

## Säkularisierung des deutschen Theaters

Die deutsche Theaterkultur wird in vielen Ländern der westlichen Welt mit Eifersucht betrachtet. Dafür gibt es gute Gründe. Was man bewundert, ist der Stellenwert des Theaters im Rahmen der allgemeinen Kultur; die Intensität des Theaterlebens und seine institutionelle Kontinuität; die grandiose Subventionierung, die das Theater unabhängig von den kommerziellen Zwängen macht; das Niveau und die Quantität der Fachliteratur.

Die Eifersüchtigen scheinen nicht zu wissen, daß die auffallenden Vorteile auch ihre Kehrseite haben; die privilegierte Stellung des deutschsprachigen Theaters (und unsere Beispiele sollen auf das westdeutsche Theater begrenzt bleiben) hat zu einer erhabenen Erstarrung und zu einem Konservatismus des ganzen Theatersystems geführt. Das bleibt nicht ohne Auswirkung auf das Publikum.

Es gibt die bekannten historischen Gründe für diese Entwicklung. Sie liegen im höfischen Ursprung der heutigen Staats- und Stadttheater; der fürstliche Autokratismus der Kleinstaaten war einmal ein progressiver Faktor. Das Theater in Deutschland war eine Art weltlicher Tempel der Fürsten, ehe es zum Tempel des Bildungsbürgertums wurde. Diese historische Konditionierung ist bis heute spürbar, obwohl das Bildungsbürgertum sich nach dem letzten Krieg in einer postindustriellen, amorphen *middle class* aufgelöst hat, wie sie Botho Strauß so überzeugend in seinen Stücken porträtiert.

Das moderne Konzept des Bildungstheaters, einst eine brillante Idee des aufsteigenden Bürgertums, ist so tief in das deut-

sche Kulturbewußtsein eingewurzelt, daß sogar Brecht keine Gründe sah, es zu revidieren. Das oft beklagte Ausbleiben einer bürgerlichen Revolution in Deutschland hat viel damit zu tun. Peter Handke war der erste, der den Anachronismus des deutschen Bildungstheaters erkannte und denunzierte. Seine Brecht-Kritik ist schon aus der postmodernistischen Position geschrieben, das betrifft auch seine Sprechstücke. Handkes Radikalität aber wurde damals, als er sie Mitte der 60er Jahre artikulierte, in Deutschland nicht erkannt. Erst jetzt stellen sich durch die Schockwirkung des neuen amerikanischen Theaters (Robert Wilson, Meredith Monk) und solcher Künstler wie Pina Bausch oder George Tabori erste Anzeichen der Verunsicherung in Sachen Bildungstheater auch in der Bundesrepublik ein. Diese Verunsicherung betrifft den Stellenwert des Autors, des Textes, des Spielers, und, *last but not least*, des Zuschauers. Mit anderen Worten, das Theaterverständnis kann nicht mehr mit einer Tautologie auskommen. Die Aufforderung, die von der Entwicklung der mehr urbanen, nicht durch die Tradition eingeschüchterten amerikanischen Theaterarbeit ausgeht, läßt sich, vereinfacht, in einigen Begriffspaaren charakterisieren, die ich im folgenden nennen werde. Sie kennzeichnen das Auftauchen einer postmodernistischen Theaterästhetik.

### Schriftsteller versus Hersteller des Textes

Texte für das Theater sind nicht mehr „geschrieben“, sondern hergestellt: getippt,

collagiert, zusammenmontiert; von den Spielern durch die Strategien des Psycho-drama erpreßt; zu einer Klangmatrix (konkrete Dichtung) reduziert, usw. Was sich in solchen Arbeiten artikuliert, ist mehr ein *Es*, ein *Id* als ein *Ich*, ein *Ego*. Der Autor, „der Dichter“, wird langsam zum Anachronismus, er ist kein „wer“ mehr, sondern „was“, ein Medium.

### **Werk versus Text**

Die Integrität des Werkes als „*Opus*“ erscheint als prae-kritisches, naives Konzept, nicht mehr haltbar angesichts der computerinduzierten, aus spielerischer Kombinatorik entstandenen Texte. Stücke für das Theater sind keine „Dramen“ mehr, sondern Produkte des Additions-spiels. Wie in Jandls *Aus der Fremde*, entsteht der Spieltext aus der Addition der Zeilen („alles andere/sei praktisch sitzkunst“). Texte gebären wieder, generieren Texte, ungeachtet der traditionellen Genre-Schranken. Robert Wilsons Spieltext für *Death Destruction & Detroit* an der Berliner Schaubühne war von Rudolf Hess' und Albert Speers Memoiren auf eine dem Publikum nicht auffallende Weise entlehnt; die Theaterarbeit von Pina Bausch, *Arien*, war aus dem Image der Oper erwachsen. Brechts Diktum, daß das Wort des Dichters nicht heiliger sei, als es wahr ist, ist nicht auf Texte anwendbar, die das Wort nicht mehr als zentrales Gestaltungsprinzip erkennen. Gertrude Stein benutzte einen Absatz als kleinste semantische Einheit des Textes; Robert Wilson wendet ein ähnliches Verfahren an; Jandl komponiert in Zeilen.

### **Die Botschaft versus Selbstbedienung**

Das zum Spieltext reduzierte Werk vermittelt keine Botschaft mehr, die Sinnbe-

stimmung bleibt dem Leser beziehungsweise dem Zuschauer überlassen. Das Theater wirkt nicht mehr als Ort der Belehrung, sondern als neutraler Raum für symbolische Kommunikation.

Die Vorliebe so vieler Theaterleute für die nicht-theatralische Architektur (Filmstudios, Zelte, Sportstadien, Fabrikhallen etc.) ist als Flucht vor der ideologiebeladenen, tradierten Symbolik der Theaterbauten als Kunsttempel, Edukationsanstalten, Statussymbole etc. zu verstehen. Die tradierten Konnotationen der Theaterarchitektur werden von einigen Neuerern subversiv für die Schockwirkung benutzt; Robert Wilson und Pina Bausch beispielsweise produzieren in traditionellen Räumen.

### **Darsteller versus Performer**

Die tradierte Auffassung des Darstellers im bürgerlichen Sprechtheater ist von dem neuen, viel umfassenderen und legereren Konzept ersetzt worden. Gefragt in Deutschland, ob sie sich mehr als Musikerin oder als Tänzerin verstehe, antwortete Meredith Monk einfach: Ich verstehe mich als „performing artist“. Nach dem bravourösen Auftritt von Otto Sander in Wilsons DD&D als Steptänzer lamentierte Peter Iden, der so heruntergekommene Großdarsteller werde wohl niemals mehr den Weg zurück zu großen Rollen finden können. Die einst auf ihren linken Egalitarismus stolze Schaubühne zeigte sich nicht bereit, die von Robert Wilson von der Straße weg engagierten Spieler in gleicher Höhe wie ihre Berufsschauspieler zu bezahlen, obwohl sie doch die gleiche Arbeit leisteten. Das schon längst in den bildenden Künsten akzeptierte Konzept „Kunstgegenstand als gefundenes Objekt“ – als *Object trouvé* – hat sich im deutschsprachigen Theater noch nicht durchgesetzt.

## Aufführung versus Performance

Das Konzept der Aufführung (des literarischen Textes nämlich) wird unterminiert durch die antithetisch auftauchende *Performance*-Praxis, die ihre Quelle im Spieler und nicht im Text hat und die sich nicht in einen literarischen Text zurückübersetzen läßt, d. h. grundsätzlich unzeitbar bleibt. Das bedeutet aber auch das Ende der Interpretationsästhetik im Theater.

Die Widersprüche, die das tradierte Konzept des bürgerlichen Bildungstheaters unterminieren und als nicht zeitgemäß enthüllen, werden immer mehr sichtbar. Ein langwieriger und widerspruchsvoller Prozeß der Säkularisierung des deutschsprachigen Theaters durch Anpassung an die Postulate der post-modernistischen Ästhetik hat erst begonnen. Dieses Theater will seine privilegierte und bisher kaum jemals ernsthaft in Frage gestellte Position als Bildungstempel nicht ohne Kampf aufgeben. Es beharrt darauf, Botschaften zu vermitteln, obwohl es längst keine mehr hat; es will die Sinngebung nicht dem Zuschauer überlassen, es besteht noch immer auf einer Interpretation für den Zuschauer. Eine paternalistische Haltung, die ihre Entsprechung in vielen deutschen politischen Auffassungen hat: Theater als Lehre und nicht als Erfahrung, Theater für die Bildungsuntertanen und nicht für die pluralistisch und souverän Denkenden.

Die letzte Dekade hat viele Beispiele für die Konflikte auf dem Wege zu der unvermeidlichen Säkularisierung des Theaters auch in Deutschland gebracht. Die Berliner Schaubühne, beispielsweise, unternahm ermutigende Schritte in Richtung eines Raumtheaters (*environment theater*). Ich meine die Aufführung von WIE ES EUCH GEFÄLLT, WINTERREISE (im Olympiastadion), Brentanos RUDI

(im Hotel Esplanade). In dem Shakespeare-Stück, das in Spandauer Studios inszeniert wurde, genoß das Publikum am Anfang der Aufführung die Freiheit der Bewegung durch die Studioräume. Bald aber wurde es in dicht zusammengefügte Stühle gezwängt. Den Rest des langen Abends galt die Freiheit der Bewegung in dem grandiosen Raum nur den Schauspielern. Die räumliche Emanzipation des Zuschauers (die im Theater auch ideologische Emanzipation bedeutet), die Wahl der bewertenden Perspektive nämlich, hat sich in diesem Falle als *humbug* herausgestellt. Der Zuschauer ist wieder auf der Schul/Kirchbank des ihm so vertrauten Bildungstheaters gelandet. Auch die fortgeschrittensten Bühnen Deutschlands haben es nicht leicht, auf die alte Gewohnheit einer Ansprache „*ex cathedra*“ zu verzichten. In dem früheren Projekt der Schaubühne, *Shakespeares Memory*, geriet das Raumtheater zum Museum – also schon wieder zu einem Edukationsprojekt. Auch die berühmte Arbeit der Schaubühne, die *Orestie des Aischylos*, brachte mit einer Aufhebung der Trennung von Bühne und dem stuhllosen Parkett noch keine Befreiung des Zuschauers von der aufgezwungenen Perspektive. Es wurde vielmehr noch radikaler geknechtet: Unbeweglich und unbequem auf dem Boden hockend, wurde er zu einem Versatzstück für die sich freibewegenden Akteure. Der Drang zum Raumtheater, der die post-modernistische Ästhetik charakterisiert und Ausdruck einer Emanzipierung des Zuschauers zum souveränen Mitgestalter des Theaterereignisses ist, artikulierte sich hier auf eine pervertierte Weise als Verstärkung des autoritären Theateranspruchs.

Das deutsche Sprechtheater bleibt noch immer ein Interpretations-Regietheater, d. h. die Sinngebung ist ausschließlich dem Regisseur überlassen. Die Staatstheater

wurden zum Schauplatz für Duelle gewissermaßen von Kreuzrittern, von autoritären Regisseuren, die nach wie vor daran glauben, den Zuschauer unterweisen zu können. Diese restaurative Tendenz beherrscht noch das Bild. Sie wird in Frage gestellt von Theaterleuten wie George Tabori, Pina Bausch oder von gelegentlich in Deutschland arbeitenden Amerikanern wie Meredith Monk und Robert Wilson. Taboris *Untergang der Titanic* (nach H. M. Enzensberger) in München war ein Beispiel für eine Arbeit des Gegentrends, die keine Regieinterpretation anstrebt, sondern eine Pluralität individueller Interpretationen, die von den Spielern kommen, zusammenorchestriert. Antiautoritäres Verhalten den Spielern und den Zuschauern gegenüber – die Voraussetzung eines nicht „theologischen“, säkularen Theaters – gehört in der Bundesrepublik noch zu den Raritäten. In Meredith Monks epischer Oper *Vessel* konnten die Schauspieler der Schaubühne sich ihre Rollen, die sie spielen wollten, selber schaffen. Das Übergreifen des Theatergeschehens auf die Straße ist auch ein Schritt in Richtung einer Theatersäkularisierung ebenso wie die Herstellung einer urbanen Freiheit des Dabei-Seins oder Nichtdabei-Seins für den Zuschauer. Diese Freiheit gibt es nicht in der *Camera obscura* des konventionellen deutschen Theaters, insbesondere nicht im gängelosen Reihensparkett. Daraus erklärt sich die Frustrie-

rung des durch Kulturtempel-Architektur eingeschüchterten Publikums, das seine Wut über eine langweilige Aufführung nur an der Garderobe, beim nicht immer zivilisierten Kampf um die Mäntel, entladen kann.

So wie das Publikum es schwer hat, aus einer vorprogrammierten Rolle des Bildungsuntertans auszubrechen und sich in viele spezialisierte Publiken aufzulösen, so schwer haben es auch die Schauspieler in den wenigen freien Gruppen. In dem Theaterprojekt von Augusto Fernandes, *Camouflage* – genannt „Theaterwerkstatt als Prozeß“ –, sah man weniger Prozesse als Resultate der Prozesse. Ich interpretiere es als kulturbedingt: Die Deutschen haben im Leben wie auf der Bühne wenig Mut zur Spontaneität; das bezieht sich auch auf politische „Spontis“. Der paralyisierende Hang zum Gekonnten, Vollendeten ist sozusagen vorprogrammiert in der Theaterkultur des Landes. Ein Vergleich mit den sogenannten alternativen Theatern in den Vereinigten Staaten veranschaulicht die existierenden Differenzen. Die Impulse, die das deutsche Theater in den 60er Jahren von dem Living Theatre, in den 70er Jahren von Robert Wilson erhalten hat, haben seine unvermeidliche Säkularisierung in Gang gesetzt. Aber es wird noch lange dauern, ehe sich dieser Trend gegen die restaurativen Tendenzen der etablierten Theaterkultur behauptet.