

## **Textverluste – Spielgewinne. Ein historischer Kommentar zur Erfindung des modernen Theaters**

*Dietrich Harth*

### **I.**

*Grosso modo* ist das europäische Theater unserer Tage ein Produkt der Reformbewegungen, technischen Neuerungen und transkulturellen Kommunikationsprozesse, die vor etwa hundert Jahren in Fahrt gekommen sind. Sowohl die Textgestalt der Dramen als auch die Techniken theatralischer Präsentation waren bis dahin weitgehend von den Modellen der alten Gattungspoetik und klassischen Bühne abhängig. Gustav Freytag hat im Jahre 1863 noch einmal die wichtigsten technischen Traditionsbestände in einem Kompendium über den „kunstvollen Bau des Dramas“ aufgezeichnet und bezeichnenderweise mit nationalliterarischen, das 'Fremde' abweisenden Ingredienzien gewürzt. Sein Thema war die „dramatische Dichtung“, unabhängig von ihrer Angewiesenheit auf die Theaterpraxis, sein Theatermodell die Bildungsanstalt und Sittenschule, auf deren Guckkastenbühne die Rezitation über das Spiel triumphierte (Dreßler 1993). Seine Vorbilder waren die Autoren des großen Kanons (Sophokles, Shakespeare, Lessing, Goethe, Schiller), deren Namen die Autorität noch der neuesten, den Originalen nachempfundenen Texte heiligen sollten.

Etwa gleichzeitig mit Freytags Traditionsbuchhaltung begann das Meininger Hoftheater, mit dem Freytag übrigens Kontakt hatte, unter der Leitung des Herzogs Georg II. den alteuropäischen Theaterstil auf der Suche nach Authentizität und mit dem Ziel historistischer Vergangenheitskunde zu nutzen. Die konventionellen Gattungsgrenzen wurden in Meiningen nicht angetastet. Im Gegenteil: Hier kam alles darauf an, nach Maßgabe der Werktreue und der historischen Richtigkeit zu inszenieren, eine Haltung, die einem damals weit verbreiteten unbekümmerten bis liederlichen Umgang mit den Texten kontrastierte. Eine Ausnahme bildete das Londoner „Princess's Theatre“ unter der Leitung von Charles Kean (1811–68), dessen Bemühungen um historische Genauigkeit für den Meininger Herzog schließlich zur Obsession wurden. Georg II. setzte sich nicht nur für

die Wiederherstellung der Textautorität ein, er favorisierte auch die Restauration der Schauplätze nach dem Muster antiquarisch-archäologischer Zeugnisse. Autorität der Texte und historische Originalität der Szenographie, das waren die Prinzipien einer Aufführungspraxis, die sich als wortgetreue, authentische 'Übersetzung' der dramatischen Dichtung verstand.

Erwähnenswert sind die Meininger nicht zuletzt deshalb, weil ihr Spielplan europäische Weltläufigkeit demonstrierte und sie ihre Tourneen durch die Großstädte Europas einem staunenden Expertenpublikum, dem der Reichtum der realistischen Bühnenästhetik für einige Zeit zum nachahmenswerten Muster werden sollte, vor Augen geführt hat. Zu erinnern sind in diesem Zusammenhang der Pariser Theaterleiter André Antoine sowie der Moskauer Theaterkünstler und Schauspiellehrer Konstantin Stanislawski. Beide waren von den Aufführungen der Meininger äußerst beeindruckt und haben sehr bald erkannt, daß Bühnenbilder, Sprech- und Spielweisen eine funktionale Einheit bilden, zu deren Realisation es eigener, theaterspezifischer Regeln bedurfte. Diese Einsicht in den ästhetischen Funktionszusammenhang zwischen Text, Bühneneinrichtung und Performanz der Spieler ist ein erster Beleg für die große Beachtung des mit immer neuen technischen Zaubereien aufwartenden Bühnen-Designs, die sich im Fortgang einer Entwicklung steigerte, an deren extremen Rändern zeitweise sogar das Gespenst einer von realen Schauspielern oder von dramatischer Rede 'gereinigten' Bühne herumgeisterte (Maeterlinck, Craig, Prampolini, Tairow).

Die wissenschaftliche Theaterforschung, deren Anfänge in etwa mit den oben genannten Daten übereinstimmen, hatte – wenn sie nicht bloß literarhistorisch erzählend verfahren wollte – ihre liebe Not mit der Beschreibung und Klassifizierung der im ersten Drittel des 20. Jahrhunderts in unterschiedliche Richtungen expandierenden Theaterkultur. Von heute aus gesehen ist das nicht gar so befremdlich, da die gegenwärtige Theaterwissenschaft – wenn sie denn überhaupt als eine konsolidierte, mit Amt und finanzieller Würde ausgestattete Disziplin wahrzunehmen ist – auf die aktuellen kulturellen und medialen Interdependenzen mit steigender Theoriebildungsneurose reagiert. Ein altes Problem, dessen Widerborstigkeit nicht nur die Beobachter und Theoretiker umtreibt, ist die prekäre Beziehung zwischen schriftlichem *Text* (= Drama) und *Spielpraxis* (= performance): Ist die Spielpraxis

eine auslegende 'Übersetzung' des Textes, dessen Autorität die (kanonische) Geltung des Autors garantiert? Ist die Aufführung eine notwendige, weil in den Appellfiguren des Textes angelegte Vervollständigung des Dramas? Besteht ein kategorischer Unterschied zwischen dem schriftlichen Drama und dem 'Text' der Aufführung? Das sind einige der zur Diskussion stehenden Fragen, die ich keineswegs erfunden habe, aber hier erklärtermaßen zum Ausgangspunkt für meinen kurzen, mehr oder weniger erzählend dargebotenen Rückblick machen will. Natürlich fällt auf, daß die skizzierte Problematik direkt mit dem zusammenhängt, was in den einschlägigen Diskussionen – nicht selten mit Verschwörermeine – als die längst fällige 'Dezentrierung des Textes' verhandelt wird. Schriftliche Texte treten – so lautet eine alte Einsicht – erst dann aus der Latenz in die Existenz, wenn sie 'aufgeführt' (gelesen, gespielt) werden. Dieses 'Aufführen', dessen Sinn und Techniken mittlerweile in zahlreichen unter modernen oder post-modernen Flaggen segelnde „performance“-Theorien ausgelotet werden, kann einem strengen Regelwerk folgen oder in völliger Freiheit geschehen (Benamou/Caramello 1977; Schechner 1977; Turner 1982). Der gemeinsame Nenner ist die Unterscheidung vom gewöhnlichen Tun: „to perform“ (von frz. *par fournir*) heißt nicht einfach *etwas tun*, sondern es heißt *etwas ausführen*; es ist also schon *etwas da*, zum Beispiel ein Handlungsplan, eine Textvorlage, ein Hörensagen, ein Bild, eine dahergestammelte Idee. Texte sind daher nicht als etwas Festgestelltes zu begreifen, sie sind vielmehr polyvalente, je nach Absicht der Nutzer und Rezipienten plastisch verformbare Angebote. Deren je nach Redesituation changierende Eigenschaften zu bezeichnen, hat ein gelehrter Sprachwerker das Kunstwort „textualterity“ zusammengeschraubt (Grigely 1996). Texte sind also keinesfalls von Haus aus mit der Autorität des Ein-für-allemal-Gültigen ausgestattete Monumente. Sie werden unter bestimmten Umständen erst dazu gemacht, und diese ihre Geltungskonstitution ist ein Resultat ihrer Realisation, auf die Bühne gemünzt: ihrer Spielpraxis. Denn es ist nicht die Übersetzung des Textes in Spielhandlungen, es ist vielmehr bestenfalls die 'Übersetzung' eines Textverständnisses (des Regieplans) in eine Spielpraxis, die ihrerseits von einer Reihe kontingenter, die Vorlage verändernder Faktoren abhängig ist (z.B. Training, Phänotyp, Rollenverständnis der Schauspieler; Bildphantasie des Bühnenbildners usw.). Ich schließe mich daher gern der These an,

Dramentexte würden durch die Spielpraktiken (*performances*) des Theaters, soweit diese nicht im Konventionellen versteinert sind, „befragt“ oder „untersucht“, um sie auf diese Weise überhaupt erst für die Gegenwart zu ‘ent-decken’ (ähnlich: Worthen 1998). Was die Dramatiker und Theatermacher aus dieser lebendigen Beziehung gemacht, wie sie die eine und die andere Seite – Text und Spielpraxis – gewichtet haben, ist Gegenstand der folgenden historischen Skizze.

## II.

Den Naturalismus auf der Bühne propagierte bekanntlich Émile Zola (1840–1902) in seinen seit den 70er Jahren in *Avenir National*, danach in *Bien Public* und *Voltaire* erscheinenden Theaterkritiken, die er Anfang der 80er Jahre unter den Titeln *Le Naturalisme au théâtre* und *Nos Auteurs dramatiques* in Buchform publizierte. Wenn Zola auch den Autoren – wie die Großschreibung andeuten mag – noch jene Autorität zugesteht, die ihren Texten das Siegel der Einmaligkeit und Verbindlichkeit aufprägt, so hat er doch das Gelingen des *pièce bien faite* nicht allein der Textrezitation und Charakterdarstellung überlassen, sondern die Szenerie und die Körpertechnik als gleichwertige, den narrativen Subtext verstärkende Faktoren im Ensemble der sozialanalytischen Spielpraxis eingeschätzt. Der Geist der Beobachtung auf der Bühne wie im Auditorium hing nach seinen Vorstellungen an der gelungenen Bühnensynthese von psychischen, physischen und sozialen ‘Fakten’; und die Illusionsbühne war gehalten, diese Synthese sichtbar zu machen. An der klassischen Dramaturgie gemessen, lief dieses Programm auf Entdramatisierung bzw. Episierung des Bühnengeschehens hinaus; Zolas eigene Dramentexte waren ohnehin ausnahmslos Derivate seiner Romanproduktion (*L'Assommoir*, *Germinal*).

Fast gleichzeitig mit dem mimetischen Programm des Naturalismus machte sich eine symbolistische Gegenbewegung bemerkbar, die sich vor allem auf Nietzsches Schrift über die *Geburt der Tragödie* und das mit quasi-religiösem Pathos auftrumpfende Musiktheater Richard Wagners berief. Erwähnenswert ist hier vor allem der Schweizer Adolphe Appia (1862–1928), der zusammen mit Émile Jaques-Dalcroze in Hellerau bei Dresden eine die Lichttechnik, den Körperrhythmus und die architektonische Raumästhetik synthetisierende

Kunstform auf gemeinschaftsideologischem Fundament entwickelte. Appia knüpfte an die Idee des Gesamtkunstwerks an und suchte nach Prinzipien, die es erlauben, den Bühnenraum und damit zugleich, ausgehend von musikalischen Erlebnisstrukturen, die überkommenen Spielweisen zu reorganisieren. Die Einführung der Elektrizität auf der Bühne, die überall in Europa mit dem Beginn der 80er Jahre einsetzte, lieferte den Vorstellungen Appias die technischen Voraussetzungen, um die Szene in ein dauernd veränderliches, bewegliches Licht- und Schattenspiel zu tauchen, das eine ganz eigene traumhafte Stimmung im Zuschauer hervorrufen sollte.

Appias Ideen, die er anhand von Bühnenbildentwürfen und in mehreren Büchern erläutert hat, sind damals vielfach rezipiert und modifiziert worden. Entscheidend an der von ihm betriebenen Weiterentwicklung des Theaters zu einer autonomen Kunstform und bedeutend für unsere Frage sind vor allem zwei Aspekte: Erstens die starke Betonung der Synthese verschiedenster Kunstgattungen auf der Bühne, und zweitens die Aufwertung der Theatralität im Gegenzug zur bis dahin immer noch hoch geschätzten Literarizität der dramatischen Werke. Das *literarische* Theater stand, wie die Bezeichnung schon sagt, im Dienst des poetischen Textes, vor allem im Dienst der klassischen Dramenüberlieferung: Die Aktion auf der schön wie ein Buch mit Goldschnitt gerahmten Guckkastenbühne war die räumlich und plastisch wahrnehmbare Übersetzung des Lese-Akts. Jetzt aber sollte das Theater als Kunstgattung *sui generis* das gesprochene Wort als ein Medium interpretieren, neben dem gleichberechtigt alle nur denkbaren medialen Komponenten das Spiel bestimmen konnten.

Vergegenwärtigt man sich die Klassifikation der Künste um die Jahrhundertwende, etwa in der Form, über die Max Dessoir im Jahre 1906 geschrieben hatte, so stößt man noch auf die alte, ans 18. Jahrhundert anschließende Einteilung zwischen den 'Raumkünsten' des Nebeneinander und den 'Zeitkünsten' des Nacheinander. Nach dem von Dessoir vorgeschlagenen Schema:

*Raumkünste:*

Skulptur  
Malerei  
Architektur

*Zeitkünste:*

Dichtung  
Tanz  
Musik

Es ist offensichtlich, daß die Konzeption des absoluten Theaters, wie sie etwa Appia vorschwebte, eine solche Zweiteilung aufheben mußte. Denn die Bühne macht von allen Künsten Gebrauch, ohne sie nach den Kategorien von Zeit und Raum zu sondern. Zudem ist in der Bühnenarbeit die Grenze zwischen Kunst im emphatischen Sinn und Kunsthandwerk niemals genau zu ziehen, so daß auch in diesem Punkt die auf Reinheit der Kunstgattungen und -mittel insistierenden Klassifikationen versagen.

Eine andere, zeitgemäÙere Einteilung der Künste, die in erster Linie nach dem Gebrauch der dominanten Medien fragt, ist übrigens schon in den frühen 80er Jahren des 19. Jahrhunderts von theaterpraktischer Seite angeregt worden; von dem französischen Schauspieler und Schauspiellehrer Constant Coquelin (1841–1909), dessen Gedanken aber damals wenig Resonanz gefunden haben. Wichtiger für die weitere Entwicklung wurden die mit Appias Ideen eng verwandten Vorschläge des Deutschen Georg Fuchs (1868–1949) und des Engländers Edward Gordon Craig (1872–1966). Beide gehörten sowohl zur Avantgarde der revolutionären Theaterpraktiker als auch zur schreibenden Zunft der Reformer: Fuchs als Gründungsdirektor des Münchener Künstlertheaters und als Autor von *Die Revolution des Theaters* (1909), Craig als Bühnenbildner, Regisseur und Autor der Textsammlung *On the Art of the Theatre* (zuerst 1911). Was die drei hier Genannten, Appia, Craig und Fuchs verbindet, das ist die Suche nach einer Theaterkunst, die Realismus, Naturalismus und – *sit venia verbo* – Lettrismus von der Bühne verbannt, um einer Theatralität Platz zu schaffen, die den Bühnenraum als Spielort einer neuen ästhetischen Erfahrung einzurichten sucht. Die Bühne sowie das auf ihr sich entfaltende Spiel sollten nicht mehr als Antwort oder gar als Reflex auf eine gegebene Realität erfahren werden. Das Ziel hieß vielmehr: „Théâtraliser le théâtre!“ oder prosaischer ausgedrückt: Das Theater hat die Aufgabe, eine autonome Wirklichkeit zu schaffen. Mit dieser Devise läÙt die damals neue Theaterästhetik jene Tradition der Mimesis hinter sich, die sich so lange auf den Erzpoetiker Aristoteles berufen konnte. Kurz: Das Theater der Theatralisten, wie ich diese Neuerer mit dem amerikanischen Theaterhistoriker Mordecai Gorelik nennen möchte, war in einem weitaus radikaleren Sinne anti-aristotelisch als das Epische, aber immer noch parabelhaft dozierende Theater des Bertolt Brecht (Gorelik 1962: 275ff.). Die Versuche von

Appia, Fuchs und Craig tendierten zu jenem *Bildertheater*, dessen neueste Versionen uns in Robert Wilsons Versuchen begegnen: eine hybride, weil multimediale Art der Zauberei, die mit allen Mitteln des künstlichen Lichts, der transparenten Kulisse, der beweglichen Architektur, der (das ist, gemessen an der Operntradition, nur relativ neu) musikalischen Erregung und der streng durchstilisierten Körperbewegung arbeitet.

Besonders interessant für unsere Fragestellung ist die Tatsache, daß diese Hybridisierung der Kunstgattungen als neue Kunstform fast zur gleichen Zeit auch vom politischen Theater entdeckt wurde. Ich spreche hier von der russischen Avantgarde. Noch Stanislawski (1863–1938), dessen Schauspiellehre übrigens – vermittelt über die Stanislawski-Schüler und Lee Strasbergs *New Yorker Actor's Studio* – bis in unsere Zeit weiterwirkt, noch Stanislawski hatte die Psychologie des Schauspielens auf seine eigene erfindungsreiche Weise modernisiert. Die Kunst der Theatricalisten ist im Vergleich eine Kunst, die eher das Unbewußte als den bewußten seelischen Ausdruck anzusprechen sucht. In diesem Sinne gehören Reformeure wie Appia und Fuchs durchaus zur Vorgeschichte des Expressionismus.

Die realistische, psychologisch raffinierte Schauspiel- und Regiekunst Stanislawskis hat sein Schüler Meyerhold (1874–1940) – von Appia und anderen, vor allem auch exotischen Vorbildern angeregt – in kreativer Weise zugleich abgelehnt und weiterentwickelt. Meyerhold hat den tänzerischen Rhythmus als Stilisierungsprinzip in die körperliche Ausdrucksgestik der Schauspieler eingeführt – die sogenannte *Biomechanik* – und in seiner Spätphase das Bühnenbild um der Bewegungsrhythmik der Spieler willen in abstrakte Raumkonstruktionen verwandeln lassen. Gleichzeitig hat sich ein anderer Russe, Alexander Tairow, vehement gegen den überkommenen Code des gattungspoetisch gefesselten Literaturtheaters gestemmt und sich unter dem Schlachtruf „Texte sind Material!“ der Inszenierung undramatischer, prosaisch-narrativer Vorlagen zugewandt. Was so unterschiedliche, ja z.T. gegensätzliche Reformeure und Praktiker wie Appia, Meyerhold und Tairow verband, das war der Versuch, das Bühnengeschehen mitsamt der von ihnen entdeckten Körpertechniken des Spiels an der musikalischen Ästhetik zu orientieren. Die Grenzen zum Tanz wurden ausgekundschaftet und die zu den asiatischen Theaterkulturen beseitigt, um die körperbetonten nonverbalen Ausdrucks-

möglichkeiten der Spielpraxis von den als zu eng empfundenen Normen des Literaturtheaters zu befreien (Lee 1993).

Die gesamteuropäische Dimension solcher Versuche und Experimente läßt sich unter anderem auch an der Rezeption des italienischen Futurismus durch die russischen Avantgardisten ablesen. Die Konjunktur der *-ismen* war in jenen Jahren geradezu legendär, und es ist angebracht, daran zu erinnern, daß hinter jedem *Ismus* eine mehr oder weniger programmatisch auftrumpfende Bewegung steht, die sich auf eine Ideologie berufen kann, sei diese politischer oder ästhetischer Natur. Die Jahrzehnte von denen ich spreche – die Zeit zwischen etwa 1890 und 1930 – sind bekanntlich als die klassische Epoche der ideologischen Richtungskämpfe in die Politik- und Kulturgeschichte eingetragen. Die Extreme – hier Bolschewismus, dort Faschismus – berührten sich nicht selten in der Radikalität ihrer gegen die Traditionen gerichteten Zerstörungswut. Was in Italien bald unter faschistischen Vorzeichen gehandelt wurde, das konnte vor dem Ersten Weltkrieg in den Kreisen der russischen Avantgarde noch als salonfähig gelten: die Petersburger und Moskauer Künstler-Intelligentsia fabrizierte daraus den Kubo-Futurismus, der sich rasch in den Abstraktionen des Konstruktivismus und Suprematismus aufzulösen begann. Die Vertreter dieser zuletzt genannten Richtungen arbeiteten eng mit Schriftstellern, Schauspielern, Bühnenbildnern und Theatermachern zusammen, die – ich nenne als Beispiele Majakowski, Meyerhold, Tairow und Eisenstein – die Grenzen der theatralischen Bühnenkunst in mehr als einer Hinsicht sprengten.

Der Titel „entfesseltes Theater“, den Alexander Tairow (1885–1950) seinen zuerst 1921 publizierten Erinnerungen und Programmideen gab, ist eine passende Überschrift zu den zahlreichen Bemühungen der italienischen wie russischen Avantgardisten, das öffentliche politische Leben zu theatralisieren. Wenn aber das Theater zum Maßstab für den öffentlichen Lebensstil wird, dann bleibt das selbstverständlich nicht ohne Konsequenzen für das Theater als Kunstform. In Tairows Bühneninszenierungen tritt die dramatische Erzählung, also der narrative Stoff einer Handlung zuweilen völlig hinter dem Tanz als der höchsten Form des theatralischen Ausdrucks zurück. In Enrico Prampolinis (1894–1956), des italienischen Futuristen Programm findet sich die Vision einer Bühneninszenierung ohne Schauspieler.

Bleiben wir einen Moment bei dieser im Grunde doch antitheatralischen Vorstellung, für die sich auch Edward Gordon Craig erwärmte und damit die Forderung nach einer ins Bühnenbild zu integrierenden „Über-Marionette“ verband. In der Theorie und Praxis des Bauhauskünstlers Oskar Schlemmer (1888–1943) haben diese Ideen konkrete Gestalt angenommen. Schlemmer konstruierte *Kunstfiguren*, in denen er die Grundformen des theatralischen Handelns auf anthropologische Ausdruckstypen zurückführte und diese in sogenannten plastischen Raumkostümen visualisierte. Auch hier haben wir es mit einer antikonventionellen Entfesselung, zumindest mit einer Grenzüberschreitung zu tun, die einerseits der laborähnlichen Erforschung des Bühnenraumes, andererseits aber der Rückführung der theatralischen Bewegungsformen auf außertheatralische, nämlich anthropologische Grundannahmen dienen sollte. Die Rationalität solcher Entwürfe und Modelle ließ sich für Schlemmer ebenso wie für die meisten der andern hier genannten Zeitgenossen mühelos mit der Ideologie einer durch die Künste herbeizuführenden Werterneuerung verbinden, wobei an dieser Stelle gar nicht zur Debatte stehen muß, ob dieser Wunsch nach Erneuerung, der manchmal mit einer Art religiöser Inbrunst vorgetragen wurde, im linken oder rechten Spektrum angesiedelt war.

### III.

Entscheidend an den zuletzt skizzierten Entwicklungen, die so viel zur Erfindung des modernen Theaters beigetragen haben, war die Absicht, Kunst und Technik zu synthetisieren. Unter Technik verstehe ich hier keineswegs nur die eine oder andere epochemachende Erfindung der Mechanik, etwa der Drehbühne, oder der elektrischen Beleuchtung, die als eine notwendige Bedingung für die Konstruktion eines ganz und gar imaginären Bühnenraumes zu gelten hat, oder die elektronischen Geräte zur Erzeugung und raffinierten Steuerung von Musik- und Toneinspielungen, oder – um ein letztes Beispiel zu nennen – die seit den 20er Jahren vielfach angewandten und mit neuen Zeiterfahrungen einhergehenden Projektionen von Foto- und Filmmaterial. Unter Technik verstehe ich vielmehr auch eine fortschreitende, im Dienst parakinetischer Prinzipien entwickelte Analyse des nonverbalen

Körperausdrucks, eine Art Psycho- und Physiotechnik, die – verbunden sowohl mit den Experimenten der Maschinen- und Elektrotechnik als auch der zeichenhaft-symbolistischen Bühnenbildnerie – mächtig die *Semiotisierung* der Theaterkünste vorangetrieben hat. Besondere Aufführungen aus den 20er Jahren, die in diesem Zusammenhang als Paradigmen zu betrachten wären, sind Fernand Crommelyncks *Le cocu magnifique* in der biomechanisch rhythmisierten Inszenierung Meyerholds (1922) oder Erwin Piscators mit Filmkommentaren operierende Produktion von Tollers *Hoppla wir leben* (1927); auch das *Triadische Ballett* Oskar Schlemmers mit der von Paul Hindemith für mechanisches Klavier geschriebenen Musik wäre in diesem Kontext eine eigene Betrachtung wert, obwohl diese Aufführung in die Rubrik 'Tanztheater' fällt, die Puristen gern – *nota bene*: mit schwachen Gründen – vom 'Schauspiel' zu trennen suchen. Aber gerade in dieser Kunstform ist die Hybridisierung, besser: die kunstvolle ästhetische Synthesisleistung besonders bemerkenswert. Man darf hier an die prototypischen, genrebildenden Formen denken, die Pina Bausch seit Beginn der 70er Jahre ins Tanztheater eingeführt hat. Auch in diesem Fall sind Verbindungen zu den Neuerungen vom Anfang des Jahrhunderts, zum Freien Tanz (Isadora Duncan) und expressionistischen Ausdruckstanz (Mary Wigman) nicht zu leugnen.

Die in diesen und ähnlichen avantgardistischen Produktionen angestrebte Synthese verschiedener Kunststile und technischer Kunstmittel im weitesten Sinne ging bewußt über das bekannte Repertoire theatralischer Aufführungstypen und dramatischer Genres hinaus. Zu ergänzen sind hier unter anderm die synästhetischen, teils textfreien, teils in Sprechrituale sich verlierenden Bühnenwerke der dichtenden Maler: Kandinsky und Kokoschka. Waren diese wie auch die andern hier erwähnten Versuche geeignet, die Zuschauer-Erwartungen der logozentrisch und illusionistisch geprägten Konventionen der dramatischen Künste zu entwöhnen, so kam zur gleichen Zeit die für die Moderne so charakteristische Reflexionsform des dramatischen Spiels in der Form des Meta-Theaters auf die Bühne. Berühmtestes Beispiel: Luigi Pirandellos *Sei personaggi in cerca d'autore* aus dem Jahre 1921; ein Titel, der übrigens in ironischer Weise darauf anspielt, daß an die Stelle des Dichters als Urheber des Spiels längst der Regisseur getreten ist.

Es ist nicht meine Absicht, das Metatheater Pirandellos (auch Ramón del Valle-Inclán, Bertolt Brecht und – später – Samuel Beckett gehören hierher), das nicht mit der älteren Form des 'Spiels im Spiel' zu verwechseln ist, als Negation des Theatralischen, nämlich als 'Anti-Theater' zu interpretieren. Denn auch dieses Spiel ist durch und durch theatralisch, und zwar in der Weise einer reflexiv gewordenen Tradition. Dieses Reflexiv-Werden verbindet das Theater der Moderne mit der Geschichte aller anderen Kunstgattungen im 20. Jahrhundert: mit der Malerei, der Musik und der Dichtung einschließlich der narrativen Prosa. Es ist jene Arbeit des Gedankens, die an der „ästhetischen Wende“ (Raulet 1988) um 1920 – theoretische Schlüsselwerke von Ernst Bloch, Georg Lukács und Walter Benjamin wären hier zu nennen – diesen Prozeß beschleunigt und der ästhetischen Erfahrung eine geschichtsphilosophische und zugleich gesellschaftskritische Macht konzidiert hat.

Reflexiv-Werden und Hybridisierung gehen aber, intrakulturell betrachtet, Hand in Hand. Denn die Reflexion, die sich als Prozeß an die Stelle der Sache setzt, hat schon die wohldefinierten Grenzen überkommener Klassifikationsschemata hinter sich gelassen. Es ist in diesem Rahmen daran zu erinnern, daß sich die kritische Reflexion des Logozentrismus schon zu Beginn des Jahrhunderts, in Zolas Todesjahr, mit Hugo von Hofmannsthal's 'Chandos-Brief' (1902) eine eigene rhetorisch-poetische Mischform (Brief-Essay) schuf, und daß hinter dem dort entworfenen Paradox einer „Sprache ohne Worte“ das Muster der nonverbalen, nur auf die Ausdruckskraft der Gebärde vertrauenden Bühnen-'Sprache' sichtbar geworden ist. Ein signifikantes Ereignis, denn dem Wertkonservativen Hofmannsthal kam es in seinen eigenen dramatischen Texten darauf an, die reflexiv ins kulturelle Gedächtnis aufgehobene Große Tradition – zu denken ist hier an die allegorischen Mysterienspiele und das katholische Spanien Calderóns – für die eigene Gegenwart wieder zu entdecken.

„Truth in the theatre“, hat Peter Brook einmal bemerkt, „is always on the move“ (Brook 1968: 157). Die Dynamik, die dieser Satz festhält, gilt aber nicht nur für die einzelne Aufführung, sie gilt – in unserem Jahrhundert mehr denn je – auch für das Theater als Institution und *cum grano salis* für die Produktion der dramatischen Literatur. In der Zeit, von der ich bisher hauptsächlich sprach, in den ersten drei Dekaden des 20. Jahrhunderts, vervielfältigten sich die dramatischen

und theatralischen Formen, so daß nicht nur von einer Vermischung, sondern auch von einer Bereicherung der Genres und Typen die Rede sein muß. Die klassischen Dramen werden in dieser Zeit von den Theatermachern einer radikalen 're-lecture' unterworfen, so daß sehr viele Inszenierungs-Varianten entstehen, die von der Reduktion der Textvorlage aufs Expressive à la Leopold Jessner bis zur ehrfürchtigen Werktreue à la Jacques Copeau reichen können. Auch führt die wachsende Professionalisierung des Theaters auf den Ebenen der Direktion, des Designs, der Bühnentechnik und nicht zuletzt der Schauspielkunst zu einer stärkeren Wechselwirkung zwischen dem Dramatiker, den Dramaturgen, den Regisseuren und den Schauspielern. Eine Form der Kooperation, die den gesamten Apparat, nämlich die Theater-Maschinerie *und* das Auditorium nicht als oberflächlich wirksame Anhängsel betrachtet, sondern ihn als eine notwendige Bedingung für den Prozeß der ästhetischen Bedeutungsgenerierung ernst nimmt.

Bertolt Brecht (1898–1956), um diesen hier als eine herausragende Figur in der skizzierten Geschichte zu nennen, verkörperte nicht nur den Prototyp des szenischen Schriftstellers, er hat aus seiner Doppelaktivität auf der Bühne und am Schreibtisch auch die ästhetischen Konsequenzen gezogen und seine Texte – die so veränderlich sind wie es eigentlich die Gesellschaft sein sollte – als *work in progress* freigegeben. Die von ihm ausgehende Inversion des Theaters zum Taëther entsprach zudem einem parodistischen Umgang mit der Tradition, die jenen Reflexionsmodus der Meta-Theatralität, von dem ich sprach, im Gestus der Verfremdung aufgehen ließ.

Vieles von dem, was ich hier nur andeuten konnte, ist nach dem Nazi-Terror und Zweiten Weltkrieg nach und nach wieder erinnert worden. Wir dürfen aber nicht vergessen, daß die avantgardistischen Spitzen der 20er und frühen 30er Jahre nicht die Theaterkultur der Zeit im ganzen repräsentieren. Die Bedeutung, die ihnen heute zugestanden wird, ist in nicht wenigen Fällen der historischen Retrospektive zu verdanken und also Teil einer Erinnerung, an die die neo-avantgardistischen Theatermacher seit den 50er Jahren wieder angeknüpft haben. Neben den avantgardistischen Experimenten lief und läuft ein sehr farbiger kommerzieller Theaterbetrieb einher, dessen künstlerisch bedeutendster Vertreter Max Reinhardt (1873–1943) war. Man müßte hier nun einzelne herausragende Produktionen dieses Eklektikers mit den frühen Erfolgen z.B. Brechts und anderer Theatermacher verglei-

chen, nur um sofort zu erkennen, daß es – das gilt ohnehin für die gesamteuropäische Bühne – ein breit ausdifferenziertes Nebeneinander sehr unterschiedlicher theaterästhetischer wie auch kommerzieller Modelle gab. Die Vervielfältigung wie auch das Reflexiv-Werden der Formen, Gestaltungs- und Präsentationstechniken, von denen hier die Rede ist, hat auf jeden Fall auch die Rezeptionshaltungen des Publikums verändert. Die Neigung der Avantgardisten zur parodistischen Verwurstung großer Traditionen, zur polyästhetischen Semiotisierung und zur Verfremdung eingeschliffener Wahrnehmungsmuster hat die Rezeptionseinstellungen nicht bedient, sondern bewußt herausgefordert. Entsprechende Aufmerksamkeit fanden die geschmäcklerischen Habitus der mittelständischen bis kleinbürgerlichen Theaterbesucher bei Theoretikern und Praktikern. Was verlangt wurde, das hieß – ich zitiere noch einmal Brecht – Ablösung des voyeuristischen Glotzens durch „eine wahre Zuschaukunst“. Das hatte auch Konsequenzen für die Theater-Architektur, die dazu überging, das Ensemble von Bühne und Auditorium als einen verwandlungsfähigen sozio-kommunikativen Raum zu konstruieren. Ein großartiges, wenn auch in dieser Gestalt niemals realisiertes Modell ist das durch Piscator angeregte und 1927 von Walter Gropius entworfene „Totaltheater“.

Brecht hat seine Forderung nach einer „wahren Zuschaukunst“ in den 30er Jahren in einem kleinen Text über das Chinesische Theater erhoben. Und damit gibt er uns ein weiteres Stichwort, von dem aus die Fragen der Vervielfältigung und Mischung von Gattungen, Typen, Bühnenbildern und Spielweisen in einem neuen Licht erscheinen. Gemeint sind die zwischenkulturellen Kontakte: die Wahrnehmung vor allem der asiatischen Tanz- und Theaterkultur. Im Zeitalter des Imperialismus, im 19. Jahrhundert, war, wie man weiß, die dekorative Verwendung asiatischer Stoffe und Kostüme auf der europäischen Bühne gern gesehen und weit verbreitet. Aber es ging damals vor allem um das exotische Kolorit, das schon Gilbert & Sullivan's 1885 in London uraufgeführte Operette *The Mikado*, die ein Welterfolg wurde, ins Ironische hinüberspielen ließ.

Die ernsthafte Suche nach einer anderen Ästhetik in den damals auch durch Europa-Tourneen immer bekannter werdenden Formen des chinesischen, japanischen, schließlich des balinesischen und des Sanskrit-Theaters hat sich indessen gerade nicht am Kolorit berauscht, sondern für die stilistische Formenstrenge und ritualistische Symbolik

dieser außereuropäischen Theatervarianten interessiert. Ich möchte die Rezeption dieser anderen Kulturen durch die Theatermacher unseres Kontinents, der übrigens etwas ähnliches zumindest in Japan entsprach, gerade noch unter den Begriff der Hybridisierung fassen. Ich spreche hier von einer Hybridisierung, die zwar intrakulturelle Motive hatte, aber von einem ethnologischen Blick abhängig blieb, der die Distanz zum Objekt nicht aufgeben wollte. Erst die mit der Dekolonialisierung nach dem Zweiten Weltkrieg einsetzenden Migrationsbewegungen haben das Bild verändert. Die Theaterkulturen in den Metropolen – in Europa stehen Paris und London an erster Stelle – haben eine neue, sehr veränderliche Physiognomie, die nicht mehr als ästhetische, das Eigene mit dem Fremden vermischende Hybridisierung, sondern als ein Kultur-Synkretismus auf der Bühne zu beschreiben ist, der sich das Fremde nicht anverwandelt, sondern in seiner Andersheit bestehen läßt (Balme 1999).

Eng ist der Zusammenhang zwischen der avantgardistischen und neo-avantgardistischen Entliterarisierung der Theaterpraxis und der Suche nach vor- oder außermodernen Spielpraktiken, in denen das Paratheatralische und Parakinetische die westliche Taxonomie der schriftlichen Textordnungen (incl. Stil- und Gattungsnormen) und die entsprechenden Demarkationslinien zwischen den Künsten sprengt. Beide Para-Bewegungen können als komplementäre Erscheinungen gedeutet werden. Denn die paratheatralischen Spielpraktiken heben die Trennung zwischen Spielern und Zuschauern auf, um *spontanen* Aktionen/Improvisationen Raum zu geben; während die parakinetischen Körpertechniken ein Höchstmaß an *Disziplinierung* erfordern, um jene unpersönlichen, ans Rituelle grenzenden Ausdrucksvalenzen zu erreichen, die das normale, alltägliche Ausdruckshandeln kontrapunktieren und die man mit einer Formel des Tairow-Schülers Jean Dasté (1904–1994) *Musique Corporelle* nennen könnte. Beide Bewegungen begehren auf gegen die Autorität des Textes und suchen nach Alternativen jenseits der Arbeitsteilung zwischen Künsten, Alltag und Spiritualität, die für die gesellschaftliche Organisation der westlichen Kulturen typisch ist. „Briser le langage pour toucher la vie“, hieß es schon in den 30ern bei Artaud, und „finir avec les chefs-d'œuvre“ (Artaud 1964: 19/115).

Das sind auch die Schlachtrufe der Text-Dezentrierer und Theatricalisten, die in den Experimenten der Neo-Avantgardisten und in

deren nunmehr ethnographisch gezähmt klingenden Manifesten ein Echo finden: Jerzy Grotowski (1933–1999) arbeitet seit den 50er Jahren in Polen (und später auch anderswo) an einem Theater der Text-Entstellung und Körper-Entblößung, das den Weg zu den vermeintlichen Ursprüngen der Theatralität – Mythos und Ritual – zurück gehen will und folgerichtig die Füße zum Zentrum der Expressivität erklärt; Richard Schechner knüpft mit der New Yorker Gründung der *Performance Group* (1967), die sofort in jeder, also auch kultureller Hinsicht 'fremd geht', an die erste Phase von Grotowskis Theaterarbeit an; Eugenio Barba – auch er ein Schüler Grotowskis – erforscht in seinem 1964 in Oslo gegründeten *Odin Teatret* theoretisch und experimentell, transkulturell und interdisziplinär die anthropologischen Grundlagen und Variationen des Welt-Theaters und der Theaterwelt. Keiner der genannten hält sich an den dramatischen Kanon noch an die Logik der Texte oder an so geläufige Dichotomien wie 'Geist vs. Buchstabe' und 'Denken vs. Handeln'. Texte – ganz gleich welcher Herkunft – sind für sie Anregungen, Vorlagen, Anlässe, Materialien, deren unbekannte Möglichkeiten und Fremdheit zu erkunden, eine Aufgabe der experimentellen Gebärden- & Spielpraxis (*performance*) ist. So ist es nicht der vorgefundene, autoritativ bestätigte Textsinn, der die Aufführung leitet, vielmehr sind es die theatralischen Aufführungs- und Körpertechniken, die als Medien der Sinnsuche oder der Sinnverfremdung zur Anwendung kommen. Unter diesen veränderten Umständen führt der Weg nicht selten von der Bildvision zum Buchstaben und von der Spielpraxis (*performance*) zum Text.

Das Theater der Moderne ist in dieser Spielart endlich bei sich selbst angekommen, indem es sich selbst inszeniert und zugleich zum Forschungsobjekt macht. Aus dieser vielleicht etwas unbequemen Stellung zwischen öffentlicher Präsentation und Selbstbefragung melden sich die neo-avantgardistischen Theaterleiter mit programmatischen und dokumentarischen Texten zu Wort, die nicht in jedem Fall ein Anlaß für die Erfindung eines anderen Theaters, doch für historische und anthropologische Erzählungen über das Werden des modernen Theaters stets von großem Nutzen sind.

**Bibliographie**

- Appia, Adolphe (1899): *Die Musik und die Inszenierung*. München: Bruckmann.
- Apollonio, Umbro (Hg.) (1972): *Der Futurismus. Manifeste und Dokumente einer künstlerischen Revolution 1909–1918*. Köln: Dumont.
- Artaud, Antonin (1964): *Le théâtre et son double*. Paris: Gallimard.
- Barba, Eugenio (1995): *The Paper Canoe*. London/New York: Routledge.
- Balme, Christopher B. (1999): *Decolonizing the Stage. Theatrical Syncretism and Post-Colonial Drama*. Oxford: Clarendon.
- Benamou, Michel & Charles Caramello (Hg.) (1977): *Performance in Postmodern Culture*. Madison: Coda Press.
- Brandt, George W. (Hg.) (1998): *Modern Theories of Drama. A Selection of Writings on Drama and Theatre, 1850–1990*. Oxford: Clarendon.
- Brauneck, Manfred (Hg.) (1982): *Theater in 20. Jahrhundert. Programmschriften, Stilperioden, Reformmodelle*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt.
- Brook, Peter (1968): *The Empty Space*. London: Penguin.
- Coquelin, Constant (1894): *L'Art du comédien*. Paris: Ollendorf.
- Craig, Edward Gordon (1925): *On the Art of the Theatre*. London: Heinemann.
- Dessoir, Max (1906): *Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft*. Stuttgart: Enke.
- Dreßler, Roland (1993): *Von der Schaubühne zur Sittenschule: Das Theaterpublikum vor der vierten Wand*. Berlin: Henschel.
- Fischer-Lichte, Erika et al. (Hg.) (1998): *Theater seit den 60er Jahren. Grenzgänge der Neo-Avantgarde*. Tübingen/Basel: Francke.
- Freytag, Gustav (1983): *Die Technik des Dramas*. Stuttgart: Reclam.
- Fuchs, Georg (1909): *Die Revolution des Theaters. Ergebnisse aus dem Münchner Künstlertheater*. München/Leipzig: G. Müller.
- Goldberg, RoseLee (1988): *Performance Art. From Futurism to the Present*. New York: Abrams.
- Gorelik, Mordecai (1962): *New Theatres for Old*. New York: Dutton.
- Grigely, Joseph (1996): *Textuality: Art, Theory, and Textual Criticism*. Ann Arbor: University of Michigan.
- Grotowski, Jerzy (1969): *Das arme Theater*. Velber: Friedrich.
- Halter, Peter (Hg.) (1998): *Performance*. Tübingen: Narr.
- Lazarowicz, Klaus / Christopher Balme (Hg.) (1991): *Texte zur Theorie des Theaters*. Stuttgart: Reclam.
- Lee, Sang-Kyong (1993): *West-östliche Begegnungen. Weltwirkung der fernöstlichen Theatertradition*. Darmstadt: WB.
- Maeterlinck, Maurice (September 1890): „Un Théâtre d'Androïdes“. In: *Jeune Belgique*, S. 331ff. [dt. Übersetzung in: Lazarowicz/Balme, S. 364 ff.].
- Meyerhold, Wsewolod (1979): *Schriften*. Berlin: Henschel.

- Pfaff, Walter et al. (Hg.) (1996): *Der sprechende Körper. Texte zur Theateranthropologie*. Berlin: Alexander.
- Prampolini, Enrico (1942): *Scenotécnica*. Mailand.
- Raulet, Gérard / Josef Fürnkäs (Hg.) (1988): *Weimar. Le tournant esthétique*. Paris: anthropos.
- Schechner, Richard (1977): *Ritual, Play and Performance*. New York: Seabury Press.
- Stanislawski, Konstantin S. (1951): *Mein Leben in der Kunst*. Berlin: deb.
- Tairow, Alexander (1964 [1923]): *Das entfesselte Theater*. Köln: Kiepenheuer & Witsch.
- Turner, Victor (1982): *From Ritual to Theatre. The Human Seriousness of Play*. New York: PAJ Publications.
- Worthen, W.B. (1998): „Drama, Performativity, and Performance“. In: *PMLA* 113/5, S. 1093–1107.