Zwischenspielen nach den einzelnen Szenen.

5.4.8 FIGUR VS. AKTEUR

Castorfs Inszenierungen zeigen eine auffällige Figur – Rolle – Akteur-Konstellation auf. In vielen seiner Inszenierung gibt es zwischen den einzelnen Elementen keine klare Trennung, vielmehr verschmelzen sie ineinander und ebnen die Differenzen ein.

Durch das ständige Wechselspiel zwischen Präsenz der Schauspieler, der Repräsentation der Figur und dem Handeln, motiviert durch die Rolle, lässt sich keine klare Unterscheidung mehr treffen. Das Miteinbeziehen von biografischen Details der Schauspieler lässt sich oft auch auf die Figur übertragen, könnte aber genau so gut dem Akteur an sich zugeschrieben werden.²¹¹ Der Einbruch der Realität auf der Bühne führt die Zuschauer oft in die Irre, denn dieser Einbruch verführt die Zuschauer, die Verhaltensweise der Akteure dem Schauspieler selbst zuzuschreiben, auch wenn das vielleicht gar nicht der Realität entspricht. Oder die Schauspieler geben biografische Details, Erfahrungen von sich preis, die ihnen der Zuschauer nicht zuordnen kann, und die sie auf ihre Rolle beziehen.

Die Figuren scheinen in den Interludien, wie sie im vorigen Abschnitt ausgeführt wurden, noch eine aufgesetzte Rolle anzudeuten, keine ausdefinierte, sondern nur einen skizzierten Figurenumriss. Dieser angedeutete Charakter verblasst im Spiel immer mehr und der Körper des Akteurs tritt in den Vordergrund. Werden die Schauspieler in den frühen Castorf Inszenierungen durch Regieanweisungen zu einem betont exhibitionistischen Stimmgebrauch oder dementsprechenden Körperbewegungen animiert, welche den Schauspielerkörper an sich ausstellen sollen, scheinen sie mit diesem der Figur nicht zugehörigen Tanz- beziehungsweise Jongliereinlagen während der Musikeinspielungen nicht so recht zufrieden zu sein. Anders ausgedrückt: Hinter der Mimik der Schauspieler lässt sich eine gewisse Uneinigkeit vermuten. Die ausufernden, teils choreografierten Einlagen scheinen dem Wesen der Figuren zu missfallen, nicht

²¹¹ vgl. Tobias Hockebrink, *Karneval statt Klassenkampf. Das Politische in Frank Castorfs Theater*, Marburg: Tectum Verlag 2008, S. 78.

dazu zu passen. Die Schauspieler muten wie unzufriedene Marionetten an, die dem Fadenspiel des Regisseurs nicht entkommen können. In der vehementen Verteidigung der Figur scheinen sich die Schauspieler gegen Störungsversuche von außen, von etwas außerhalb der diegetischen Welt Liegendem, zu wehren, wenn auch nicht sehr erfolgreich. Der Puppenspieler Castorf lockt die Schauspieler immer wieder aus ihren Rollen heraus, jedoch agieren die Schauspieler voll und ganz in der diegetischen Welt, in einer strukturierten Geschichte, aus der sie sich nicht durch Einschnitte vertreiben lassen wollen. Es entstehen große, getriebene Bewegungen, die nicht ganz im Einklang mit dem Geist der Schauspieler zu sein scheinen. Daraus folgt ein Bruch zwischen Schauspielerkörper und verkörperter Figur, der sich in der Mimik niederschlägt. Man könnte hinter dieser Figur-Schauspielerkörper-Konstruktion einen nicht ganz nahtlosen Rückbezug von Castorf auf das konventionelle, erzählerische Theater vermuten. Denn das geschlossene System der Erzählebene, wird nicht als eine glatte, durchstrukturierte Form auf der Bühne inszeniert, sondern als eine, die sich der postdramatischen Praxis, sofern man darunter die Inszenierungsästhetik der frühen Werke Castorfs zusammenfassen kann, versucht zu verwehren.

Die Signifikanz des Körpers, der auf der Bühne inszeniert wird, ist ein bedeutendes Element von Castorfs ästhetischem Konzept. Diese Betonung des Körpers fehlt ihm im konventionellen Theater. Die Sprache scheint als das entscheidende Werkzeug des Schauspielers zu fungieren, der Körper wird darin der Sprache nachgestellt.²¹² Entgegen dieser konventionellen Ausrichtung des Theaters setzt Castorf den Körper auf sehr verschiedene Arten auch in den *Schmutzigen Händen* in Szene. Die Körper werden in ihren sportlichen Fähigkeiten ebenso wie in ihren unkontrollierten Bewegungen auf der Bühne präsentiert. Ein geplanter eleganter Sprung oder ein Kopfstand wird von den Schauspielern eingesetzt, um die Leiblichkeit, die hinter der Figur am Werk ist, auszustellen. Ebenso werden taumelnde Bewegungen, Stolpern und Fallen eingesetzt, um Brüche zwischen der Zuschreibung einer Figur und der Präsenz des Schauspielerkörpers zu schaffen. Die Kombination aus präzisen und spontan unkontrollierten Bewegungen liefert sich bei Castorf ein Wechselspiel, welches die diegetische Welt der Figuren durchdringt und für kurze Momente oftmals sogar aufbricht.

²¹² vgl. Castorf zitiert in Jürgen Balitzki, *Castorf, der Eisenhändler*, S. 32.

Es scheint Castorf kann seine Provokation noch nicht ganz ablegen und muss demnach in seiner Inszenierung mit dieser dramatischen Form mehrmals in Konflikt treten. Dennoch bricht er die Form nie ganz auf, es werden lediglich Störungsversuche eingeflochten, die bald wieder versanden. Aus dieser Strukturierung heraus erscheint die dramatische Form ihre Berechtigung auf dem Theater auch für Castorfs Zwecke wieder erlangt zu haben, da die grundsätzliche dramatische Struktur linear durch das Stück bestehen bleibt, mit kleinen Rissen versehen, die sich in der darauffolgenden Szene wieder zu schließen scheinen.

5.4.9 DIE REALITÄT SCHLEICHT SICH EIN

Die Inszenierung entwickelt sich in der ersten Hälfte in ein immer lauter werdendes, buntes Treiben, das immer komischer anmutet und den Zuschauer in eine komische Situation einlullt. Jedoch geschieht an jenem Punkt, wo man den Höhepunkt des Karnevals und der Spaßmacherei erwartet, etwas Unerwartetes. Der Ernst hält Einzug auf der Bühne, in diesem Fall in Form eines Wirklichkeitseinbruchs durch die Erzählungen von Kindern, die dem Kriegsalltag zum Opfer gefallen sind und Misshandlungen von Soldaten erdulden mussten.²¹³ Kathrin Angerer tritt nach einer turbulenten und lauten Prügelszene zwischen Hoederer, Hugo und Karsky, aus der Dusche vorne an das Geländer des Gewächshauses, getaucht in rotes Licht. Hinter ihr schreien sich Hoederer und Hugo in Serbokroatisch an. Sie beginnt an das Publikum aus der Ich-Perspektive die Geschichte eines kleinen Jungen zu erzählen, der zusehen muss, wie Soldaten der schwangeren Mutter in den Bauch treten, bis diese ihr Baby verliert. Die Erzählungen stammen aus *Herzschmerzen. Gespräche vom Krieg mit Kindern aus dem ehemaligen Jugoslawien* von Senada Marjanovic. Lange reagieren die Männer im Stück nicht, gefangen in ihrem Gewaltphantasien und Kriegsgedanken, erkennen sie den Bezug zu ihrer eigenen Geschichte nicht.²¹⁴ Sie sind zu blind in ihrem Zorn, um die eigene Geschichte überhaupt zu reflektieren, bevor sie zum Gegenschlag ausholen.

Sylvia Rieger hängt etwas später in der Inszenierung eine weitere Erzählung eines Kindes an. Nachdem Rieger als Olga auf dem Schreibtisch von Hoederer ein Schriftstück über die Kooperation mit dem Regime findet mit der Aufzählung von serbischen Orten, die von ihm abgetreten werden sollen, tritt sie aus dem Dialog mit Jessica heraus und in

²¹³ Merck, „Willkommen zurück im Politischen“, S. 5.

²¹⁴ vgl. Burckhardt, „Knarren, Clowns und Karadzić“, S. 16.

eine seltsame Besinnung und Melancholie hinein. Aus dieser Haltung bei ebenfalls blutroter Beleuchtung wendet sie sich an das Publikum und erzählt mit einem leeren Gesichtsausdruck die Geschichte eines jungen Mädchens, das mit ansehen muss, wie ihre Mutter gezwungen wird ihren Mann anzuzünden. Unter den Augen des brennenden Vaters, werden seine Frau und die Töchter von den Soldaten geschändet.

In diesen Passagen stellt Castorf den Schrecken, die unerträgliche Gewalt mit solcher Ernsthaftigkeit vor, dass dem Zuschauer das sich anbahnende Lachen der vorhergegangenen slapstickhaften Szenen im Halse stecken bleibt und die Grausamkeit die Kehle zuschnürt. Dieser offene pure Angriff auf die Emotionen auf die Betroffenheit kann als ungewohnt bei Castorf angesehen werden. Der Umschlag der lauten, komischen Szenen zwischen den Männern und den unheimlich traurigen Geschichten der Frauen reißen den Zuschauer in einen Strudel der Emotion.

Den beiden Frauen im Stück fällt eine besondere Stellung zu. Sie sind die einzigen die der Wirklichkeit ins Auge sehen: „Die Frauen, die die Erinnerung bewahrt haben, legen in Castorfs Inszenierung als einzige einen Rest von Realitätssinn an den Tag. Wenn sie spielen, wissen sie, daß sie spielen.“²¹⁵ Hoederer ist sich seinem Spiel nicht bewusst, noch weniger ist es Hugo. Er verstrickt sich in einen Teufelskreis, in dem er nicht mehr zwischen Schein und Sein unterscheiden kann, im Gegensatz zu Jessica, die immer weiß, wann sie spielen muss und wann nicht.

In dieser Unentschiedenheit zwischen Spiel und Nicht-Spiel lässt sich ein Hauptmotiv der Inszenierung erkennen, nämlich die Indifferenz zwischen Fiktion und Realität, zwischen Gegenwart und Vergangenheit. Dieses Motiv hat Castorf aus Emir Kusturicas *Underground* übernommen. Titos jahrzehntelang erfolgreich durchgeführte Verdrängung der Erinnerung an die Massen an serbischen Opfern, die die Nazis hingeschlachtet haben, führt zu den „ethnischen Säuberungen“ im multikulturellen Jugoslawien 1992 und in Folge dessen zum Krieg.²¹⁶ Die Verdrängung der Erinnerung behandelt Castorf auf verschiedensten Ebenen. Am Augenscheinlichsten in der Konstellation mit den Geschichten der Kinder aus dem Krieg, wenn Kathrin Angerer die Geschichte des kleinen Jungen erzählt, streiten und schreien Hugo und Hoederer sich weiter an. Sie wollen, oder können sich aus Schmerz nicht an die Vergangenheit erinnern und werden so zu Gefangenen ihrer unverarbeiteten Wut und Trauer.

²¹⁵ ibid, S. 17.

²¹⁶ ibid, S. 16.

5.4.10 HOEDERER VS. KARADŽIĆ

Castorf wirft in seiner Gestaltung der Figur Hoederers vielfach Assoziationen zu Radovan Karadžić auf, am prägnantesten wohl aber in seiner optischen Erscheinung. Henry Hübchen trägt als Hoederer die graue Haartolle des Kriegsverbrechers. Immer wieder kommen im Verlauf der Inszenierung Assoziationen auf, die dem Zuschauer eine Identifizierung der Figur mit Karadžić anbieten, jedoch sich nicht vollends verwirklichen lassen wollen.

Die Figur Hoederer erfährt durch Castorf ab einem Wendepunkt des Abends eine seltsame Zuspitzung, die den Verdacht immer weiter schürt. In Castorfs Bearbeitung passiert im Stück eine große Wende, in der Ironie und Satire umschlagen in ernsthafte Grausamkeit. Hoederer, der zuvor immer der lässige, sich nicht aus der Ruhe bringende Vaterersatz für Hugo zu sein scheint, verbringt schlaflose Nächte in seinem Arbeitszimmer und formuliert Gedichte und setzt radikale programmatische Schriften auf. Es scheint sich eine Entwicklung abzuzeichnen, die ihn vom kommunistischen Realisten zum Massenmörder kehrt. ²¹⁷ In dem in der Wiederholung gefangenen alten Mann erwächst langsam das Bedürfnis die Macht an sich zu reißen.

Es findet eine Transformation der Figur Hoederers statt, weg von dem einsamen, in seiner Erinnerung gefangenen und der Wiederholung verschriebenen alten Mann, die Hübchen als Hoederer im ersten Teil verkörpert. An dem Punkt, wo Castorf die Ironie in bitteren Ernst übergehen lässt, scheint ein anderer Hoederer auf den Plan zu treten: „Als eine Art Ganove mit sympathisch menschlichen Zügen, der es versteht, mit dem Zuckerbrot verständnisvoller Zuwendung und der Peitsche autoritären Auftretens Menschen an sich zu binden.“²¹⁸ So beschreibt Nikolaus Merk den Hoederer, der auf der Bühne von Hübchen entworfen wird, sobald die Realität auf der Bühne einfällt und somit auch der Ernst die Ironie in die Tasche steckt. Genau das ist diese ambivalente Figur für die Zuschauer: eine zwiespältige Person, die Zuckerbrot und Peitsche gleichermaßen einzusetzen weiß und die dadurch eine sympathische Aura um sich arrangiert, der Leute gerne zum Opfer fallen.

Auch wenn, vorrangig auf der Ebene des Erscheinungsbildes, Hoederer als Ebenbild von Karadžić schon deutlich zu Tage treten scheint, sind es doch lediglich Ansatzpunkte, die gleich wieder verwischt werden könnten.

²¹⁷ vgl. Merck, „Willkommen zurück im Politischen“, S. 5.

²¹⁸ *ibid.*, S. 6.

Castorf setzt die Figur des politischen Führers Hoederer nicht mit dem Kriegsverbrecher Karadžić gleich. Durch die immer wieder ansetzenden Assoziationen und sprunghaften Bilder wird ein Denkraum eröffnet, der es dem Zuschauer ermöglicht, sich selbst mit der Thematik auseinanderzusetzen.²¹⁹ Es soll nicht der Eindruck erweckt werden: Da wird einem Radovan Karadžić auf der Bühne vorgesetzt und zum Glück wird er am Ende des Stücks auch erschossen. Castorf geht es vielmehr darum, durch die Andeutungen den Zuschauer zum Nachdenken anzuregen und die mediale Darstellung der Jugoslawienkriege zu hinterfragen. Darüberhinaus aber wollte Castorf eine offensichtliche Verbindung zum Kriegsverbrecher schaffen, dies bezeugt alleine das Plakat zur Ankündigung der Inszenierung, auf dem Auszüge aus der Anklageschrift gegen Karadžić aufgelistet sind. Aber ihn interessiert vor allem die Ambivalenz, die die Politfigur Karadžić ausmacht. Es war diese Zwiespältigkeit zwischen einem Literaturliebhaber, Gedichteschreiber, Psychologen und dem massenmörderischen, machtbessenen Diktator. Diese Ambivalenz überträgt er auf die Figur des Hoederer, um die eingefahrene Gut-Böse-Dialektik etwas aufzuweichen und wieder auf eine Reflexion hin zu öffnen.

Bemerkenswert ist, dass er sich als Projektionsfläche für den Kriegsverbrecher nicht Hugo ausgewählt hat, der der Charakterisierung von Sartre folgend augenscheinlich als irrationaler Mörder prädestiniert zu sein scheint, da ihm immer wieder eine Unterscheidung zwischen Wirklichkeit und Fiktion schwerfällt. Castorf wählt sich jedoch Hoederer, den er die kollektive Verdrängung in seinen endlosschleifenhaften Wiederholungen markieren lässt. Hoederer bleibt in seiner Versessenheit jedoch auf einem harmloseren Level hängen. Er stellt sich durch sein Handeln lediglich als politischer Pragmatiker heraus, der jegliche Lust auf Abenteuer hinter sich gelassen hat. Er entwickelt nie ein solches Gefahrenpotential, wie man es Karadžić zurechnen würde.²²⁰ Und darin liegt vermutlich auch gerade der Gedanke, der Castorf wichtig war: Hoederer ist nicht Karadžić, das wäre zu hochgestochen, und deswegen bleibt er auch auf einer anderen Ebene stehen, weil es nicht nötig ist, die beiden Charaktere so offensichtlich auf einen Sockel zu stellen. Denn das Publikum wird nur mit kleinen Assoziationen schon so sehr bewegt, dass eine deutlichere Ausführung zu viel wäre, es würde den gewünschten Effekt nicht mehr erzielen.

²¹⁹ vgl. *ibid.* S. 5.

²²⁰ vgl. Burckhardt, S. 16.

6. Conclusio

In Folge der Ausführungen, die in dieser Arbeit getätigt worden sind, lässt sich ein langer Weg erkennen, den das Theater hin zu einer sich vom Drama abgewendeten ästhetischen Form zurücklegen musste. Durch viele Abhebungsversuche wurde dem Drama immer mehr die Berechtigung auf dem Theater aberkannt, bis es im postdramatischen Theater gar keinen Platz mehr erhielt.

Am Höhepunkt einer Abkehr vom Konventionellen steht das Theater ohne Drama, welches in seiner extremsten Ausformung das Theater hinausträgt in das Leben. Indem man es abschafft, wird der Versuch unternommen, das Theater zu retten. Dieser Versuch, der von Schlingensief mit dem Projekt *Chance 2000* unternommen wird, ist zum Scheitern verurteilt. Das Theater in das Leben überzuführen ohne jegliche Theaterkonvention aufrecht zu erhalten, funktioniert nicht. Es zeigt sich anhand dieses Projektes sehr deutlich, dass die vierte Wand eine Grundvoraussetzung ist, um Theater zu machen, oder besser gesagt um Theater als Theater zu erkennen. Damit wird im Zuge der versuchten Abschaffung das Theater genau in seinen Konventionen und Strukturen wieder bestätigt.

Bereits vor dieser äußeren Bestätigung der Grundvoraussetzung für das Theater wagen viele Regisseure wieder die Rückkehr zur Konvention, die für sie in ihrer Existenzberechtigung bestätigt ist, so auch Frank Castorf. Er geht den Weg vom postdramatischen Theater zum dramatischen Theater zurück. Er kehrt an der Spitze der Abstraktion wieder zurück zum konkreten, zum konventionellen Theater.

Wie es sich aus der Auseinandersetzung mit Castorfs Inszenierung der *Schmutzigen Hände* (1998) herauskristallisiert hat, wird Castorf klar, dass eine politische Thematisierung nicht nur in der experimentellen Form des postdramatischen Theaters möglich ist. Er erkennt, dass das Politische nicht nur in der Verweigerung der konventionellen Form zu finden ist. Die Provokation funktioniert lange Zeit bei Castorf nur durch die unkonventionelle Form und Ästhetik seiner Inszenierung. Umso interessanter erscheint es, dass sich in Folge der Auseinandersetzung mit Castorfs Theaterarbeit, bei *Schmutzigen Händen* ein ganz anderer Effekt zu erkennen gibt. Die Provokation konnte sich in diesem Fall gerade deswegen entfalten, weil eine konventionelle Form gewählt wurde. Da der Inhalt des Textes dem Publikum durch die

konventionelle Form leichter zugänglich ist, kann die Provokation, die in der Botschaft des Textes oder besser gesagt dazwischen liegt, wirken. Der klare Zugang, der durch die dramatische Struktur geschaffen wird, erlaubt dem Publikum sich auf das Wesen des Textes zu konzentrieren und in Folge dessen das Gesehene zu reflektieren.

Die dramatische Struktur, welche in der Inszenierung der *Schmutzigen Hände* vordergründig ist, eignet sich gut um gegenwärtige problematische Verhältnisse zu thematisieren. Anhand von Castorfs Rückkehr zur dramatischen Struktur und zu erzählerischer Form eröffnet er dem Publikum einen Denkraum, der ihm offensichtlich auf der Bühne dargeboten wird.

Bereits 1998 vollzieht Castorf diese Rückkehr zur konventionellen dramatischen Form, ein Jahr vor der Veröffentlichung von Lehmanns Abhandlung *Postdramatisches Theater*, in der Castorf als ein Vertreter eben dieser neuen Theaterform angeführt wird. Aufgrund dieser Tatsache und den Ergebnissen aus der Auseinandersetzung mit einer wiedererstarkten dramatischen Theaterform am Ende der 1990er Jahre, kann man annehmen, dass das postdramatische Theater zu diesem Zeitpunkt bereits seinen Zenit überschritten hat und die Entwicklung rückläufig ist. Für viele Theatermacher scheint die völlige Abkehr vom Dramatischen bereits ihr Ablaufdatum erreicht zu haben.

Im Auschnitt zu Castorfs Rückkehr zur Konvention hat sich ergeben, dass die völlige Abkehr vom dramatischen Theater nicht mehr als alleiniges Ziel seiner Theaterarbeit angesehen werden kann. Mit vielen Erkenntnissen, die er aus seinen Theaterexperimenten zieht, erarbeitet er sich einen ästhetischen Kanon, den er im Falle der *Schmutzigen Hände* mit einer dramatischen Struktur zu fusionieren versucht. Der Konflikt, der dadurch entsteht, wird auf der Bühne in der Spannung zwischen Figur und Körper des Schauspielers sichtbar gemacht. In den Körperimprovisationen werden Brüche geschaffen, die die lineare Struktur des dramatischen Textes für Momente stören, um sie in weiterer Folge in ihrer Notwendigkeit zu bestätigen.

Castorfs Umgang mit Sartres klassisch dramatischem Text zeigt, dass die Transformation von postdramatischer Ästhetik in eine dramatische Struktur keine Unmöglichkeit sein muss, und dass dadurch eine höchst politische Aussage transportiert werden kann, die nicht unumstößlich in der Form zu finden sein muss.

7.LITERATURVERZEICHNIS

- Anders, Armin „Theater und Abseits. Inuit Productions“, in *Texte.Körper.Räume*, Hg. Armin Anders, St. Wolfgang: Ed. Arts & Scene 2003, S. 98-117
- Arnold, Ludwig, *Theater fürs 21. Jahrhundert*, Text+Kritik Sonderband, München: Richard Boorberg Verlag 2004
- Artaud, Antonin, *Das Theater und sein Double*, München: Matthes & Seitz 1996
- Artaud, Antonin, *Schluss mit dem Gottesgericht. Das Theater der Grausamkeit*, München: Matthes & Seitz 1993
- Balitzki, Jürgen, *Castorf, der Eisenhändler. Theater zwischen Kartoffelsalat und Stahlgewitter*, Berlin: Ch. Links Verlag 1995
- Berger, Jürgen, „Kunst oder Kinsey?“, *Ökonomie im Theater der Gegenwart*, Hg. Franziska Schössler/Christine Bähr, Bielefeld: Transcript 2009, S. 167-171
- Birkenhauer, Theresia, *Schauplatz der Sprache. Das Theater als Ort der Literatur*, Berlin: Vorwerk 8 2005
- Braun, Karlheinz „Gibt es eine Dramatik der 90er Jahre?“, *Theater der Zeit*, März/April 1997, S. 31-34
- Brecht, Bertolt, „Das epische Theater“, *Schriften zum Theater*, Bd. 3 1933-1947, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1963, S. 51-65
- Brecht, Bertolt, „Kleines Organon für das Theater“, *Schriften zum Theater*, Bd. 7 1948-1956, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1964, S. 7-57
- Brecht, Bertolt, „Über das experimentelle Theater“, *Schriften zum Theater*, Bd. 3, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1963, S. 79-106
- Burckhardt, Barbara, „Knarren, Clowns und Karadzič. Frank Castorf inszeniert Sartres ‚Die Schmutzigen Hände‘ als Epilog auf den jugoslawischen Bürgerkrieg“, *Theater Heute*, 4/1998, S. 15-17
- Castorf, Frank, „Nicht Realismus, sondern Realität“, *Einbruch der Realität. Politik und Verbrechen*, Hg. Carl Hegemann, Volksbühne Berlin: Alexanderverlag 2002, S. 71-79
- Diederichsen, Diedrich „Fülle des Wohllauts“, *Theater heute*, Oktober 2003, S. 18-25
- Esslin, Martin, *Das Theater des Absurden. Von Beckett bis Pinter*, Reinbeck bei Hamburg: Rowohlt 1996 (orig. 1965)

- Finter, Helga „Das Reale, der Körper und die soufflierte Stimmen: Artaud heute“, *Forum Modernes Theater*, Band 13, Heft 1, 1998, S. 3-17
- Fischer-Lichte, Erika, „Vom ‚Text‘ zur ‚Performance‘: Der ‚performative turn‘ in den Kulturwissenschaften“, *Kunstforum international*, Bd.152, Oktober-Dezember 2000, S. 61-64
- Fischer-Lichte, Erika, *Kurze Geschichte des deutschen Theaters*, Tübingen: Francke 1999
- Fischer-Lichte, Erika/ Barbara Gronau/ Sabine Shouten/ Christel Weiler (Hg.), *Wege der Wahrnehmung*, Theater der Zeit, Recherchen 33, 2006
- Fischer-Lichte, Erika „Vom Theater als Paradigma der Moderne zu den Kulturen des Performativen“ *Theater als Paradigma der Moderne?*, Hg. Christopher Balme/ Ralf Rüttig, Tübingen: Francke 2003, S. 15-32
- Frei, Nikolaus, *Die Rückkehr der Helden. Deutsches Drama der Jahrhundertwende (1994-2001)*, Tübingen: Gunter Narr Verlag 2006
- Goffman, Erving, *Rahmen-Analyse. Ein Versuch über die Organisation von Alltagserfahrung*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1993
- Gross, Martina/ Patrick Primavesi (Hg.), *Lücken sehen... .Festschrift für Hans-Thies Lehmann zum 66.Geburtstag*, Heidelberg: Winter Verlag 2010.
- Hegemann, Carl, *Plädoyer für die unglückliche Liebe. Texte über Paradoxien des Theaters 1980-2005*, Hg. Sandra Umathum, Theater der Zeit, Recherchen 28, 2005
- Höbel, Wolfgang, „Castorf allein zu Haus“, *Spiegel-Online*, 48/2007, <http://www.spiegel.de/spiegel/print/d-54076886.html>, Zugriff: 20.11.2011
- Hockebrink, Tobias, *Karneval statt Klassenkampf. Das Politische in Frank Castorfs Theater*, Marburg: Tectum Verlag 2008
- Ionesco, Eugène, *La Cantatrice chauve*, Paris: Gallimard, 2010 (orig. Editions Gallimard 1954)
- Irmer, Thomas, „Leitbild, Glauben, Depression und Erniedrigung. Frank Castorfs Volksbühnenarbeit ab Mitte der neunziger Jahre“, *10 Jahre Volksbühne. Intendanz Frank Castorf*, Hg. Thomas Irmer und Harald Müller, Berlin: Theater der Zeit, 2003, S. 46-52
- Kanis, Stefan, „Hades auf Probe. Frank Castorf inszeniert Euripides ‚Alkestis‘ für Wien und Berlin“, <http://sperrersitz.net/?p=1342>, Zugriffsdatum: 03.01.2012

- Kohse, Petra, „Schon das Ende oder alles auf Anfang. Über Hans-Thies Lehmanns Studie ‚Postdramatisches Theater‘“, *Theater der Zeit*, September/Okttober 1999, S. 18-19
- Kreuder, Friedemann/Sabine Sörgel (Hg.), *Theater seit den 1990er Jahren*, Hg. Tübingen: Francke 2008
- Lazarowicz, Klaus/Balme, Christopher (Hg.), *Texte zur Theorie des Theaters*, Stuttgart: Reclam 2000.
- Lehmann, Hans-Thies, *Das Politische Schreiben. Essays zu Theatertexten*, Berlin: Theater der Zeit 2002
- Lehmann, Hans-Thies, *Postdramatisches Theater*, Frankfurt am Main: Verlag der Autoren ⁴ 2008
- Malzacher, Florian „Ein Künstler, der nicht Englisch spricht, ist kein Künstler“, *Theater heute*, Oktober 2008, S. 7-13
- Merck, Nikolaus, „Willkommen zurück im Politischen. Frank Castorf inszeniert Sartres ‚Schmutzige Hände‘ an der Berliner Volksbühne“, *Theater der Zeit*, Heft 3, Mai/ Juni 1998, S. 4-7
- Merleau-Ponty, Maurice, *Das Auge und der Geist. Philosophische Essays*, Hamburg: Felix Meiner Verlag 2003
- Merleau-Ponty, Maurice, *Phänomenologie der Wahrnehmung*, Berlin: Walter de Gruyter & Co 1966
- Meyer-Gosau, Frauke „Wir wollen doch alle nur das Beste!“, *Theater heute*, August/September 2002, S. 52-55
- Müller, Heiner, *Gesammelte Irrtümer 1*, Frankfurt am Main: Verlag der Autoren 1986
- Nagel, Ivan „Was nicht zusammenpaßt! Rede zur Verleihung des Kortner-Preises am 11.Dezember 1994“, in *Liebe! Liebe! Liebe! ist die Seele des Genies. Vier Regisseure des Welttheaters*, München: Carl Hauser 1996, S. 92-101
- Pavis, Patrice, „Szondis Erbe für die Semiologie des Theaters“, *Vermittler. Deutsch-französisches Jahrbuch 1*, Hg. Jürgen Sieß, Frankfurt am Main 1981, S. 142-155
- Poschmann, Gerda, *Der nicht mehr dramatische Theatertext*, Tübingen: Max Niemayer Verlag 1997

- Raddatz, Frank im Gespräch mit Frank Castorf „Als Gesamtereignis hat das eine terroristische Dimension“, *Theater der Zeit*, August/September 1993, S. 18-24
- Sartre, Jean-Paul, *Die Schmutzigen Hände*, Reinbeck bei Hamburg: Rowohlt:1991 (Orig. Paris: Libraire Gallimard 1948)
- Schramm, Helmar, „Dem Zuschauer auf den Leib rücken“, *Theater des Augenblicks. Die Theaterarbeit Frank Castorfs. Eine Dokumentation*, Hg. Siegfried Wilzopolski, Zentrum für Theaterdokumentation und -information Berlin 1992, S. 119-128
- Schössler, Franziska/ Bähr, Christine (Hg.), *Ökonomie im Theater der Gegenwart*, Bielefeld: Transcript 2009
- Schuhmacher, Eckhard, *Gerade Eben Jetzt. Schreibweisen der Gegenwart*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2003
- Schütt, Hans-Dieter, in *Die Erotik des Verrats. Gespräche mit Frank Castorf*, Hg. Hans-Dieter Schütt, Berlin: Dietz Verlag, 1996
- Showcase Beat le Mot im Gespräch mit Frank Raddatz, „Die Chaosmanager“, *Theater der Zeit*, März 2011, S. 23-28
- Souriau, Etienne, „Die Struktur des filmischen Universums und das Vokabular der Filmologie“, *montage a/v*, 6/2/1997, S. 140-157.
- Speckenbach, Jan, „Der Einbruch der Fernsehtechnologie“, *Einbruch der Realität. Politik und Verbrechen*, Hg. Carl Hegemann, Volksbühne Berlin: Alexanderverlag 2002, S. 80-84
- Stegemann, Bernd „Nach der Postdramatik“, *Theater heute*, Oktober 2008, S. 14-21
- Steinweg, Reiner, *Das Lehrstück. Brechts Theorie einer politisch-ästhetischen Erziehung*, Stuttgart: Metzler 1976
- Storr, Annette, „Beobachtungen zum allmählichen Verschwinden dramatischer Figuren auf dem Theater“, *Zwischenspiele. Neue Texte, Wahrnehmungs- und Fiktionsräume in Theater, Tanz und Performance*, Hg. Stefan Tigges/ Katharina Pewny/ Evelyn Deutsch-Schreiner, Bielefeld: Transcript 2010, S. 258-270
- Stricker, Achim, *Text-Raum. Strategien nicht-dramatischer Theatertexte*, Heidelberg: Winter 2007
- Szondi, Peter, *Theorie des modernen Dramas*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1993

- Tiedemann Kathrin/ Frank Raddatz, *Reality strikes back. Tage vor dem Bildersturm. Eine Debatte zum Einbruch der Wirklichkeit in den Bühnenraum*, Theater der Zeit, Recherchen 47, 2007
- Tigges, Stefan (Hg.), *Dramatische Transformationen. Zu gegenwärtigen Schreib- und Aufführungsstrategien im deutschsprachigen Theater*, Bielefeld: Transcript 2008
- Töteberg, Michael „Vorgeschichte eines Autors. Über Heiner Müllers Anfänge: journalistische Arbeiten, frühe Lyrik“, *Text+Kritik*, Heft 73, Januar 1982, S. 2-9
- Welsch, Wolfgang (Hg.), *Wege aus der Moderne. Schlüsseltexte der Postmoderne-Diskussion*, Berlin: Akademie Verlag 1994
- Wille, Franz, „Wo, bitte, geht's zur Wirklichkeit?“, *Theater heute*, Jahrbuch 2000, S. 82-93
- Wilzopolski, Siegfried (Hg.), *Theater des Augenblicks. Die Theaterarbeit Frank Castorfs. Eine Dokumentation*, , Zentrum für Theaterdokumentation und – information Berlin 1992
- Wittstock, Uwe „Die schnellen Wirkungen sind nicht die neuen. Ein Porträt des Dramatikers Heiner Müller“, *Text+Kritik*, Heft 73, Januar 1982, S. 10-19
- Zander, Oliver, *Marketing im Theater. Eine Untersuchung am Beispiel der Berliner Volksbühne unter Frank Castorf*, Egelsbach: Hänsel-Hochhausen 2001

8. VIDEOAUFZEICHNUNGEN

- *Publikumsgespräch zu Schmutzige Hände. Theatertreffen Berlin 1999*, VHS-Aufzeichnung, 3sat, 22.05.1999
- *Gespräch zu Alkestis. Wiener Festwochen 1993*, VHS-Aufzeichnung, ORF 1, 11.07.1993
- *Schmutzige Hände*, Regie: Frank Castorf, VHS Aufzeichnung, 3sat, 22.05.1999
- *Alkestis*, Regie: Frank Castorf, VHS Aufzeichnung, ORF 1, 11.07.1993
- *Nach Moskau! Nach Moskau!*, Regie: Frank Castorf, DVD-Mitschnitt der Wiener Festwochen 2010

9. ABSTRACT

Der Gang der vorliegenden Arbeit sollte verdeutlichen, dass etliche Erneuerungsversuche im Theater von Nöten waren, um in späterer Folge ein Theater etablieren zu können, welches jenseits des Dramas anzusiedeln ist. Hans-Thies Lehmann bezeichnete diese Theaterentwicklung in seinem gleichnamigen Werk 1999 als „postdramatisches Theater“. Der Begriff wurde zu einem Zeitpunkt etabliert, an dem das postdramatische Theater seinen Zenit bereits überschritten hatte.

Als Lehmann seine Studie veröffentlicht, scheinen die von ihm angeführten Kennzeichen des postdramatischen Theaters zum Großteil bereits wieder aus der deutschen Theaterlandschaft verschwunden zu sein. Aus diesem Grund kann die Entwicklung, welcher Lehmann eine nachhaltige Wirkung attestiert, schon zur Zeit der Veröffentlichung seines Textes als überholt betrachtet werden. Die Ablehnung von Drama und konventionellem Theater steigert sich bis zu jenem Punkt, an dem keine weitere Abkehr mehr möglich ist. Bereits ab Mitte der 1990er Jahre lässt sich als Gegenbewegung daher auch eine Rückkehr zur Konvention erkennen, die mit einer Wiederbelebung der erzählerischen und der dramatischen Struktur des Theaters einhergeht.

Lehmann weist Text Frank Castorf als einen der signifikantesten Vertreter des postdramatischen Theaters im deutschsprachigen Raum aus. Mit dieser Einordnung als Ausgangspunkt ist es besonders bemerkenswert, dass Castorf bereits ein Jahr vor der Veröffentlichung des *Postdramatischen Theaters* mit seiner Inszenierung der *Schmutzigen Hände* von Sartre einen Schritt zurück zu einem konventionelleren Theater unternimmt. Nachdem die größtmögliche Abkehr vom konventionellen Theater in der experimentellen Abschaffung des Theaters durch die Überführung ins Leben liegt, erkennt auch Castorf die Notwendigkeit des Theaters als Institution an.

Schmutzige Hände bestätigt diese Notwendigkeit und bildet gerade deswegen eine Ausnahme in Castorfs Theaterarbeit. Die Inszenierung ist von einem Wechselspiel zwischen dramatischer Konvention und deren postdramatischer Anlehnung bestimmt. Die Brüche, die sich aus dem Zusammentreffen zweier oppositioneller Theaterauffassungen ergeben, manifestieren sich an der Schnittstelle zwischen den Körpern der Akteure und der verkörperten Figuren. Demnach lässt sich die Rückkehr zur Konvention bei Castorf an der stringenten Handlung und vor allem an der Präsenz

der Figuren festmachen, die durch die Gegenwart der Körper der Akteure immer wieder das Bühnengeschehen dominiert. In der Analyse zeigt sich, dass die brisante politische Thematik, die das Zentrum der Inszenierung bildet, eine konventionelle Form verlangt, um die von Castorf geforderte Provokation des Publikums zu bewirken. Die vorliegende Arbeit sollte demnach verdeutlichen, dass die Provokation auch bei Castorf erst in der dramatischen Struktur zur wirksamsten Ausformung gelangen und nicht etwa in einer postdramatischen Ablehnung von Konventionen zum Ausdruck kommen kann.

ABSTRACT

This text aims at demonstrating that it was a long way with many tries to establish a new kind of theatre beyond its conventional, dramatical form. In his same-titled essay Hans-Thies Lehmann calls this development of the contemporary theatre landscape “postdramatic theatre”. The establishment of this notion occurs at a point, when the zenith of this development is already transcended.

At the time Lehmann published his study, the characteristics of postdramatic theatre seemed to have already disappeared from the german theatre landscape. For that reason, the development, Lehmann ascribed to be extensive, was outdated as early as his book was published. The rejection of drama and conventional theatre had reached a point, where no further rejection was possible. Because of that, since the middle of the 1990ies a lot of theatre productions have come back to conventional theatre’s methods such as the reactivation of narratives and dramatical structures.

In his text, Lehmann outlines Frank Castorf as significant representative of postdramatic theatre in the german speaking area. Taking this classification as initial point,, it is an interesting and surprising fact that already one year before the publications of Lehmann’s *Postdramatisches Theater* Castorf heads back to conventional theatre with his staging of *Schmutzige Hände* by Sartre. After rejecting the conventional theatre by converting it into life, Castorf recognizes the necessity of the theatre as an institution.

Schmutzige Hände represents an exception within Castorf’s theatre work, because it confirms this necessity. The production turns out as an intertwining of dramatic convention and its postdramatic rejection.. The coincidence of two opposing concepts results in a rupture which becomes manifest in the bodies of the actors and the embodiment of the characters. Regarding the comeback of convention Castorf’s work focuses on the linear action and especially on the presence of the characters, which are repelled just in order to be staged once again. The staging’s revolutionary subject requires the structure of conventional drama in order to create actual political provocation. It is the conventional form which effects provocation as it immensely influences the audience’s perception of actual political incidences without annihilating the theatre’s traditional formal setting.

10. Curriculum Vitae

Persönliche Daten:

Name	Anna Laner
Geburtsdatum	19. 02. 1988
Geburtsort	Schärding am Inn
Staatsbürgerschaft	Österreich
Email	laner.anna@gmail.com

Ausbildung:

September 2010 bis Februar 2011 Erasmus-Studium an der Sorbonne Nouvelle in Paris

Seit 2006 Studentin der Theater-, Film- und Medienwissenschaft an der Universität Wien

1998 – 2006 Bundesgymnasium Schärding

1994 – 1998 Volksschule Enzenkirchen

Besondere Kenntnisse:

EDV- Kenntnisse: MS Office, Final Cut, Logic, Photoshop

Sprachkenntnisse: Deutsch, Englisch, Französisch

Theaterarbeit:

März 2012 – Mai 2012

Regieassistent am aktionstheater ensemble

SALZ BURG

Regie: Martin Gruber

Dezember 2011 – März 2012

Produktionsassistent bei einer Theaterperformance im Rahmen des EU-Projektes
„Virtual Stages against Violence“

CHANNEL TROY

Regie: Frauke Steiner

Mai 2011 – Juni 2011

Regieassistent an der GARAGE X, Theater am Petersplatz Wien

STARTGUTHABEN

Regie: Carina Riedl

März 2011 – Mai 2011

Regie- und Dramaturgiehospitant an der Garage X, Theater am Petersplatz Wien

LEIWAND EMPIRE

Regie: Angela Richter

März 2010 – Juni 2010

Praktikum an der GARAGE X, Theater am Petersplatz Wien

Tätigkeitsfeld: Produktion, Presse- und Öffentlichkeitsarbeit

Künstlerische Leitung: Ali Abdullah und Harald Posch