

## Realität auf dem Theater als ästhetische Utopie oder: Wandlungen des Theaters im Umfeld der Medien \*

Aufgefordert mich zum Thema Kolportage und Theater zu äußern, muß ich bei den Begrifflichkeiten anfangen. Der ursprünglich auf die minderwertige Literatur bezogene Begriff der Kolportage muß modernisiert und erweitert werden, um sich als pertinent für die Theaterdiskussion zu erweisen. Theater war niemals mit Literatur gleichzusetzen; auch das Sprechtheater nicht. Das ist heute klarer erkennbar als früher, weil das Sprechtheater seine Monopolstellung verloren hat zugunsten der post-dramatischen Formen der Sound-Collage, der Sprechoper und des Tanztheaters. Der ursprüngliche Begriff der Kolportage hat aber neben dem literarischen auch einen *medialen* Aspekt – bewahrt noch in der figurativen Form im französischen Ursprungswort *le colportage*: „eifriges Verbreiten von Nachrichten“. Es ist also vielleicht nicht abwegig, die elektronischen Medien (Rundfunk, Fernsehen und die Bildpresse, Cartoons und Comicstrips) als eine erweiterte Form von Kolportage zu erkennen.

Erst wenn man diesen arbiträr modernisierten und erweiterten Begriff von Kolportage akzeptiert, ist der Raum für die gewünschte Diskussion erschlossen.

### I.

Die wichtigste Einzelursache der zu beobachtenden formalen Verwandlungen des Gegenwartstheaters ist seine Reaktion

(bewußte oder instinktive) auf die Welt der elektronischen Medien. Das setzt sehr früh ein (1930) mit Brechts Kritik des Rundfunks und seinem utopischen Entwurf des mündigen Hörers, „Wiedereinsetzung des Hörers als Produzent“ hieß es damals. Unübertroffen ist die prognostische Hellsichtigkeit dieser Kritik in ihrer Einsicht für die zukünftige Entwicklung: Die Degradierung des Empfängers der elektronischen Medien zu der Rolle des passiven Konsumenten.

Die aktivistischen Theatertheorien Brechts und Piscators in den 20er Jahren sind als optimistische Gegenentwürfe und Reaktionen auf diese früh erkannte Gefahr zu verstehen. Der anarchistische Furore des Living Theatre in den 60er Jahren hatte schon eine andere Farbe: Aktivismus der subculture-Desperados, die kaum an den Endsieg glaubten. Mit Grotowskis „armem Theater“ wurde ein prägsames Stichwort geschaffen. Die Gegenposition war jetzt der Ausstieg aus dem „reichen Theater“ des Establishments: Ein eskapistisches Programm. Seit den späten 60er Jahren hat sich die Reaktion des Theaters auf die immer einflußreichere Welt der elektronischen Medien in einer Polarität ausgedrückt, die bis heute gilt. Einerseits „armes Theater“ (Barba, Mnouchkine, Brook, Kantor), das in der Wiederbelebung der alten asiatischen Spielweisen die Überlebenschance für das westliche Theater sieht; andererseits das multimediale „reiche Theater“, das die Elektronik für seine Zwecke instrumentalisiert (Wilson, Foreman, die Schaubühne am Lehniner Platz).

---

\* Vortrag, gehalten am 9. Oktober, anlässlich der Herbsttagung der Akademie für Sprache und Dichtung in Darmstadt.

Die Polarisierung „armes“ – „reiches“ Theater sollte man nicht als Gegensatz zwischen Nonkonformismus und Konformismus der Medienwelt gegenüber betrachten. Das multimediale Theater versucht die neue Technologie auf eine Weise zu verwenden, die grundsätzlich anders ist als die der elektronischen Kolportage. Wilsons High-tech-Perfektionismus der Zeitlupe der Bühnenbewegung, des elektronisch amplifizierten und collagierten Musik-, Klang- und Geräusch-Raumes, der Zerlegung der Sprache in minimalistische Floskelserien, steht in auffälliger Opposition zur Zielsetzung der elektronischen Kolportage. Keine Nachrichten, keine Botschaften werden hier verbreitet, und nichts geschieht in Eile; der Flux der Vexierbilder, minutiös in seinem Ablauf komponiert, transportiert keine semantische Läuterung; alles ist scharf, *genau*, ohne es mit Deutlichkeit bezahlen zu müssen. Dem deutlich *ungenauen* Weltbild der Kolportage wird hier ein genau undeutliches Weltbild des Theaters entgegengehalten.

Sind jedoch das „arme“ und das „reiche“ Theater fähig, eine Alternative zu der Welt der elektronischen Kolportage, nicht nur auf der Ebene der Produktion, sondern auch auf der Ebene der Rezeptionsästhetik zu schaffen? Mit anderen Worten: Ist die von Brecht diagnostizierte Konsumentenhaltung des Publikums therapeutisch auf dem Theater überwindbar?

Das alternative und inzwischen etablierte „arme Theater“ versucht den Zuschauer zu aktivieren durch Entzug der Bequemlichkeit einer konventionellen Zuschauerhaltung, durch das Zusammenziehen des Spiel- und Publikumsraums in dem integrierenden Konzept des Environment; durch das Erschweren der Distanz und durch die Nähe der agierenden Super-Spieler. Der Zuschauer wird in den Spiel-

vorgang einbezogen als jemand, den der Spieler für das Zustandekommen seines exhibitionistischen Aktes (so Grotowski) braucht.

Das „reiche“ multimediale high-tech Theater nimmt differenzierte Haltungen dem Publikum gegenüber ein. Zwar formuliert Robert Wilson keine direkten Forderungen an den Zuschauer, die ihn *aktivieren* sollen, die distanzierte Passivität der Tagträume, die sich bei Betrachtung seiner Werke anbietet, hat aber andere Qualität, als die durchaus nicht kontemplative Passivität, zu der die elektronischen Medien verführen. Der Rezipient der Produkte der elektronischen Kolportage hat immer mit irgendwelchen Botschaften zu tun, die ihm direkt oder indirekt vorgesetzt oder angeboten werden, ohne seine kritische Fakultät einzubeziehen. Wilson serviert keine Botschaften, aber die Spannung zwischen der semantischen Unbestimmtheit seiner Bilder und der Präzision ihrer Ausführung wirkt auf den Zuschauer als stimulierendes Rätsel. Brecht würde vielleicht dieses Stimulieren abtun als nicht intellektuell genug und zu keinen eindeutigen Antworten führend.

Es läßt sich aber nicht leugnen, daß Brecht versäumt hat, eine komplexe Theorie der Zuschauerkunst zu entwickeln. (Er hat selber kurz vor seinem Tode dieses Defizit erkannt.) Die vom Wilson-Theater implizierte Zuschauerhaltung ist alles andere als das Beglotzen des Fernschirms, auch wenn Wilson vom Fernsehen abgeleitete Perzeptionsmodelle, wie z. B. „herumschalten“, benutzt.

In seinen selbst inszenierten Stücken hat Richard Foreman sein multimediales high-tech Theater als die veranschaulichte Hermeneutik der Performance entworfen und verwirklicht. Auch bei ihm ist der Versuch bemerkbar, der Zuschauerhaltung durch den Wiedergewinn der Distanz auf anspruchsvolles Reflexionsniveau zu

verhelfen. Die technisch raffinierte Lichtregie der Schaubühne (K. M. Grübers *Faust* 1982, *Hamlet* 1983) versucht durch die radikalen Dekonstruktionen der Klassik, den Zuschauer aus seinem Bildungsraum zu wecken.

Auch wenn es sich nicht in den Programmen oder Manifesten niederschlägt, versucht das Theater, das „arme“ oder das „reiche“, seine Identität gegen den entmündigenden Einfluß der elektronischen Medien zu behaupten.

## II.

Die Frage nach dem Verhältnis von Kolportage und Theater hat eine begrenzte Pertinenz, wenn man als Kolportage traditionsgemäß nur die „minderwertige“ Literatur versteht. Die Qualität des Theaters ist heutzutage weniger als jemals von der literarischen Qualität der Sprache ableitbar.

Das neue Theater entbehrt oftmals eine vorgegebene literarische Vorlage, und die Stücke, die noch geschrieben werden, tragen selten die Note eines individuellen Stils. Dieser war noch bei Georg Kaiser oder bei Brecht erkennbar: die späteren bedeutenden Dramatiker, wie Dürrenmatt und Frisch, schreiben eine stilistisch neutrale Bühnenlingua.

Das Verschwinden des Schreibers hinter der Sprache wurde zum Merkmal des Stücks, das kein Drama mehr sein konnte oder wollte. Es war ein Schritt in die Richtung der zunehmenden Entliterarisierung der Theaterproduktion. Was folgte, war die graduelle Auflösung des Dramatischen zugunsten des Spektakulären und der Verlust der Sonderstellung, die die literarische Sprache und die Sprache schlechthin in der Theaterkommunikation traditionell gespielt hat.

Die Ausnahme im deutschen Sprachbereich sind Thomas Bernhard und Heiner Müller, wobei bei Letzterem das Umfunk-

tionieren der brechtschen Idiomatik ursprünglich eine stilbildende Rolle spielte. Dialekt in den Stücken von Kroetz und Achternbusch ist zuerst als Sprechmaske und nur sekundär als Milieusprache einer bestimmten Sozialschicht rezipiert. Diese perzeptuelle Verschiebung ist wahrscheinlich als Reaktion auf die sprachliche Undifferenziertheit und Ausdruckslosigkeit der Mediensprache zustande gekommen. Die in der literarischen Dramatik erzogenen Theaterkritiker haben Schwierigkeiten, der neuen Entwicklung gerecht zu werden. Die raffinierten Sprech- und Soundcollagen Robert Wilsons in der Schaubühne-Inszenierung von *DD&D* (1979) wurden von der Kritik (Peter Iden) als „das sprachliche Stroh“ disqualifiziert. Fürwahr, die Begutachtung nach traditionellen literarischen Stilkriterien des durch die elektronische Vermittlung verarbeiteten Sprachmaterials scheint irrelevant. Bewertbar ist dieses Material nur als konkrete Dichtung des multimedialen Theaterwerks. Dafür hat aber die mit dem herkömmlichen Sprechtheater vertraute Theaterkritik keine Kriterien entwickelt.

## III.

Die der Kolportage vielleicht am nächsten stehende Fernseh-Alltagsmelodramatik (*Forellenhof*, *Familie Jedermann*, *Drombusch*, *Schwarzwald Klinik* – oder wie diese TV-Serien noch alle hießen oder heißen) hat keine direkte Entsprechung im deutschsprachigen Theater gefunden. Ist der Grund dafür in der elitären Position des Theaters zu sehen und seiner Distanz von der Welt der elektronischen Massenmedien, auch dann, wenn dieses Theater die Elektronik als Hilfsmittel benutzt?

Die Fernseh-Alltagsmelodramatik als europäischer Nachkomme der amerikanischen „soap opera“ ist ein Ersatz für das Verschwinden der direkten Erfahrungen des zwischenmenschlichen Kontakts in

der hochorganisierten Konsumgesellschaft.

Was es einmal gab als alltägliche unvermittelte Erfahrung, z. B. die Nachbarschaft, gibt es jetzt nur in der von den Medien vermittelten Form. Diese Form muß keinen Kunstanspruch haben, weil sie nicht gedacht ist, ästhetische Bedürfnisse zu stillen, sondern eine Illusion zu vermitteln, die einer von Entfremdung freien, heilen Welt. Sichtbarer Kunstanspruch wäre Verrat an der sozialen Funktion des Genres, das weder Literatur noch Theater sein will, obwohl seine Produkte manchmal im Vorspann die Namen der Drehbuch-, „Autoren“ und „Regisseure“ vorführen. Vielleicht hat diese Produktion auch eine therapeutische Funktion. Sie erlaubt dem Menschen Maier nicht zu merken, daß er längst die Fähigkeit verloren hat, sich mit der eigenen Familie zu unterhalten, indem er Tischgespräche der Protagonistenfamilie Maier auf dem Bildschirm verfolgt.

Ich sehe in der Fernseh-Alltagsdramatik die Fortsetzung der Romanhefte der Trivialliteratur der Vor-Fernsehära. In dem Fall ist die Verbindung zwischen Kolportage und Fernseh-dramatik in allen tradierten Konnotationen des Wortes nachweisbar: literarisch minderwertige Vorlage, auf „billige“ Wirkung zielend, Verbrechen nur als Verbrechen zeigend, Vorliebe für das Sensationelle. Ich würde die These riskieren, daß im Fernsehen die Kolportage keine Läuterung erlebt, sondern mit anderen Mitteln fortgesetzt wird.

Das scheint nicht der Fall im Theater zu sein, wo es immer Beispiele gab, daß ein Kolportagestoff – sublimiert – zum generativen Element eines erstrangigen Kunstwerks wird. Das illustre Beispiel in der erstrangigen Dramatik der 50er Jahre ist Dürrenmatts *Besuch der alten Dame*; in der Mittelklasse des politischen Boule-

vard-Theaters Hochhuths *Stellvertreter* in den 60er Jahren, und im postdramatischen Spektakel-Theater der 70er Jahre Robert Wilsons *DD&D* oder Mnouchkines *Mephisto*. Die Verwendung des Kolportagestoffs ist im Fall Wilsons unauffällig.

Collagiert und im Wortmaterial des Stücks leitmotivartig eingewebt sind die Zeilen aus den Hess- und Speer-Memoiren, den Verhörprotokollen, der Korrespondenz mit Ilse Hess etc. Vor allem aber wurde von Wilson das von der Kolportagepresse tausendfach verbreitete Teleobjektivphoto der Spandaugefangenen bei der Verrichtung der Routinearbeit im Gefängnisgarten in mehreren Konnotationen verwendet: Die Gartenmauer, der Rechen als Minensuchgerät, Blindenstock, Gewehr, Zeigestock etc. Aus dieser Inspiration von Bild und Wort ist kein erkennbares Hess- oder Speer-Stück entstanden (wie z. B. ein Gründgens-Stück bei Mnouchkine), sondern ein multimedialer Diskurs des Theaters. Die *Ikonographie* der Kolportage kann also auf dem postdramatischen Theater amplifiziert werden und sublimiert die Enge eigener Grenzen überschreiten. Sie erreicht dann den Status der ästhetischen Utopie oder der eigenständigen Realität des Theaters. Dieser Transfer führt nur scheinbar zu einer Tautologie: Realität auf dem Theater wird zur Realität des Theaters.

Man könnte es auch anders ausdrücken: Die dreistellige Semiotik der Kolportage-Ikonographie (Pressephoto), bei der der Referent des Bildes in der Unterschrift genannt ist, wird – bereichernd – reduktiv zur zweistelligen Semiotik des Theaters, die den Signifikanten dem freien Spiel aussetzt.

#### IV.

Was für das post-dramatische Theater gilt, darf man natürlich nicht verallgemei-

nern. Wirksames Theater kann auch durch ein umgekehrtes Vorgehen erzeugt werden. Die abstrakten textuellen Vorlagen werden durch die kolportagenhafte Staffage theatralisiert und der erreichte Widerspruch für die Inszenierung produktiv gemacht.

Ein Paradebeispiel liefern Kafka-, Brecht- und Beckett-Projekte von George Tabori. Die Metaphorik der poetischen Schriftvorlagen wird programmatisch ignoriert und in die außertheatralische Realität wörtlich rückübersetzt.<sup>1</sup>

In Taboris Theaterarbeit sind alle Eingriffe in die außertheatralische Realität („wie das Leben so spielt“) Schachzüge, um die Kunstform des Theaters hervorzuheben. Becketts existentialistische Pantomime (*Akt ohne Worte*) wird als körpersprachlicher Ausdruck verschärft durch die Verwandlung in einen Zirkusakt mit allen seinen realen Gefahren; die abstrakte liturgische Sprache des Lehrstücks (*Neinsager*) wird verschärft herausgestellt durch das inszenierte Happening des kolportagehaften Finales. In allen Instanzen wird das Kolportagehafte (das Sensationelle, das Alltägliche) nicht im Theater aufgelöst, sondern kontrastierend und reflektierend als Oxymoron<sup>2</sup> des Theaters vorgeführt. Die außertheatralische Realität kann auch – grosso modo – als Theater vorgeführt werden. In K. M. Grübers Hölderlin-Projekt *Die Winterreise* (1977) und seinem Brentano-Projekt *Rudi* (1979) sind die Spielorte – Berliner Olympia Stadion und Hotel Esplanade – gefundene Environments, die die konnotative Amplifizierung des Vorgespielten durch die Dekonstruktion der textuellen Metapher zur Metonymie des Theaters ermöglichen. An sich „untheatralisch“, wurden sie durch die Erfindung des Regisseurs „theatralisch“ besetzt. Im Kölner Teil von Robert Wilsons *The Civil Wars* wurde die sprachlose körpersprachliche Lächel-Sequenz

mit einer „gefundenen Person“ – ein Kölner Angestellter mit einem Pferdegesicht – als Koryphäe des professionellen Smiler-Chorus besetzt. George Tabori schockierte die Kritiker und das Publikum in seinem Medea- und Beckett-Projekt (*M und Glückliche Tage*, Münchner Kammerspiele 1986), indem er einen Behinderten für die Rolle des Behinderten einsetzte.

## V.

Auf eine Annäherung an die Stoffwelt der Kolportage als Trivilliteratur verweisen in der deutschsprachigen zeitgenössischen Dramatik die Versuche, eine Mischform zwischen Kolportage und Volksstück herzustellen. Gemeint sind die Arbeiten von Kroetz und Achternbusch, die oftmals ohne Differenzierung zusammen genannt werden, ungeachtet der Unterschiede. Der überdurchschnittlich schreiblustige Kroetz fing interessant an mit einer massiven Produktion der Stücke aus dem Leben der Unterschicht, die als Randerscheinung betrachtet, bisher kaum das Theater interessierte – frühes Beispiel: *Heimarbeit* (Uraufführung 1971, Kammerspiele München, Regie: Siede). Das Thematisieren der Sozialpathologie und Exotik würde aber seinen internationalen Erfolg nicht erklären; überregional interessant wurden die frühen Stücke von Kroetz durch den sich bei den Figuren abzeichnenden Verlust der Sprache, die Unfähigkeit ihre eigene mißliche Lage weder zu erkennen noch zu artikulieren. Keine naturalistische Mitleidsdramatik, wie die Kritik es haben wollte, sondern ein Dreigroschen-Beckett, der Dialekt als Sprachmaske benutzt, war hier am Werk, und zwar ein genuiner. Kroetz spätere Versuche am kritisch-realistischen Volksstück und sein infantil fossiler Marxismus führten zu einem blassen Brecht-Epigonismus, ohne Brechts Sprachgewalt und Intelligenz-Bei-

spiele *Furcht und Hoffnung der BRD* (Uraufführung: Bochum 1984).

Herbert Achternbusch, der seine Stücke durch Ausschneiden der Monologe von seiner Prosa als quasi Nebenprodukte abgewinnt, ist Kroetz nur durch die soziale Genealogie seiner Figuren ähnlich.

Seine Frauen-Monodramen *Ella* (Stuttgart 1978, mit Joseph Bierbichler in der Titelrolle) und *Susn* (Uraufführung: Bochum 1980, Regie: Vera Sturm) sind von solch erzählerischer Brisanz, daß sie sich ohne weiteres auf der Bühne behaupten. In *Gust* mit Bierbichler, der sich auf Achternbuschs Monodramen spezialisiert, (Deutsche Erstaufführung 1985, Bayerisches Staatsschauspiel München), wird bei der gelungenen Volkskomik der Titelfigur auch eine allem Anschein nach ungewollte Annäherung an die Blut und Boden Dramatik spürbar. (Die „gesunde“ biologische Substanz des Bauers, die sich durch alle Verwirrungen der problematischen Zeit durchsetzt und am Ende in ihrer Unschuld triumphiert.) Dialekt auf der Bühne zeigt sich nur mit gelegentlichen Eingriffen der Hochsprache durchsetzbar, also letztendlich als Kunstsprache, die Achternbusch meisterhaft variiert und die erst durch Bierbichlers punktuell hochsprachliche Erläuterungen Bühnenwirksam wird.

## VI.

In der post-modernistischen Ästhetik ist die Verbindung von Kitsch und Klassik, von Hoch- und Trivialkunst, von Krimi und Tragödie, von Voyeurismus und Analyse, von historischen Figuren und Kolportage-Helden eine durchaus legitime Praxis. Friedrich der Große und Mata Hari (Wilson's *The Civil Wars*), Euripides' *Alceste* und Hitchcocks *Vögel* (Heiner Müllers *Bildbeschreibung*): das Theater, das weder im brechtschen Sinne den Anspruch auf die Veränderung der Welt er-

hebt, noch auf ihre Interpretation, öffnet sich ohne Diskriminierung allen möglichen Stoffen.

Der inhaltliche Unterschied zwischen Hoch- und Trivialkunst verwischt sich – als Kriterium bleibt die Artistik.

Das Boulevard-Stück *Der Park* (1983) des guten Boulevard-Stückeschreibers Botho Strauss ist ein Beispiel für die postmodernistische Mischform der Hoch- und Trivialliteratur – von Shakespeare-Pastische (*Sommernachts Traum*) und Spiegel-Kolportage (Affäre Kiesling) – und als solches nicht uninteressant. Ob sich in diesem Fall der beabsichtigte Gegensatz zu einem gelungenen Theater-Oxymoron steigert, ist aus den vielen bisherigen Inszenierungen nicht ersichtlich.

Strauss' *Kalldewey, Farce* (1982), bei der ganzen Nähe der Fernseh-„Beziehungskisten-Dramatik“, gab der Berliner Schaubühne die Chance, die Distanz zur Bildschirmerspektive zu artikulieren – agierende Gestalten anstelle der Zimmermaß-close up-Gesichter.<sup>3</sup> Die Inszenierung schien sich auf den Spuren von Pina Bauschs Tänzerakteuren zu bewegen und schaffte es klarzumachen, wie in Bauschs Tanzoper *Blaubart* (nach Bartok, 1977), daß man vom Therapie-Workshop-Modell eine Dramaturgie ableiten kann, die ihre Pertinenz für das Theater behält. Bei Pina Bausch ist die Dichotomie der Geschlechter von der militanten Frauenperspektive aus gesehen; bei Strauss ist das Polarisieren der Geschlechter als Farce empfunden.

Beide Perspektiven schaffen eine ästhetische Distanz, die das Zurückfallen in den Bereich der Medien-Kolportage „Beziehungskisten-Dramatik“ verhindert.

Das ist nicht der Fall bei der post-Fernseh-Boulevarddramaturgie, die sich auf dem Theater dem von der Kolportage Medium festgelegten Geschmack anbietet. In den letzten zwei Spielzeiten haben

wir führende Regisseure (Peymann, Zadek) und führende Bühnen im Dienste dieses dubiosen Genres gesehen (z. B. Noréns *Dämonen*, Hopkins *Verlorene Zeit*, in einer etwas anspruchsvolleren Kategorie Shepards *Liebestoll*). Was dieses post-Fernseh-Theater charakterisiert, ist ein totaler Verlust der Distanz auf der Ebene der Produktion (d. h. zwischen dem Spieler und der Rolle) und auf der Ebene der Rezeption (d. h. zwischen dem Zuschauer und der Bühnenfigur). Das bedeutet nach Brecht, Roland Barthes und der Wiederentdeckung des asiatischen Modells für das okzidentale Theater einen Rückfall in die Ära des unkritischen Glaubens an die Festigkeit des Subjekts als Vermittler der eigenen oder äußeren Realität. Von dieser Position aus ist weder ein psychologisches, noch ein politisches, noch ein ideologisches Theater möglich, da das Spiel zwischen dem Abstrakten und Konkreten hinter dem Horizont eines solchen Theaters bleibt.

Diese post-Fernseh-dramatik ist in ihren besten Beispielen zwar theatralisch *deutlich*, aber nicht *genau*, weil ihre Deutlichkeit keine Theorie als Referenz hat und deswegen auch unfalsifizierbar bleibt.

Die genaue Überdeutlichkeit dieser Dramatik findet enthusiastische Aufnahme in einer Generation, deren Geschmack durch Fernsehen gebildet wurde. Die Theater, die einen Norén oder einen Hopkins spielen, feiern Publikumserfolge. Wie ist es möglich?

Das Fernsehen hat beträchtlich zum Untergang der Schauspielkunst – die auf dem Theater immer Verwandlungskunst war – beigetragen. Ein Fernsehschauspieler hat nur ein Gesicht – das eigene und kann nur eine Rolle spielen. Diese nivellierende Auffassung der Schauspielkunst ist nicht ohne Einfluß auf das Theater geblieben, wie die populären, aber ästhetisch problematischen Bernhard-Schauspieler-Stücke

es beweisen (Spieltexte für Minetti, Voss, Dene, Ritter).

Eine andere auffallende Entwicklung im Umfeld der Medien ist der Verlust des Autorentheaters. Theaterregisseure trauen den Autoren nicht und die meisten haben auch keine Fähigkeit (geschweige denn Mittel), um sich mit komplexen Schrifttexten zu beschäftigen. Der Gegensatz – Regie/Autorentheater – eine paradoxe Entwicklung – hat in den letzten zwei Dekaden die Form eines Interessenkonflikts angenommen. So ist es auch nicht verwunderlich, daß immer weniger Repräsentanten dieser geschwächten Gattung, die noch in den 50er Jahren als Kern des Theaters galt, sich heute gezwungen sehen, die Regie eigener Spielvorlagen zu übernehmen (Kroetz, Achternbusch).

Eine ähnliche Entwicklung ist auch im sogenannten Autorenfilm zu beobachten. Die Dramatiker wie Dürrenmatt oder Frisch passen in das heutige Theater einfach nicht hinein, weil sie als Autoren zu gut sind.

Die Unterschätzung der anspruchsvollen Dramatik durch das Theater ist auch als Folge des Fernseh-Aktualitätsfluchs zu erklären. Das Theater scheint zu glauben, daß die Dramatiker zu langsam reagieren – man erwartet gleich ein Tschernobyl-Stück, und man findet auch eins (Harald Müller)!

## VII.

Elektronische Medien haben aber auch die Ausdrucksmittel des Theaters bereichert durch die theatralische Verwendung der Filmdramaturgie (neueste Beispiele: John Jesurun, Molly Davies) und die Fernseh-dramaturgie (Becketts – *Not I*) oder *grosso modo* durch vom Fernsehen abgeleitete Perzeptionsmodelle (Wilson). Die Verwendung von „TV-Stimme“, „Film-Stimme“, „Lese-Stimme“ wurde

als effektiver Verfremdungseffekt auf dem Theater benutzt und gehört heute zu dem Arsenal der theatralischen Mittel.

Das von allen Seiten von den Kolportage-Medien bedrängte Theater rettet sich durch Grenzüberschreitungen in Richtung des Tanz- und Musiktheaters (Sobols *Ghetto* als Musical). Es entstehen interessante Mischformen (Pina Bausch, Reinhild Hoffmann, Meredith Monk, Robert Wilson).

Prominente Regisseure des Sprechtheaters übernehmen die Regie der Oper (Chereau, Neuenfels, Stein, Berghaus), und der Stellenwert des Operntheaters gewinnt immer mehr an Gewicht, auch unter den Publikumsschichten, die wegen des raffinierten Theatergeschmacks das Operntheater scheuten. Komplexe Großraumoperninszenierungen, die die Drehbühne für Bewegungschöre, Lichtregie und atemberaubende Szenerie benutzen, werden heute als Gegenentwürfe zu den close-ups und der Wohnzimmerperspektive der Bildschirmdramaturgie empfunden.

In den reformatorischen Bemühungen der Theaterregisseure um die Oper (z. B. Ruth Berghaus, Hans Neuenfels), sieht man den neuen Ansatz, der vielleicht aus dem bewußtgewordenen Gegensatz Sprechtheater-Bildschirmdramaturgie-Oper resultiert. In den Berghaus Operninszenierungen führt dies zum programmatischen Auslöschen des „schauspielerischen“ Gesichts- und Körperausdrucks zugunsten der natürlichen, physiologisch bedingten Gestik des Singens. Gesangsfiguren und nicht melodramatische Charaktere werden von der Musik, nicht von vermeintlichen Seelenregungen, bewegt. Auf diese Weise wird die melodramatische Libretto-Kitschigkeit manch großer Oper überspielt und zugunsten des musikalischen Ausdrucks instrumentalisiert. Die sich abzeichnende Renaissance der Oper hat etwas zu tun mit der Müdigkeit, mit der

nicht signifikanten, trivialen Deutlichkeit der Fernseh-dramaturgie und dem Verlust der Distanz in der post-Fernseh-Dramatik. Der gesungene Diskurs der Oper hat für den Rezipienten oftmals keine semantische Deutlichkeit; genossen wird aber die Genauigkeit, für die die Musik das Maß liefert.

Das Theater, wie die linguistisch motivierte Kritik richtig bemerkte (A. Übersfeld), ist ein *Oxymoron*. Es lebt vom Widerspruch zwischen Theorie und Praxis, zwischen Abstraktion und Konkretheit, zwischen Geist und Körper, zwischen Wort und Stimme etc. Jeder Versuch, nur einen Teil dieser Oppositionen als Ausgangspunkt zu betrachten, führt zu einer Reduktion der Theatralik, ist der Tod des Theaters. Als lebendige Figur der Rhetorik, nämlich als *Oxymoron* betrachtet, steht das Theater *wertlos* der Stoffwelt gegenüber. Es kann alle Stoffe verwenden, seien sie trivial oder erhoben, existentiell wichtig oder belanglos, solange sie auf der Bühne als ein kompositionell beherrschter – und das heißt nicht gelöster – Widerspruch erscheinen.<sup>4</sup>

Das Theater stellt keine Realität dar, sondern seine – des Theaters rhetorisch artikulierten – Reaktion auf die Realität. In dem Sinne sind die Entwürfe des Theaters immer *utopisch*, das ästhetische Nirgendwo, erdachtes, fantastisches Land, das sich nur auf der Bühne als konkrete Lokalität präsentiert. Ein rhetorisch gelungenes *Oxymoron* (Shakespeares *Sweet Sorrow*) läßt immer ein Gefühl der Ambiguität übrig; es ist genau, ohne endgültige Deutlichkeit. Die Deutlichkeit der post-Fernsehkolportage-Dramatik ist ein nicht zustandegekommenes *Oxymoron* und laut unserer Definition kein Theater, sondern ein Erfahrungersatz.

Die trivialsten Alltagsräume der Konsumgesellschaft – die gelben Schuhe der Güllener – können zur Dichtung des

Theaters werden, wenn sie als genaues Zeichen der Ambiguität – die Gleichung Konsum = Mord – erscheinen. Das wohl bedeutendste Stück der 50er Jahre, Dürrenmatts *Besuch der alten Dame*, verwendet ohne Scheu einen Kolportagestoff und löst seine Deutlichkeit auf in der prognostischen Figur des gelungenen Oxymorons.

### *Anmerkungen*

<sup>1</sup> Der Darsteller des *Hungerkünstlers* wird durch Hungern für die Rolle trainiert; die Pantomime *Akt ohne Worte* findet in einem realen Zirkus statt, in

dem Tier- und Mensch-Dressurakte mit der ihnen innewohnenden Realgefahr vorgeführt werden. Das Lehrstück *Neinsager* wird von dem trainierten Bergsteiger auf dem Dachrand des Theatergebäudes vorgeführt – mit dem trickhaft fingierten Todesabsturz und der Abfahrt des Verunglückten in einem Sanitätswagen.

<sup>2</sup> Die Rhetorik versteht unter Oxymoron die Zusammenstellung zweier sich widersprechender Begriffe in einem Kompositum oder als rhetrische Figur, z. B. „bittersüß“.

<sup>3</sup> Das geschah durch das plakative Ausstellen der Spielerfiguren in einem weißen übergroßen Raum; der prononcierte körpersprachliche Ausdruck durch die perfekte Ausarbeitung des Gestischen und der Blockierung sowie durch die fein gezogene Grenze zwischen Parodie und Charakteristik.

<sup>4</sup> Siehe Anmerkung 2.