

## **Evelyn Deutsch-Schreiner: Das System Drama – Bühne. Zum zweieinhalb Jahrtausende alten Verhältnis von Dramatik und Theaterpraxis**

Wenn man in Europa Theater sagt, dann denkt man gleichzeitig an das Drama. Das europäische Theater ist traditionell ein Autorentheater - ein Theater, in dem das Stück, die Handlung des Stückes, die Sprache und das Wort im Mittelpunkt stehen. Trotz wesentlicher Wechselwirkungen mit Architektur, Musik und Tanz bekam und bekommt das europäische Theater die wichtigsten Impulse durch die dramatische Literatur. Der literarische Text, das Wortkunstwerk als individueller Ausdruck der Dramatiker und Dramatikerinnen und mit ihren Namen untrennbar verbunden, hat dem europäischen Theater seinen Stempel aufgedrückt. Obwohl die einzelnen Staaten Wert auf ihre nationalen Theater legen (Nationaltheater) und Vorlieben haben bei ihren nationalen Dichtern, obwohl sie unterschiedlich organisiert sind und gefördert werden, gibt es eine gemeinsame europäische Theaterkultur, die Teil der europäischen Identität ist. Das europäische Theater ist geprägt von der Subjekterfahrung und dem aufklärerischen Willen, die Welt zu gestalten. Es gehört zur gemeinsamen Überzeugung, dass Theater im gesellschaftlichen Interesse steht und mit öffentlichem Geld gepflogen sowie in der Schule, zum Bildungskanon gehörend, unterrichtet werden soll.

Seit 2500 Jahren liegen Theaterstücke vor und jede Generation eignet sich die Texte der Dramatiker neu an und bringt sie aus ihrer Sicht auf die Bühne. Neue Stücke kommen hinzu und in lebendiger Tradition werden nebeneinander alte und neue Stücke gespielt. Im Unterschied zum ostasiatischen, zum chinesischen Theater unterscheiden sich die einzelnen Aufführungen grundlegend voneinander: sie sind, wie die Stücke, geprägt vom individuellen Kunstaussdruck der beteiligten KünstlerInnen und vom Zeitgeschmack der ZuschauerInnen. AbonnentInnen eines Stadt- oder Staatstheaters, die in einer Spielzeit Stücke aus verschiedenen Epochen – von Sophokles bis heute und aus verschiedenen Ländern - von Ibsen bis Garcia Lorca - sehen, haben immer den Eindruck gegenwärtiges Theater zu sehen, denn es wird nach der Relevanz für Heute gefragt und die Ästhetik der Aufführung ist immer eine zeitgenössische.

1. Was kennzeichnet eine Theateraufführung?

Ein Theaterstück ist für sich abgeschlossen und manchmal ein großes Kunstwerk. Abgedruckt in Büchern oder Zeitschriften oder ins Internet gestellt, ist es urheberrechtlich geschützt und

kann immer wieder gelesen und analysiert werden wie jedes andere gedruckte Werk. Theater hingegen ist mehr als das zugrunde liegende dramatische Werk. Durch die Inszenierung bekommt das Theaterstück eine andere Dimension und wird Teil eines Kunstprozesses, der sich vor und mit den ZuschauerInnen abspielt und in ihren Köpfen vollendet wird. Damit wird es zum einmaligen Ereignis, das im Hier und Jetzt stattfindet und an dem das an diesem Abend anwesende Publikum unmittelbar beteiligt ist. Der unverzichtbare Anteil des Publikums steckt schon im griechischen Wort *theatron*: es bedeutet *Raum zum Schauen* und bezeichnet den Zuschauerteil des antiken Theaters; in unserer Begrifflichkeit wurde es ausgeweitet auf den gesamten Theaterbau und auf das Phänomen Theater.

Die Stufenleiter lautet also: Stücktext – Inszenierung – Aufführung vor Publikum – Imagination in den Köpfen der ZuschauerInnen. Während man das Stück immer wieder lesen kann, ist eine Theateraufführung genau so nie wieder wiederholbar, sie hat transitorischen Charakter. Theater wird von lebenden Menschen für lebende Menschen gemacht und findet in einer gemeinsamen Jetztzeit statt. Nie wieder sitzt genau dasselbe Publikum im Theater, auch nicht wenn dasselbe Stück am nächsten Abend gegeben wird. Evident wird das, wenn ein Theater mit einer Aufführung auf einem Festival gastiert und das Festival-Publikum anders reagiert als das gewohnte zu Hause oder wenn in einer Vorstellung ein bestimmtes Publikumssegment überwiegt, etwa besonders viele Jugendliche anwesend sind oder Senioren. Zum transitorischen Charakter einer Theatervorstellung gehört auch, dass die Schauspieler und Schauspielerinnen nie ganz gleich agieren. Obwohl ein Stück im Durchschnitt etwa zwei Monate Probenzeit hat und in einer zentralen Probenphase der Ablauf bis in den subtilsten Tonfall hinein, bis zur kleinsten Handbewegung und bis zu jedem Blickwechsel genau fixiert wird, können Menschen nicht zweimal hintereinander komplett gleich sein; sie sind ja keine Automaten. Gordon Graig, dem englischen Theaterreformer zu Beginn des 20. Jahrhunderts <sup>1</sup> war genau das ein Dorn im Auge. Er träumte von der „Übermarionette“, die als Kunstfigur viel perfekter als der Schauspieler sein könnte.

---

<sup>1</sup> Gordon Craig (1872-1966): Über die Kunst des Theaters, Berlin 1966

Die Inszenierung ist ein eigenständiges Kunstwerk. Sie ist keineswegs bloß der in ein anderes Medium umgesetzte Text. Eine von einem Dichter, einer Dichterin erfundene Figur, wird von einem realen Menschen dargestellt, der in diese „Rolle schlüpft“. Die fiktive Figur wird real in der Realität der Bühne und in den Köpfen der ZuschauerInnen. Die SchauspielerInnen stellen aber nicht nur ihre Körper, Stimmen und Emotionen zu Verfügung, sondern bringen sich selbst als ganze Personen ein und gestalten aktiv die zu spielenden Figuren oder den zu sprechenden Textcorpus. Wie eine Textsequenz gesprochen, was betont wird, wie Pausen gesetzt werden und mit welchen nonverbalen Mitteln - Gebärde, Mimik, Körperhaltung, Bewegung – einem Satz oder einer Situation eine andere, vielleicht verblüffende Wendung gegeben wird, ist die Kunst der SchauspielerInnen und ihr Anteil am Gesamtkunstwerk Theateraufführung. Sie setzen mit ihrem Spiel bei den ZuschauerInnen Emotionen, Assoziationen und Erkenntnis frei. Hier ist die von Aristoteles entwickelte „Katharsistheorie“ anzusiedeln. Instrumente der SchauspielerInnen sind ihre Körper, die vollkommen beherrscht werden sollten. So wie MusikerInnen regelmäßig üben, um perfekt ihre Instrumente spielen zu können, halten auch SchauspielerInnen ihre Körper und ihre Sprechapparate in Übung. Es unterscheidet allerdings darstellende KünstlerInnen (Schauspiel, Performance, Tanz, Opern- und Musicalgesang) von MusikerInnen, dass sie selbst Instrument und Gestaltende sowie das Kunstprodukt in einer Person sind.

Als BühnenkünstlerInnen sind sie Teil der Inszenierung und bringen ihre Kreativität im Rahmen der vom Regisseur, von der Regisseurin geforderten Gesamtkonzeption ein. Das Konzept ist die Basis der Inszenierung, für die der Regisseur, die Regisseurin verantwortlich zeichnet. Das Konzept spiegelt den künstlerischen Zugriff wider und zeigt die persönliche Sichtweise auf das Stück. Es betrifft die Strichfassung, die Wahl des Raumes und des Bühnenbildes, der Kostüme, der Musik, des Lichts und die Spielweise der SchauspielerInnen. Die engsten MitarbeiterInnen aus Dramaturgie, Bühne, Kostüm, Musik, Lichtdesign sind auch KünstlerInnen, die ihr Können in das Konzept des Regisseurs, der Regisseurin einbringen oder dieses miteinander entwickeln. Der geschriebene Text ist zunächst nur ein Element und den anderen Künsten gleichwertig.

Regieführen erfordert ein bestimmtes Talent, sich zu einer Situation, zu einem Werk oder zu einem Stoff eine szenische Auflösung vorzustellen imstande zu sein und gleichzeitig das Know-How zu haben, um diese Idee auf der Bühne umzusetzen. Ein besonderes Gefühl für den Rhythmus, die Raumspannung und die Musikalität der einzelnen Abläufe und ein sensibler

Umgang mit den SchauspielerInnen, um bei ihnen ihre Kreativität loszutreten, sind erforderlich. Der Regisseur, die Regisseurin ist der liebende, der fordernde Gegenpart der SchauspielerInnen und während der Probenzeit ihr Adressat, ihr Publikum. Er/Sie hat immer das gesamte Ereignis Theatervorstellung im Blick und arbeitet wirkungsästhetisch. Wie wirkt eine Szene auf das Publikum? Wie soll sie wirken, damit die Konzeption verwirklicht werden kann? Erfolg hat er/sie erst, wenn seine/ihre Absicht über die Rampe „hinüberkommt“, d.h. vom Publikum angenommen wird und die ZuschauerInnen in dem Spiel etwas gefunden haben, das sie interessiert, berührt, anregt, unterhält. Die individuelle Regie, die künstlerische Handschrift der Regie, spielt im europäischen Theater eine große Rolle. Wurde oben gesagt,

dass das europäische Theater ein Autorentheater sei, so kann mit eben solcher Berechtigung gesagt werden, dass das europäische (ebenso das nord- und südamerikanische) Theater ein Regietheater ist, obwohl es den Beruf RegisseurIn als solchen erst seit etwa 125 Jahren gibt.

Unsere Vorstellungen von Theater beruhen auf dem Modell des *Theaters der griechischen Antike* aus dem fünften Jahrhundert vor unserer Zeitrechnung: ein Bewusstsein bildendes Theater im öffentlichen Interesse und mit staatlicher Förderung. Die Tragödien- und Komödienwettkämpfe, die im Zuge des Staatskult werdenden Dionysoskultes seit ca. 500 v. Chr. zentraler Bestandteil bei den Dionysosfesten waren, bildeten nicht nur den religiösen, sondern auch den staatlichen Höhepunkt. Theater war eine Institution zwischen Kult und Polis und elementar im sozio-politischen Gefüge der Zeit verankert. Die Griechen handelten direkte Zeitgeschichte und Gegenwartsprobleme im Theater ab. So diente das erste Zeitstück der Welt „Die Perser“ von Aischylos dazu, den Siegern – den Griechen - die Katastrophe des Krieges aus der Sicht der Besiegten – der Perser – vor Augen zu führen; „Die Troerinnen“ von Euripides zeigen die schrecklichen Konsequenzen von Krieg am Beispiel der Frauen der besiegten Troianischen Königsfamilie. Aischylos´ Trilogie „Die Orestie“ endet mit der Installierung des Friedensprojekts Areopag, das Gericht, das 462 vor Christus gerade von Perikles reformiert und neu gegründet wurde. Dass Theater Identität stiftend sein kann, dass es ein Ort der Selbstdarstellung und Selbstbewusstwerdung, aber auch ein Ort der unauflösbaren Ambivalenz menschlicher Fragen ist, haben wir von den Griechen gelernt. Sophokles stellt einzelne Menschen in den Mittelpunkt, die sich nicht unterwerfen, sondern gegen Unrecht aufbegehren, wie etwa Antigone. Auch die Überzeugung, dass Theater politisch und moralisch mutig ein Forum der Auseinandersetzung sein soll, wo die Mächtigen gnadenlos verspottet

werden, verdankt das europäische Theater dem griechischen Satiriker Aristophanes. Die Fabel, die Handlung, die Geschichte gefasst in Dialoge, steht, seit es Aristoteles zum ersten Male in seiner „Poetik“ beschrieben hat, im Mittelpunkt des dramatischen Geschehens.

Theater erhält seine Brisanz durch den Umstand, dass es sich in der Öffentlichkeit abspielt, gleichzeitig aber auch eine Versuchs- oder Laboranordnung ist: Der Theaterraum ist ein abgeschlossener Experimentierraum, in dem mit künstlerischen Mitteln – also unter der Bedingung des Spiels - etwas ausprobiert werden kann, was in der Wirklichkeit nicht oder so noch nicht akzeptiert ist. Beauchmarchais Stück „Die Hochzeit des Figaro“ nahm die französische Revolution vorweg. Auch noch mit Mozarts Musik war die Demütigung des Grafen Almaviva durch seinen Diener Figaro brandgefährlich. Arthur Schnitzler gab 1900 für die Szenenfolge „Reigen“ keine Aufführungserlaubnis; als sie in den frühen 1920er Jahren aufgeführt wurde, kam es zum größten Theaterskandal der Ersten Republik.<sup>2</sup> Nicht von ungefähr werden die gruppenspezifischen Kräfte und die enorme soziale und politische Sprengkraft des Theaters gefürchtet. Verbote von Theaterstücken waren immer wieder die Folge. Die Theatergeschichte könnte auch als eine Geschichte der Zensur geschrieben werden.

## 2. Zum Verhältnis von Drama und Theater

Dramatik und Theater haben ein enges, manchmal auch sehr kritisches Verhältnis zueinander. Zu Beginn der Theaterentwicklung im antiken Athen waren Autor, Regisseur und Schauspieler eine Einheit. Aischylos war Dichter, Leiter der Aufführung und anfangs einziger Schauspieler. Auch in späteren Zeiten waren Schreiben und Aufführen bei ein- und denselben Personen verankert: Shakespeare war nicht nur der playwright der Truppe der King's Men, sondern auch Schauspieler. Molière war Prinzipal seiner Truppe, Dichter und wichtigster männlicher Darsteller. Nestoy schrieb sich seine Rollen auf den Leib und Dario Fo schneidet sein Theater ganz auf seine Person zu. Goethe inszenierte, ebenso wie Brecht, Beckett oder Sarah Kane. Das Verhältnis Text und Theateraufführung ist von gegenseitiger Herausforderung geprägt. Sehr oft waren es die Autoren, die Dichter (erst seit den 1980er Jahren gibt es auf den Theaterspielplänen Dramatikerinnen), die die Theaterkünste voran trieben, indem sie ihre Unzufriedenheit mit dem Theater ihrer Zeit artikulierten. Lessing beklagte sich bitter über das

---

<sup>2</sup> Vgl. Alfred Pfoser u.a.: Schnitzlers „Reigen“. Band 1: Der Skandal. Band 2: Die Prozesse. Frankfurt 1993:

Unvermögen der deutschen SchauspielerInnen im 18. Jahrhundert, die Texte perfekt zu lernen, Verse sinngemäß zu sprechen und die Figuren adäquat zu spielen.<sup>3</sup> Sein Vorhaben, am Hamburger Nationaltheater einen lebendigen Diskurs über Schauspielkunst, neue Stücke und Wirkungsästhetik zu etablieren, scheiterte auch an der Kurzsichtigkeit und an der Eitelkeit der SchauspielerInnen, die sich nicht kritisieren lassen wollten. Auch Friedrich Schiller lernte die unangenehmen Seiten der Theaterleute kennen, als er am Mannheimer Nationaltheater Dramaturg war. Es war Goethe in seiner Tätigkeit als Theaterdirektor am Weimarer Theater, der eine neue Art des Spielens, den klassischen Stil durchsetzte. Dieser erhöhte Realismus versetzte die SchauspielerInnen überhaupt erst in die Lage, die anspruchsvollen neuen Stücke zu spielen. In den 1880er und 1890er Jahren verlangten die naturalistischen Dichter einen komplett anderen Schauspielertyp: einen, der die seelischen Regungen einer Figur sichtbar machen und sich psychologisch einfühlen konnte. Obwohl Bertolt Brecht und andere Reformer das ablehnten, setzte sich das psychologische Einfühlungstheater für lange Zeit durch. Ende des 20. Jahrhunderts war es vorbei. „Ich will kein Theater- ich will ein anderes Theater“.<sup>4</sup> Elfriede Jelineks Äußerung zu Beginn ihrer internationalen Karriere, trifft auf viele DramatikerInnen zu. Wie schon zuvor durch Samuel Beckett und die AutorInnen des Absurden, wurde das etablierte Theater vehement herausgefordert, das sich als hilflos erwies gegenüber Texten, die nicht den traditionellen Dialog- und Handlungsdramaturgien entsprachen: Heiner Müllers Stücke waren keine herkömmlichen Stücke mehr, sondern Kommentare zu vorhandenen, wie etwa „Titus Fall of Rome, ein Shakespearekommentar“ oder „Hamletmaschine“. Werner Schwab schrieb „Theaterzernichtungslustspiele“,<sup>5</sup> und Peter Handke Stücke ohne Worte.<sup>6</sup> Paradoxerweise lag eine Schwierigkeit im Umgang mit den neuen Texten zunächst darin, dass die AutorInnen dem Theater große Freiheit ließen, mit der die noch nichts anzufangen wussten: „Meine Stücke sind bewusst als Partitur angelegt, aus denen sich der Regisseur herausnehmen kann, was er will.“<sup>7</sup> sagte Elfriede Jelinek und verlangte Theaterleute als „Coautoren, sie schaffen den Text selbst mit, indem sie eine Methode der Verarbeitung finden. Das kann chorisch sein, das kann aber auch intim sein, als Kammerspiel.“<sup>8</sup> Und das Theater besann sich auf seine eigenen theatralen Fähigkeiten und nahm die Herausforderung an.

---

<sup>3</sup> Lessing, Hamburgische Dramaturgie 101.-104. Stück

<sup>4</sup> Elfriede Jelinek: Ich will kein Theater. Ich will ein anderes Theater. In: Anke Roeder (Hg.): Herausforderungen an das Theater. Frankfurt 1989 S. 143-161

<sup>5</sup> Schwab, Vorwort

<sup>6</sup> Das Spiel vom Fragen oder Die Reise zum sonoren Land 1988. Die Stunde, da wir nichts voneinander wussten, 1991

<sup>7</sup> in Rei, S. 18

<sup>8</sup> Interview in Die Bühne Heft 4/, 2003, S. 30

So wie es Zeiten gab, in denen die Beziehung Text und Theater sehr eng war, so gab es auch Zeiten, in denen der literarische Text keine Rolle spielte. Die Commedia dell'arte, die im 16. und 17. Jahrhundert ganz Europa beeinflusste, beruhte auf der körperlichen und sprechtechnischen Virtuosität der SchauspielerInnen und nicht auf der Handlung oder der poetischen Sprache. Zu Beginn des 20. Jahrhunderts, als sich das Theater auf seinen eigenen Kunstanspruch besann, wurde in den Theaterreformbewegungen und in den Theateravantgarden der literarische Text verdammt und die Entkoppelung von Theater und Dramatik verlangt, wobei an die körperlichen Traditionen des europäischen Theaters angeknüpft wurde. Auch Ende des Jahrhunderts, in den 1980er und frühen 1990er Jahren wurde der Text als Bezugspunkt für das Theater vernachlässigt. Die Aufgaben des Körpers, das Performative und die Grenzgänge des Theatralen gerieten ins Blickfeld. Der erweiterte Theater-, Kunst- und Kulturbegriff und nonverbale Bewegungskonzepte, Tanztheater, Formen von Psychodrama, Performance und Crossover, brachten der Theaterpraxis unverzichtbare Bereicherungen. Die Errungenschaften der Historischen Avantgarden, wie Stil-Heterogenität, Varietät und Simultaneität statt narrativer Logik, Problematisierung von Zeit und Raum, Ablehnung von Linearität und Sinnkonstruktionen kamen endlich Ende des 20. Jahrhunderts zum Tragen.

Heute gibt es sowohl das Postdramatische Theater als auch ein neues Autorentheater. Man ist vorsichtig mit dem Begriff „Drama“ und verwendet lieber „Theatertext“.<sup>9</sup> Das Interesse am literarischen Gegenwartstheater ist gestiegen und es gehen starke Impulse von den AutorInnen aus. Die AutorInnen bestimmen mit ihren Stücken mit ungewohnten Dramaturgien und Rollenverständnis, veränderten Figurenkonflikten, Dialogführungen sowie Sprachbehandlung die dramatischen Verfahren mit. Sie haben das Dialog- und Handlungstheater neu definiert. Das auf literarischem Text beruhende Theater behauptet sich in Europa gegen eine starke Tanz- und Performanceszene, fordert doch ein literarischer Text die künstlerischen Potentiale von SchauspielerInnen in besonderem Maße heraus. Andererseits überfordern aber poetische Aneignungen von Wirklichkeit noch immer die herkömmliche Theaterpraxis und ein „Normal“-Publikum, weil der gewohnte psychologisch-realistische, auf Identifikation zielende Zugang erwartet wird. Es ist eine Ungleichzeitigkeit zu beobachten einerseits in einer Rezeptionsunwilligkeit von neuen Theaterentwicklungen und andererseits in der rapiden

---

<sup>9</sup> Hans-Peter Bayerdörfer, Evelyn Deutsch-Schreiner, Malgorzata Leyko: Vom Drama zum Theatertext. Zur Situation der Dramatik in Ländern Mitteleuropas. Tübingen 2007

Veränderung der Medienlandschaft außerhalb des Theaters. Neue, bildfixierte Technologien verdrängen mit ihren technischen Verbreitungsmöglichkeiten das seit der Neuzeit dominierende Medium Schrift/Buchdruck und bewirken einen gesellschaftlichen Umbruch und vermutlich auch eine Veränderung des Theaters. Die Frage nach dem Zusammenhang von Theater, Literatur und Weltbild ist erneut zu stellen. Das europäische Texttheater in der Tradition der Aufklärung trifft auf durch die Macht der Bilder veränderte Wahrnehmungsgewohnheiten. Unser Theater, das traditionell auf literarische Vorlagen, auf Stoffe und Themen mit Bildern von Wirklichkeit reagiert hat, muss sich nun gegen die neue Bilderflut behaupten. Ob die neuen Erzählweisen in Theatertexten und Aufführungen weiterhin die Kraft besitzen werden, die Welt darzustellen und imstande sein werden, dem Verschwinden des Subjekts durch die Imaginationsfähigkeit des Publikums in Bewegung etwas entgegen zu setzen, um das Theater als ästhetischen Ort zu nützen, wo neue/andere Sichtweisen auf das menschliche Zusammenleben erprobt werden, wird sich zeigen; Potential dazu hat das zweieinhalb Jahrtausende alte System Drama/Bühne jedenfalls.

Literatur:

Manfred Brauneck: Theater, Spiel und Ernst. Ein Diskurs zur theoretischen Grundlegung der Theaterästhetik. In: Manfred Brauneck: Theater im 20. Jahrhundert. Programmschriften, Stilperioden, Reformmodelle. Frankfurt 1982 (rororo handbuch 62909) S.15-55

Gerda Poschmann: Der nicht mehr dramatische Theatertext. Aktuelle Bühnenstücke und ihre dramatische Analyse. Tübingen 1997 (Theatron 22)

Hans-Thies Lehmann: Postdramatisches Theater. Frankfurt 1999

Sonja Fielitz: Drama. Text und Theater; Illusion, Mimesis. Berlin 1999

Erika Fischer-Lichte, Christopher Balme: Theater als Paradigma der Moderne? Positionen zwischen historischen Avantgarden und Medienzeitalter. Tübingen 2003 (Mainzer Forschungen zu Drama und Theater 28)

Theresia Birkenhauer: Schauplatz der Sprache – das Theater als Ort der Literatur: Maetelinck, Cechov, Genet, Beckett, Müller. Berlin 2005

Hans-Peter Bayerdörfer, Evelyn Deutsch-Schreiner, Malgorzata Leyko (Hg.): Vom Drama um Theatertext. Zur Situation der Dramatik in Ländern Mitteleuropa. Tübingen 2007 (Theatron 52)