Mimmi Woisnitza, Tan Wälchli

Aufführen, Inszenieren, Versammeln

Gelöscht: Performanz

Vorbemerkung 4
1. Aufführen, Inszenieren, Versammeln – Theatrale Praxis in Theorie und Geschichte 7
1.1. Ereignis und Präsenz: Aufführen 9
1.2. Intentionen und Subjektivität: Inszenieren 14
1.3. Generierung von Öffentlichkeit: Versammeln 19
2. Skene, Szene, Bühne: Aufführungspraktiken in der Antike 25
2.1 Antikes Drama 26
2.2 Theatertheorien der Antike: Platon und Aristoteles 29
2.2 Antike Theaterbauten 33
2.3 Skene, Auftritt, Bühnentechnik 39
2.4 Theater als Ort der Öffentlichkeit: Von Athen nach Rom 41
3. Christentum und Theater in Mittelalter und früher Neuzeit 48
3.1 Anti-Römische Theaterfeindlichkeit eines Kirchenvaters: Tertullian 49
3.2 Die Kirche entdeckt und gestaltet das Theater 52
3.2 Zwei Tendenzen der Verweltlichung: Fastnachtsspiele und Moralitäten 56
3.3 Gelehrten-, Wander-, Hof-, Schul- und Stadttheater: Vielfalt neuer Aufführungspraktiken in der Renaissance 59
3.4 Barock: Oper – Shakespeare – deutsches Trauerspiel 63
3.5 Ausblick 70
4. Theater des Bürgerlichen Dramas: Gotthold Ephraim Lessing 73
4.1. Philologie und Theaterpraxis: Lehrjahre in Leipzig 74
4.2. Gegen moralische Wertungen und Vorurteile auf der Bühne: Das Metatheater des jungen Lessing 80
4.3. Ein französischer Diskurs über das bürgerliche Theater: d'Alembert, Rousseau, Diderot 85
4.4. *Minna von Barnhelm* (1767) und der avisierte Nutzen des Schauspiels 89
5. Heinrich von Kleists Theater für die Zukunft 97
5.1. Kleists Unzeitgemäßheit im Kontext des Klassizismus: Goethe, Schiller, Iffland 98
2. Der zerbrochne Krug: Kleists „unsichtbares Theater" 104
5.3. Das „Heil" der Nation: Zur Inszenierung legitimer Herrschaft in *Käthchen von Heilbronn* 111
6. Richard Wagner: Romantische Oper – Musikdrama – Festspielhaus 117
6.1. Nationaldeutsches Künstlermilieu und romantische Überzeugungen: Der junge Wagner 120
6.2. *Der Fliegende Holländer* (1843): Die „Romantische Oper" und ihr Publikum 125
6.3. Theorieentwürfe im Exil: Gesamtkunstwerk und Antisemitismus 129

Gelöscht: 6
Gelöscht: 9
Gelöscht: 11
Gelöscht: 16
Gelöscht: 22
Gelöscht: 28
Gelöscht: 29
Gelöscht: 32
Gelöscht: 36
Gelöscht: 42
Gelöscht: 44
Gelöscht: →
Gelöscht: 52
Gelöscht: 53
Gelöscht: 56
Gelöscht: 60
Gelöscht: 63
Gelöscht: 68
Gelöscht: 75
Gelöscht: 78
Gelöscht: 79
Gelöscht: 86
Gelöscht: 91
Gelöscht: 95
Gelöscht: 104
Gelöscht: 105
Gelöscht: 112
Gelöscht: 118
Gelöscht: 125
Gelöscht: 128
Gelöscht: 133
Gelöscht: 137

6.4. Architekt, Komponist, Dirigent und Regisseur: Wagner in Bayreuth 134
7. Lebendiges Theater: Max Reinhardt 140
7.1. Reinhardts Theaterkonzeption der lebendigen Wirklichkeit 141
7.2. Die Arbeit des Regisseurs: Vom Sinn der Dichtung zur Vergegenwärtigung 143
7.3. Der Mensch im Massentheater: Die Salzburger Festspiele (1919/20) 149
7.4. Theatralisierung der Stadt: Von Salzburg nach Venedig 156
8. Politische Bühne: Erwin Piscator (und Bertolt Brecht) 164
8.1. Die Genealogie des Politischen Theaters im Zeichen des Ersten Weltkriegs 166
8.2. Zwischen Proletarischem Theater, Volksbühne und Staatlichem Schauspielhaus: Piscators Anfangsjahre in Berlin 171
8.3. Dokumentartheater – Montage – Filmprojektionen (1925-27) 175
8.4. Piscator und Brecht, Zusammenarbeit und Exil 181
Bibliographie 188

Gelöscht: 143
Gelöscht: 149
Gelöscht: 150
Gelöscht: 152
Gelöscht: 158
Gelöscht: →
Gelöscht: 166
Gelöscht: 175
Gelöscht: 177
Gelöscht: 182
Gelöscht: 186
Gelöscht: 193
Gelöscht: 200

Kommentiert [SD1]: Zum Inhaltsverzeichnis: Punkt 3 und Punkt 7.4 sind zu weit eingerückt;
bei den Punkten 3.3, 4.2, 5.3, 6.1 und 8.2 sind die jew. zweiten Textzeilen nicht eingerückt

Kommentiert [MW2R1]: das machen hoffentlich d

Vorbemerkung

Dieser Studienbrief soll Ihnen vertieftes Wissen darüber vermitteln, wie die mit dem thematischen Überbegriff der „Performanz" zusammenhängenden Phänomene „Aufführen", „Inszenieren", „Versammeln" im Kontext der Theaterwissenschaften gedacht werden.[1] Aber warum macht es überhaupt Sinn, die drei Begriffe in ihrer Kombination, als Trias, in Betracht zu ziehen? Für ein erstes Verständnis ist zunächst zu bemerken, dass sich der Bezug zum Theater vor allem über den Begriff der Aufführung herstellt. Denn *Inszenierungen* und *Versammlungen* begegnen uns im Alltag auch in anderen Lebensbereichen immer wieder, nämlich dann, wenn etwas mit dem Ziel *gezeigt* wird, von vielen *gesehen* zu werden: Etwas oder jemand wird auf eine spezifische Art und Weise zur Darstellung gebracht (Inszenierung), die – vor Ort oder medialisiert – eine bestimmte, mehr oder weniger gemeinschaftliche Publikumshaltung und damit eine Form von Öffentlichkeit generiert (Versammlung). Unter diesem Blickwinkel können beispielsweise auch Sportevents, Zirkusshows, Modeschauen, politische Veranstaltungen oder eine künstlerische Performance im öffentlichen Raum betrachtet werden; aber auch an Liveübertragungen von Nachrichten und Fernsehshows oder von Ereignissen des öffentlichen Interesses wie politischen Reden oder Popkonzerten wäre zu denken. Alle diese Inszenierungs- und Versammlungspraktiken erzeugen eine kollektiv erlebte, reale oder suggerierte „Live-Erfahrung" und sind dadurch von anderen künstlerischen und kulturellen Darstellungsweisen unterschieden. Beispielsweise können die Lesenden eines Romans oder einer Zeitung Ort, Zeitpunkt und Tempo einer stillen Lektüre für sich bestimmen, ohne dass sich der Text verändert, und auch Besucher_innen einer Kunstausstellung oder einer Produktmesse sind in ihren Entscheidungen darüber frei, wann sie den Raum betreten und wann sie darin welches Werk oder Produkt betrachten. Die „Live-Erfahrung" aber findet zu einem bestimmten Zeitpunkt statt und entweder man ist dabei oder nicht.

Innerhalb der verschiedenartigen Inszenierungs- und Versammlungspraktiken präsentiert sich eine Theateraufführung als ein Spezialfall. Hier findet nicht nur eine „Live-Erfahrung" statt, sondern diese ist durch die theatrale Aufführung *irgendeiner Vorlage* näher bestimmt, welche auch vorher und nachher – oft als Text – Bestand hat. Damit hängt ein zweiter Aspekt zusammen, den Max Herrmann, Begründer des ersten deutschen Instituts für Theaterwissenschaften 1910 an der damaligen Berliner Universität, als *Spiel* beschrieb.[2] Anders als z. B. bei einer Modenschau, einem Sportwettkampf oder einer politische Rede ist das, was bei einer Theateraufführung inszeniert wird, nicht Teil der Wirklichkeit. Es ist ein soziales Spiel des „Als-Ob", durch das der Bühnenraum zu einem *Spiel*-Raum wird und durch das die Vorlage überhaupt erst aktualisiert werden kann. Ein solches soziales Spiel folgt bestimmten Kommunikationsregeln, und diese betreffen nicht nur das Schau-Spiel an sich, sondern auch das Verhalten der Zuschauenden als Anerkennung des Spiel-Prinzips, des „Als-ob." So hat bei einer Theater-Aufführung letztlich auch das Versammeln einen gewissen Spiel-Charakter und weist ebenfalls eine Dimension des „Als-ob" auf.

Obwohl also in unserer Begriffstrias vor allem die Aufführung den Bezug zum Theater herstellt, lassen sich auch die allgemeineren Begriffe der Inszenierung und des Versammelns unter einem spezifisch theaterwissenschaftlichen Gesichtspunkt betrachten. Während die „Aufführung", wie erläutert, u. a.

[1] Einen fundierten Überblick über die meisten der hier angeführten Termini bietet das „Metzler Lexikon Theatertheorie", herausgegeben von Erika Fischer-Lichte, Doris Kolesch und Matthias Warstat (2014).
[2] Vgl. Max Herrmann, „Das theatralische Raumerlebnis", in: Stefan Corssen, Max Herrmann und die Anfänge der Theaterwissenschaft mit teilweise unveröffentlichten Materialien. Tübingen 1998. S.270–281.

Kommentiert [SD3]: Es gibt keine Seitenzahlen!

Gelöscht: Zuschauerhaltung

Gelöscht: kann der_die Leser_in

Gelöscht: ihrer

Gelöscht: der_die

Gelöscht: ist

Gelöscht: seinen_

Gelöscht: er_sie

Gelöscht: betritt

Gelöscht: er

Gelöscht: t

Gelöscht: ,

Gelöscht: ist

Gelöscht: nun

Gelöscht: -A

Kommentiert [MW4]: Was ist unten in der FN das Problem?

Formatiert: Schriftart: Kursiv

Gelöscht: raum

Formatiert: Block

Gelöscht: sicht

Gelöscht: für

Gelöscht: ²

Formatiert: Hervorheben

Gelöscht: -

die Aspekte des Spiels und des Vollzugs einer Vorlage betrifft, verweist „inszenieren" am Theater auf ein intentionales, oftmals bewusst geplantes, strategisches Handeln und ist mit dem Einsatz von Technik und der bewussten Gestaltung von Raum und Zeit verbunden. Zudem weist das Begriffsfeld des „Inszenierens" auch auf die Rekonstruktionsleistung, die in der nachträglichen Auseinandersetzung mit einem theatralen Ereignis besteht, z. B. in der Theaterkritik oder auch der wissenschaftlichen Auseinandersetzung. Das „Versammeln" schließlich deutet darauf hin, dass jede Theateraufführung eben *auch* ein Live-Event ist, das Agierende und Zuschauende an einem bestimmten Ort zu einer bestimmten Zeit zusammenbringt. Aber da es sich um ein spielerisches Versammeln handelt, sind wiederum verschiedene Spiel- und Versammlungspraktiken zu unterscheiden. Ob es nur um die Anwesenheit im Spielraum geht, ob Interaktion dazukommt, oder ob gar eine gewisse ideologische Gleichgesinntheit im Publikum angestrebt wird, die über den Spielraum hinaustragen sollte, unterscheidet sich von Fall zu Fall. Insgesamt bringt die Begriffstrias für einen theaterwissenschaftlichen Zugang demnach den Vorteil, dass nicht einfach ein bestimmter Theaterbegriff verfolgt wird, sondern verschiedene Aspekte wie Spiel, Raum, Technik, Auftritt, Präsenz, Dokumentation und Kritik ebenso in Betracht kommen wie die Arbeits- und Produktionsweisen. Eine solche Perspektive, die von theatralen Funktionen ausgeht, erlaubt einen genuin kulturwissenschaftlichen Blick auf das Theater als kultureller Praxis und die damit jeweils verbundenen Problemfelder.

Und sie erlaubt auch einen kultur*historischen* Blick. Wir werden über die verschiedenen Lektionen hinweg sehen, dass das Theater, seine Aufführungspraxis, Strategien der Inszenierung und Modi des Versammelns zu verschiedenen historischen Zeitpunkten bzw. in verschiedenen kulturellen Zusammenhängen jeweils anders bewertet wurden. Und diese Bewertungsunterschiede beeinflussen wiederum die weitere Entwicklung spezifischer Theaterformen. Dies betrifft etwa die Kommunikationsregeln des sozialen Spiels ebenso wie die Funktion des Theaters als soziale Institution und die Rolle des Publikums. Aber es betrifft auch z. B. die erst im späten 18. Jahrhundert einsetzende Ausdifferenzierung von Einzelpraktiken der Inszenierung wie Drama, Regie, Bühnenbild als eigenständige Kunstformen. Im heutigen Diskurs hat sich dies zu einer Vielfalt von als „theatral" bezeichneten Praktiken wie Schauspiel, Choreographie und Ausstattungen, wie Raum, Licht, Technik etc. weiterentwickelt. Beim historischen Rückblick ist daher darauf zu achten, dass nicht solche jüngeren Kategorien rückwirkend appliziert werden. Die drei Grundbegriffe „Aufführen", „Inszenieren", „Versammeln" hingegen, so die Hypothese, bieten sich dafür an, auch ganz unterschiedliche, weit zurückliegende Theaterpraktiken zu umschreiben und sie auf ihren jeweiligen historischen Stellenwert wie auch ihre Vergleichbarkeit mit späteren Praktiken hin zu untersuchen.

Um dies zu verdeutlichen, werden in einer ersten Lektion zunächst die drei Begriffe theoretisch in ihren Einzelaspekten entfaltet. Die folgenden Lektionen sind dann jeweils historisch spezifischen Arten und Weisen gewidmet, in denen sich Aufführungs-, Inszenierungs- und Versammlungspraktiken ausprägen. Eine Reihe von ausgewählten Beispielen wird in chronologischer Abfolge vorgestellt, um einen Eindruck von historischen Zusammenhängen und Entwicklungen zu geben. Dann bieten zwei Lektionen (2. und 3.) einen Überblick zu verschiedenen Aspekten der Theaterkulturen aus griechischer und römischer Antike bzw. aus dem christlichen Mittelalter und der Renaissance, mithin aus Kulturen, die für die jüngere Entwicklung der europäischen – und nicht zuletzt deutschen – Theatergeschichte als grundlegend gelten. Dabei ist vor allem auch auf den zentralen Stellenwert der Theaterfeindlichkeit für die Genealogie des Theaters zu achten, denn jeder Form der Kritik am Theater stand wiederum die Widerständigkeit der Theaterpraxis gegenüber bzw.

Gelöscht: g

Gelöscht: e

Gelöscht: -A

Gelöscht:

Gelöscht:

Gelöscht:

Gelöscht: sondern

Gelöscht:

Gelöscht: ¶

Gelöscht: Zuschauers

Gelöscht: ,

Gelöscht:

Gelöscht: n

Gelöscht: etwas vertiefter

Gelöscht: werden

Gelöscht: jeweils

Gelöscht: gewissen

Gelöscht: Zunächst

Gelöscht:

Versuche der Anpassung und Regulierung von Bühnenpraxis und Publikumsverhalten. Anschließend werden exemplarische Autor_innen bzw. Theatermacher_innen aus der Zeit von der Mitte des 18. bis zur Mitte des 20. Jahrhunderts in den Blick genommen, die wesentliche Impulse für die Entwicklung der deutschen Theaterkultur gegeben haben. Zwei Lektionen (4. und 5.) widmen sich mit Gotthold Ephraim Lessing und Heinrich v. Kleist dabei gezielt dem dramatischen Theater, das zu jener Zeit zum Austragungsort ästhetischer und politischer Debatten wurde. Der Theatertext entwirft hier oftmals Szenen, die bestimmte Inszenierungs- und Versammlungsformen demonstrieren, kritisieren oder modifizieren. An dem Vergleich zwischen den Ansprüchen einer solchen Dramatik und dem laufenden Theaterbetrieb zeigt sich, dass die von beiden Dramatikern anvisierte Wirkungsweise ein Publikum und eine Aufführungspraxis voraussetzen, die noch nicht existieren. Mit dem Kapitel zu Richard Wagner (6.) widmen wir uns dem Beispiel eines Opernproduzenten im ganzheitlichen Sinn, der nicht nur eigenhändig Musik *und* Libretti schuf, sondern auch gleich die dazugehörigen architektonischen und inszenatorischen Produktionsbedingungen mit konzipierte. Auch bei Wagner wird die theatrale Kunst dabei als Medium der Kulturkritik genutzt. Das heißt, Bühne und Theaterraum stehen im Dienst, die Theatergemeinschaft und über diese den gesamten Kulturraum zu verändern. Dass Wagners Werk bis heute eine geradezu magische Wirkung auf einen großen Kreis von Musik- und Opernliebhaber_innen ausübt, weist auf die Effektivität seines Ansatzes hin, dessen ideologische Ausprägung wir kritisch hinterfragen wollen. Es folgen abschließend zwei Lektionen (7. und 8.) zu zwei Regisseuren, Max Reinhardt und Erwin Piscator, die entscheidend zur Entwicklung des Regietheaters wie auch des postdramatischen Theaters beigetragen haben. Hier kommen nun mehr und mehr aufführungspraktische und inszenatorische Belange in Betracht, wie z. B. die Funktion der Regie und der Bühnentechnik, aber auch die zeithistorische Situierung der Theatermacher_innen.

In den begleitenden Aufgaben sind sie aufgerufen, sich anhand von ausgewähltem Text-, Bild-, Archiv- und Videomaterial selbst in der Analyse und Reflektion zu üben.

Die Tatsache, dass dieser Studienbrief fast ausschließlich männliche Theaterpraktiker in Betracht zieht, ist der historischen Perspektive geschuldet. Dass die Theaterwelt vielleicht noch stärker und länger als andere Künste von Männern dominiert war, ist eine Beobachtung, die einer eigenen Untersuchung bedürfte. Ein Blick in die jüngere Theatergeschichte würde jedenfalls zeigen, dass bis weit in die zweite Hälfte des 20. Jahrhunderts hinein Frauen hinter der Bühne nur selten leitende Funktionen ausgeübt haben.

Gelöscht: Zuschauerverhalten

Gelöscht:

Gelöscht: ¶

Gelöscht: ¶

Gelöscht: en

Gelöscht: wird

Gelöscht: t

Gelöscht: der Lektion

Gelöscht: er

Gelöscht: , wodurch die Theaterarbeit – zumal in Krisenzeiten – auch immer politisch verortet ist

Gelöscht: jede Lektion

Gelöscht: ¶

Gelöscht: nimmt

Gelöscht: Es wird auf eine genderneutrale Sprache geachtet.¶

1. Aufführen, Inszenieren, Versammeln – Theatrale Praxis in Theorie und Geschichte

Unter der Begriffstrias „Aufführen, Inszenieren, Versammeln" bietet der vorliegende Studienbrief einen Zugang zur deutschen Theatergeschichte. Dabei werden wir insbesondere zwei übergeordnete Gesichtspunkte verfolgen. Zum einen sollen die semantischen Felder der drei Begriffe *systematisch* als Bezugsgrößen theatraler Künste untersucht werden: Welche unterschiedlichen Aspekte des Theaters werden aufgerufen, wenn wir nach bestimmten Formen der „Aufführung", der „Inszenierung" oder des „Versammelns" fragen? Welche Akteure beispielsweise sind an theatralen Prozessen auf welche Art und Weisen beteiligt; auf welche Techniken und Raumkonzeptionen wird zurückgegriffen; und welche Wahrnehmungs- und Erfahrungsräume werden potentiell eröffnet? Zum anderen wird es darum gehen, das Theater als *historische* Praxis zu verstehen. Das heißt, es soll ein Bewusstsein für die soziokulturelle Abhängigkeit der Konventionen wachgehalten werden, die in einzelnen Theaterkulturen gelten oder gegolten haben. Wie unterscheiden sich die Theorien und Praktiken des theatralen Aufführens, Inszenierens und Versammelns in jeweils verschiedenen historischen oder kulturellen Zusammenhängen? Auch wenn es bestimmte phänomenale Aspekte gibt, die allen Theaterformen gleichermaßen systematisch eingeschrieben zu sein scheinen, führt die konkrete Analyse doch sehr schnell zu der Beobachtung, dass Aufführungspraktiken und vor allem deren konzeptionelle Einschätzung immer historisch determiniert sind. Wie genau jeweils „Aufführen, Inszenieren, Versammeln" in unterschiedlichen historischen und kulturellen Zusammenhängen konzipiert werden bzw. Anwendung finden, muss demnach jeweils neu untersucht werden.

Betreffend beider Gesichtspunkte – des systematischen wie des historischen – knüpft der hier gewählte Zugang an die Perspektive des „postdramatischen Theaters" an, die bereits in den späten 1980er-Jahren begrifflich von Andrzej Wirth geprägt und 1999 von Hans-Thies Lehmann in seinem Buch *Das postdramatische Theater* anhand zahlreicher Praxis-Beispiele theoretisiert wurde. Der Einbezug „postdramatischer" Formen, die nicht auf geschlossenen Dramen beruhen, sondern andere Aspekte der theatralen Praxis wie auch lebensweltlicher Realitäten zum Einsatz bringen, erlaubt zum einen ein lange tradiertes Selbstverständnis des westlichen, bürgerlichen Theaters als „Drama" zu hinterfragen. Das steigende Interesse an spezifischen Aufführungspraktiken und -ästhetiken, die mit dem gezielten Einsatz von Raum, Zeitlichkeit und Technik wie auch mit kulturellen und institutionskritischen Bezugnahmen operieren, hat zu einer Erweiterung des Theaterverständnisses geführt. Zum anderen wird aus der Perspektive des „Postdramatischen" die lange Zeit gängige Idee des Theaters als Illusionsraum eines Dramas, zu dem sich das zuschauende Subjekt identifikatorisch verhält, selbst historisch verortbar. Wenn „ins Theater gehen" nicht mehr nur heißt, die so-und-so-vielte Inszenierung eines bestimmten Dramas zu sehen – z. B. Goethes *Torquato Tasso* in der Inszenierung von Peter Stein –, sondern in der Theaterpraxis mehr und mehr die Inszenierungsverfahren, Aufführungsbedingungen, -örtlichkeiten und -kontexte in Betracht kommen, dann verändert dies letztlich auch die wissenschaftliche und theaterhistorische Betrachtungsweise. Die postdramatische Perspektive verspricht ein besseres Verständnis der unterschiedlichen Aufführungskulturen, indem sie den Blick auf die Referenzialität der gegenwärtigen Theater- und Inszenierungspraktiken und auf ihre historische Genese erweitert:

> Umso mehr bedarf es eines von den postdramatischen Theaterformen her gedachten neuen theatertheoretischen Zugangs zur Tradition des dramatischen – fast hätte ich

Gelöscht: ,
Gelöscht: ‘
Formatiert: Schriftart: Nicht Fett, Kursiv
Gelöscht: ,
Gelöscht: ‘
Gelöscht: ,
Gelöscht: ‘
Gelöscht: ,
Gelöscht: ‘
Formatiert: Schriftart: Nicht Fett, Kursiv
Gelöscht: Denn
Gelöscht: a
Gelöscht:
Gelöscht: ,
Gelöscht: ‘
Gelöscht:
Gelöscht: Zum einen erlaubt der
Gelöscht: ,
Gelöscht: ‘
Gelöscht: nicht mehr
Gelöscht: ,
Gelöscht: ‘
Gelöscht: Zuschauersubjekt
Gelöscht: I
Gelöscht:
Gelöscht:
Gelöscht:
Gelöscht: wenn

> gesagt: ‚hoch-dramatischen' – Theaters. So wie die Theatertexte nicht aus literaturwissenschaftlicher Perspektive allein (die freilich unverzichtbar bleibt), sondern vom Theater her zu lesen sind, so wäre die Theatralität des dramatischen Theaters rückblickend in solcher Weise neu zu beschreiben, dass dessen Dramaturgien mit der Frage nach der Position des Zuschauers darin verknüpft sind.[3]

Dieser Perspektive des Postdramatischen werden wir uns im Folgenden also weitgehend anschließen. In der ersten Lektion soll hierzu vorerst anhand der drei Leitbegriffe „Aufführen", „Inszenieren", „Versammeln" das theoretische Handwerkzeug entwickelt werden, das bei der Analyse spezifischer Theaterproduktionen, aber auch in der Betrachtung unterschiedlicher Theaterkulturen zum Einsatz gebracht werden kann. Wenn wir uns bewusst zu werden versuchen, welche systematischen Aspekte theatraler Praxis mit den drei Begriffen jeweils bezeichnet sind, so lassen sich daraus auch theoretische Überlegungen über historisch bedingte Funktionen theatraler Praxis ableiten: Was wird mit Bezug auf konkrete Aufführungs- oder Inszenierungspraktiken jeweils vorausgesetzt, was wird in Kraft gesetzt, und wer ist davon beim Versammeln jeweils betroffen? Wenn wir uns in diesem Sinne in den drei Abschnitten der ersten Lektion jeweils einem der Begriffe zuwenden, so ist hierbei auch zu bedenken, dass die drei Begriffe, obwohl sie einzeln zu untersuchende Aspekte des Theaters bezeichnen, doch in einem engen Wechselverhältnis stehen. Als Hinweis auf dieses Wechselverhältnis sei hier eine Ausführung von Josef Früchtl und Jörg Zimmermann angeführt, die wir der Einleitung zu dem von ihnen herausgegebenen Sammelband *Ästhetik der Inszenierung* (2001) entnehmen:

> Der Begriff der „Inszenierung" bezieht sich […] auf einen Vorgang, der zu einem bestimmten Zeitpunkt an einem bestimmten Ort stattfindet und sich an ein bestimmtes Publikum wendet. [Die Inszenierung] ist jedoch in der Regel nicht mit einer einzigen Aufführung identisch, sondern umfaßt in typologischer Verallgemeinerung eine Reihe von Merkmalen, die prinzipiell beliebig viele Aufführungen kennzeichnen kann, deren jede für sich das eigentlich präsentische, einmalige, irreduzible theatralische *Ereignis* verkörpert.[4]

Demnach ist die Inszenierung insofern immer mit der Versammlung verbunden, als sie ein „Publikum" „zu einem bestimmten Zeitpunkt" an einem „bestimmten Ort" adressiert. Und die Aufführung ist wiederum insofern mit den beiden anderen Begriffen verbunden, als sie eine bestimmte Iteration der Inszenierung (mit der entsprechenden Versammlung) bezeichnet. Während die Inszenierung und die Versammlung „in typologischer Verallgemeinerung" zu denken sind, bezeichnet die Aufführung das „einmalige, irreduzible theatralische Ereignis", in dem sich Inszenierung und Versammlung konkret manifestieren und ausprägen.

Von diesem Begriffsverhältnis ausgehend wird im ersten Abschnitt das semantische Feld der „Aufführung" insbesondere auf den Präsenzcharakter hin entfaltet. Es kommen Theorieentwürfe in Betracht, die zum einen auf das Ereignishafte der szenischen Darstellung wie zum Beispiel die körperliche Präsenz von Bühnenakteur innen und Zuschauer innen hinweisen und zum anderen Überlegungen zum performativen Ereignis anstellen (1.1). Der zweite Abschnitt widmet sich dem Begriffsfeld der Inszenierung hinsichtlich der Intentionalität sowie ihres Bezugs zur Subjektkonstitution. Wer inszeniert eigentlich Theater: Autor innen, Regisseur innen, Produktionsbeteiligte oder gar die Zuschauenden? Ohne die Präsenzbehauptung der einzelnen

[3] Lehmann, Hans-Thies: Postdramatisches Theater. Frankfurt/M. 1999, S. 8.
[4] Früchtl, Josef/Zimmermann, Jörg: Ästhetik der Inszenierung. Dimensionen eines gesellschaftlichen, individuellen und kulturellen Phänomens. In: Dies. (Hg.): Ästhetik der Inszenierung. Frankfurt/M. 2001, S. 9–47, hier S. 31.

Gelöscht: „
Gelöscht: "
Gelöscht: ,
Gelöscht: ‘
Gelöscht: ,
Gelöscht: ‘
Gelöscht: ,
Gelöscht: ‘
Gelöscht: vom
Gelöscht: &
Gelöscht: aus
Gelöscht:
Gelöscht:
Gelöscht: ,
Gelöscht: ‘
Gelöscht: en
Gelöscht: nden
Gelöscht: ,
Gelöscht: die
Gelöscht: I
Gelöscht: I
Gelöscht:
Gelöscht:
Gelöscht: .
Gelöscht: I
Gelöscht: -
Gelöscht:

Aufführung zu unterschlagen, betrifft eine solche Fragestellung darüber hinaus die ganz eigene Zeitlichkeit, die dem „performativen" Gestus der Inszenierung eingeschrieben ist und die auf ein historisches Vorher und Nachher verweisen kann. Zudem kann die Inszenierung auch auf ein „Dahinter" verweisen; ein Ungesagtes oder Unsichtbares. In beiderlei Hinsicht lässt sich eine Inszenierung als ein der Interpretation offenstehender „Text" lesen, der in einem beständigen Wechselspiel zwischen Anwesenheit und Abwesenheit Bedeutung herstellt und wieder unterwandert (1.2). Der dritte Abschnitt widmet sich abschließend dem für jegliche Form von Theater und von performativen Künsten zentralen Aspekt des Versammelns. Jede Aufführung ist schon an sich mit einem Modus des Versammelns verbunden: nämlich dem Versammeln von Menschen in einem theatralen Raum, welcher die Bühne wie auch den Publikumsraum und gar alle Räume *hinter den Kulissen* umfasst. Zudem richtet sich jede Inszenierung (und infolgedessen auch jede einzelne Aufführung) an ein Publikum, das sie als eine jeweils spezifische Art der Öffentlichkeit zu versammeln und damit bisweilen überhaupt auch erst zu konstituieren sucht. Aus diesem Grund steht Theater immer schon und ganz wesentlich in einem Bezug zu bestimmten politischen Konventionen oder Entwürfen von Gemeinschaft, Gesellschaft und Teilhabe. (1.3).

Gelöscht: ,
Gelöscht: ‘
Gelöscht: ,
Gelöscht: ,
Gelöscht: ‘
Gelöscht:
Gelöscht: ,
Gelöscht: ‘
Gelöscht: Zuschauerraum
Gelöscht:

1.1. Ereignis und Präsenz: Aufführen

In dem oben angeführten Zitat von Früchtl und Zimmermann erfährt der Begriff der Aufführung die konkreteste Definition. Wenn wir von der Aufführung einer Inszenierung sprechen, so Früchtl, dann meinen wir damit das „eigentlich präsentische, einmalige, irreduzible theatralische *Ereignis*". Mit den Begriffen des Ereignisses (von mittelhochdeutsch *eröugen*, „vor Augen stellen") und der Präsenz (oder Gegenwart) sind die Grundkonstanten einer Aufführungskonzeption aufgerufen, die in den letzten Jahrzehnten zunehmend an Einfluss gewonnen haben – und zwar nicht nur in der Theaterwissenschaft, sondern auch in weiteren, meist interdisziplinären Diskursen der Geistes- und Kulturwissenschaften. Dies hat sicherlich mit dem sogenannten *performative turn* in den Geisteswissenschaften zu tun, durch welchen die Performativität jeglichen Handelns und damit die im Hier und Jetzt vollzogene Setzungsleistung von Alltagshandlungen wie auch von künstlerischen Darstellungen betont worden ist. Eine derart auf das Performative ausgerichtete Untersuchung betrifft nicht mehr nur die Vermittlung von Inhalten, sondern die Setzungskraft der Art und Weise von Vermittlung selbst. In diesem Sinne formuliert etwa Erika Fischer-Lichte in ihrem Artikel zur „Aufführung" im *Metzler Lexikon Theatertheorie* (2014):

Gelöscht: &
Gelöscht: ,
Gelöscht: ‘
Gelöscht:
Gelöscht: der
Gelöscht: n
Gelöscht: n

> Was sich in einer Aufführung zeigt, tritt immer hier und jetzt in Erscheinung und wird in besonderer Weise als gegenwärtig erfahren. Eine Aufführung übermittelt nicht andernorts bereits gegebene Bedeutungen, sondern bringt die Bedeutungen, die sich in ihrem Verlauf von den einzelnen Teilnehmern konstituieren lassen, allererst hervor.[5]

An diese Diskussion um die Präsenz, die Ereignishaftigkeit und das performative Potential von Aufführungen wollen wir anschließen und fragen, was wir für den Aufführungsbegriff daraus ziehen können: Was genau ist mit der Ereignishaftigkeit theatraler Aufführung heute gemeint? Und wie

Kommentiert [SD6]: Zur Literaturangabe in der Fußnote: oben werden mehrere Autor_innen mit / abgetrennt → insgesamt Literaturabgaben vereinheitlichen
Kommentiert [MW7R6]: Sehe das als Formatierung an und vermute, dass das Ihrerseits angepasst wird
Gelöscht: .
Gelöscht: I
Gelöscht:
Gelöscht:
Gelöscht:
Gelöscht: .
Gelöscht: -

[5] Fischer-Lichte, Erika: Aufführung, in: Erika Fischer-Lichte, Doris Kolesch, Matthias Warstat (Hg.): Metzler Lexikon Theatertheorie. 2. aktualisierte *und* erweiterte Auflage, Stuttgart, Weimar 2014, S. 15–26, hier S. 16.

unterschiedlich wurde das theatrale Präsenzerleben historisch eingeschätzt und bewertet? Hierbei ist zu bedenken, dass die Gegenwärtigkeit einer Aufführung, wie sie Früchtl und Zimmermann sowie Fischer-Lichte in Anschlag bringen, die Gesamtheit des theatralen Settings betrifft. So lassen sich (mindestens) vier Ebenen der Gegenwärtigkeit unterscheiden, die im Folgenden etwas näher betrachtet werden sollen:

1) die körperliche Präsenz von Schauspielenden und Publikum,
2) die raumzeitliche Einheit des Hier und Jetzt,
3) die materielle und technische Realität der Aufführung,
4) der zeithistorische Kontext.

1) Für die körperliche Präsenz ist zunächst das Geschehen auf der Bühne ausschlaggebend, welches – mit Martin Seel gesprochen – zum „Erscheinen" gebracht wird.[6] Dies hängt eng mit dem Prinzip des Auftretens von Bühnenfiguren, -charakteren oder -personen zusammen, welche die Szene aus dem Off hinter den Kulissen heraus betreten und miteinander interagieren. Daneben ist für das theatrale Ereignis aber auch die Gegenwart der Zuschauenden konstitutiv, die in je eigener Weise sowohl das Bühnengeschehen als auch eine Gemeinschaft mit den anderen Zuschauenden erleben. Ohne hier auf den Begriff des Versammelns und die Aspekte des Gemeinschaftlichen vorzugreifen, soll vorerst nur festgehalten werden, dass die Zuschauenden, die eine wesentliche Komponente des Theaters (*théatron*, „Schauplatz") ausmachen, ganz grundlegend an der Präsenz- und Ereigniswirkung einer Aufführung beteiligt sind. Schauspielende und Zuschauende sind einander über die Spannung dessen verbunden, was wie gesagt und/oder gezeigt wird. Das betrifft neben dem Einsatz visueller Darstellungsformen u. a. den bewussten Einsatz von Stimme und Körpersprache sowie die Struktur und rhetorischen Mittel der Rede, mit denen Akzente gesetzt, die Charaktere der Sprecher_innen gebildet und Affekte im Publikum hervorgerufen werden sollen.

Aber die körperliche Gegenwart bringt für das Ereignis der Aufführung auch ein Element des potentiell Unvorhergesehenen mit sich: Keine noch so konzentriert und konsequent gespielte Aufführung einer minutiös durchkalkulierten Inszenierung vermag die Möglichkeit auszuschließen, dass etwas Unintendiertes passiert. Dies kann sowohl als Störung wie auch als erwünschter Effekt wirken und das Publikum kann daran in verschiedener Weise beteiligt sein: Zum einen hat das Publikum als Adressat der Aufführung an der je spezifischen Wirkung der Aufführung teil und wird deshalb auch vom Unintendierten betroffen. Zum anderen kann das Publikum selbst Teil des Unvorhergesehenen sein. Man könnte deshalb sagen, dass der körperliche Ereignischarakter der Aufführung und ihre Wirkung auf das Versammeln in jenen Momenten ganz besonders hervortreten, in denen sich eine Abweichung von den erwartbaren Abläufen – unter Umständen eine Störung – ergibt.

Als Beispiel hierfür mag ein Handlungsmoment aus Ernst Lubitschs Filmkomödie *To Be Or Not To Be* (1942) dienen. Als der Schauspieler Joseph Tura (Jack Benny) in der Mitte einer *Hamlet*-Aufführung zu dem berühmten Hauptmonolog des Prinzen ansetzt (der dem Film den Titel gibt), bemerkt er, wie ein Mann geräuschvoll und umständlich seinen Platz im Parkett verlässt. Zunächst denkt sich der Schauspieler nichts dabei, doch als sich das Geschehen an mehreren Abenden immer zum gleichen Zeitpunkt wiederholt, ist er zunehmend irritiert.

[6] Seel, Martin: Inszenieren als Erscheinenlassen, in: Josef Früchtl, Jörg Zimmermann (Hg.): Ästhetik der Inszenierung. Frankfurt/M. 2001, S. 48–62, hier S. 56.

Gelöscht: &
Gelöscht: und
Gelöscht:
Gelöscht:
Gelöscht: ,
Gelöscht: ‘
Gelöscht: wird und was
Gelöscht: I
Gelöscht:
Gelöscht: en kann
Gelöscht: ,
Gelöscht: mithin
Gelöscht:
Gelöscht: .
Gelöscht: I
Gelöscht: -

Wie sich herausstellt, führt dieser Mann, Lt. Stanislav Sobinski (Robert Stack), eine Affäre mit Turas Frau Maria. Diese hält sich während der Aufführung in der Garderobe hinter der Bühne auf und empfängt den Liebhaber jeweils während des langen Monolgs, der ihren Ehemann auf der Bühne gewissermaßen festhält. Als Abweichung vom erwartbaren Verlauf der Aufführung wird der Zwischenfall vorerst durch die auffälligen Bewegungen und Geräusche des Liebhabers sowie durch die körperlich nicht ganz zu verbergende Irritation des Ehemanns bemerkbar. Spätestens als Tura beim wiederholten Male dann aus Irritation den Text seines Hamlet-Monologs vergisst, wird die Aufführung für das gesamte Publikum nachhaltig gestört.

Dass ein solcher „Einbruch" von Unvorhergesehenem – und sei er noch so klein – die Wirkung einer Aufführung verändert, gehört zu deren Vollzugscharakter. Es lässt sich daher sagen, dass sich jede Aufführung erst im Moment ihres Vollzugs konstituiert und mithin auch nicht wiederholbar ist.

2) Neben der körperlichen Gegenwart von Zuschauenden und Darstellenden manifestiert sich die Gegenwärtigkeit einer Aufführung aber wie erwähnt auch in der räumlichen Situierung und in der zeitlichen Begrenzung. Mit Philip Auslander gesprochen sind theatrale Aufführungen „live" in dem Sinn, dass sie, an eine raumzeitliche Gegenwart gebunden, ephemeren oder eben Ereignis-Charakter haben.[7] Das Ephemere, von Griechisch *ephēmeros*, kurzlebig, bezeichnet die temporäre Flüchtigkeit (das Jetzt) einer Aufführung. Sie steht im markanten Gegensatz zum Werkcharakter und der relativen Dauerhaftigkeit anderer kultureller Darstellungsformen wie Texten oder Bildmedien. Der Begriff des Ereignisses, wie bereits erwähnt vom „Vor-Augen-Stellen" abgeleitet, verweist im Zusammenhang des Theaters besonders auf die räumliche Gebundenheit der Aufführung an ihren Ort, den wir „Szene" zu nennen pflegen und der sich jeweils erst im Moment der Aufführung konstituiert. Nach Auslander manifestiert sich die raumzeitliche „Liveness" im heutigen Medienzeitalter zudem nicht mehr nur für diejenigen Zuschauer_innen, die körperlich vor der Bühne anwesend sind, sondern – in anderer Weise – auch für diejenigen, die eine besonders prominente Aufführung in einer Liveübertragung verfolgen.

Die besondere räumliche und zeitliche Begrenztheit markiert eine Aufführung als außerordentlich, d. h. vom Alltagserleben unterschieden. Entweder findet sie an einem besonders dafür definierten Ort statt, wie zum Beispiel in einem wie auch immer gearteten Bühnenraum, oder aber ein gewöhnlicher Ort wird durch die Aufführung zu einem besonderen Ort gemacht. Diese Konstitution des Theaterraumes als besonderen „Kunstort" erläutert der eingangs schon erwähnte Begründer der deutschen Theaterwissenschaften, Max Herrmann, besonders eindrücklich mit Bezug auf die theatralische Leistung der Schauspielenden:

[7] Vgl. Auslander, Philip: Liveness. Performance in a Mediatized Culture. Abingdon, New York 1999.

Kommentiert [MW8]: Bildunterschrift: Jack Benny als Joseph Tura und Robert Stack als Lt. Stanislav Sobinski in *To Be or Not to Be*, Regie: Ernst Lubitsch, 1942, Filmstill (Ausschnitt).

Kommentiert [MW9]: Dieses Bild nicht im Fließtext, Bildunterschrift aber gerne rechts daneben

Gelöscht: an die

Gelöscht: bindet

Gelöscht:

Gelöscht:

Gelöscht: Jack Benny als Joseph Tura und Robert Stack als Lt. Stanislav Sobinski in *To Be or Not to Be*, Regie: Ernst Lubitsch, 1942, Filmstill (Ausschnitt).¶

Formatiert: Schriftart: 9 Pt.

Gelöscht:

Gelöscht: ,

Gelöscht: ‘

Gelöscht: I

Gelöscht: n

Gelöscht: n

Gelöscht: s

Gelöscht: rs

Gelöscht: .

Formatiert: Englisch (USA)

> Eine gewisse Bindung des Darstellers durch die Bühne, auf der er steht, ist natürlich gegeben, aber innerhalb ihrer hat doch er erst die Räume zu schaffen, die den inneren Notwendigkeiten seiner Rolle gemäß sind.[8]

Auch wenn Herrmann hier natürlich vom dramatischen Theater ausgeht, so spielt er doch auf einen aufführungspraktischen Zusammenhang an, der für jede Form von Theater wichtig ist, nämlich die Gestaltung des Raumes durch das wie auch immer definierte theatrale Spiel. Diesen Zusammenhang macht Herrmann im Übrigen auch für das spezifische „Raumerleben" des Zuschauers stark, das er als ein „Nacherleben" des schauspielerischen Raums beschreibt.[9] So denken wir bei einer Aufführung einer Inszenierung von Goethes *Faust* sicherlich als Erstes an eine Aufführung auf einer Theaterbühne. Genauso gut ließe sich aber auch eine Aufführung des Faust-Stoffes auf einem öffentlichen Platz in der Stadt oder in der U-Bahn vorstellen. Die Qualität des Theatererlebnisses würde in allen drei Fällen stark voneinander abweichen: Während eine Aufführung des *Fausts* im Theater den erwartbaren Konventionen entspricht, wird die ungewöhnliche Raumwahl in den zwei anderen Fällen an sich schon zu einem bedeutsamen Teil der Ereignishaftigkeit. Wie wichtig die Frage des Raumes mit Blick auf Aufführungskulturen ist, zeigt sich, wenn man die räumlichen Dispositive innerhalb verschiedener Theaterkulturen vergleicht. So wird sich die Räumlichkeit des antiken Theaters ganz anders auf das theatrale Erleben der Zuschauer_innen wie der Schauspieler_innen ausgewirkt haben (Lektion 2) als der sakrale Raum der geistlichen Spiele (Lektion 3), und der repräsentative theatrale Raum eines barocken Opernhauses wird wiederum andere Effekte evoziert haben als das von Wagner konzipierte ablenkungsarme Bühnenweihefestpielhaus (Lektion 6). Das heißt, wir werden im Laufe der Lektionen beobachten, wie unterschiedlich die räumlichen Bedingungen des Theaters die jeweiligen Aufführungskulturen beeinflusst haben und wie divers sie bezüglich der vermuteten Wirkung, mithin der vermuteten Ereignishaftigkeit, bewertet wurden.

Auch die zeitliche Begrenzung einer Aufführung kann sich sehr unterschiedlich gestalten, so dass das „Jetzt" des theatralen Aufführungsereignisses als relative Kategorie erscheint. Bei Produktionen, die in Theaterhäusern gezeigt werden, erwarten uns meist Vorstellungen, die zwischen einer und sieben Stunden dauern, was wiederum Auswirkungen auf die Intensität der theatralen Ereignishaftigkeit haben kann. So mag die Zeitlichkeit als solche bei einer sehr langen Aufführung stärker wahrgenommen werden, bzw. einen wichtigen Teil der ästhetischen Wirkung ausmachen. Ein Extremfall für diese Art von Zeitlichkeit kann im Bereich des im letzten Jahrzehnts immer weiter verbreiteten immersiven Theaters beobachtet werden.[10] So dauern etwa die Produktionen des Performance-Kollektivs SIGNA oftmals mehrere Tage und Nächte, was die konventionellen, aber auch rein pragmatischen Grenzen der Aufführung auslotet: Wie lange will und kann sich ein Publikum auf ein theatrales Geschehen einlassen und wie lange können die Darstellenden beansprucht werden? Zugleich ist diese außergewöhnliche Zeitlichkeit bei SIGNA oft mit der Inszenierung sehr spezieller Räume verbunden. Die Zuschauenden (oder Beteiligten) der Produktion *Die Erscheinungen der Martha Rubin* (2007) fanden sich beispielsweise in einem in einer Halle des Schauspiels Köln nachgebauten Dorf mit 21 Häusern wieder, in dem sie sich scheinbar frei bewegen konnten, aber über Anleitungen oder über die Handlungen der Darstellenden doch auch geleitet wurden.

[8] Herrmann, Max: Das theatralische Raumerlebnis [1929], in: Stefan Corsson: Max Herrmann und die Anfänge der Theaterwissenschaft, Tübingen 1998, S. 270–281, hier S. 273.
[9] Ebd., S. 277.
[10] Vgl. z. B. Kollesch, Doris: Vom Reiz des Immersiven, in: Paragrana 26 (2017), S. 57–66.

Gelöscht: e
Gelöscht: s
Gelöscht: s
Gelöscht: s
Gelöscht: s
Gelöscht: ,
Gelöscht: ‘
Gelöscht: ,
Gelöscht: w
Gelöscht:
Gelöscht: .
Gelöscht: l
Gelöscht: .
Gelöscht: -
Gelöscht: .
Gelöscht: l
Gelöscht: -

Eine solche „Ausdehnung" der raumzeitlichen Gegenwärtigkeit macht die Entscheidungsfähigkeit der Zuschauenden zum wesentlichen Teil des theatralen Ereignisses und verdeutlicht, wie stark wir in unseren Seh- und Verhaltensgewohnheiten kulturell geprägt sind. Tatsächlich ist die Konvention, einer Theateraufführung in einem geschlossenen Raum von Beginn bis zum Ende beizuwohnen, noch gar nicht so alt. Der Theaterraum als geschützter Ort einer rein ästhetischen Erfahrung ist eine Konstruktion des 18. Jahrhunderts, die seither auch schon wiederholt hinterfragt wurde. Hingegen waren theatrale Aufführungen im öffentlichen Raum bei relativer Bewegungsfreiheit des Publikums in der Theatergeschichte lange die Regel: So boten die Wanderbühnen von der Renaissance bis ins 19. Jahrhundert hinein Theaterspektakel auf Dorf- und Marktplätzen, denen das Publikum nach Lust und Laune so lange beiwohnen konnte, wie es wollte. Auch das Nachspielen der Leiden Christi in den Passionsspielen fand im Mittelalter (und danach) meist im öffentlichen Raum als Prozession durch Städte oder Dörfer statt und dauerte oft viele Stunden bis mehrere Tage (3.2). Die mehrtägigen Theaterfeste der Antike schließlich boten vermutlich die Möglichkeit eines beständigen Kommens und Gehens, wobei um die Zuschauenden gar geworben werden musste; zum Beispiel, indem die Teilnahme vergütet wurde (2.4).

3) Neben der leiblichen Präsenz und der raumzeitlichen Rahmung theatraler Aufführungen ist ihre materielle und technische Realität zu beachten. Der Einsatz von Bühnengestaltung, Szenografie und Bühnentechnik ist für den Ereignischarakter von Aufführungen offenkundig bestimmend. Auch wenn szenografische Gestaltungen und der Einsatz bestimmter Techniken lange im Voraus detailreich geplant und erprobt sein mögen, sind sie im Vollzug der theatralen Aufführung doch jedes Mal wieder von Neuem wesentlich präsentisch. Ein sich im Laufe der Vorstellung veränderndes, dynamisches Bühnenbild oder die Live-Projektion einer über ein digitales Video übertragenen Handlung hinter den Kulissen finden im Hier und Jetzt statt und tragen entscheidend zur Wirkung der Aufführung bei. Dabei ist jeder Einsatz von Szenografie und Bühnentechnik natürlich immer auch abhängig von den historisch jeweils gegebenen technologischen Bedingungen und den zur Verfügung stehenden Mitteln. So war die antike Bühne an sich statisch, was zu den bemerkenswerten Erfindungen von austauschbaren Szenenbildern und ersten Theatermaschinen führte. Beispielsweise ließ sich über den Hebekran (*mechané*) oder einen Bühnenwagen (*ekkyklema*) Bewegung in die Aufführung bringen (2.4). Mehr als zwei Jahrtausende später führte beispielsweise die Erfindung von Stahlträgern, Stahlseilen und Elektrizität im 19. Jahrhundert zu ganz neuen Möglichkeiten der Bühnenraumgestaltung und der Bühnentechnik – wie beispielsweise der Drehbühne und dem Einsatz von Licht und Schatten. Ähnlich nachhaltig hat in jüngster Zeit die digitale Technik den Spielraum theatraler Aufführungspraktiken ein weiteres Mal beträchtlich erweitert.

4) Als letzter Aspekt der Gegenwärtigkeit einer Theater-Aufführung sei die kulturelle Gegenwart genannt, die sich immer auch in das Ereignis einer Aufführung einschreibt und das Hier und Jetzt selbst zu einem historisch und kulturell situierten macht. Dies betrifft beispielsweise welthistorische Ereignisse wie Kriege, Naturkatastrophen oder Terroranschläge ebenso wie laufende politische Debatten, aber auch lokalkulturelle Begebenheiten. Durch solche, von einem Moment auf den anderen veränderbaren Kontexte, die Publikum wie Akteur_innen beeinflussen mögen, kann sich die Wirkung einer Aufführung von der einer anderen unterscheiden. Als ein relativ aktuelles Beispiel sei hier an den Streit um die Nachfolge von Frank Castorf als Intendant der Berliner Volksbühne am Rosa-Luxemburg-Platz erinnert. Die beim Berliner Theaterpublikum weit verbreitete Unzufriedenheit mit der vom Berliner Senat durchgesetzten Entscheidung, die Intendanz dem ehemaligen Direktor der Tate Modern in London, Chris Dercon, zu übergeben, machte die letzten Vorstellungen der Ära

Gelöscht: ,
Gelöscht: ‘
Gelöscht: ph
Gelöscht: ph
Gelöscht: ph
Formatiert: Schriftart: Nicht Kursiv
Formatiert: Schriftart: Nicht Kursiv
Formatiert: Schriftart: Nicht Kursiv
Formatiert: Schriftart: Nicht Kursiv
Gelöscht: spw.
Gelöscht: e
Gelöscht:

Castorf im Frühjahr 2017 zu ganz besonderen Aufführungsereignissen. Der Abschied einer Intendanz wurde zu einem Abschied von der Tradition der Volksbühne als einem politisch engagierten und vor allem sich seiner lokalen Lage sehr bewussten Theaterhaus stilisiert, da mit Dercon nicht nur ein Nicht-Berliner, sondern auch ein theaterferner Kurator der Gegenwartskunst berufen worden war. Die besondere Konstellation führte zu lange im Voraus ausverkauften Vorstellungen und zu ganz besonderen Kollektivierungsprozessen bei Publikum wie Akteur_innen, die von Protesten und Unterschriftensammlungen flankiert waren. Die Solidarität zwischen Zuschauenden und Volksbühnen-Mitarbeiter_innen, von der die jeweiligen Aufführungsereignisse geprägt waren, machte sich in nicht enden wollendem Applaus ebenso bemerkbar wie in einem diffusen Gefühl des Einverständnisses.

1.2. Intentionen und Subjektivität: Inszenieren

Bei aller Präsenzbehauptung mit Blick auf die verschiedenen Dimensionen theatraler Aufführungen sollte nicht vergessen werden, dass jede Aufführung auf einen Inszenierungsprozess zurückgeht. D. h. Aufführungen sind immer auch von Intentionen geprägt und meist auf Wiederholung angelegt. Jeder theatralen Aufführung geht ein komplexer Planungs- und meist auch Probenprozess voraus, der sich – wie es in dem einleitend angeführten Zitat von Früchtl und Zimmermann heißt – in den „typologisch" verallgemeinerbaren „Merkmalen" einer Inszenierung niederschlägt. So ist die Planung denn auch ein wichtiger Punkt im einschlägigen Artikel zur „Inszenierung" im *Metzler Lexikon Theatertheorie*, der von Erika Fischer-Lichte stammt:

> Unter Inszenierung wird der Vorgang der Planung, Erprobung und Festlegung von Strategien verstanden, nach denen die Materialität einer Aufführung performativ hervorgebracht werden soll, wodurch zum einen die von ihr hervorgebrachten Ereignisse in Erscheinung treten und zum anderen eine Situation geschaffen wird, die Frei- und Spielräume für nicht-geplante, nicht-inszenierte Handlungen, Verhaltensweisen und Ereignisse eröffnet. Der Begriff schließt somit immer schon die Reflexion auf die Grenzen der Inszenierung ein.[11]

In dieser für die zeitgenössische Theaterpraxis angenommenen Definition wird die strategische Planung einer Inszenierung allerdings sofort hinter den Ereignischarakter der Aufführung zurückgestellt. Gerade das „nicht-geplante" Element, das sich innerhalb inszenatorischer Festlegung in der Aufführung ereignen kann, markiert nach Fischer-Lichte die „Grenzen der Inszenierung", die es im Planungs- und Probenprozess von vornherein zu reflektieren gilt. Ähnlich argumentiert Martin Seel in seinem bereits erwähnten Aufsatz zum „Inszenieren als Erscheinenlassen", wenn er „jede Inszenierung" als eine „Inszenierung von Gegenwart" definiert.[12] Obwohl Seel zunächst durchaus die „Intentionalität" als ein wesentliches Element von Inszenierungen als „absichtsvoll *herbeigeführte*, *ausgeführte* oder *in Gang gebrachte* Prozesse" betont,[13] verschiebt er den Fokus dann bald auf das,

[11] Fischer-Lichte, Erika: Inszenierung, in: Erika Fischer-Lichte, Doris Kolesch, Matthias Warstat (Hg.): Metzler Lexikon Theatertheorie. 2. *aktualisierte* und *erweiterte* Auflage, Stuttgart, Weimar 2014, S. 152–160, hier S. 152.
[12] Seel, Martin: Inszenieren als Erscheinenlassen, in: Josef Früchtl, Jörg Zimmermann (Hg.): Ästhetik der Inszenierung. Frankfurt/M. 2001, S. 48–62, hier S. 53.
[13] Ebd., S. 49.

Gelöscht: I

Gelöscht: I

Gelöscht: &

Gelöscht:

Gelöscht: ,

Gelöscht: ‘

Gelöscht: ,

Gelöscht: ‘

Gelöscht: ,

Gelöscht: ‘

Gelöscht:

Gelöscht:

Kommentiert [SD10]: Zur Fußnote: unterschiedlicher Zeilenabstand!

Gelöscht: ,

Gelöscht: ,

Formatiert: Block

Gelöscht: .

Gelöscht: I

Gelöscht:

Gelöscht:

Gelöscht:

Formatiert: Schriftart: 10 Pt.

Gelöscht: .

Gelöscht: -

Formatiert: Block, Zeilenabstand: einfach

Gelöscht: .

Gelöscht: I

Gelöscht: -

Formatiert: Block

was in einer Inszenierung „in seiner augenblicklichen Besonderheit hervortreten" kann.[14] Die augenblickliche „Gegenwart" der Inszenierung betrifft nach Seel nicht einfach die „Welt der raumzeitlich vorhandenen Objekte", sondern einen ganz besonderen „Zustand", „in dem uns die Dinge […] auf verschiedene Weise etwas *angehen*".[15]

Was Fischer-Lichte und Seel sprachlich auffällig in eigentümlichen Substantivierungen und passiven Formulierungen fassen („eine Situation geschaffen wird", „in Gang gebrachte Prozesse" etc.), ist die doch eigentlich recht gewöhnlich anmutende Praxis der Theater-Regie: das Umsetzen einer Idee in eine mannigfaltige, sinnlich wahrnehmbare theatrale Realität. Man kann deshalb in den beiden Texten eine Verklausulierung der Regie diagnostizieren, und dies lässt sich auf einen theaterhistorischen Perspektivwechsel zurückführen: Noch vor wenigen Jahren wurde die Inszenierungspraxis mit der Arbeit des Regisseurs bzw. (selten auch) der Regisseurin gleichgesetzt und damit einer einzelnen Person zugeschrieben. Diese Person war es, die scheinbar allein über die Struktur des Stücks, die Art und Weise des Spiels und der Bühnengestaltung sowie über den Einsatz von Licht und Technik entschied. Das sogenannte Regietheater hatte im Laufe der 1960er- und 70er-Jahre zumindest in Mitteleuropa das von einem dramatischen Stoff ausgehende Autorentheater weitestgehend abgelöst: Man ging nicht mehr ins Theater, um einen „Goethe" anzuschauen, sondern einen „Peter Stein". Heutzutage jedoch wird die Idee personalisierter Inszenierungen zunehmend durch die von kollektiven Arbeitsprozessen abgelöst. Theater-Kollektive sind schon fast alltäglich geworden, und bisweilen werden kollaborative Formen der Inszenierung zusätzlich dadurch suggeriert, dass Inszenierungen bestimmten Produktionsstätten zugeschrieben werden. Infolge dieser Tendenzen kann „die Regie" zunehmend als anonymisierte Funktion des Theaterprozesses erscheinen, der weitere, ebenso kollektive oder anonymisierte, Bestandteile wie Performance, Dramaturgie, Szenografie oder die Gewerke umfasst.

Ganz allgemein aber sind Begriff und Theorie der theatralen „Inszenierung" relativ jung; sie erscheinen erst um die Mitte des 19. Jahrhunderts. Im deutschen Sprachraum sucht zuerst der Theaterpraktiker und Publizist August Lewald in seinem 1838 publizierten Aufsatz „In die Szene setzen" eine Tätigkeit zu systematisieren, die damals anscheinend in der Praxis bereits gelegentlich mit der neuen, aus dem französischen *mise en scène* ableitenden Formulierung gefasst wurde. Lewald beschreibt das neu bestimmte Tätigkeitsfeld wie folgt:

> „In die Szene setzen" heißt, ein dramatisches Werk vollständig zur Anschauung zu bringen, um durch äußere Mittel die Intention des Dichters zu ergänzen und die Wirkung des Dramas zu verstärken, doch immer, wohl verstanden, nur im Sinne der Dichtung dabei zu verfahren. Das Geschäft der *Mise En Scène* – man gestatte mir den französischen Ausdruck für das weitläufigere „In die Szene setzen" – bedingt also nicht nur die vor allem erforderliche Einsicht in das Wesen eines dichterischen Werkes und die vollkommene Kenntnis der Kunst des Schauspielers, sondern auch die Kunst des Maschinisten will begriffen sein, um nicht das Unmögliche und Überspannte von ihm zu fordern, und hierdurch gezwungen zu sein, seiner vermeinten bessern Einsicht, zum Nachtheil des Ganzen sich unterordnen zu müssen; ferner soll man dabei für das Malerische ein fein gebildetes Auge voraussetzen können, um in der Zusammenstellung der Dekoration nicht, wie es so oft geschieht, die Linien sich durchkreuzen und brechen zu lassen, Schatten und Licht so zu vermischen, daß jede Täuschung aufgehoben

[14] Ebd., S. 54.
[15] Ebd.

Gelöscht: ,
Gelöscht: ‘
Gelöscht:
Gelöscht: ,
Gelöscht: -P
Gelöscht: ,
Gelöscht: ,
Gelöscht: ‘
Gelöscht: ,
Gelöscht: ‘
Gelöscht: ,
Gelöscht: ,
Gelöscht: ‘
Gelöscht: ph
Gelöscht:
Gelöscht: ,
Gelöscht: ‘
Gelöscht: „
Gelöscht: “
Gelöscht:
Formatiert: Block

> wird, und Felsen und Bäume auf die Köpfe zu stellen oder ohne Sinne und Verstand auf einander zu bohren. Eben dieses ausgebildete Gefühl für das Malerische darf aber auch bei der Anordnung der Kostüme nicht fehlen. Die Wissenschaft von den Kostümen überhaupt, so wie der verschiedenen Baustyle, muß ebenfalls vorhanden seyn, um Anachronismen zu vermeiden.[16]

Die von Lewald beschriebene Praxis hatte ein Stück weit sicherlich immer schon zum Theater dazu gehört. Gewisse Entscheidungen darüber, mit welchen Mitteln ein Theaterstück aufgeführt wird, sind Bestandteil jeder theatralen Aufführungspraxis. Aber die Etablierung solcher Tätigkeiten als Beruf des Regisseurs bzw. der Regisseurin und damit deren Institutionalisierung, die letztlich die Regulierung dieser Prozesse verbindlich zu machen sucht, erfolgte erst relativ spät und hängt mit den Bestrebungen zusammen, das Theater zu verbürgerlichen. Im Laufe des 18. Jahrhunderts war der Theaterbetrieb, der damals im deutschsprachigen Raum neben vereinzelten Hofbühnen primär von auf Marktplätzen spielenden Wandertruppen – u. a. auch aus Italien und England – geführt wurde, von verschiedenen Seiten in Kritik geraten. Neben Vorbehalten gegen bestimmte Darstellungsweisen, Themen, Stücke oder auch gegen den Lebenswandel und die soziale Situation der Darstellenden machten sich auch ganz grundsätzlich theaterfeindliche Stimmen bemerkbar, wie sie schon in der Antike und auch im Mittelalter angesichts verschiedener Theaterpraktiken immer mal wieder aufgekommen waren. In diesem Umfeld entstand Ende des 18., Anfang des 19. Jahrhunderts die bürgerliche Theaterkultur und damit das, was wir heute oft despektierlich als „dramatisches Theater" bezeichnen, aus einer grundsätzlich theater-apologetischen Haltung heraus: das Theater musste verteidigt werden. Teil dieser Apologien waren verschiedene Strategien der Regulierung, dank derer die Theaterpraxis „verbessert", vorhersehbar und vermittelbar werden sollte. Ein Beispiel hierfür ist das gegen Ende des 18. Jahrhunderts in Dramentexten zunehmend aufkommende Verfahren der Regieanweisungen (Lektion 4.1). Auch Lewalds Anspruch auf Systematisierung der Inszenierungs-Tätigkeiten kann zu diesen Versuchen der Regulierung gezählt werden. Um an die Formulierung von Fischer-Lichte anzuknüpfen, könnte man sagen, dass auch Lewald um die „Grenzen der Inszenierung" bemüht war – allerdings gerade im Sinne einer Abgrenzung gegen das Nicht-Planbare. Die Inszenierung sollte die ganzheitliche Wirkung der Aufführung möglichst verlässlich und getreu der dramatischen Vorlage vorherbestimmen.

Wie die zitierte Passage verdeutlicht, zog eben dieses Anliegen dabei aber auch eine Aufwertung der am Gesamtgeschehen beteiligten Teilbereiche des theatralen Apparates nach sich, die wir heute Gewerke nennen: Neben Text und Schauspiel gehörten nun auch Kostüm, Bühnenbild und Technik zum Ganzen einer theatralen Inszenierung und zur Institution Theater. In den folgenden Jahrzehnten bildete sich mit dem Regiebuch, das verschiedene Aspekte der Inszenierung festhielt, auch eine neue Aufschreibepraxis heraus, die zu den bisherigen Formen wie beispielsweise Skizzen und Modellen von Bühnenbildentwürfen hinzukamen. Geradezu bildhaft markiert das Regiebuch den Aufstieg des Regisseurs zu einem dem Dramatiker gleichwertigen Buch-Autor. Die Inszenierung, die zuvor lediglich eine ausführende Tätigkeit war, wurde nun selbst zu einem Feld der Kunst erhoben. Es ist die „Kunst der szenischen Darstellung", wie Carl Hagemann sie zu Beginn des 20. Jahrhunderts in einem einflussreichen Buch nannte.[17] Mit diesen Entwicklungen brach die Ära des Regietheaters an, zu deren ersten Vertretern Max Reinhardt gehört. Durch eine Vielzahl inszenatorischer Mittel betonte Reinhardt die Theatralität der szenischen Kunst gegenüber dem dramatischen Stoff, und dies ging

[16] Lewald, August: In die Szene setzen, in: Allgemeine Theaterrevue. Bd. 3 (1838), S. 252–253.
[17] Hagemann, Carl: Regie. Die Kunst der szenischen Darstellung. 3. Auflage, Berlin, Leipzig 1912.

Gelöscht: [...]
Gelöscht: die
Gelöscht: ,
Gelöscht: Und mit zur
Gelöscht: gehörten
Gelöscht: n
Gelöscht: ,
Gelöscht: ‘
Gelöscht: ,
Gelöscht: und a
Gelöscht:
Gelöscht: n
Gelöscht: .
Gelöscht: I
Gelöscht: -
Gelöscht: .

mit der Betonung einer neuen Aktualität und eines Gegenwartsbezugs einher, der dem Drama durch die Inszenierung zukommen sollte. In seinen vielfältigen und zerstreuten Schriften zum Theater stellte Reinhardt die Regie als eine Art Aneignung eines wie auch immer gearteten Stoffes dar, der während des Inszenierungsprozesses erst imaginär im Kopf des Regisseurs bzw. der Regisseurin und dann während der Probenprozesse leibhaftig mit den Schauspielenden und materiell mit dem bei Reinhardt oft dynamischen Bühnenbild zum Leben erweckt wird (Lektion 7.2). Sieht man einmal von der Emphase des Lebensbegriffs ab, der Reinhardt mit Diskursen seiner Zeit verbindet, so zeichnet sich hier bereits ein kollaborativer Produktionsprozess ab, in welchem der Einzelmensch auf, hinter und vor der Bühne als Individuum aufgewertet wird. So geht das Regietheater zumal bei Reinhardt mit dem starken Bewusstsein für die Kooperation einher, die zwischen den Verantwortlichen für Dramenvorlage, Regie, Bühnenbild, Schauspiel, Technik und Musik notwendig ist. Dieser etwas paradox anmutende Zusammenhang von Regiehoheit und Kollaboration wird zu einem der Hauptmerkmale der Theaterformen der Avantgarde wie dem politischen Theater eines Erwin Piscators oder auch der Bauhaus-Bühne (Lektion 8).

Zu Beginn des 20. Jahrhunderts deutet sich also in der Praxis und Theorie der Inszenierung eine Verschiebung der Perspektive ab: Die Vormachtstellung der dramatischen Vorlage, deren adäquate Umsetzung Lewald als letzten Zweck der Inszenierung erklärte, und die auch noch für Hagemann zielgebend war, tritt hinter die aktualisierende Inszenierungsleistung der Regie und ihrer Kollaborateurinnen und Kollaborateure zurück. Und eine zweite, um die gleiche Zeit auftretende Perspektivverschiebung betrifft die Rolle der Zuschauenden. Wie Erika Fischer-Lichte in ihrer Studie *Die Entdeckung des Zuschauers. Paradigmenwechsel auf dem Theater des 20. Jahrhunderts* (1997) argumentiert, gerät mit Reinhardt das Publikum zunehmend in den Blick der Theaterpraxis. Die Zuschauenden werden nun nicht mehr als potentieller Störfaktor angesehen, der entweder durch die Aufführungslogik oder gar theaterpolizeilich diszipliniert werden muss, sondern als produktive Teilnehmende am theatralen Geschehen.[18] Dadurch verlagert sich das Interesse vom Bühnengeschehen mehr und mehr auf das Geschehen in einem ganzheitlichen Theaterraum, in dem zuletzt auch das Publikum integraler Teil der Inszenierung wird.

Die Wichtigkeit des Publikumsbezugs für die Inszenierung wird in der neueren kulturwissenschaftlichen Theoriebildung beispielsweise von Mieke Bal betont. Wie sie in dem Aufsatz „Zur Inszenierung von Subjektivität" darlegt, sieht sie das Prinzip der Inszenierung grundsätzlich in einer

> Materialisierung des Textes – des Wortes und der Partitur – in einer für die öffentliche, kollektive Rezeption zugänglichen Form; eine Vermittlung zwischen dem Stück – im vorliegenden Fall einer Oper – und dem vielfältigen Publikum, jedem einzelnen Individuum darin; eine künstlerische Organisation des Raums, in dem das Stück spielt.[19]

Nicht unähnlich wie bei Fischer-Lichte und Seel verschwindet auch bei Bal die Funktion der Regie hinter einer anonymen „Materialisierung", welche eine Inszenierung vornimmt. Dafür tritt bei ihr aber die Seite der „Rezeption" stark in den Vordergrund, die sie als „öffentlich" und „kollektiv" fasst. Für

[18] Fischer-Lichte, Erika: Die Erfindung des Zuschauers. Paradigmenwechsel auf dem Theater des 20. Jahrhunderts. Tübingen 1997.
[19] Bal, Mieke: Mise en scène. Zur Inszenierung von Subjektivität. in: Josef Früchtl, Jörg Zimmermann (Hg.): Ästhetik der Inszenierung. Frankfurt/M. 2001, S. 198–221, hier S. 198.

Gelöscht: n
Gelöscht: Schauspielern
Gelöscht:
Gelöscht: s
Gelöscht: sseurs
Gelöscht: seiner
Gelöscht: einem
Gelöscht: Bal
Gelöscht:
Gelöscht: .
Gelöscht: .
Gelöscht: I
Gelöscht: -

Bal erhält die Inszenierung die Funktion der „Vermittlung" zwischen „Stück" und dem Publikum. Bemerkenswert ist dabei zum einen, dass das Publikum als „vielfältig" und als aus verschiedenen Individuen bestehend verstanden wird. Das heißt, obwohl eine Inszenierung nach Bal eine durchaus einheitliche „Form" herstellt und einen entsprechenden „Raum" hervorbringt, und obwohl sie der Vermittlung eines ebenso einheitlichen „Textes" dient, können dabei auf Seiten des Publikums ganz vielfältige, einzelne Individuen adressiert werden, die – so wäre wohl zu schließen – ihre je eigene Subjektivität in die Rezeption einbringen.

Mit der so verstandenen „Rezeption" berücksichtigt Bal aber nicht nur verschiedene Subjektivitäten, sondern vor allem auch eine über die Aufführung hinausreichende Zeitlichkeit von Inszenierungen. Zum einen ist das Publikum nicht einfach nur adressierter Personenkreis der Präsenzerfahrung oder des Ereignisses, sondern ihm wird ein „Text" vermittelt, der eine ganz eigene Geschichte haben und eine eigene, frühere Zeit mit ins Spiel bringen kann. Zum anderen kann sich die Zeitlichkeit der Inszenierung in der Rezeption auch über die Aufführung hinaus erstrecken. Dann ist die Aufführung der Ausgangsmoment, an dem beispielsweise Kritik, kulturelle Einschreibungen oder Kanonisierung überhaupt erst einsetzen können. Demnach positioniert Bal sich mit der Betonung der Rezeption implizit kritisch gegenüber der Präsenzbehauptung, die den auf die Aufführung fokussierten theaterwissenschaftlichen Diskurs im deutschen wie im angloamerikanischen Sprachraum zu weiten Teilen beherrscht.

Wie direkt die durch die Rezeption eröffnete Perspektive den Fokus auf die Gegenwärtigkeit der Aufführung verschiebt, zeigt Bal an einem Beispiel, das sie aus der eigenen Erfahrung beschreibt. Anhand von Pierre Audis Inszenierung einer Wagner-Oper in Amsterdam 1999 erläutert sie zum einen, dass sie bei der Aufführung „vollständig eingetaucht war" in eine „wundersame synästhetische Erfahrung". Zum anderen betont sie, dass ihr gerade wegen dieser vollständigen Absorption „erst im Nachhinein klar" geworden sei, mit welchen ästhetischen Verfahren die Inszenierung operiert habe.[20] Demnach ist die zeitlich-räumliche Distanz, welche die Rezeption über die Aufführung hinaus etabliert, gerade die Voraussetzung für ein reflektierendes *Nach*-Denken, das aufgrund der spezifischen Gegenwärtigkeit der Aufführung nicht in Gang kommen kann. Aber damit meint Bal nicht etwa einen Gegensatz zwischen Wahrnehmung und Reflektion, Gefühl und Denken, etc. Vielmehr kann das Nach-Denken Bal zufolge auch von einem *Nach*-Fühlen begleitet werden. Ebenso wie das Erleben eines Momentes kaum ohne Reflektion auskommt, kommt auch die Reflektion kaum ohne mehr oder weniger starke Gefühlsregungen aus. Der für Bal bestimmende Unterschied liegt aber in der Zeitlichkeit: Die Nachträglichkeit, in welcher die Rezeption der Inszenierung angesiedelt ist, kann anderen Gefühlen und anderen Gedanken Platz geben als die Gegenwärtigkeit der Aufführung.

So treten bei Bal verschiedene Aspekte hervor, die beim konventionellen Verständnis der Inszenierung als eines der Aufführung vorgängigen, begrenzten Planungsprozesses aus dem Blick geraten. Indem Bal ein starkes Gewicht auf die Rezeption legt, zählt sie die Produktion von Bedeutungsstrukturen zu einem nicht hintergehbaren Bestandteil ästhetischer Rezeption, deren Vollzug sie als im Nachhinein und in der Distanz eintretende Subjektivierungsprozesse versteht. Und dies kann unter anderem auch den Nachvollzug einer Inszenierungsabsicht betreffen, d. h. den hermeneutischen Versuch, die inszenatorische Intention – wie im Fall der erwähnen Wagner-Inszenierung von Audi – nachzuvollziehen. Gerade ein solcher hermeneutischer Nachvollzug ist also

[20] Ebd., S. 200.

Gelöscht: →

Gelöscht:

Gelöscht: Adressat

Gelöscht:

Gelöscht: n

Gelöscht: ,

Gelöscht: Sondern

Gelöscht: kann

Formatiert: Standard, Zeilenabstand: Mehrere 1,15 ze

Gelöscht: o

Gelöscht: ¶

Formatiert: Schriftart: Frutiger LT Com 45 Light, 11 Pt.

Formatiert: Schriftart: (Standard) Arial, 11 Pt.

Formatiert: Schriftart: Frutiger LT Com 45 Light, 11 Pt.

Formatiert: Schriftart: Frutiger LT Com 45 Light

Formatiert: Schriftart: Frutiger LT Com 45 Light, Nicht Hochgestellt/ Tiefgestellt

Formatiert: Schriftart: Frutiger LT Com 45 Light

Bal zufolge ohne die subjektive Rekonstruktion der Zuschauenden, d. h. letztlich die retro- wie introspektive Re-Inszenierung, nicht zu denken. Und dies ist mit Blick auf das gesamte Publikum wie erwähnt als ein Prozess der Vielfältigkeit zu denken, die sich in die Rezeption und damit in der kollektiven Wahrnehmung manifestiert. Zum Einflussbereich dieser vielfältigen Resonanz des Publikums gehören u. a. die Kritik, die Kanonisierung und die Sichtbarkeit bestimmter Einzelakteurinnen und -akteure, Kollektive oder Produktionen in den Feuilletons, Schulbüchern, Seminaren und in der wissenschaftlichen Literatur. So eröffnet sich in der Rezeption der Inszenierung nicht zuletzt auch ein Spannungsfeld zwischen individueller Auseinandersetzung mit einem Aufführungsereignis und kollektiver Bedeutungsarbeit. Dies führt zum dritten hier zu diskutierenden Teilaspekt des Theaters über: zum Versammeln.

Formatiert: Schriftart: (Standard) Arial, 11 Pt.

Formatiert: Schriftart: Frutiger LT Com 45 Light, 11 Pt.

Gelöscht: sowohl

Formatiert: Schriftart: (Standard) Arial, 11 Pt.

Formatiert: Schriftart: Frutiger LT Com 45 Light, 11 Pt.

Gelöscht: e

Formatiert: Schriftart: Frutiger LT Com 45 Light, 11 Pt.

Formatiert: Schriftart: 11 Pt.

1.3. Generierung von Öffentlichkeit: Versammeln

Die Aushandlung zwischen dem individuellen Theatererlebnis und kulturellen Sinnbildungsprozessen, welche die Rezeption und Wirkungsmacht einer Theaterinszenierung begleiten, ist für die Frage nach dem Versammeln – und mithin nach der Öffentlichkeit und dem Politischen – konstitutiv. Mehr noch als andere Kunstformen ist das Theater als *Schauplatz* (*théatron*) seinem Wesen nach ein Ort der Vergemeinschaftung. Das Prinzip des Versammelns an einem Ort, von dem aus etwas gemeinsam gesehen werden kann, ist der theatralen Darstellung eingeschrieben und wird als solches über die Jahrtausende hinweg auch diskutiert. Seit dem antiken Philosophen Platon (4. Jahrhundert v. Chr.) wird das Theater immer wieder als politische Metapher bemüht und dabei teils als gesellschaftsfördernd, teils als gesellschaftsfeindlich beurteilt. Platon setzt beispielsweise die spezifische, auf dem Präsenzereignis gründende, theatrale Wirkungsmacht den höchsten Täuschungsvorwürfen aus (Lektion 2.2), eine Argumentation, die z. B. um 200 n. Chr. von Tertullian (3.1) und im 18. Jahrhundert von Jean-Jacques Rousseau (4.2) wieder aufgegriffen wird. Für den zweiten großen Philosophen des 4. Jhs. v. Chr. hingegen, Aristoteles, ist es gerade die affektive Kraft des Theaters, die eine gemeinschaftsstabilisierende Funktion hat (2.2). Dieses Argument wird wiederum von den Theaterapologeten des 18. Jahrhunderts wie Lessing (4.) aufgegriffen und später in den neuartigen Theaterkonzeptionen Wagners (6.), Reinhardts (7.) oder Piscators (8.) politisiert. Mit dem sogenannten Zeittheater der Weimarer Republik wird schließlich jenseits der mimetischen Repräsentationslogik, d. h. gegen den Anspruch der Realitätsnachahmung, nach neuen theatralen Mitteln gesucht, um gesellschaftlich und politisch relevante Themen möglichst effektvoll zum Ausdruck zu bringen – ein Anliegen, das auch unser zeitgenössisches Theaters noch immer beschäftigt.

Formatiert: Schriftart: Kursiv

Gelöscht: im

Gelöscht: .

Gelöscht: ,

Gelöscht: und d

Gelöscht:

Ist eine theatrale Aufführung demnach immer auch als eine Inszenierung von Öffentlichkeit mit politischen Implikationen zu verstehen, so lassen sich hierbei grundsätzlich drei Ebenen unterscheiden:

Gelöscht: .

1. Konkrete Versammlung am Schauplatz: Eine bestimmte Anzahl von Einzelpersonen findet sich bei der Aufführung in einem mehr oder weniger zugänglichen theatralen Raum ein, wodurch eine mehr oder weniger stark definierte Gemeinschaft hergestellt wird.
2. Publikums-Adressierung: Die Inszenierung richtet sich an eine Publikums-Gemeinschaft, welche sie anzusprechen, zu verändern oder überhaupt erst zu konstituieren sucht.

Gelöscht:

3. Gesellschafts-Bezug: Die konkrete, präsentische Gemeinschaft ebenso wie die adressierte stehen in einem Verhältnis mit der gesellschaftlichen Realität der Zeit und werden dadurch explizit politisch. Gesellschaftsformen und machtpolitische Dispositive können referiert, fortgeschrieben oder gebrochen werden.

Damit sind die Teilaspekte des Versammelns aufgerufen, denen wir im Folgenden kursorisch nachgehen werden: Zunächst geht es um Aspekte der sozialen Partizipation und Teilhabe, die gerade in den letzten Jahren verstärkte Aufmerksamkeit in den Geistes- und Kulturwissenschaften erfahren haben. Damit verbunden sind die politischen Diskursfelder der Demokratie, des Volkes und der Bürgerlichkeit, die – wie wir sehen werden – mit der Geschichte des Theaters eng verknüpft sind.

Wie sehr die Idee der Gemeinschaft dem Theater inhärent ist, lässt sich anhand der beiden wichtigsten Ursprungsnarrative des Theaters nachvollziehen, welche die griechische Polis und das Ritual betreffen. So geht die Annahme, das Theater sei als Teil der ersten Demokratiebewegungen im antiken Griechenland entstanden, von der Funktion des Theaters als Ort und Praxis der kritischen Auseinandersetzung mit den machtpolitischen Voraussetzungen aus. Diesem Verständnis eines im buchstäblichen Sinne politischen Theaters, das Dramatiker_innen, Schauspieler_innen und Zuschauer_innen die Gelegenheit bietet, aktiv zu den Belangen der *polis* Stellung zu nehmen, steht die Verortung der Ursprünge des Theaters im religiösen Ritual gegenüber. Auch beim Ritus geht es um die körperlich-präsente Versammlung Gleichgesinnter, doch werden hier konträre Aspekte der Kollektivität und der Handlungsmacht betont. Während für das Theater der *polis* die intellektuelle Urteilsfähigkeit der Teilnehmenden zentral sein soll, wird durch den Fokus auf den Ritus meist die leibliche Präsenz und die potentiell subversive Kraft der performativen Setzungskraft von Musik und Tanz unterstrichen.[21] Beiden Ursprungsnarrativen zufolge wird die versammelte Gemeinschaft also durch ein sinnlich affektives Erlebnis performativ konstituiert und bestätigt, doch sind die Affekte und die Arten der Performanz dabei ebenso unterschiedlich gefasst wie die daraus resultierende Gemeinschaft.

Historisch gesehen scheinen beide Ursprungsnarrative im antiken Theater quasi ineinandergegriffen zu haben. So wurden die ersten antiken Tragödien auf der Agora, dem dörflichen Fest- und Verhandlungsplatz, als Teil des Dionysos-Kultes aufgeführt (Lektion 2.1). Dabei wird aus der zunächst rein kultisch funktionierenden Orchestra (ursprünglich „Tanzplatz") letztlich der Ort, an dem religiöses Fest und Tanz zur politischen Verhandlung zwischen Menschen und Göttern generiert. Mit dem Heraustreten des ersten Schauspielers (Protagonisten) und schließlich des zweiten (Antagonisten) aus der chorischen Gemeinschaft, und damit mit der Einführung von Rede und Widerrede, wird das Theater für alle sichtbar als Ort der Verhandlung markiert: Der kultische Tanzplatz wird zu einer politischen Probe-Bühne, auf der Handlungsmöglichkeiten durchgespielt und Meinungen ausagiert werden können.

Zweieinhalb Jahrtausende später mag uns die Rolle des Theaters als Ort der politischen Auseinandersetzung und einer politischen Selbstverantwortlichkeit geradezu selbstverständlich erscheinen. Jedoch war das politische Potential des Theaters stets umkämpft und bildete eine der

[21] Dieser Ansatz ist von der Ritualtheorie des britischen Anthropologen Victor Turner aus den späten 1960er-Jahren geprägt, festgeschrieben schließlich in seinem Buch *From Ritual to Theatre. The Human Seriousness of Play* (1982). Im deutschsprachigen Raum wurde diese Perspektive vor allem von Erika Fischer-Lichte in den theaterwissenschaftlichen Diskurs eingeführt.

Gelöscht:

Gelöscht: t

Gelöscht:

Gelöscht: n

Gelöscht: n

Gelöscht: n

Gelöscht: Nach

Gelöscht: b

Gelöscht: t

Gelöscht:

Gelöscht:

Gelöscht:

Gelöscht:

Grundfesten der sich durch die Theatergeschichte hindurch ziehenden Theaterfeindlichkeit. Die Ursprungserzählung vom Theater der *polis* unterschlägt, dass bereits im antiken Griechenland von Seiten tyrannischer Herrscher versucht wurde, das der theatralen Form inhärente Potential in politisch konkretem, eigennützigem Sinn zu steuern und zu nutzen. Die affektiv-sinnliche Wirkungskraft des Theaters ebenso wie die schiere Masse an Menschen, die zuweilen zu den Theaterfesten der Antike strömte, wurde deshalb als ein auch gefährliches politisches Potential eingeschätzt, vor dem griechisch-antiken und römische Theaterfeinde ebenso warnten wie die Theaterfeinde im frühen Christentum und im Mittelalter. Es sind also gerade der heute so gefeierte Ereignischarakter und insbesondere die besondere Form des Kollektiverlebnisses des Theaters, die historisch von verschiedenen Seiten immer wieder verdächtigt wurden, politische Machtstrukturen entweder direkt zu stützen oder zu unterlaufen. Dies veranlasste verschiedene weltliche Herrscher ebenso wie die Kirche über die Jahrtausende hinweg zu vielfältigen Versuchen der Regulierung. Während die römischen Kaiser das Theater als Bestandteil von politischen Massenspektakeln einsetzten, suchte die zuerst theaterfeindliche Kirche im Verlauf des Mittelalters das Theater zunehmend zur Vermittlung von Glaubensinhalten und zur Stärkung der Glaubens-Gemeinschaft zu nutzen. Andere Beispiele dezidiert politischer Zugriffe auf das Theater sind die höfische Theater- und Opernkultur des Barocks oder die Bemühungen um Regulierung und politische Kontrolle des fahrenden Theaterbetriebs im 18. Jahrhundert.

An die Regulierungsbestrebungen schlossen gegen Ende des 18. und zu Beginn des 19. Jahrhunderts verschiedene Bemühungen um ein neuartiges bürgerlich-städtisches Theater an. Hier sollte nun der partizipatorische Aspekt eines Polis-Theaters im Hinblick auf die Ausbildung einer neuen bürgerlichen Öffentlichkeit produktiv gemacht werden. Wie Jürgen Habermas in *Strukturwandel der Öffentlichkeit* (1962) betont, bildet sich im 18. Jahrhundert neben der repräsentativen höfischen Kultur und der klerikalen Kultur ein kritisch-diskursives Bürgertum als neue gesellschaftliche Formierung aus.[22] Mit der Etablierung einer solchen bürgerlichen Kultur ging die Ausdifferenzierung und Institutionalisierung der Künste und deren Bildungsanspruchs einher, was letztlich zu einer frühen Form der Kulturindustrie als eigenständigem Wirtschaftszweig führt, wie beispielsweise dem Verlagswesen. Dabei war das Theater der Aufklärung als ein Theater des Geistes zu begreifen, so dass die Freiheit und Autonomie, um die es in den ästhetischen Entwürfen des 18. Jahrhunderts immer wieder ging, in erster Linie von intellektueller und rationaler Natur bleiben und nicht so sehr konkret politisch wurden. Eher sollten den Künsten und insbesondere dem Theater affektregulierende und moralbildende Funktionen zukommen, welche eng mit dem Anspruch einer kulturell-künstlerischen Bildung verbunden waren. Für das Theater ging dies einher mit der räumlichen Regulierung der Aufführungssituation durch die Etablierung von geschlossenen Theaterhäusern und damit letztlich mit einem zunehmenden Unterbinden leiblicher Freiheit auf Seiten des Publikums.

Dass der für die Aufklärung prägende, diskursiv-theoretische Zugang zum Theater immer in gewisser Weise an der Praxis vorbeigehen muss und dass sich die Affekte im Publikumsraum als vergleichsweise schwer kontrollierbar und kalkulierbar erweisen, lässt sich an verschiedenen Versuchen ablesen, das Publikumsverhalten entweder durch die Inszenierung intentional zu steuern oder durch flankierende Maßnahmen im Publikumsraum abzusichern. So war beispielsweise Schiller schon früh darum besorgt, dass die Theatralität des Schauspiels das Publikum nicht zu sehr von den dramatischen Inhalten ablenken sollte (Lektion 5.1). Auf dem Höhepunkt des Klassizismus hat Goethe

[22] Habermas, Jürgen: Strukturwandel der Öffentlichkeit. Untersuchungen zu einer Kategorie der bürgerlichen Gesellschaft. Frankfurt/M. 1962.

Gelöscht: r

Gelöscht: ist

Gelöscht: zu unterschiedlichen Zeiten

Gelöscht:

Gelöscht: n

Gelöscht:

Gelöscht: Zuschauer

Gelöscht: s

Gelöscht: er

Gelöscht: n

Gelöscht: Zuschauerraum

Gelöscht: darauf

Gelöscht: scheint

Formatiert: Schriftart: Nicht Kursiv

Gelöscht: .

Formatiert: Schriftart: Nicht Kursiv

im Zuge seiner Intendanz am Weimarer Hoftheater geradezu ein Regelwerk gestischer und deklamatorischer Handlungsanweisungen entwickelt, nach dem jeder Bühnenauftritt hinsichtlich der Publikumswirkung zu gestalten sei (Lektion 5.1). Aber nicht nur auf der Bühne, sondern auch für den Publikumsraum werden um 1800 herum neue Maßnahmen zur Regulierung des freien Ausdrucks eingeführt, die uns heute als Fortschritt vorkommen mögen, da sie die Grundlagen der bürgerlichen Theaterkonventionen darstellen. So sollte die architektonische und institutionelle Etablierung von festen städtischen Theaterhäusern dem Bürgertum – im Vergleich zum selten öffentlichen Hoftheater – einen erweiterten Zugang zur Theaterkultur gewährleisten und eine Kanonisierung von Bildungsgut ermöglichen. Damit wurden aber auch die für die ärmeren sozialen Schichten zugänglichen Wanderbühnen auf den Marktplätzen verdrängt, auf denen seit dem 17. Jahrhundert zunehmend Possen und Satiren neben Rührstücken und Kleinkunst dargeboten worden waren. Vor diesem Hintergrund bedeuteten die festen Theaterhäuser eine Einschränkung auf ein besonders zahlungskräftiges Publikum – ein Zustand, der dann Ende des 19. Jahrhunderts beispielsweise von der Volksbühnenbewegung in Frage gestellt wurde (Lektion 8.2).

Nicht nur die Institutionalisierung, sondern auch weitere staatliche Maßnahmen sollten das Rezeptionsverhalten des bürgerlichen Publikums steuern helfen. Bedeutsam war zum einen die Theaterzensur, die die Aufführbarkeit eines Textes bereits im Vorfeld der Aufführung überprüfte. Zum anderen wurde die Einhaltung von Ruhe und Ordnung im Theatersaal während der Aufführung zu einem Teilaufgabengebiet der Polizei erklärt, um Meinungsäußerungen, unangebrachtes Klatschen und Zwischenrufe zu unterbinden.[23] Diese Disziplinierungsmaßnahmen, die den von Foucault für andere Gesellschaftsbereiche eruierten nicht unähnlich sind, unterstützten die imaginäre Trennung von Publikumsraum und Bühne (Lektion 4.2). Diese Tendenz, die Publikumsaufmerksamkeit verstärkt auf die Bühne hinzulenken, wurde durch den verdunkelten Publikumsraum weitergeführt, den Richard Wagner im späten 19. Jahrhundert einführte (Lektion 6.1). Dieses neue Licht-Dunkel-Regiment, das durch elektrische Beleuchtung stark erleichtert wurde, führte zu einer Vereinzelung der Zuschauenden, die sich zwar als Teil der sich um sie versammelten Masse empfanden, die ihnen aber unsichtbar und insofern unbestimmt blieb. Damit wurde deutlich, dass die Vergemeinschaftung des Publikums nicht so sehr auf einer Verständigung untereinander beruhen, sondern in erster Linie von der Inszenierung bestimmt werden sollte. Im frühen 20. Jahrhundert haben die Theateravantgarden diese Konstellation von Neuem in Frage gestellt, begonnen mit Max Reinhardts Experimenten eines Theaters der Massen in Arenen, Zirkusräumen, Kathedralen und unter freiem Himmel und dann in wiederum anderer Weise etwa durch Bertolt Brechts Theater der Verfremdung und seiner Analogie zwischen Theater- und Sportpublikum. Interessanterweise haben sich diese Theaterexperimente bis weit ins späte Jahrhundert jedoch nicht wirklich durchsetzen können und bis heute herrschen in städtischen Theaterhäusern die aufklärerisch-klassizistischen Konventionen von Raumgestaltung und Publikumsverhalten vielerorts vor.

Dennoch haben sich natürlich die Formen theatralen Versammelns in den letzten fünfzig Jahren in vielerlei Hinsicht geöffnet und erweitert. Dies hat zum einen mit den Bestrebungen der Neo-Avantgarden in den 1960er- und -70er-Jahren zu tun, die etablierten Theaterformen in Anknüpfung an die historische Avantgarde der 1910er- und 1920er-Jahre erneut in Frage zu stellen. Dass dabei nicht zuletzt auch das Verhältnis zwischen Werk und Publikum neu konzipiert werden sollte, wird an

[23] Lazardzig, Jan: Ruhe oder Stille? Anmerkungen zu einer „Polizey für das Geräusch" [1810], in: Maike Wagner (Hg.): Agenten der Öffentlichkeit. Theater und Medien im frühen 19. Jahrhundert, Bielefeld 2014, S. 97–116.

Gelöscht: scheint
Gelöscht: zu haben
Gelöscht: wonach
Gelöscht: Zuschauerraum
Gelöscht: ,
Gelöscht: zunehmend
Gelöscht: der
Gelöscht: Zuschauenden
Gelöscht: Zuschauerraum
Gelöscht: Zuschauerraum
Gelöscht:
Gelöscht:
Gelöscht:
Gelöscht:
Gelöscht: .
Gelöscht: I
Gelöscht: .
Gelöscht: -

den verschiedenen Versuchen ersichtlich, mit denen die Zuschauenden aus der für Aufklärung und Klassizismus prägenden Konvention einer passiven Haltung gegenüber der Bühnen-Illusion befreit werden sollten. So greifen Autor_innen und Regisseur_innen in der Nachkriegszeit und teilweise bis heute bei der Umsetzung von Theatertexten beispielsweise auf Brecht'sche Verfremdungstechniken zurück oder die theatrale Situation wird gar bei völligem Verzicht auf dramatische Inhalte direkt thematisiert, wie es z. B. Peter Handke in der *Publikumsbeschimpfung* (1966) vorführte oder heute René Pollesch regelmäßig tut. Eine andere Erweiterung der theatralen Situation wird durch das Verlassen des geschlossenen Theaterraumes und ein Aufbrechen der räumlichen Trennung zwischen Bühne und Publikumsraum erreicht, etwa durch Performances im Stadtraum oder in ansonsten theaterfremden Räumen. Damit soll das Theater u. a. wieder verstärkt als offener politischer Ort sichtbar gemacht werden, an dem immer auch Machtverhältnisse und die Mündigkeit des Publikums mit verhandelt werden. Heutige Praktiken suchen zudem verschiedentlich, den Kontrast zwischen intellektueller Urteilsfähigkeit und affektiver, sinnlicher Phänomenalität des Theaters zu thematisieren. So versetzt beispielsweise das immersive Theater sein Publikum ganz bewusst in einen Zustand der Unterwerfung oder zumindest eines zeitweisen Distanzverlustes.[24] Ein solches theatrales Immersionserlebnis mag einerseits ein Bewusstsein für die eigene Manipulierbarkeit wecken und andererseits die sinnlich-phänomenale, also die Ereignishaftigkeit der theatralen Präsenz, als eigene Qualität erfahrbar machen.

Daneben wurden die Versammlungsformen des Theaters im Verlauf des 20. Jahrhunderts auch durch die zunehmende Verwendung von Film- und Medientechnologien modifiziert, die seit Piscator auf der Bühne und später auch zur Dokumentation von Theateraufführungen zum Einsatz kommen. Seit den 1990er Jahren etwa ermöglichen Projektionen von Live-Videoaufnahmen auf der Bühne beispielsweise bei Frank Castorf oder René Pollesch neue Sichtbarkeiten und thematisieren dadurch spielerisch die eingeschränkte Perspektive von Theaterzuschauer_innen. Das Performance-Kollektiv Gob Squad nutzt die Arbeit mit Live-Video-Projektionen dazu, das Publikum aktiv in die Aufführung einzubinden, so dass die Realität der Zuschauer_innen direkt mit der Realität der Darsteller_innen verschränkt wird.

Ein Teil der Spannung einer solchen theatralen Versammlung auf Seiten der Zuschauenden besteht – beispielsweise in Gob Squads *Western Society* (2013) – sicherlich in der Ungewissheit darüber, ob man zur Teilnahme ausgewählt wird oder nicht. Aber die Verschränkung von Theaterspiel, Videoaufzeichnungen und Live-Videoprojektionen thematisiert auch die Rollen verschiedener Medientechnologien und die Möglichkeiten und Grenzen der Dokumentation von Theateraufführungen im Allgemeinen.

[24] Kollesch, Doris: Vom Reiz des Immersiven, in: Paragrana 26 (2017), S. 57–66.

Gelöscht: en
Gelöscht: e
Gelöscht: ,
Gelöscht: Zuschauerraum
Gelöscht: verstärkt
Gelöscht:
Gelöscht: -
Gelöscht: I
Gelöscht: im Weiteren
Gelöscht: um
Gelöscht: I
Gelöscht: I
Kommentiert [MW11]: Bildunterschrift: Gob Squad: *Western Society* (2013), Live-Video-Projektion mit Darstellerinnen aus dem Publikum, die über Kopfhörer Handlungsanweisungen bekommen.
Kommentiert [MW12]: Bild gerne auf ganze Seitenbreite erweitern
Gelöscht: -A
Gelöscht: Gob Squad: *Western Society* (2013), Live-Video-Projektion mit DarstellerInnen aus dem Publikum, die über Kopfhörer Handlungsanweisungen bekommen.¶
Formatiert: Schriftart: 9 Pt.
Formatiert: Schriftart: 9 Pt.
Formatiert: Schriftart: 9 Pt.
Formatiert: Schriftart: Frutiger LT Com 45 Light
Formatiert: Schriftart: Frutiger LT Com 45 Light, Nicht Hochgestellt/ Tiefgestellt
Gelöscht: .
Gelöscht: I
Gelöscht: -
Formatiert: Schriftart: Frutiger LT Com 45 Light

Durch die seit dem 20. Jahrhundert dominierenden medientechnischen Entwicklungen ist Theater auf eine zuvor undenkbare Art und Weise dokumentierbar geworden, und auch dies bringt neue Formen des Zugangs zur Öffentlichkeit sowie eines öffentlichen Diskurses mit sich. Der Mitschnitt einer Aufführung oder einer Performance erlaubt heute in völlig neuer Weise, eine Produktion beispielsweise im akademischen Kontext zu besprechen. Deshalb sind Formen der Teilhabe im und am Theater heute nicht mehr allein durch die Theatersituation im engeren Sinne geprägt, d. h. durch die Art und Weise der Gestaltung von Bühnenraum und Publikumsraum oder die Art und Weise, in der die Darsteller innen mit den Zuschauer innen sprechen. Vielmehr hat sich das kulturelle Umfeld in den globalisierten, durch und durch medialisierten Gesellschaften in einer Radikalität und Geschwindigkeit gewandelt, dass mittlerweile viele der Konstanten einer bürgerlichen Theaterkultur – die Frontalbühne, der verdunkelte Publikumsraum, die vollständige Fokussierung auf das Bühnengeschehen, aber eben auch der Anspruch eines Live-Erlebnisses – neu sortiert werden müssen.

Aufgabe:

Sehen Sie sich die auf YouTube zugängliche Aufzeichnung von Peter Handkes *Publikumsbeschimpfung* (1966 UA Theater am Turm, Frankfurt/M) an: http://peter-handke.de/kosmos/publikumsbeschimpfung/ (letzter Zugriff 19.08.2019).

Reflektieren Sie, inwiefern die Produktion die drei Begriffe „Aufführen, Inszenieren, Versammeln" aufgreift und verhandelt. Nehmen Sie dabei Rücksicht sowohl auf das, *was* gesprochen wird, als auch auf die Art und Weise, *wie* auf der Bühne gesprochen und gehandelt wird, und wie sich demgegenüber das Publikum verhält. Beachten Sie zudem die Rolle der Medialisierung für das historische Publikum, aber auch für Sie als heutige Rezipient innen.

Gelöscht:
Gelöscht: und damit der
Gelöscht: nach
Gelöscht: Zuschauerraum
Gelöscht: wie
Gelöscht: I
Gelöscht: n
Gelöscht: Zuschauerraum
Gelöscht:
Formatiert: Schriftart: Fett
Kommentiert [SD15]: Hier könnte man auch einen Link setzen, vor allem, falls der Studienbrief elektronisch zugänglich sein wird…
Kommentiert [MW16R15]: http://peter-handke.de/kosmos/publikumsbeschimpfung/
Formatiert: Absatz-Standardschriftart, Schriftart: Frutiger LT Com 45 Light, 11 Pt.
Formatiert: Schriftart: Frutiger LT Com 45 Light, 11 Pt.
Gelöscht: .
Gelöscht: I
Gelöscht:

2. Skene, Szene, Bühne: Aufführungspraktiken in der Antike

In dieser Lektion wollen wir anhand der spezifischen Frage nach den Orten und Akteur_innen des „Aufführens, Inszenierens, Versammelns" einen kurzen historischen Überblick über einige der Theaterpraktiken der Antike entfalten, die für die europäisch-abendländischen Theaterkulturen besonders prägend waren. Mit dem Blickwinkel der konkreten Theaterpraxis folgen wird dem in der vorherigen Lektion entwickelten methodischen Ansatz. Im Vordergrund steht die Rekonstruktion der folgenden Aspekte antiker Theaterpraktiken:

1. Welche Bedeutung kam dem Ereignis der „Aufführung" zwischen 500 v. Chr. und dem zweiten Jahrhundert n. Chr. zu?
2. Welche Akteur_innen waren jeweils an der Planung, d. h. der „Inszenierung", solcher theatralen Ereignisse beteiligt?
3. Welche Techniken und Bauweisen kamen dabei zum Einsatz?
4. Welche Modi des „Versammelns" lassen sich beobachten, d. h. welche Formen der Teilhabe und der Öffentlichkeit kommen dem Theater und seiner Aufführungspraxis in der Antike zu?

Bei der Erörterung dieser Fragen werden wir die Verschiebungen des Verhältnisses zwischen Bühne und Zuschauenden ebenso beachten wie unterschiedliche und sich wandelnde Funktionsweisen des Schauspiels und der Theatertechnik: angefangen mit dem „Chorus" als Ort des kultischen Festes, aus dessen ritueller Huldigung vor allem des Dionysos sich die theatrale Form des Schauspiels entwickelte, über die „Skene", vor deren Hintergrund der Einzelcharakter aus dem Chor tritt und damit die „dramatische Szene" ins Leben ruft, bis zu den verschiedenen Formaten der Festspieltradition und der entsprechenden Öffentlichkeiten. Nicht zuletzt gilt es dabei auch, die stets mitlaufende kritische Haltung gegenüber dem Theater mit einzubeziehen. Verschiedene Positionen der sogenannten Theaterskepsis oder gar Theaterfeindlichkeit ließen das Theater als sozialer Treffpunkt etwa aufgrund der Gefahr suspekt erscheinen, die Ereignishaftigkeit der Aufführung könnte eine kollektive Sprengkraft in der versammelten Menge erzeugen. Dadurch, so die Sorge, könnten vorausgesetzte Ideen von Gemeinwohl oder aber, ganz konkret, staatliche Autoritäten unterwandert werden.

Bevor wir uns der Antike als solcher nähern, wollen wir zunächst unsere eigene historische Perspektive reflektieren und die Frage stellen, warum der Blick in die Theatergeschichte und hier insbesondere in die Antike auch für eine Beschäftigung und theoretische Auseinandersetzung mit dem Gegenwartstheater wichtig ist. Festzuhalten bleibt, dass schon die deutsche Theatergeschichte seit dem 18. Jahrhundert davon geprägt ist, beständig nach Erbschaften, Anleihen und historischen Ursprüngen zu fragen. Dabei geht es oft, wie z. B. bei Lessing, Schiller, Hegel, Wagner, Nietzsche oder Benjamin, insbesondere um philosophische Fragestellungen, die mit der Rekonstruktion und Interpretation historischer Theaterformen immer auch Gegenwartsdiagnosen oder Zukunftsentwürfe verbinden. Zumeist stehen inhaltliche ebenso wie formalästhetische Belange im Vordergrund, d. h. es dominiert eine an der Struktur des *Dramas* ausgelegte Perspektive. Dennoch laufen theaterpraktische Belange zumindest im Hintergrund oft mit. Und oftmals werden solche Überlegungen eben insbesondere an antiken Theaterformen und -praktiken festgemacht. Dass die Antike – und vor allem die Tragödie – ein Ursprungsmoment der westlichen Theatergeschichte

Gelöscht: vor allem anhand

Gelöscht: für die europäisch-abendländischen Theaterkulturen prägenden

Gelöscht: Aspekte

Gelöscht: Fragen

Gelöscht: 1.

Formatiert: Schriftart: Frutiger LT Com 45 Light, 11 Pt.

Formatiert: Listenabsatz, Nummerierte Liste + Ebene: 1 + Nummerierungsformatvorlage: 1, 2, 3, … + Beginnen bei: 1 + Ausrichtung: Links + Ausgerichtet an: 1,36 cm + Einzug bei: 1,99 cm

Gelöscht:

Gelöscht: .

Gelöscht:

Gelöscht: 2.

Formatiert: Schriftart: 11 Pt.

Formatiert: Schriftart: Frutiger LT Com 45 Light, 11 Pt.

Gelöscht: 3.

Gelöscht: 4.

Formatiert: Schriftart: 11 Pt.

Formatiert: Schriftart: Frutiger LT Com 45 Light, 11 Pt.

Kommentiert [SD17]: Formatierung der Aufzählung

Kommentiert [MW18R17]: Siehe oben

Gelöscht:

Formatiert: Schriftart: Frutiger LT Com 45 Light, 11 Pt.

Gelöscht: er_in

Gelöscht: den Ort der antiken

Gelöscht: , wo

Gelöscht: Aus v

Gelöscht: n

Gelöscht: konnte

Gelöscht: wegen

Gelöscht: dass

Gelöscht: könnte

Gelöscht: , so die Befürchtung,

Gelöscht:

Gelöscht: bzw.

Gelöscht: bzw.

Formatiert: Schriftart: Kursiv

markiert, an dem sich noch die gegenwärtige und zukünftige Entwicklung zu orientieren habe, ist also als eine seit Ausgang des 18. Jahrhunderts gültige historiographische, kunstgeschichtliche und geschichtsphilosophische Konvention einzustufen. Als eine solche wirkte sie sich notgedrungen in vielfältiger Weise auch auf die jeweiligen Entwicklungen der Theatertheorie und -praxis aus.

Verstärkt wurde der Rückbezug auf die Antike im Verlauf des 19. Jahrhunderts dadurch, dass nun vor allem griechische Tragödien erstmals in den neuzeitlichen Theaterbetrieb übernommen und tatsächlich aufgeführt wurden. Während die ersten Versuche in diese Richtung – z. B. die von Tieck und Mendelssohn in Berlin 1841 veranstaltete *Antigone*-Aufführung – Randerscheinungen blieben, wurden in den 1880er-Jahren Produktionen von *Ödipus der Tyrann* in Paris und Wien zu Großerfolgen. Dabei lässt sich zwar noch beobachten, wie die antiken Themen abgemildert und die Dramen ebenso wie die Darstellungstechniken dem Geschmack des bildungsbürgerlichen Publikums angepasst wurden. Aber mit den Berliner Produktionen der *Orestie* (durch Wilamowitz und Oberländer, 1900) und wieder des *Ödipus* (Hofmannsthal mit Reinhardt, 1910) wurde es zum neuen Ziel, die Wiederaufführungen der Tragödien an antiken Theaterkonzeptionen und Darstellungsformen zu orientieren. Damit war die Tragödie nach der Kunstphilosophie auch in der Aufführungspraxis zu einem gültigen Modell geworden. Dieses diente als avantgardistische Alternative zum bürgerlichen Theaterbetrieb des 19. Jahrhunderts und blieb durch das 20. Jahrhundert hindurch in verschiedenen neuen dramaturgischen, inszenatorischen und schauspielerischen Praktiken wirksam.

Aufgrund der vielfältigen Einflüsse, die das antike Theater seit mehr als 200 Jahren in der Theatertheorie und Aufführungspraxis zeitigt, wird der hier gegebene Rückblick auch Bezugspunkte für einige der anschließenden Kapitel bieten. Es versteht sich allerdings von selbst, dass die Darstellung lediglich im kursorischen Überblick sowie anhand punktuell ausgewählter Exempel verfahren kann. Es geht also in keiner Weise um Vollständigkeit. Vielmehr soll eine Idee davon vermittelt werden, welche große Bedeutung dem Theater als kultureller Praxis für die Gemeinschaften der Antike zukam und wie avanciert die Darstellungstechniken und die Theaterarchitektur bzw. -technologie waren. Dabei werden wir versuchen, die Frage nach dem Inhalt der dramatischen Darstellung einer Aufführung (*Was* wird dargestellt?) mit der Frage nach den Orten und Weisen der Darstellung und nach der Entscheidungskompetenz über die inszenatorischen Mittel zu verbinden (*Wer* stellt *wie* und *wo* dar?). Ebenso ist damit die Frage nach den beteiligten Akteur_innen und den Adressat_innen der Darstellung verbunden (*Für wen* wird dargestellt?). Wenn wir uns die jeweiligen Inszenierungspraktiken, die Bühnengestaltung und -architektur und die Versammlungsformen ansehen, wird sich zeigen, dass die Fragenhorizonte jeweils eng miteinander verschränkt sind.

2.1 Antikes Drama

Über die genauen Ausgestaltungen des antiken Theaters kann lediglich spekuliert werden. Die überlieferten Tragödien und Komödien machen nur ein Bruchstück der tatsächlich konzipierten und aufgeführten Dramen aus. Auch über die konkreten Techniken und Technologien der Aufführung gibt es relativ wenig Wissen. Ein Eindruck davon, wie das Theater im antiken Griechenland und Rom ausgesehen haben könnte, muss daher auf einer schmalen Quellenbasis gewonnen werden. Neben der Textüberlieferung gehören dazu auch Bilddarstellungen auf Vasen und Reliefs sowie die Ruinen

Gelöscht: e

Gelöscht: Sicherlich wäre es eine ebenso herausfordernde wie vielversprechende Aufgabe, die Konvention zumindest punktuell zu hinterfragen. Aber

Gelöscht: a

Gelöscht: s neuen

Gelöscht:

Gelöscht: Noch v

Gelöscht: iese Tendenz

Gelöscht: antike Tragödien

Gelöscht: ss

Gelöscht: f

Gelöscht: konnte

Gelöscht: .

Gelöscht: erscheinen

Gelöscht:

Gelöscht: ss

Gelöscht: pe

Gelöscht: ss

Gelöscht: sehr

Gelöscht: ,

Gelöscht: und

Gelöscht: a

von Theaterbauten. Mit Sicherheit kann nur gesagt werden, dass dem Theater sowohl in der griechischen als auch in der römischen Kultur eine ungeheuer große Bedeutung zukam. Man muss davon ausgehen, dass viel Energie darauf verwendet wurde, diese Kultur zu verfeinern und den sich im Lauf der Zeit verändernden Bedürfnissen anzupassen. Wie die wenigen Überlieferungen erahnen lassen, wurden vermutlich vor allem in den über Jahrhunderte hinweg äußerst populären Komödien- und Tragödienwettkämpfen eine hohe Anzahl von Dramen produziert. Zudem zeugen die über ganz Europa verstreuten antiken Theaterbauten, die zum Teil von enormer Größe waren, sowohl von der überregionalen Verbreitung der Theatertradition als auch von der hohen Anzahl an Besucher_innen.

Wenn wir an das Theater der Antike denken, fallen wohl zunächst die Namen bekannter Tragödien- und Komödiendichter ein. Es kommen einem die Griechen Aischylos, Sophokles, Euripides und Aristophanes und vielleicht noch die Römer Plautus, Terenz und Seneca in den Sinn, deren erhaltene Werke seit der Renaissance und dem 18. Jahrhundert zu großem Einfluss gelangten und die noch auf heutigen Spielplänen zu finden sind. Tatsächlich zeugen die Dramen dieser Autoren in vieler Hinsicht von den Themen, die die Menschen in der griechischen und römischen Antike beschäftigten, und von den Darstellungsmitteln, mit denen die Themen zur theatralen Aufführungen gebracht wurden. Die Figurenkonstellationen und deren Konflikte lassen auf die den jeweiligen Kulturen zu Grunde liegenden Weltsichten schließen.

Beispielsweise stehen die Charaktere der griechischen Tragödie, deren Anfänge in den Athenischen Dionysos-Festen auf das Jahr 534 v. Chr. datiert werden, noch unter dem starken Einfluss der mythischen Götterwelt. Dabei zeigt sich allerdings in den auf der Bühne ausgetragenen Konflikten eine Tendenz zur Emanzipierung und Selbstbehauptung der Menschen, die immer stärker eigene, von der Götterwelt unabhängige, Konflikte austragen. Aus der auf 458 v. Chr. datierten Tragödien-Trilogie *Orestie* beispielsweise, das späteste erhaltene Werk von Aischylos, lässt sich auf den Übergang von dem archaischen Prinzip der Rache (hier verkörpert durch die Rachegöttinnen Erinnyen) zu einer argumentativen Rechtsprechung und damit einer Vorform des für die westliche Welt noch heute grundlegenden römischen Rechtes schließen. Die drei zwischen 440 und 400 v. Chr. entstandenen Tragödien über das thebanische Königshaus von Sophokles hingegen – *Antigone*, *Ödipus der Tyrann* und *Ödipus auf Kolonos* – führen eine Beschränkung der menschlichen Rechtsprechung vor. Diese Grenzen des Rechts manifestieren sich darin, dass der vermeintlich souveräne Richter selbst zum Gefangenen des Rechtsverfahrens wird und es – wie im Fall von Ödipus – gar zum schicksalhaft anmutenden Fall kommt. Darüber, wie genau diese dem antiken Recht anscheinend inhärente Dialektik zu verstehen ist, wurde seit der Wiederentdeckung der Texte in der Neuzeit kontrovers diskutiert. Trotz tiefgründiger philosophischer Analysen und Spekulationen und nach philologischen Debatten über die genaue Bedeutung einzelner Termini oder Textpassagen ist die Debatte um die Interpretation der als epochal erscheinenden Werke bis heute nicht abgeschlossen.

Eine stärkere Verweltlichung lässt sich in den Komödien beobachten, die ab 486 v. Chr. auf den Dionysos-Festen einen eigenen Wettbewerb neben jenem der Tragödien austrugen. Dieses Nebeneinander wurde auch auf einem zweiten Athenischen Fest beibehalten, auf den so genannten Lenaia (ab 440 v. Chr.). In beiden Fällen waren die Komödien hinsichtlich ihrer sprachlichen und dramatischen Formen, der Arten des Schauspiels, der Masken, der Kostüme etc. von der Tragödie stark unterschieden. Beispielsweise waren sie thematisch weniger am Mythos orientiert. Vielmehr standen in den Stücken der sogenannten „Alten Komödie", von denen 11 Werke des Aristophanes aus

Gelöscht: kann... dass dem Theater sowohl in der griechischen als auch in der römischen Kultur eine ungeheuer große Bedeutung zukam., ... [1]

Gelöscht: und ...an muss davon ausgehen, dass viel Energie darauf verwendet wurde, diese Kultur zu verfeinern und den sich im Lauf der Zeit verändernden Bedürfnissen anzupassen. So ...ie lassen ...ie wenigen Überlieferungen erahnen lassen, dass ...urden vermutlich vor allem in den über Jahrhunderte hinweg äußerst populären Komödien- und Tragödienwettkämpfen eine enorme ... [2]

Gelöscht: worden sein muss... Zudem be...eugen die über ganz Europa verstreuten antiken Theaterbauten, die zum Teil von enormer Größe waren, sowohl die ...on der überregionalen Verbreitung der Theatertradition als auch die ... [3]

Formatiert: Nicht Hervorheben

Gelöscht: dann ...allen wohl zunächst die Namen bekannter Tragödien- und Komödiendichter ein. Es kommen einem die Griechen Aischylos, Sophokles, Euripides und Aristophanes oder ...nd allenfalls ...ielleicht noch die Römer Plautus, Terenz und Seneca in den Sinn, deren erhaltene Werke seit der Renaissance und verstärkt [4]

Gelöscht:

Gelöscht: eines von ...er mythischen Götterwelt determinierten Schicksals... Dabei zeigt sich allerdings in den auf der Bühne ausgetragenen Konflikten eine Tendenz zur Emanzipierung und Selbstbehauptung der Menschen, die immer stärker eigene, von der Götterwelt unabhängige, Konflikte austragen. Die auf ... [5]

Gelöscht:

Gelöscht: dahingehend lesen, wie...uf der...en Übergang von dem archaischen Prinzip der Rache (hier verkörpert durch die Rachegöttinnen Erinnyen) zu einer argumentativen Rechtsprechung und damit einer Vorform des für die westliche Welt noch heute grundlegenden römischen Rechtes dargestellt wird ... [6]

Gelöscht: n

Gelöscht: Sie ...iese Grenzen des Rechts manifestieren [7]

Gelöscht: s...aft anmutenden Fall kommt. Darüber, wW [8]

Gelöscht: gemäßss Sophokles

Gelöscht: darüber

Gelöscht: eine ebenso tiefschürfende wie ausufernde Diskussion geführt...ontrovers diskutiert. Nach ...rotz tiefgründiger verschiedenartigen philosophischern...Analysen und Spekulationen und nach philologischen ...hilologischen Kontroversen ...ebatten um [9]

Gelöscht:

Gelöscht:

Gelöscht: , und ...i... beiden Fällen blieben ...aren die Komödien bezüglich ...insichtlich ihrer sprachlichener...und dramatischenr ... [10]

Gelöscht: ,

Gelöscht: So ...eispielsweise waren sie sie ...hematisch nicht ...eniger am Mythos orientiert.,...sondern ... [11]

Gelöscht: zumal

den Jahren bis 425–388 v. Chr. überliefert sind, oftmals Fragen des politischen Gemeinwesens oder der zeithistorischen Ereignisse aus dem Peloponnesischen Krieg (431–404 v. Chr.) im Zentrum. Dadurch konnten die Handlungen nicht als bekannt vorausgesetzt werden und auch die dramatische Form war experimenteller, da nicht primär am geschlossenen Narrativ der Tragödie ausgerichtet. Visuell und darstellerisch schließlich setzte die Komödie den noblen, bisweilen geradezu idealisierend wirkenden Kostümen und Masken der Tragödie Elemente der Verunstaltung, des Hässlichen und der Überzeichnung entgegen. Nicht zuletzt befassten sich die Komödien bisweilen in einzelnen Szenen oder Motiven direkt mit Tragödien, um diese zu kommentierten oder zu parodieren. So wird beispielsweise in den *Thesmophoriazusen* des Aristophanes der Eingriff höherer Gewalt parodiert, beispielsweise in der Tragödie durch den mittels eines Bühnenkrans eingreifenden, heute sprichwörtlichen, *Deus ex Machina*. Die sogenannte „Neue Komödie" dagegen, die vor allem in Werk-Bruchstücken des Menander aus der zweiten Hälfte des 3. Jahrhunderts v. Chr. überliefert ist, war thematisch stärker auf die Familie als auf die politische Gemeinschaft fokussiert. Dadurch rückten neben politischer Satire und Spott nun Themen wie Liebe, Argwohn oder Eifersucht in den Vordergrund.

Um die Zeit von Aristophanes' Tod, im Jahr 386 v. Chr., war per Volksbeschluss die Wiederaufführung älterer Stücke bei den Athener Festivals zugelassen worden, so dass nun neben Aristophanes auch die Tragödien von Aischylos, Sophokles und Euripides wieder gespielt werden konnten. (Zuvor waren Reprisen nur in anderen, ländlichen Theatern erlaubt gewesen.) Mit dieser frühen Form der Wiederaufführung traten erste Tendenzen der Kanonisierung in Kraft, welche sich auf die spätere Überlieferungstradition schon allein dadurch auswirkten, dass die Texte formalisiert wurden und in mehrfacher Ausführung in Umlauf kamen. Die frühe Tradierung des griechischen Theaters wirkte sich insbesondere auch auf die römische Theaterkultur aus. Der Anfang des römischen Theaters wird auf 240 v. Chr. datiert, als der Staat nach Beendigung des ersten Punischen Krieges begann, Theaterfestspiele abzuhalten. Fast die gesamte römische Dramenproduktion, etwa des damals populären Autors Livius Andronicus, lässt sowohl eine starke Bezugnahme auf die griechischen Vorbilder erkennen wie auch eine – nach verbreiteter Einschätzung der Forschung – geringere literarische Qualität. Einen vergleichsweise hohen Grad an Eigenständigkeit spricht die Literaturgeschichtsschreibung hingegen den Komödien des Plautus und Terenz aus dem 2. Jahrhundert v. Chr. zu. Sie schlossen aber insofern an die griechische „Neue Komödie" an, als sie sich thematisch mehrheitlich auf den privaten und familiären Bereich beschränkten, wohingegen ausdrücklich politische Themen wenig Beachtung fanden.

Als einziger herausragender Tragödien-Dichter des römischen Theaters gilt Seneca, ein im 1. Jahrhundert n. Chr. lebender Philosoph des Stoizismus. Auch seine erhaltenen Stücke schließen thematisch direkt an die griechischen Tragödien von Aischylos, Sophokles und Euripides an, setzen aber in der dramatischen Bearbeitung des Mythos und in der Ausgestaltung der Bühnenhandlung eigene Akzente. Thematisch rückt er, dem Stoizismus entsprechend, die Überwindung von Leidenschaften zu Gunsten einer bewussten, vernunftgeleiteten Lebensführung in den Vordergrund. Zu diesem Zweck bedient er sich der Bühnendarstellung teilweise grausamer Gewaltszenen, die bei den Griechen eher von einzelnen Charakteren erzählt als visualisiert worden wären. Man kann von einem moralisch-didaktischen Ansatz sprechen, der sich dadurch begründen lässt, dass Seneca die Tragödien in seiner Rolle als Hauslehrer des zukünftigen Kaisers Nero verfasste. Ob die Stücke zu ihrer Zeit jemals öffentlich aufgeführt wurden, ist unklar. Da es hierfür keine Zeugnisse gibt, wird angenommen, dass es sich primär um Lesedramen gehandelt hat. In dieser Funktion gelangten die

Gelöscht: standen

Gelöscht: ,...und auch die dramatische Form war experimenteller, da nicht primär am geschlossenen Narrativ der Tragödie ausgerichtet. Visuell und darstellerisch schließlich setzte die Komödie den noblen, bisweilen geradezu idealisierend wirkenden Kostümen und Masken der Tragödie Elementen...der Verunstaltung, des Hässlichen und der Überzeichnung entgegen. Nicht zuletzt befassten sich die Komödien bisweilen in einzelnen Szenen oder Motiven direkt mit Tragödien, und ... [12]

Gelöscht: wie er ...n der Tragödie durch den mittels eines Bühnenkrans eingreifenden, heute sprichwörtlichen, *Deus ex Machina* dargestellt wurde ... [13]

Gelöscht: ....v. ... [14]

Gelöscht: dann

Gelöscht: gegenüber von

Gelöscht: '

Gelöscht:

Gelöscht: Damit ...it dieser frühen Form der Wiederaufführung wurden ...raten erste Tendenzen der Kanonisierung ...in Kraftverstärkt... welche sich auf die spätere Überlieferungstradition schon allein dadurch auswirkten, dass die Texte in offiziellen Formen festgehalten wurden...ormalisiert wurden und in mehrfacher Ausführung in Umlauf kamen. Diese ... [15]

Gelöscht: r

Gelöscht: später ...nsbesondere auch für...uf die römische Theaterkultur Rom als bestimmend ... [16]

Gelöscht: r...römischen Theaters wird auf 240 v. ... [17]

Gelöscht: E...sten Punischen Krieges zum ersten Mal...egann, Theaterfestspiele veranstaltete...bzuhalten. Bei einem...ast die gesamte römische Dramenproduktion, etwa des damals populären Autors Livius Andronicus, bedeutenden Autor jener Zeit, Livius Andronicus,...lässt lässt sich anhand von Tragödien ...owohl die ...ine starke Bezugnahme auf die griechischen Vorbilder erkennen wie auch die ...ine – nach verbreiteter Einschätzung der Forschung – geringere literarische Qualität. Diese Wertung gilt fast für die gesamte römische Theaterproduktion. ... [18]

Gelöscht: ....hr. zu. Sie schlossen aber insofern an die griechische „Neue Komödie" an, als sie sich thematisch mehrheitlich auf den privaten und familiären Bereich beschränkten, wohingegen ausdrücklich politische Themen wenig Beachtung fanden. ... [19]

Gelöscht: ...ahrhundert.... .... [20]

Gelöscht: ,...als auf der Bühnen ...isualisiert worden warenurden...orden wären. Man kann von einem moralisch-didaktischen Ansatz sprechen, der sich dadurch begründen lässt, dass Seneca die Tragödien in seiner Rolle als Hauslehrer des zukünftigen Kaisers Nero verfasste. Ob die Stücke zu ihrer Zeit jemals öffentlich aufgeführt wurden, ist unklar. Da es hierfür keine Zeugnisse gibt, wird oft ... [21]

Gelöscht: habe

Texte allerdings später zu großem Einfluss und zu einer neuen Modellfunktion, u. a. im Jesuitentheater, bei Shakespeare oder im französischen Klassizismus. Es scheint, dass der Einfluss Senecas im europäischen Theater erst im Zuge Lessings und der anderen genannten deutschen Autoren geschwächt wurde, die ein neues Interesse für die spezifisch griechischen Formen und Dramaturgien der Tragödie entwickelten.

2.2 Theatertheorien der Antike: Platon und Aristoteles

Ein weiterer wichtiger Einfluss auf die Entwicklung der westeuropäischen Theaterkulturen geht von den Theaterkonzeptionen aus, die von Platon und Aristoteles vorgelegt wurden. Beide lebten und schrieben im 4. Jahrhundert v. Chr., also größtenteils *nach* der aktiven Zeit von Aischylos, Sophokles, Euripides und Aristophanes, aber zu einem Zeitpunkt, an dem deren Werke auf den nach wie vor beliebten Festen wohl wieder gespielt wurden. In der hier verfolgten Untersuchungsperspektive ist insbesondere der Stellenwert von Interesse, den Platon und Aristoteles jeweils der theatralen Aufführung und deren Auswirkung auf die Zuschauenden zuschreiben. Eine kursorische Betrachtung der platonischen und aristotelischen Überlegungen zum Theater lohnt sich für uns nicht nur aufgrund ihrer enormen theatergeschichtlichen Relevanz, sondern auch deshalb, weil sie als eine aufschlussreiche Folie zur konkreten Theaterpraxis der Antike fungieren.

Die theaterkritischen Äußerungen, die Platon in *Politea* oder *Der Staat* (zwischen 390 und 370 v. Chr.) formuliert, stellen einen für die gesamte Tradition der Theaterfeindlichkeit seit den Neuplatonikern zentralen Bezugspunkt dar. Platon bringt sein Plädoyer für den Ausschluss des Theaters, der Dramatiker und der Schauspieler aus dem idealen Staat in der für seine Werke typischen Form von fiktiven Dialogen vor. Diese werden jeweils von Sokrates als Hauptfigur mit verschiedenen Athenern geführt, darunter die beiden Brüder Platons, Adeimantos und Glaukon. Im Gespräch werden u. a. verschiedene Täuschungsgrade künstlerischer Rede erörtert, welche entweder in „einfacher Darstellung" *erzählen* oder „auf Nachahmung" beruhen, d.h. mithin mit den Modi der Redeweise zu tun haben.[25] So präsentiere etwa der Rhetoriker, der seine Redekunst und die entsprechenden Mittel (Metaphern, Vergleiche, Parabeln u. ä.) in den Dienst politischer Ideen stellt, sich selbst als Sprecher und gebe seine Argumente damit mittelbar wieder. In ähnlich mittelbarer Weise agiere der Sprecher der Erzählkunst, der ebenfalls eine gewisse Distanz zum möglicherweise fiktionalen Erzählinhalt gewährleiste und dadurch vernünftige Reflexion erlaube. Der erzählende Dichter, so Sokrates, will auch gar nicht den Eindruck erwecken, „als spräche ein anderer als er selbst."[26] Die direkte Rede nun, aus der letztlich auch jeder dramatische Dialog besteht, ahme jedoch nach und folge damit einer unmittelbaren Wiedergabe. Er spricht, wie Sokrates ausführt, „als wäre er ein andrer", wobei er „seine Vortragsweise jeweils nach Möglichkeit dem an[gleicht], den er als Sprecher ankündigt".[27] Auf dem Theater wird diese Form der Nachahmung *[mimesis]* als einer Art Rollenspiel in der Rede noch durch ostentative Kostümierung bzw. Maskierung verstärkt: die Identität der spielenden Person wird dadurch fundamental von dem trennt, was diese darstellt. Platon erachtet dies nicht nur als Täuschung, sondern auch als gravierendes politisches Problem, da es dem Anspruch des Staates auf

[25] Platon, Der Staat (griechisch-deutsch), übers. v. Rüdiger Rufener, Düsseldorf u. a. 2000, S. 211 (392d).
[26] Ebd (393a).
[27] Ebd., S. 213 (393b) .

Gelöscht: den theoretischen
Gelöscht: .
Gelöscht:
Gelöscht: als
Gelöscht: zu
Gelöscht:
Gelöscht: .
Gelöscht: ,
Gelöscht: Iund in dem Fall handelt es sich um den Gesprächspartner Glaukon
Gelöscht: Gemeinsam
Gelöscht: erörtern die beiden
Gelöscht: n
Gelöscht: mit der „Mittelbarkeit und Unmittelbarkeit der Wiedergabe
Gelöscht: Darstellung
Gelöscht: ,
Gelöscht: „
Gelöscht: in uns den Gedanken
Gelöscht: Allein der Dramatiker
Gelöscht: „
Gelöscht: "
Gelöscht: Glaukon
Gelöscht: durch den Mund eines andern
Gelöscht: Rede
Gelöscht: möglichst
Gelöscht: der Rede jenes Mannes
Gelöscht: sprechend
Gelöscht: einführt
Gelöscht: Diese
Formatiert: Schriftart: Nicht Kursiv
Formatiert: Schriftart: Nicht Kursiv
Gelöscht: ist
Gelöscht: gefährlich, da das Rollenspiel – durch Kostüm und
Gelöscht: en
Gelöscht: –
Formatiert: Nicht Hervorheben
Formatiert: Englisch (USA)
Formatiert: Englisch (USA)

Integrität und Verlässlichkeit der Mitglieder fundamental entgegenlaufe. Die im Staat von den einzelnen Mitgliedern übernommenen Positionen wiederum würden an Verlässlichkeit einbüßen, wenn der Verdacht der Nachahmung und damit der Täuschung aufkomme.

Im Buch zehn legt Platon dies anhand einer besonderen Gefahr des Theaters dar, die insbesondere von der Tragödiendichtung und der Darstellung von Leiden und Tod auf der Bühne ausgeht. Sokrates äußert die Sorge, dass das durch das tragische Schauspiel in den Zuschauer innen ausgelöste Mitleid das Vertrauen in den Staat und damit den Mut der Staatsbürger innen schwächen könnte:

> Denn ich glaube, nur wenige sind zu der Überlegung fähig, daß das Genießen des fremden Schicksals notwendig auf das eigene zurückwirkt. Wenn nämlich jemand dort die Wehleidigkeit großgezogen hat, dann ist es nicht leicht, sie bei den eigenen Leiden zu unterdrücken.[28]

Demnach würde bei Zuschauenden, die beim Anblick von gespieltem Leid Mitleid erführen, im Fall eigenen Leidens automatisch Selbstmitleid ausgelöst – eine Charaktereigenschaft, die nach Sokrates dem Staat nicht zuträglich ist. Ein ähnliches Problem stelle sich bei der Komödie, denn auch diese wirke sich auf das Verhalten der Zuschauenden negativ aus, indem sie ihnen das Possenreißen – vermittels der dadurch ausgelösten Freude beim Zuschauen – als eine nachahmenswerte Praxis vorstelle.

> Und dieselbe Überlegung gilt doch auch für das Lächerliche. Wenn du in einer Komödie oder auch in kleinem Kreise einen Spaß hörst, den selbst zu machen du dich schämtest, und wenn du nun die größte Freude daran hast und ihn nicht als etwas Schlechtes verabscheust, dann machst du genau dasselbe, wie dort beim Mitleiden. Denn wiederum: was du durch Vernunft niedergehalten hast, wenn es bei dir diesen Spaß machen wollte, weil du den Ruf eines Possenreißers scheutest, dem lässest du hier Freiraum. Und hast du es da stark werden lassen, dann wirst du unvermerkt in deinem eigenen Freundeskreise so weit kommen, daß du zu einem Komödianten wirst.[29]

Ähnlich wie bei der Betrachtung der Tragödie das dichterisch nachgeahmte Leid zum Mitleid und zuletzt zum Selbstmitleid führt, veranlassen also auch die in der Komödie nachgeahmten Laster, Possen und, wie weiter ausgeführt, die „Liebesgenüsse" quasi zur direkten Aneignung. Zusammenfassend lässt sich demnach sagen, dass Platon zufolge die Rezeption täuschender Nachahmung im Theater gerade auch durch das, *was* nachgeahmt wird – Leid und Possen –, die verwerfliche erneuter Nachahmungen hervorrufe: Selbstmitleid und eigenen Possen. Das Argument zeugt von der enormen Wirkungskraft, die Platon dem Theater zuschrieb. Die theatrale Nachahmung bringt die Zuschauenden seines Erachtens dazu, ihre auf Vernunft basierten Werturteile über schlechte Verhaltensweisen umzustoßen und gar ihr eigenes Verhalten zum Schlechten zu ändern. Zuletzt, so Sokrates, würden „in Deiner Stadt Lust und Schmerz König sein" werden „statt des Gesetzes und der Vernunft, die sich noch immer und überall als das Beste erwiesen hat."[30]

[28] Ebd., S. 841 (606b).
[29] Ebd., S. 841–843 (606c).
[30] Ebd., S. 843 (607a).

Gelöscht:
Gelöscht: Rollen
Gelöscht: könnten nicht gewährleistet
Gelöscht: währen ohne Gewähr
Gelöscht: werden
Gelöscht: und
Gelöscht:
Gelöscht: Eine
Gelöscht: weitere
Gelöscht: , und
Gelöscht: , sieht Platon
Gelöscht: in
Gelöscht: D
Gelöscht: dadurch in
Gelöscht: könnte
Gelöscht: , so die Sorge,
Gelöscht: . Wie Glaukon erläutert
Gelöscht:
Gelöscht: „
Gelöscht: die
Kommentiert [SD19]: Korrekt zitiert?
Kommentiert [MW20R19]: ja
Gelöscht: Gemüt
Gelöscht: "
Gelöscht: n
Gelöscht: a
Gelöscht: Und e
Gelöscht: nämlich
Gelöscht:
Gelöscht: Possenreiserß
Gelöscht: dadurch
Gelöscht: eine
Gelöscht: Reaktion auslöst – Mitleid und Freude an Possen. Diese führen wiederum zu neuen
Formatiert: Block
Formatiert: Englisch (USA)
Gelöscht: Platon, Der Staat (griechisch-deutsch), übers. v. Rüdiger Rufener, Düsseldorf u. a. 2000
Gelöscht:
Gelöscht: -

Platon macht also eine generelle Skepsis gegenüber einer aus seiner Sicht äußerst starken Auswirkung des Theaters geltend, durch welche die Vernunftfähigkeit der Bürger_innen eingeschränkt würde. Deshalb hinterfragt er die potentiellen sozialen und politischen Konsequenzen, die sich aus dem kollektiven Erleben theatraler Aufführungen ergeben. Wenn mehrere oder gar eine Vielzahl von Mitgliedern des Staats durch Theateraufführungen dazu verleitet werden, gegen die Vernunft zu handeln und negative Charaktereigenheiten auszuprägen, dann wird zuletzt der auf Vernunft basierte Staat als solcher gefährdet. Dabei erweisen sich neben dem Rollenspiel, wie erläutert, auch die konkret nachgeahmten Vorkommnisse wie Leid in der Tragödie und Possen in der Komödie als Problem. Dies lässt sich nun in den Bereich der Politik überführen. So wirft Sokrates beispielsweise Euripides in Stellvertretung seiner Zunft der dramatischen Dichter vor, er habe die Tyrannis als „göttergleich" gelobpreist, eine Scheinwahrheit, die seinen Ausschluss aus dem idealen Staat begründet. Damit ist ein Problem angesprochen, das die möglichen Auswirkungen theatraler Aufführungen auf das Gemeinschaftsgefüge des Staates betrifft. Wenn der Tyrann in der Tragödie allzu positiv dargestellt und geradezu durch die Götter legitimiert wird, so kann sich daraus – ähnlich wie bei den Zoten in der Komödie – ein gefährlicher Nachahmungseffekt ergeben: Es kann nun entgegen der Vernunft so erscheinen, als wäre die Tyrannis tatsächlich eine positive, nachahmenswerte Staatsform, so dass sich diese auch in der Realität durchsetzen kann. Hier kommt die Intentionalität ins Spiel, die wir in der ersten Lektion als ein Merkmal von Theateraufführungen kennen gelernt haben. Nach Platon bietet sie ein Einfallstor dafür, dass unrechtmäßige oder ungerechte Machthaber in Kooperation mit den dramatischen Dichtern die Nachahmungseffekte des Theaters einsetzen, um das staatliche Machtgefüge zu manipulieren.

Eine Gegenposition zu Platons schwerem Verdacht theatraler Wirkung gegenüber bietet die Tragödientheorie, die Aristoteles einige Jahrzehnte später in seiner *Poetik* (ca. 335 v. Chr.) entwarf. Sie wurde seit dem späten Mittelalter und der Renaissance wieder rezipiert, während ein vermuteter zweiter Teil der *Poetik* über die Komödie als verloren gilt. Da die Tragödie nach Aristoteles insofern eine durchaus positive Wirkung auf die Zuschauenden ausüben kann, als sie gewisse Leidenschaften mildernd zu regulieren hilft, wurde sein Text seit der Wiederentdeckung von Verfechtern des Theaters und vor allem dann auch von den Theaterreformatoren des 18. Jahrhunderts gegen vorherrschende theaterkritische Positionen ins Feld geführt.

Vom Grundsatz her kann Aristoteles Platons Ablehnung des Theaters deshalb widerlegen, weil er dessen Abbild-Konzeption nicht teilt. Anders als Platon steht für Aristoteles nicht die Mimesis (Nachahmung), sondern die Poiesis (Hervorbringung, Handlungsvollzug) im Vordergrund. Er interessiert sich besonders dafür, wie Dramen konstruiert werden müssen, um beim Publikum bestimmte Wirkungen auszulösen. Hierzu entwirft er anhand zahlreicher Fallbeispiele eine detailreiche Regelpoetik, in der gewisse Anforderungen als allgemeingültig gelten und andere Aspekte zu einer Hierarchie von verschiedenen dramaturgischen Momenten führen, die nach ihrer Wirkungsmacht eingestuft werden können. Ein berühmtes Schlüsselmoment ist der „Wendepunkt" (*peripeteia*), „das Umschlagen der Handlungen [unmittelbar] in das Gegenteil [dessen, was intendiert war]".[31] Ein anderes berühmtes Beispiel ist die „Wiedererkennung" (*anagnorisis*), definiert als „Übergang aus dem Zustand der Unwissenheit in den des Wissens", wobei Aristoteles unter verschiedenen Arten besonders die Wiedererkennung von Personen hervorhebt.[32] Schließlich

[31] Aristoteles, *Werke in deutscher Übersetzung*, hg. v. Hellmut Flashar, Bd. 5: *Poetik*, übersetzt und erläutert von Arbogast Schmitt, Berlin 2008, S. 15 (1452a20).
[32] Ebd., S. 16 (1452a25).

Gelöscht: als solchem

Gelöscht: Und

Gelöscht: d

Gelöscht: auch

Gelöscht: auf weitere Nachahmungen übertragen, die in den

Gelöscht: Auch d

Gelöscht: über

Gelöscht: ge

Gelöscht:

Gelöscht:

Gelöscht: gegenüber der

Gelöscht: n

Gelöscht:

Gelöscht:

Formatiert: Schriftart: Nicht Kursiv

Gelöscht: <

Gelöscht: >

Gelöscht: <

Formatiert: Schriftart: Nicht Kursiv

Gelöscht: >

Formatiert: Schriftart: Nicht Kursiv

Formatiert: Schriftart: Nicht Kursiv

Gelöscht:

kombiniert er beide Momente und sagt, dass „die beste Form der Wiedererkennung" diejenige sei, „die zugleich mit der Wende eintritt, wie es sich bei der Wiedererkennung im *Ödipus* verhält."[33]

Das Beispiel lässt sich so verstehen, dass der Tyrann Ödipus im Drama von Sophokles in dem Moment, als er zur Kenntnis seiner ihm zuvor unbekannten Herkunft kommt, in der Ehefrau Iokaste die eigene Mutter erkennen muss. Weil der Inzest als höchstes Vergehen gilt, findet damit unmittelbar auch die Wende statt: Ganz entgegen seiner Intention verliert Ödipus die geliebte Ehefrau und damit das Amt des Herrschers, das er durch die Heirat erlangt hatte. Solche höchst konstruierten dramatischen Wendungen werden, wie Aristoteles weiter annimmt, beim Publikum ihre Wirkung nicht verfehlen, denn zum Überraschungsmoment der Wiedererkennung kommen die vollständige Umwertung der herrschenden Verhältnisse und das große Leid des tragischen Helden.

Im Vergleich zu Platon ist Aristoteles also stärker am Vollzug der dramatischen Handlung und an dessen Wirkung interessiert als daran, in welchem Wahrheitsverhältnis die auf der Bühne aufgeführte dramatische Handlung zu einer außertheatralen Realität steht. Mit anderen Worten: Aristoteles rückt die performative Setzungskraft der dramatischen Darstellung ihrer Referenzleistung gegenüber in den Vordergrund. Infolgedessen greift Aristoteles auch Platons Kritik an den negativen Nachahmungseffekten des Theaters in neuer Weise auf. Zwar nimmt auch er an, dass das Leid des tragischen Helden leicht Mitleid hervorrufen kann – vor allem, wenn es in der extremen Konstruiertheit der gleichzeitigen *anagnorisis* und *peripeteia* hervorgebracht wird. Aber anders als Platon schließt er daraus nicht auf eine weiterführende Nachahmung, durch die das Mitleid für den Helden in den Zuschauenden Selbstmitleid auslöst. Vielmehr postuliert Aristoteles in der wohl berühmtesten Passage seiner *Poetik* eine „kathartische" Funktion des Mitleids (*eleos*), das aus dem Zusammenspiel mit *phobos* (Furcht) entsteht: „Durch Mitleid und Furcht bewirkt sie eine Reinigung eben dieser Gefühle."[34]

Aus dieser Formulierung haben zahlreiche Interpreten des Textes ein zentrales Argument zur Verteidigung des Theaters abzuleiten gesucht, doch erwies sich die Auslegung als schwierig und entsprechend kontrovers. Dies fängt mit den philologischen und begriffsgeschichtlichen Problemen an, die der Begriff *katharsis* mit sich bringt. Selbst wenn dieser der Einfachheit halber mit „Reinigung" übersetzt wird, stellt sich die Frage, was unter einer Reinigung des Mitleids (oder auch weiterer Leidenschaften) zu verstehen sei. Oftmals wurde dies in die Richtung ausgelegt, dass Aristoteles ein besonderes, gewissermaßen gereinigtes Mitleid als positiven Effekt der Tragödie beschreibt, womit er das Mitleid gegenüber Platon umgewertet hätte. Plausibler ist aber wohl die Lesart, dass Aristoteles mit der *katharsis* eine Reinigung des Publikums *vom* Mitleid meint, das etwa im Sinne einer Abfuhr oder eines Sich-Entledigens dank der Tragödie abgemildert oder ganz überwunden werden könnte. So gelesen, teilt Aristoteles durchaus Platons negative Einschätzung des Mitleids, aber er nimmt an, dass das mit dramatischen Mitteln erzeugte Mitleid dem Publikum dazu verhelfe, sich der problematischen Leidenschaft im kontrollierten Rahmen der Theateraufführung hinzugeben, so dass sie dann im realen Leben nicht mehr aufkomme oder wenigstens besser – z. B. durch die Vernunft – kontrolliert werden könne. Deshalb wäre die Wirkung der Tragödie nun trotz der gleichbleibend negativen Einschätzung des Mitleids positiv einzustufen.

Gelöscht:
Gelöscht:
Gelöscht:
Gelöscht: ist
Gelöscht: ,
Gelöscht: gegenüber
Gelöscht: r
Gelöscht: zumal
Gelöscht:
Gelöscht: t
Gelöscht:

[33] Ebd., (1452a30).
[34] Ebd., S. 9 (1449b25).

Auf jeden Fall kann festgehalten werden, dass es Aristoteles mit seiner Produktions-Theorie der Mitleidswirkung weniger als Platon um die Frage geht, wer hier wen bemitleidet, also weniger um den diegetischen Gehalt, sondern um den Affekt selbst in seiner physiognomischen Qualität und um dessen Regulierung. In dem hier verfolgten Untersuchungszusammenhang ist es jedoch auch wichtig zu betonen, dass Aristoteles, anders als Platon, letztlich nicht so sehr von der konkreten Aufführungssituation ausgeht. Da er die Auswirkungen des Theaters nicht wie Platon in sekundären Nachahmungen der primären künstlerischen Nachahmung sieht, die sich aus dem Zuschauen ergeben, sondern von der dramatischen Produktionsweise auf die Hervorbringung von Leidenschaften schließt, ist es für ihn nicht notwendig, dass die Tragödie auf einer Bühne aufgeführt wird. Die Wirkung könne sich auch beim Lesen oder Hören des Dramas ergeben. Deshalb schätzt Aristoteles die Bedeutung der „Aufführung" für die Tragödie als eher gering ein. Sie steht für ihn hinter dem „Mythos" (mit *anagnorisis* und *peripeteia*), der „Charakterzeichnung", der „Denkweise" und der „Sprachgestaltung" zurück, da sie „keine literarische Technik" ist, sondern stark von der „Kunst des Masken- und Bühnenbildners" abhängt.[35]

Damit setzt die von Aristoteles entwickelte Systematik der Leidenschaften eine Idealsituation voraus, die mithin wenig mit der konkreten Theaterpraxis zu tun hat. Mehr noch als Platons Theaterkritik, die den realen Theateraufführungen eine äußerst starke Wirkung zuschreibt, bleibt Aristoteles' Verteidigung des Theaters eine philosophische Überlegung, welche der Aufführungspraxis und besonders der Funktion des *theatron* im Sinne einer „Zuschauerschaft" wenig Beachtung schenkt. Abschließend kann deshalb festgehalten werden, dass die beiden theatertheoretischen Texte der Antike, die sich in der Neuzeit als höchst wirkungsmächtig erwiesen, bezüglich der konkreten Praxis des „Aufführens, Inszenierens, Versammelns" starke Zurückhaltung üben. Im Fall Platons äußert sich eine solche Zurückhaltung als Kritik, im Fall des Aristoteles als Desinteresse. Dies lässt vermuten, dass eben jene theatrale Praxis mit Bezug auf die Regulierbarkeit ihrer Wirkungen immer schon eine gewisse Widerständigkeit manifestiert haben dürfte.

2.2 Antike Theaterbauten

Im Folgenden werden wir nun, und dieser Zugang wird Ihnen auch in späteren Kapiteln wieder begegnen, die konkreten Schauplätze der theatralen Praktiken in den Blick nehmen. Von der Perspektive der materiellen Bedingtheit des Bühnenbaus und der Bühnentechnik aus wollen wir noch einmal anders nach den Bedingungen der Inszenierung und davon ausgehenden Formen der Versammlung fragen. In wichtiger Ergänzung zu den schriftlichen Überlieferungen antiker Dramen einerseits und den platonischen und aristotelischen theoretischen Überlegungen zum Theater andererseits stellen vor allem die noch erhaltenen Theaterbauten aus der Antike ein Zeugnis der reichen Theaterkultur dar. Vermutlich haben einige von Ihnen schon einmal ein antikes Freilufttheater in Griechenland, Italien oder Frankreich besichtigt oder eines der zum Teil sehr gut erhaltenen Theatergebäude aus der Zeit des Römischen Reiches im heutigen Italien oder Frankreich besucht, deren archaische Materialität ebenso beeindrucken wie ihre klare Struktur und die schieren räumlichen Ausmaße. Die Vielzahl der noch heute erhaltenen Bauten wie auch ihr Umfang, der oft die Aufnahme mehrerer Tausend Zuschauender ermöglichte, erlauben es, von einem Massentheater zu sprechen. Dies ist mit Blick auf die Frage des Versammelns bedeutsam: Das antike Theater kann

[35] Vgl. die Argumentation ebd., S. 10–11 (1450a30–1450b20).

Gelöscht: ,
Gelöscht: da er
Gelöscht: t
Gelöscht:
Gelöscht: '
Gelöscht:
Gelöscht: t
Gelöscht: -

als besonderes Organ einer Teilhabe und Bildung angesehen werden, die vermutlich relativ großen Teilen der Bevölkerung zugänglich war. So kann allein von den Bauten auf eine besondere Funktion geschlossen werden, die dem Theater hinsichtlich der Strukturierung der Öffentlichkeit zukam.

Dionysos Theater, Athen, Akropolis Südabhang, Griechenland. Bildnachweis: F. Teichmann. A. H. Borbein, Das alte Griechenland (1995), S. 215.

Kommentiert [MW21]: Diese Bilder auch eher größer und nicht in den Text integriert. Hier geht es um einige Beispiele, die auch auf einer Doppelseite erscheinen können (je nach Layout).

Gelöscht: Abb. 1.

Gelöscht:

Formatiert: Schriftart: 9 Pt.

Epidaurous Theater, 4. Jahrhundert v. Chr. Bildnachweis: Diaarchiv Prof. Kai Kappel, Imago, Institut für Kunst- und Bildgeschichte, Humboldt-Universität Berlin.

Kommentiert [SD22]: bei der Abbildung zuvor keine Zeitangabe

Gelöscht: Abb. 2.

Gelöscht: .

Gelöscht: Humboldt-Universität Berlin,

Formatiert: Schriftart: 9 Pt., Deutsch

Gelöscht:

Formatiert: Schriftart: 9 Pt.

Formatiert: Schriftart: 9 Pt.

Formatiert: Schriftart: 9 Pt., Deutsch

Theater Marcello, Rom. 13 v. Chr. Bildrechte: Klaus T. Weber, Institut für Kunstgeschichte, Universität Mainz, 2002.

Kommentiert [SD23]: s.o.

Gelöscht: Abb. 3.

Formatiert: Schriftart: 9 Pt.

Gelöscht:

Formatiert: Schriftart: 9 Pt.

Formatiert: Schriftart: 9 Pt.

Das Theater von Orange, 1. Jahrhundert. n. Chr. Bildnachweis: Martin, Jochen und Bleicken, Jochen: Das alte Rom. Geschichte und Kultur des Imperium Romanum, München 1994, S. 418.

Bleiben wir zunächst bei den griechischen Theaterbauten. Was an den griechischen Freilufttheatern auf den ersten Blick auffällt, ist ihre klare architektonische Raumaufteilung in einen Bühnenraum und eine meist halbkreisförmige, ansteigende Publikumstribüne. Dies ist zu einem beträchtlichen Teil den akustischen und visuellen Anforderungen geschuldet, die sich dadurch ergaben, dass eine große Anzahl von Zuschauenden den Tanz- und Theatervorführungen unter freiem Himmel beiwohnte. Selbst für mehrere Tausend Anwesende sollte von allen Seiten gute Sicht auf das Bühnengeschehen und eine gute Akustik gewährleistet werden. So kann man sich in Epidauros noch heute davon überzeugen, dass ein geflüstertes Wort selbst die oberste Reihe verständlich erreicht. Die neuere Forschung konnte nachweisen, dass etwa im Athener Dionysos-Theater jede Sitzreihe derart hoch über der vorhergehenden angelegt wurde, dass die Schallwellen von der Bühne die Ohren aller Zuschauenden ungehindert erreichen konnten. Neben der Anordnung der Sitzreihen waren für die Akustik aber auch die Wände der Skene entscheidend, wie das Bühnenhaus genannt wurde, das an den Seiten in kleinere Gebäude, die Paraskenen, überging. Diese Wände dienten demnach nicht nur als Handlungshintergrund. Sie scheinen sogar primär ein Mittel der Akustik gewesen zu sein, indem sie die Stimmen reflektierten und sie damit in Richtung der Zuschauenden verstärkten. Auch diesbezüglich also veranschaulicht die Architektur der Theaterbauten die wichtige gesellschaftliche Funktion des antiken Theaters: Es handelte sich um einen Raum, der sehr viele Menschen versammelte und allen die annähernd gleiche Wahrnehmung einer gebotenen Darstellung gewährte, so dass von einer frühen Form von Öffentlichkeit gesprochen werden kann.

Bei den Versuchen, die historische Entstehung dieses Raumes zu rekonstruieren, weist die Forschung der Agora eine Schlüsselrolle zu: Sie gilt als Versammlungsplatz, Kultplatz, Marktplatz und Gerichtsplatz antiker Städte und Gemeinden. Dort, so wird bisweilen vermutet, bildete sich wohl

Gelöscht: Abb. 4.
Gelöscht: /
Formatiert: Schriftart: 9 Pt.
Gelöscht:
Formatiert: Schriftart: 9 Pt.
Kommentiert [SD24]: die Bildunterschriften vereinheitlichen!
Kommentiert [MW25R24]: Siehe oben
Formatiert: Schriftart: 9 Pt.
Formatiert: Schriftart: 9 Pt.
Gelöscht: Zuschauer
Gelöscht: n
Gelöscht: In
Gelöscht: beispielsweise kann man sich
Gelöscht: noch
Gelöscht: in der
Gelöscht: n
Gelöscht: ankommt
Gelöscht: (Abb. 2)
Kommentiert [SD26]: In der Bildunterschrift anders geschrieben
Gelöscht: beispielsweise
Gelöscht: (Abb. 1) nach dem Umbau
Gelöscht: folgende
Gelöscht: und
Gelöscht: dem

zunächst ein Chor als kultischer Austragungsort von Tanz- und Gesangsfesten aus, bei denen dem Gott Dionysos mit dem Einsatz von Stimme, Körper und Rhythmus gehuldigt wurde. Der temporäre Austragungsort war auf der Agora zunächst fest in den öffentlichen Raum der griechischen Polis eingebunden. Später ging die Bezeichnung Chor auf die Gemeinschaft von Sängern und Tänzern selbst über, die nun ihren Ort auf der so genannten Orchestra hatten. Der Schritt aus dem rein chorischen Zusammenhang in ein dramatisches Sprechen wird dem vermeintlich ersten griechischen Tragödiendichter und Schauspieler Thespis zugesprochen, der 534 v. Chr. bei einem Dionysos-Fest die Rolle des Dionysos selbst angenommen haben soll. Er gilt damit als Begründer des Schauspiels und der Tragödie. Demnach entwickelte sich das antike Theater aus dem sakralen Akt der Huldigung des Gottes Dionysos und die Verbindung des Theaters mit der öffentlichen Polis-Gemeinschaft war von Beginn an gegeben. Zu betonen sei an dieser Stelle, dass zwar Frauen vermutlich als Zuschauerinnen geduldet waren, Tanz und Schauspiel jedoch – zumindest im griechischen Theater – durchgängig von Männern ausgeführt wurden.

Als die Athener Aufführungen der Dionysos-Huldigungen wohl um das Jahr 500 v. Chr. herum an den Südhang der Akropolis verlegt wurden, war weiterhin eine Orchestra zentral, um die herum die temporären Hintergründe und Plätze für die Zuschauenden aufgebaut wurden. In diesem Setting scheinen die späteren Stücke des Aischylos und die ersten von Sophokles aufgeführt worden zu sein. Dabei wurden der ersten Sprecherfigur bei Aischylos eine zweite (Deuteragonist) und bei Sophokles schließlich ein dritter Sprecher (Tritagonist) zur Seite gestellt. Aus der rein gemeinschaftlichen Form des kultischen Ritus der Dionysos-Verehrung entwickelte sich damit die theatrale Form des dramatischen Dialogs. Diese neu einsetzende Vielstimmigkeit drückt sich in einer Struktur des potentiellen Widerspruchs aus. So konnte sich beispielsweise der Deuteragonist als Gegner (Antagonist) des Protagonisten herausstellen. Es lässt sich also sagen, dass durch den Heraustritt von Charakteren aus dem Chor ein Ort der kritischen Auseinandersetzung geschaffen wird, die kritisch im Wortsinne der Aushandlung einer Krise gemeint ist: Das Individuum erkennt sich als Einzelne/r gegenüber dem Chor als einer kultisch gestimmten Gemeinschaft, mit der er bzw. sie die sich neu ausbildenden Eigeninteressen aushandeln muss.

Um die Mitte des 5. Jahrhunderts v. Chr. initiierte der einflussreiche Staatsmann Perikles den Umbau des Dionysos-Theaters, der viele Jahre in Anspruch nehmen und den neuen Ansprüchen der dramatischen Ausdifferenzierung gerecht werden sollte. Bei diesem Bau kam zur Orchestra nun die Skene hinzu, ebenso wie die halbrunden Publikumsränge (nun Theatron genannt) und weitere Bauten neben der Skene und oberhalb der Ränge. Auch diese Anlage, auf der im weiteren Lauf des 5. und frühen 4. Jhs. v. Chr. die meisten Werke von Sophokles, Euripides und Aristophanes aufgeführt wurden, war aber noch nicht permanent, sondern sehr wahrscheinlich eine Holzkonstruktion. Erst um 330 v. Chr., als Aristoteles seine *Poetik* verfasste, wurde ein Steinbau errichtet, dessen Reste auch heute noch heute zu sehen sind. Für die Orchestra scheint sich in diesen speziell für Dramenwettkämpfe gebauten Anlagen ein Durchmesser von ca. 20 m etabliert zu haben, so dass die Entfernung der ersten Sitzreihen zur Skene etwa bei 20–23 m gelegen haben dürfte. Dieser Abstand verringerte sich später immer mehr, da sich bei Rückgang der Bedeutung des Chores die Orchestra verkleinerte, bis diese irgendwann ganz verschwand. Lange Zeit aber bildete in der konkreten Auftrittslogik der Chor den „Vordergrund", während die Protagonisten dahinter sprachen und spielten. Wie erwähnt, dürften die Akteure dabei akustisch von der Nähe zu den reflektierenden Wänden der Skene und der ergänzenden Paraskenen profitiert haben, durch welche ihre Stimmen über den Chor hinweg ins Publikum getragen wurden. Dank der ansteigenden Reihen für das

Gelöscht: es

Gelöscht:

Gelöscht:

Gelöscht: f

Gelöscht: ,

Gelöscht: dadurch war

Gelöscht: g

Gelöscht:

Gelöscht: h

Gelöscht:

Gelöscht: n

Gelöscht: e

Gelöscht: n

Gelöscht: v

Gelöscht: wobei

Gelöscht: e

Gelöscht: .

Gelöscht:

Kommentiert [SD27]: Zuvor: Dionysos Theater und Dionysos-Theater

Gelöscht: t

Gelöscht: sollte

Gelöscht: Zuschauerränge

Gelöscht:

Gelöscht: e

Gelöscht:

Gelöscht: Während langer

Gelöscht: ,

Gelöscht: _innen

Gelöscht: e

Publikum scheinen sie zudem (im Unterschied zur Menge der Chormitglieder) als einzelne auch gut sichtbar gewesen zu sein.

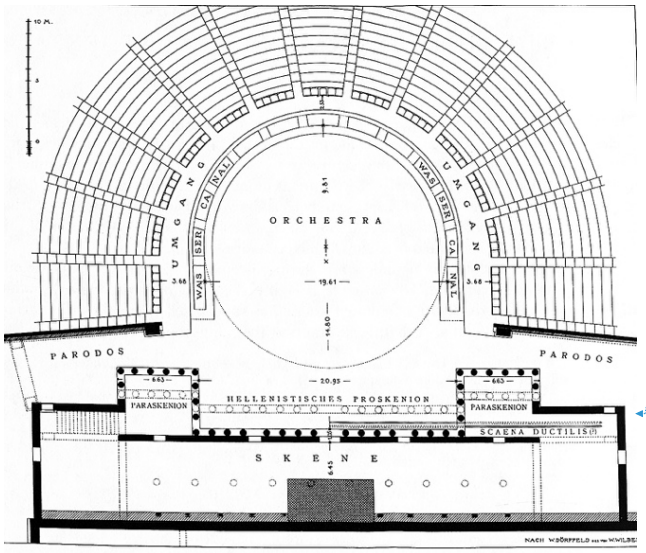
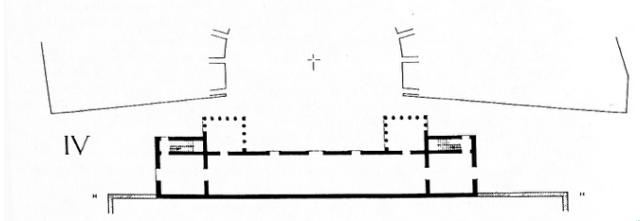


FIG. 1. Theater of Dionysos: skene and orchestra (Dörpfeld and Reisch, pl. 4)



Dionysos-Theater, Athen. Zeichnung. Bildnachweis: Rhys F. Townsend, Hesperia 55 (1986) Fig.1, EikOnline, Institut für Altertumswissenschaften, Justus-Liebig-Universität Gießen.

Die Aufteilung der sich nach und nach herausgebildeten Raumelemente und der entsprechenden Bauten verweist demnach auf eine hoch strukturierte Theaterkultur. Aber nicht nur das Verhältnis zwischen Bühne und Zuschauenden wurde bewusst gestaltet und den sich wandelnden chorischen und theatralen Formen angepasst. Auch die politischen Machtverhältnisse schlugen sich etwa in der inneren Strukturierung des Publikumsraums nieder, in welchem die prädestinierten ersten Sitzreihen von den Rängen für die restliche Bevölkerung unterschieden wurden. Die Situierung der Aufführung im Raum der Öffentlichkeit und das für große Bevölkerungsteile möglich gewordene gemeinschaftliche Zuhören und Zuschauen scheinen es mit sich gebracht zu haben, dass eine gewisse Ordnung des politischen Raumes sich auch im Theaterraum ausprägte.

Gelöscht:

Kommentiert [MW28]: Ebenfalls nicht im Fließtext, da kleinteilig, Bildunterschrift evtl. links daneben oder nur unter dem Bild

Formatiert: Rechts

Kommentiert [SD29]: Schreibweise vereinheitlichen

Gelöscht: Abb. 5.

Gelöscht: Justus-Liebig-Universität Gießen,

Formatiert: Schriftart: 9 Pt.

Gelöscht:

Formatiert: Schriftart: 9 Pt.

Formatiert: Schriftart: 9 Pt.

Kommentiert [SD30]: Doppelung

Formatiert: Schriftart: 9 Pt.

Formatiert: Schriftart: 9 Pt.

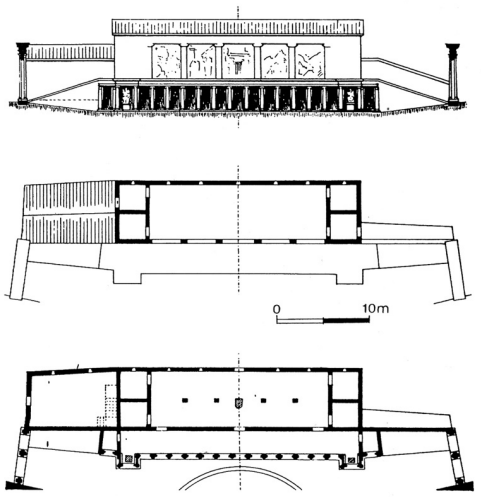
Gelöscht: geltenden

Gelöscht: Zuschauerraums

Gelöscht:

2.3 Skene, Auftritt, Bühnentechnik

Im Folgenden wollen wir uns nun den Bühnenraum als Ort der „Aufführung" und einige der dort verwendeten Techniken etwas genauer ansehen. Wie erwähnt, bildete das Bühnenhaus, die Skene, das Hauptelement der voll entwickelten antiken Bühne. Als Ort des Auftretens ist es ein Vorläufer der heutigen „Szene". Wie diese ist die Skene aber nicht nur ein Ort, sondern auch eng mit einer Drameneinheit verbunden, da sie die Sprecher innerhalb eines Aktes konfigurierte. Sie markiert wörtlich den „szenischen" Hintergrund, an dem bemalte Dekorationselemente, die Griechen nannten diese „Skenographie", befestigt werden konnten. Diese frühe Form der heutigen Szenografie wurde vermutlich zur stärkeren Verräumlichung des eher schmalen Bühnenraums eingesetzt. Rekonstruktionen der Skenengebäude versuchen die Gestaltung der Skenenwand nachzuvollziehen. Vermutlich wies die Skene mit Leinwänden bespannte Paneelen auf, die es erlaubten, mittels einer Rollfunktion den Bühnenhintergrund in kürzester Zeit zu ändern.



Epidauros – Skene und Proskenion. Bildnachweis: Ginouvès, René: Dictionnaire méthodique de l'architecture grecque et romaine, Bd. 3, [s.l.] 1998, Abb. 3, Taf. 72.

Neben dem Hintergrund bot die Skene auch einen Ort des „Offs". Wie sich aus der oben abgebildeten Skizze der Skene des Theaters in Epidauros schließen lässt, gewährte die Skene ausreichend Raum für all das, was „hinter den Kulissen" für die Aufführung notwendig war. So verbergen sich in und hinter der „Skene" die Räume, in denen die Szenenwechsel vorbereitet werden konnten, ohne dass die Zuschauer innen dies sahen. Masken und Kostüme wurden hier gewechselt und durch die drei Türen der Skene hindurch erfolgten die Auf- und Abtritte der Charaktere. Dabei ist zu bedenken, dass neben den bis zu 23 Mitgliedern des Chors nie mehr als drei Sprecher gleichzeitig auftraten, obwohl die Tragödien und Komödien meist mehr Charaktere aufwiesen. Dieser strikten Beschränkung der Spieler musste sich die Auftrittslogik von Stücken fügen. So konnten immer nur drei Charaktere zur gleichen Zeit auf der Bühne sein, und zwischen den Auftritten musste genug Zeit für den Wechsel von

Gelöscht: noch

Gelöscht: mit einer Konfiguration

Gelöscht: von

Gelöscht: _ilnnen

Gelöscht: hierzu

Gelöscht: ph

Gelöscht: Hier sind auch die

Gelöscht: eingezeichnet

Gelöscht: , auf welche vermutlich Leinwände gespannt wurden

Gelöscht: mit denen sich

Gelöscht: in kürzester Zeit

Gelöscht: der

Gelöscht: ließ

Kommentiert [MW31]: Siehe oben, Bildunterschrift entweder daneben oder nur unter dem Bild

Gelöscht: Abb. 6.

Formatiert: Schriftart: 9 Pt., Englisch (USA)

Gelöscht: -

Formatiert: Schriftart: 9 Pt.

Gelöscht:

Gelöscht:

Gelöscht: Abb. 6

Gelöscht:

Gelöscht: m

Gelöscht: _innen

Gelöscht: _innen

Maske und Kostüm eingeplant werden. Das Phänomen des „Szenenwechsels" ist demnach im antiken Theater eng an den Ort der Skene gebunden, deren „Off"-Raum den faktischen Wechsel der Auftritte ermöglicht.

In der weiteren Entwicklung erfolgt der Auftritt der Schauspieler aus der Skene heraus dann auf eine eigentliche Bühnenfläche, das Proskenion, das ab dem 4. Jahrhundert v. Chr. – dem Jahrhundert von Platon und Aristoteles – in den griechischen Theaterbauten nachzuweisen ist. Da das Proskenion den ausgewiesenen Ort des Schauspiels darstellte, deutet sein Aufkommen an, dass das dramatische, dialogische Schauspiel im Vergleich zum chorischen Gesang und Tanz weiter an Bedeutung zunahm. Demgegenüber verlor die Orchestra mehr und mehr ihren zentralen Stellenwert. Im Zuge dieser Entwicklung bietet die Skene die Rahmung, die für den neu definierten theatralen Raum des Proskenions als besonderem Ereignisraum und das darin stattfindende Spiel konstitutiv ist. Sie bietet den Ort, auf dem das komplexe Spiel von An- und Abwesenheit der verschiedenen Charaktere sowie die Art und Weise ihrer Auf- und Abtritte geregelt wird.

Neben ihrer Funktion für das Auftreten und den Szenewechsel beherbergt die „Skene" seit dem 5. Jahrhundert die sogenannte „Theatermaschinerie", d. h. frühe Formen von Bühnentechnik – wie die Mechané und die Ekkyklema. Die Mechané war eine kranartige Flugmaschine, mit der Schauspielende über die Bühne empor getragen werden konnten, wie z. B. beim Auftritt des bereits erwähnten *Deus ex Machina*. Dieser Flugkran bestand aus einem schwenkbaren Mast mit metallenem Drehzapfen. Sein horizontaler Arm (Daktylos) erlaubte es den Figuren, sich mit Hilfe einer Seilrolle auf- und abwärts zu bewegen, was den Eindruck des Schwebens erzielte. Interessant ist dabei, dass dieser Kran für fantastische Himmelsritte erst für die Komödien von Euripides und Aristophanes überliefert ist und damit vermutlich nicht für die Aufführungen der früheren Tragödien zum Einsatz kam. Als Ekkyklema wurde eine hölzerne Plattform auf Rädern bezeichnet, die aus der mittleren Türe der Skene herausgefahren werden konnte. Sie wurde dazu eingesetzt, besondere Ereignisse der dramatischen Handlung in eigener Weise darzustellen. Ein berühmtes Beispiel sind die Leichen von Agamemnon und Kassandra, die in Aischylos' *Agamemnon* als Demonstration des Doppelmordes von Klytaimnestra auf der Ekkyklema präsentiert wurden. Während die Tötungsszenen wie sehr oft in den antiken Tragödien nicht als Handlungsmomente gezeigt wurden – oftmals wurden solche gewaltsamen Geschehnisse von einzelnen Dramencharakteren gegenüber anderen berichtet oder geschildert –, waren in dem Fall also die Ergebnisse der nicht dargestellten Handlung in ganz besonderer Weise visuell präsentiert, wodurch auf die Handlung geschlossen – oder die Schilderung bestätigt – werden konnte. Auch die Komödie machte sich diese visuelle Präsentationsform in vielfältiger Weise zu Nutze, wobei es nun meist um besonders komische Handlungen ging.

Die Beispiele der Mechané und der Ekkyklema zeigen, dass die Bühnentechnik Wege bot, die Regeln dazu, was in Aufführungen als angemessen oder unangemessen galt, möglichst effektiv umzusetzen. So konnten die Dramatiker den moralischen und regulativen Ansprüchen gerecht werden, ohne auf die affektive Wirkung der Aufführungen verzichten zu müssen. Dies heißt aber auch, dass die dramatische Wirkung auf die Theaterzuschauer innen zu einem großen Teil von der konkreten Umsetzung in der theatralen Aufführung abhängig war. So schätzte es auch Aristoteles in der Poetik ein, denn im selben Moment, in dem er die Aufführung gegenüber der raffinierten Handlungskonstruktion, der Charakterzeichnung, der Sprachgestaltung etc. für zweitrangig

Gelöscht: n

Gelöscht: _innen

Gelöscht: .

Gelöscht:

Gelöscht:

Gelöscht: n

Gelöscht: s

Gelöscht: ein

Gelöscht: r

Gelöscht: auszustellen.

Gelöscht: *m*

Gelöscht:

Gelöscht: e

Gelöscht: darüber

Gelöscht: m

Gelöscht: als

einstufte, betonte er, dass von ihr eine große „Wirkung" ausgehe.[36] Daraus kann geschlossen werden, dass sich Aristoteles der besonderen Funktion der Aufführung durchaus bewusst war, dass er sie aber von der Tragödie als poetischer Form trennte und dann in seiner Untersuchung weitgehend außer Acht ließ.

In der Wirklichkeit dürfte allerdings Aristoteles' Trennung zwischen Dichtung und Aufführungspraxis kaum Bestand gehabt haben. Da die Überlieferungen der antiken Dramen keine Regieanweisungen im heutigen Sinne enthielten, ist nämlich anzunehmen, dass die Spielleiter durchaus wichtige Entscheidungen zu treffen hatten, und bei den Spielleitern handelte es sich oftmals um die Dramatiker selbst. Sie scheinen also nicht nur die Dialoge und chorischen Passagen verfasst, sondern auch bei der Aufführung darüber entschieden zu haben, welche Charaktere zu welcher Zeit auf der Bühne waren und in welcher Weise sie auftraten. Auch der gestische und mimische Verlauf des Schauspiels dürfte sich nur teilweise aus der dramatischen Vorlage ergeben und im Weiteren ebenfalls in der Entscheidungskompetenz der Spielleiter gelegen haben. So lässt sich sagen, dass die Aufführung schon zur damaligen Zeit auf komplexen Inszenierungsprozessen basierte. Und weil diese Aufgabe größtenteils den Dramatikern selbst zukam, scheint Aristoteles' Beschränkung der dichterischen Funktion auf die Abfassung des Dramas eine theoretische Konstruktion zu sein. In der Praxis waren die Dramatiker zusätzlich als eine Art früher Regisseure *avant la lettre* tätig. Aufgrund dieses umfassenden Aufgabenbereichs bei den von sehr vielen Besucher innen gesehenen Theaterwettkämpfen kamen den griechisch-antiken Dramatikern innerhalb des Staats- und Gemeinwesens vermutlich eine beträchtliche Bedeutung zu. Dies legt nahe, dass Platons Skepsis gegenüber dem Theater nicht völlig von der Hand zu weisen war und unter anderem auch auf das ungemein hohe Ansehen und die damit verbundene Machtposition der Dramatiker zurückging.

2.4 Theater als Ort der Öffentlichkeit: Von Athen nach Rom

Dies bringt uns noch einmal gesondert zum letzten der drei Schlüsselbegriffe dieses Studienbriefes zurück, dem der „Versammlung". Wie erläutert, stellten die antiken griechischen Theaterbauten ganz besondere Orte der „Versammlung" dar, die großen Teilen der Bevölkerung eine gleiche Betrachtung von tragischen und komischen Aufführungen ermöglichten. Dass diese Versammlungen sich aus den auf der Agora – dem zentralen Versammlungsplatz der griechischen Polis – abgehaltenen Dionysos-Feierlichkeiten herausbildeten und dass in den voll entwickelten Tragödien bzw. Komödien später oftmals Fragen des Rechts bzw. der politischen Zeitumstände thematisiert wurden, unterstreicht die starke politische Bedeutung derartiger theatralen Versammlung. Ganz besonders lässt es nochmals an Platons Theaterkritik denken, die den Dramenwettkämpften eine sehr starke – und eben auch potentiell negative – Wirkung auf alle Anwesenden zusprach. Dem Theater kam ganz offensichtlich eine enorme Bedeutung für das politische Gemeinwesen der Antike zu.

So eng die vielfältigen Verbindungen der theatralen Versammlung zur Politik waren, so instabil und wechselhaft scheinen sie sich im Lauf der Zeit entwickelt zu haben, und so stark waren verschiedenartige Bemühungen um ihre Kontrolle und Regulierung. Während z. B. die populistische Tyrannei von Peisistratos um die Mitte des 6. Jahrhunderts v. Chr. den Dionysos-Kult dazu genutzt hatte, um die weltliche Macht vor dem Volk zu bestätigen und zu festigen, wird die Etablierung der

[36] Vgl nochmals Aristoteles, *Poetik*, S. 11 (1450b20).

Gelöscht: poetischer

Gelöscht: haben

Gelöscht:

Gelöscht: als

Gelöscht: scheinen

Gelöscht: gewesen sein

Gelöscht: n

Gelöscht: scheint es, dass

Gelöscht: kam

Gelöscht: Es erscheint deshalb denkbar

Gelöscht: bringt

Gelöscht: auf den

Gelöscht: die

Gelöscht: ,

Gelöscht: zurück, der bereits verschiedentlich in Betracht kam, nun aber nochmals gesondert besprochen werden soll.

Gelöscht: ,

Gelöscht: der

Gelöscht: Und g

Gelöscht: unterstreicht dies

Gelöscht: auch

Gelöscht: sehr

Gelöscht: und deshalb

Gelöscht: letztlich auf das

Gelöscht:

Gelöscht: zusprach

Gelöscht: ne

Gelöscht: .

Gelöscht:

Gelöscht: k

Dramenwettkämpfe und die entsprechende Entwicklung der Theaterbauten am Fuße der Akropolis im 5. Jahrhundert v. Chr. meist als eine Folge davon eingestuft, dass um 510 v. Chr. die Tyrannis überwunden worden war. Die politische Funktion der Theaterbauten lässt sich aber kaum eindeutig festlegen. Dies zeichnet sich etwa daran ab, dass sie ab der Mitte des 5. Jahrhunderts, als unter Perikles die neue Anlage initiiert wurde, neben den Dramenwettkämpfen auch für das Abhalten von Polis-Festen verwendet wurden, bei denen jeweils im Winter und Frühjahr die Größe und Macht Athens demonstriert wurde. Dies konnte bisweilen an die alte herrschaftspolitische Zweckbarmachung des Dionysos-Kultes erinnern. Auch Platons um die Mitte des 4. Jahrhunderts v. Chr. vorgebrachte Theaterkritik zeigt schließlich, dass er die Dramenwettkämpfe – damals noch immer in der unter Perikles gebauten Anlage – gerade als Gefahr für den demokratischen Staat und Anschub für eine neue Tyrannis erachtete.

Dennoch dürfte während längerer Zeit im 5. und 4. Jahrhundert v. Chr., als die bis heute berühmten Dramatiker tätig waren, die demokratische Ordnung der Polis durch konkrete Maßnahmen eng mit der Theaterpraxis verbunden gewesen sein. So trug der Staat die Kosten für die Aufführungen und der Besuch des Theaters galt als staatsbürgerliche Pflicht. Die Tragödien- und Komödienwettkämpfe wurden entweder von einem staatlichen Verantwortlichen, dem Agonothet, als Ordner und Kampfrichter geleitet, oder aber von Repräsentanten der Bürger_innen, die das Amt als eine quasi politische Aktivität übernahmen. Eine weitere Beteiligung der Bürger_innen ergab sich dadurch, dass sie in den meisten Fällen den Chor stellten, der in der Tragödie gewöhnlich aus 12 und in der Komödie oft aus 24 Mitgliedern bestand. Auch die bereits kurz angesprochene, detaillierte Ordnung auf den Publikumsrängen kommt unter dem Gesichtspunkt der politischen Beteiligung in Betracht. Da die damaligen Theateranlagen – nicht nur in Athen – oft mehreren tausend Menschen Platz boten, gab es Bedarf nach einer am politischen Gemeinwesen orientierten Struktur. So saßen in den ersten Reihen bei der Orchestra die Priester und höchsten Beamten der Polis, dahinter andere öffentliche Amtsinhaber und dann Mitglieder der Räte sowie die Bürger – dies waren alles Männer. In den oberen Rängen fanden Besucher, die fest ansässigen Fremden und Frauen Platz und womöglich auch die Sklaven. Darüberhinaus wurde die Versammlung der Bürger_innen insbesondere dadurch gefördert, dass ihnen seit dem ausgehenden 4. Jahrhundert v. Chr. ein sogenanntes „Schaugeld" bezahlt wurde. Dies war eine Art staatlicher Subvention, mit der sie für etwaigen Dienstausfall entschädigt werden sollten. Alle diese Regelungen zeigen, wie stark der Staat an den Dramenwettkämpfen und an der Teilnahme der Bürgerschaft interessiert war. Dem Anspruch auf Versammlung der politischen Gemeinschaft scheint der offene Theaterraum zu entsprechen, der wirkliche Nähe zum öffentlichen Raum der Städte, der Gemeinden und der Landschaften gewährte.

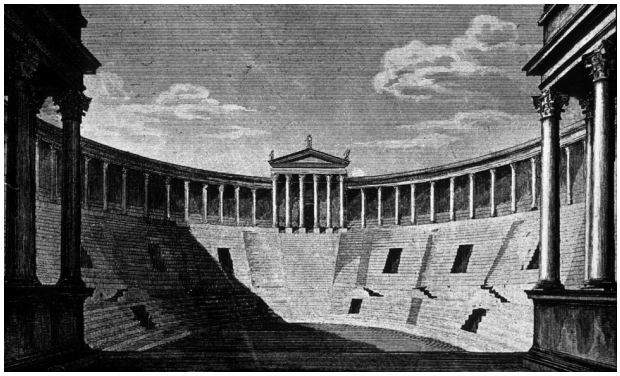
Auch in Rom hatten die Theateraufführungen von den erwähnten Anfängen um 240 v. Chr. an stets eine große politische Bedeutung. Diese gestaltete sich jedoch etwas anders als zuvor in Griechenland. Im Zuge der politischen Umwälzungen, die um den Beginn der heutigen Zeitrechnung herum von der Republik schließlich zum Kaisertum führten, ergaben sich weitere bedeutsame Veränderungen. Schon von Anfang an waren die sehr häufigen Theateraufführungen jeweils in staatliche Feste integriert worden, wie etwa in die dem Jupiter gewidmeten Ludi Romani im September (ab 240 v. Chr.), die Ludi Plebei im November (ab 220 v. Chr.), die Ludi Apollinares in Juli (ab 212 v. Chr.) etc. Alle Feste wiesen vor den Schauspielen auch einen rituellen Teil mit priesterlichen Zeremonien der Götterstatuen und mit Opferhandlungen aus und sie boten Einzugsprozessionen der Beamten, Gladiatoren, Wagenkämpfer, Mimen und Tänzer, die nicht zuletzt der Manifestation politischer Herrschaft dienten. In der Kaiserzeit, die ihre volle Entfaltung mit der posthumen Vergöttlichung des

Gelöscht: .
Gelöscht:
Gelöscht:
Gelöscht: .
Gelöscht: f
Gelöscht: n
Gelöscht: r
Gelöscht: k
Gelöscht:
Gelöscht: .
Gelöscht:
Gelöscht: Zuschauerrängen
Gelöscht: scheint sich das Bedürfnis
Gelöscht: für eine gewisse Strukturierung eingestellt zu haben, welche
Gelöscht: an der Struktur des
Gelöscht: s
Gelöscht: war
Gelöscht:
Gelöscht: Polis
Gelöscht: b
Gelöscht: n
Gelöscht: n
Gelöscht: die
Gelöscht: ,
Gelöscht: Die
Gelöscht: n
Gelöscht: wurde
Gelöscht: .
Gelöscht:
Gelöscht: die offene Struktur des
Gelöscht: es
Gelöscht: die
Gelöscht:
Gelöscht:
Gelöscht: ,
Gelöscht: ,

44. v. Chr. ermordeten Julius Cäsar (um 42 v. Chr.) und der Ernennung seines Adoptivsohnes und Nachfolgers, Gaius Octavius, zum gottähnlichen Augustus (27 v. Chr.) fand, rückten die politischen Manifestationen noch stärker in den Vordergrund. Kaiserkult und Massenunterhaltung waren nun die Haupttriebkräfte der Feste. Dies scheint sich auch in den Theateraufführungen niedergeschlagen zu haben, die zwar nach wie vor Bestandteil der Feste blieben, jedoch – einerseits einer starken Zensur unterliegend und andererseits in Konkurrenz mit den anderen Schauereignissen geratend – kaum noch auf einer produktiven und hochstehenden Dramenschöpfung basierten. Die Tragödienaufführungen scheinen gar aufgrund ihrer oft politischen Themen im Laufe des 1. Jahrhunderts v. Chr. vollständig ausgesetzt worden zu sein. Deshalb waren wohl, wie erwähnt, die heute kanonischen Tragödien des Seneca, die im 1. Jahrhundert, zwecks Erziehung des späteren Kaisers Nero geschrieben wurden, einem breiteren Publikum allenfalls als Lesedramen zugänglich.

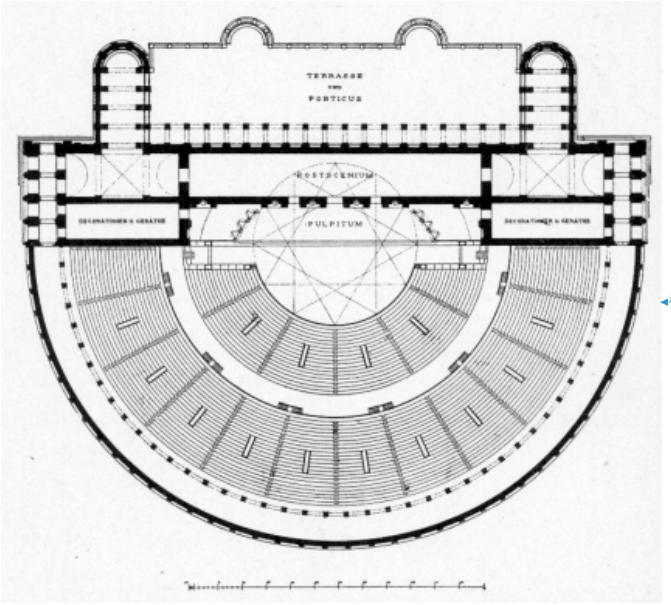
Auch an der Entwicklung im Theaterbauwesen lassen sich die römischen Neuerungen in der politischen Versammlungsweise der Theateraufführungen nachvollziehen. Von Anfang an scheint die Publikumstribüne der römischen Theaterbauten stärker hierarchisch strukturiert gewesen zu sein als die der griechischen Antike. Einzelne Bereiche der Tribüne waren für die Machtinhaber und Regierungsfunktionäre vorgesehen, während die Bürger_innen – unter Ausschluss der Sklaven – in die aufsteigenden Sitzreihen strömten. Obwohl die Bauten vorerst aus Holz und temporär waren, boten sie großen Mengen von Zuschauer_innen Platz. Seit dem 1. Jahrhundert scheinen sie auch überdacht gewesen zu sein: die Bühne mit einem Holzdach, die Publikumsränge mit einem Segel. Ein dauerhaftes Holztheater wurde in Rom erstmals 58 v. Chr. unter der Leitung von Marcus Scaurus erbaut. Es soll 80.000 Sitzplätze aufgewiesen haben und war für seine monumentale Bühnenausstattung berühmt. So bestand offenbar die dreistöckige Bühnenwand im unteren Bereich aus Marmor, im mittleren aus Glas und im oberen aus vergoldetem Holz. Zusätzlich wurde die Schauwand von 3.000 Bronzestatuen und 360 Säulen geziert.

Drei Jahre später ließ schließlich Pompeius den ersten Steinbau für ein Theater errichten, und um den Beginn der heutigen Zeitrechnung entstanden weitere Steingebäude: etwa das unter Julius Cäsar begonnene und von Augustus vollendete Marcellus-Theater, das wohl zwischen 10.000 und 14.000 Zuschauer fasste.



Pompeius-Theater, 61–55 v. Chr. Rekonstruktion, Bildnachweis: L. Canina, Gli edifizi di Roma antica IV (1851) Taf. 158.

Gelöscht:
Gelöscht:
Gelöscht: mit
Gelöscht: -T
Gelöscht: auf
Gelöscht: ie
Gelöscht: e
Gelöscht: ,
Gelöscht: gerieten
Gelöscht: ,
Gelöscht: .
Gelöscht:
Gelöscht: .
Gelöscht: Zuschauertribüne
Gelöscht: s
Gelöscht: noch
Gelöscht: Zuschauer
Gelöscht: t
Gelöscht: Zuschauer
Gelöscht: m
Gelöscht: .
Gelöscht: Zuschauer
Gelöscht:
Gelöscht: .
Gelöscht: ,
Gelöscht: gegen
Gelöscht: Abb. 7.
Formatiert: Schriftart: 9 Pt.
Gelöscht: -



Theater des Marcellus, Rom. Bildnachweis: Streit, Das Theater Taf. VII. EikOnline, Justus-Liebig-Universität Gießen, Institut für Altertumswissenschaften.

Spätestens die Steinbauten waren sehr bewusst in das jeweilige städtische Gefüge integriert und über Achsen mit weiteren wichtigen Repräsentationsbauten wie z. B. den Tempeln verbunden. Anders als die griechischen Bauten, für die der offene Himmel, die eher lose Anordnung der einzelnen Funktionsgebäude und die topographische Einbettung in die Landschaft entscheidend waren, fügten sich die römischen Bauten primär in die von der theologisch-politischen Herrschaft determinierte städtische Ordnung ein. Zudem handelte es sich bei den römischen Theatern um zusammenhängende und geschlossene Gebäudekomplexe. Nicht nur waren sie zunehmend mit Dächern bedeckt, sondern die Publikumstribünen schließen auch direkt an die Paraskenen (und dann die Skene) an. Dies führte zu dem Eindruck, dass sie von außen gesehen von durchgängigen Mauern umschlossen waren. Dadurch konnte der Zugang stärker kontrolliert werden, aber es ergab sich zugleich die Notwendigkeit der Sicherung: Fluchtwege wurden bei zehntausend und mehr Zuschauenden eine bedeutsame Überlegung und es entstand Bedarf nach einer komplexen Infrastruktur – sanitäre Anlagen, Verpflegung etc. –, um eine reibungslose Veranstaltung der Festereignisse zu gewährleisten. Der insgesamt stärkeren machtpolitischen und hierarchischen Ausgestaltung der Feste scheint demnach gerade auch die stärkere bauliche Organisation und Regulierung der Art der Versammlung entsprochen zu haben.

Der Unterschied zwischen der griechischen und der römischen Theaterkultur lässt sich auch an einer terminologischen Verschiebung nachweisen, die sich wiederum auf die Aufführungspraxis niederschlug. Wo der griechische Begriff *theatron* (=Schauplatz) die Perspektive der Betrachter innen und somit die Aktivität des Publikums zum Ausgangspunkt macht, rückt in der römischen Theaterpraxis mit den Begriffen *scaena* und *proscaenium* der Bühnenraum ins Zentrum. So wurden die Dramenaufführungen während der oben erwähnten staatlichen Jahresfeste als *ludi*

Formatiert: Rechts

Gelöscht: Abb. 8.

Formatiert: Schriftart: 9 Pt.

Gelöscht: wurden

Gelöscht: waren

Gelöscht: weiteren

Gelöscht: welche

Gelöscht: ,

Gelöscht: die nicht

Gelöscht: wurden

Gelöscht: bei denen auch

Gelöscht: Zuschauertribünen

Gelöscht: schlossen

Gelöscht: , so sie

Gelöscht: erschienen

Gelöscht: auch

Gelöscht: rn

Gelöscht: .

Gelöscht: so

Gelöscht: . Die aufwändige Versorgung

Gelöscht: – sanitäre Anlagen, Verpflegung, etc. – verlangte nach einer komplexen Infrastruktur, um die eine reibungslose Veranstaltung der Festereignisse als solche zu gewährleisten.

Gelöscht: Interessant ist, dass sich der

Gelöscht: lässt

Gelöscht: Betrachterperspektive

scaenici, also wörtlich „Bühnenspiele", bezeichnet und stellten damit einen Teilbereich der allgemeinen *Spiele*, wie etwa der *Ludi Romani* oder der *Ludi Plebei* dar. Das heißt, die Bühnenspiele mussten sich gegenüber den anderen Schauereignissen, wie etwa dem Zirkus oder den Wett- und Gladiatorenkämpfen, behaupten, was direkte Auswirkungen auf die möglichst repräsentative und spektakuläre Gestaltung der Bühne, aber eben auch auf die Aufführungspraxis hatte. So zeigte sich die besondere Wertschätzung der Bühne und des Bühnengeschehens daran, dass für jeden festlichen Anlass sogleich eine aufwändig dekorierte Bühne erstellt wurde, während der Publikumsbereich oft provisorisch blieb. Andererseits entstanden mit der neuen Perspektive auch neue Anforderungen und Ansprüche an Schauspielkunst und Bühnenausstattung.

So lässt sich für das römische Theater eine weitere Ausdifferenzierung der Aufführungspraxis und eine Zunahme der Komplexität dramatischer Figurenkonstellationen nachweisen. So wiesen etwa einige der Komödien von Terenz eine Verdoppelung der Handlungsstränge an, d. h. zwei Liebespaare, Väter, Sklaven usw., was zu Verwechslungen und Verstrickungen führte. Da bemalte Szenerien im römischen Theater vermutlich erst spät eingesetzt wurden (seit ca. 99 v. Chr.) und die meisten Bühnen in ihrem Aufbau eher statisch waren, musste die Gestaltung des fiktiven Raumes über die dramatische Handlung, die Figurenrede, den Einsatz von Requisiten und das Schauspiel suggeriert werden. Das heißt, die auf der Bühne gezeigte Handlung nahm an Bedeutung zu und zwar in verschiedener Hinsicht: Einerseits musste die Aufmerksamkeit der Zuschauenden so gefesselt bleiben, dass sie nicht zu einer anderen Attraktion wechselten. Andererseits mussten die dramatischen Funktionen der Bühnenelemente, wie etwa die drei Türen in der *scaenae frons*, der Fassade des Bühnenhauses, über die Figurenrede und -handlung für das Publikum vorstellbar werden. Diese Anforderung an das Spiel wurde noch dadurch verstärkt, dass die Handlung zunehmend immer weniger wie im griechischen Drama im Vorfeld durch die Vorrede erläutert wurde, sondern sich erst im Verlauf des Stückes zeigte, was den Spannungs- und Überraschungseffekt der Aufführungen erhöhte. Dazu kam, dass es anders als im griechischen Theater keine Begrenzung mehr auf drei (noch immer zumeist männlicher) Akteure auf der Bühne gab. Von Beginn an bewegte sich also eine größere Zahl von Charakteren auf der Bühne, was komplexere Interaktionen ermöglichte. Neben den sprechenden Rollen gab es nun auch Statisten, also stumme Rollen. Da dennoch die Differenzierung der Charaktere zu gewährleisten war, wurde der Einsatz von Körpersprache und Gestik immer wichtiger. Nachzuweisen ist auch die zunehmende Bedeutung von Kostümen zur Markierung und Ausgestaltung von Charaktertypen, welche im griechischen Theater hauptsächlich durch Masken ausgedrückt wurde.

Auch im römischen Theater kamen Masken zum Einsatz, die laut Quintilian in den Tragödien den Stimmungswandel und in den Komödien den gesellschaftlichen Typus zum Ausdruck brachten und damit zusätzlich zu einer Ausdifferenzierung von Charaktereigenschaften und Handlungsverläufen beitrugen:

> Deshalb borgen sich in Stücken, die für die Bühne verfasst sind, die Vortragskünstler zusätzlich von den Masken Emotionen, so dass in der Tragödie, Aerope traurig ist, Medea wild, Aiax von Sinnen, Hercules polterig. In Komödien jedoch hat neben anderen wahrnehmbaren Zeichen, wodurch Sklaven, Kuppler, Parasiten, Bauern, Soldaten, Hetären, Mägde, strenge und milde alte Männer, ernsthafte und verschwenderische junge Männer, Matronen und junge Mädchen voneinander unterschieden werden, jener Vater, dessen Rolle sich vor anderen auszeichnet, weil er manchmal erregt, manchmal sanft ist, auf der einen

Gelöscht: Zuschauerbereich

Gelöscht:

Gelöscht:

Gelöscht: nicht mehr

Gelöscht: _innene

Gelöscht: _inn

Gelöscht: en

Gelöscht: verstärkte

Gelöscht:

> Seite eine hochgezogene, auf der anderen eine entspannte Augenbraue, und es ist bei den Schauspielern üblich, diese Seite vor allem zu zeigen, die mit der Rolle, die sie spielen übereinstimmt.[37]

Das Zitat macht deutlich, dass die Auszeichnungsmerkmale der Charaktere angesichts der nunmehr größeren Anzahl von Akteuren und der zunehmenden Komplexität der Handlung und angesichts der untergeordneten Bedeutung von Dramenaufführungen als ein Bestandteil neben anderen der Festspiele immer wichtiger werden. Zusätzlich lässt Quintilians Aussage darauf schließen, dass die Choreographie der Schauspielenden, d. h. ihre Bewegungen auf der Bühne, auf die Gestaltung der Kostüme und Masken reagieren musste: Wenn etwa der Vater aus dem angeführten Beispiel in erregter Stimmung dargestellt werden soll, so muss der Schauspieler in dem Fall die Gesichtsseite mit der hochgezogenen Augenbraue durch Spiel und Kopfhaltung betonen.

Für die Entwicklung der Theaterkultur von Griechenland zu Rom lässt sich also eine generelle Verschiebung von der Zuschauendenperspektive auf die Bühne festhalten. Einerseits entwickelt sich die Bühne zu einem Ort der Repräsentation von Macht und Reichtum, was sich in prachtvollen Bühnenausstattungen zeigt, andererseits führen die Konkurrenz mit den anderen Schauereignissen und die zunehmende Größe des Publikums während der staatlichen Festspiele zu einem stärkeren Fokus auf das Bühnengeschehen und zu einer Ausdifferenzierung der Aufführungspraxis. Dies hat auch eine Verschiebung hinsichtlich des Modus des Versammelns zur Folge. So steht der gemeinschaftsstiftenden Funktion der auf Disput und demokratischen Austausch ausgerichteten griechischen Theaterwettkämpfe das ostentative Spektakel von (letztlich kaiserlicher) Macht bei den römischen Festspielen gegenüber, innerhalb derer Theateraufführungen nur einen Teil ausmachten. Am Beginn unserer Zeitrechnung war das Theater daher nicht länger ein Ort des diskursiven Austausches, sondern ein Raum für Unterhaltung und ausgelassenes Feiern im Rahmen fest geordneter Machtstrukturen. Diese machtpolitische Dimension verschiebt sich mit dem Aufkommen des Christentums noch einmal erheblich, was auch für die Entwicklung des Theaters entscheidende Konsequenzen hat, wie wir in der folgenden Lektion sehen werden.

Aufgabe:

Lesen Sie aus Horaz' *Buch 2 der Briefe* den Auszug Zeilen 167–218 über den schwierigen Stand des Theaterwesens im römischen Festspielalltag. Skizzieren Sie die Kritik von Horaz und verbinden Sie Ihre Beobachtungen mit dem Inhalt der Lektion. Eine deutsche Übersetzung finden Sie z. B. in Quintus Horatius Flaccus, *Sämtliche Werke*, hg. v. Niklas Holzberg, Berlin & Boston 2018, S. 591–595.

Verwendete Sekundärliteratur:

Manfred Brauneck: *Die Welt als Bühne. Geschichte des europäischen Theaters*. Erster Band. Stuttgart & Weimar 1993.

[37] Quintillian, *Institutio Oratoria*. 11,3,73–74.

Gelöscht: wie
Gelöscht: wichtig
Gelöscht: _inn
Gelöscht: en
Gelöscht: auf der Bühne
Gelöscht: s
Gelöscht: die Auszeichnungsmerkmale der Protagonist_innen
Gelöscht: r
Gelöscht: r
Gelöscht: generiert
Gelöscht: t
Gelöscht: r
Gelöscht: Zuschauenden
Gelöscht: r
Gelöscht: mengen
Gelöscht: ,
Formatiert: Schriftart: Fett
Gelöscht: -
Gelöscht: -A
Gelöscht: -
Gelöscht:
Gelöscht: .
Gelöscht: -

Ulrike Hass. „Woher kommt der Chor?", In: Maske und Kothurn (2012), Bd. 58, 1, 13–30.

Hellmut Flashar: *Inszenierung der Antike. Das griechische Drama auf der Bühne der Neuzeit 1585–1990.* München 1991.

Manfred Fuhrmann: *Geschichte der Römischen Literatur*. Stuttgart 1999.

Benjamin Hunningher: *Acoustics and Acting in the Theatre of Dionysus Eleuthereus*. Amsterdam 1956.

Andreas Kotte: *Theatergeschichte*. Wien u. a. 2014.

Gesine Manuwald: *Römisches Theater. Von den Anfängen bis zur frühen Kaiserzeit*. Tübingen 2016.

Stephanie Nelson: *Aristophanes and his Tragic Muse*. Leiden & Boston 2016.

Peter Simhandl: *Theatergeschichte in einem Band*. Leipzig 2014.

J. Michael Walton: *The Greek Sense of Theatre. Tragedy and Comedy Reviewed*. Third Edition. Abingdon & New York 2015.

Bernhard Zimmermann: *Die Griechische Komödie*. Frankfurt/M. 2006.

Gelöscht: -

Gelöscht:

Gelöscht:

Formatiert: Schriftart: Kursiv

3. Christentum und Theater in Mittelalter und früher Neuzeit

In dieser Lektion werden wir uns einer Periode der Europäischen Geschichte widmen, in der das Theater als kulturelle Praxis seinen wohl schwersten Stand hatte. Vielfach wurde von einem regelrechten Versiegen der Theaterpraxis während des Mittelalters gesprochen. Heute nimmt man an, dass es durch das gesamte Mittelalter hindurch theatrale Praktiken gegeben hat. Diese unterschieden sich jedoch vermutlich von den in der griechischen und römischen Antike etablierten Theaterformen deutlich und das zum Teil sehr bewusst. Das frühe Christentum war von einer tiefen Theaterfeindlichkeit geprägt, die sich in unterschiedlichen Ausprägungen über die Jahrhunderte nicht zuletzt auch auf die Aufführungskultur auswirkte. So prägte die Kirche als Hauptanklägerin des Theaters ihre ganz eigenen theatralen Darstellungsformen, aus denen heraus sich dann im Laufe der Zeit eigenständige Theaterformen ausbildeten. Damit ist ein zentrales Thema aufgerufen, das uns bereits bei Platon begegnet ist und uns auch im Laufe der folgenden Lektionen immer wieder interessieren wird, nämlich, wie sehr die grundlegende Skepsis am Theater die europäischen Theaterkulturen geprägt hat.

Den ersten christlichen Schriftgelehrten, den sogenannten Kirchenvätern, waren sowohl die Götterdarstellungen im griechischen Theater als auch das profane Volkstheater Roms suspekt. Ihre Ablehnung galt zudem der beim römischen Massentheater ausgestellten autoritären Herrschaft sowie der willkürlichen Gewalt, die bei Gladiatorenkämpfen und Wagenrennen gegen Sklaven und Tiere ausgeübt wurde. Dabei griffen die Gelehrten des frühen Christentums vielfach Argumente aus der jüdischen Tradition auf, in der das Theater als Ort des Spottes, der Gottlosigkeit und der Ablenkung vom Torahstudium einen schlechten Ruf genoss. Dies rührte vor allem aus der Ablehnung des Polytheismus und der figürlichen wie bildlichen Darstellung von Göttern und der damit verbundenen Warnung vor einer Vergöttlichung des Menschen. Dieses Argument war auch für die im römischen Reich entstehenden frühen christlichen Gemeinschaften zentral, ließen sich doch die römischen Kaiser seit Augustus und Julius Cäsar als Abkömmlinge der Götter verehren. Die Demonstration weltlich-kaiserlicher Macht auf dem Schauplatz wie auch auf der Publikumstribüne stellte ebenso wie das ausgelassene Zusammensein einer unüberschaubar großen, dem Kaiser huldigenden Volksmenge eine Weltanschauung dar, von der sich das frühe Christentum bewusst abzusetzen suchten. So betrachtet geht die sogenannte „Antitheatralität", d. h. die Ablehnung der Darstellungslogik des theatralen Spiels, die sich durch die Schriften der Kirchenväter hindurchzieht, nicht zuletzt von dem jüdisch-christlichen Verdacht gegen eine spezifische Täuschung durch visuelle Darstellungen aus, welche zu der Verehrung falscher Götter (und damit potentiell falscher Machthaber) führen könnte.

Damit lässt sich bei den Kirchenvätern eine Verschiebung im Vergleich zu der von Platon formulierten Kritik am Theater beobachten, die wir in der vorherigen Lektion kennengelernt haben. Obwohl einige der Kirchenväter mit der von Platon ausgehenden philosophischen Tradition durchaus vertraut waren, legten sie in der Ablehnung des Theaters den Akzent nicht so sehr auf die Nachahmungsproblematik, durch welche nach Platon die Verbreitung unvernünftiger Verhaltensweisen – wie Mitleid oder Possenreißerei – zustande komme. Eher treffen sie sich mit Platon allenfalls in der Diagnose, dass das Theater mit der allzu positiven Darstellung politischer Herrscher oder Tyrannen, die bisweilen geradezu als göttlich legitimiert erscheinen, autoritären Herrschaftsformen das Wort rede. Aber auch diesbezüglich verschiebt sich für die Lehrer des frühen Christentums der gegen das Theater erhobene Verdacht von der politischen stärker auf die religiöse

Gelöscht: →
Gelöscht:
Gelöscht: ,
Gelöscht: die
Gelöscht: sich
Gelöscht: unterschieden
Gelöscht: Denn d
Gelöscht:
Gelöscht: die
Gelöscht: ans
Gelöscht: ah
Gelöscht: von
Gelöscht: besonders wichtig
Gelöscht: Zuschauertribüne
Gelöscht: nen
Gelöscht: die frühen Christ_inneen
Gelöscht: ,
Gelöscht: das heißt
Gelöscht: daher auch
Gelöscht: n
Gelöscht:
Gelöscht: des
Gelöscht: s
Gelöscht:
Gelöscht: , eine Verschiebung beobachten
Gelöscht: -P

und theologische Ebene. Im Vordergrund steht hier, dass das Schauspiel nicht nur von der göttlichen Wahrheit ablenke, sondern gar die Versprechung einer falschen göttlichen Wahrheit vorgaukele. Das Theater steht unter dem Verdacht der Gotteslästerei. Die bildnerischen Darstellungsmittel des Theaters werden als Zeichen und Behauptung einer Weltlichkeit verstanden, die es als korruptes Teufelswerk abzulehnen gelte.

Nachdem die Christentum allerdings im frühen 4. Jahrhundert unter Konstantin dem Großen als Glaubensgemeinschaft im Römischen Reich nicht nur zugelassen, sondern auch institutionalisiert und mit der politischen Herrschaft verschränkt worden war, und mit der Durchsetzung der christlichen Glaubenspraxis im Laufe der folgenden Jahrhunderte in ganz Europa, begann sich im Hoch- und Spätmittelalter auch eine neue, nun dezidiert christliche Theatertradition herauszubilden. Ab dem 10. Jahrhundert lässt sich beobachten, wie die Kirche selbst das Theater in neuer Weise zu nutzen und dessen sinnliche Wirkungskraft für die Vermittlung der Lehre einzusetzen suchte. Zum einen wies die sich entwickelnde christliche Liturgie, d. h. die während des Gottesdienstes zum Einsatz kommenden Riten und Zeremonien, selbst theatrale Züge auf. Darüber hinaus begannen sich aus dem Kirchenraum heraus die prägenden Theaterformen des Mittelalters – Antichrist-, Oster-, Passions-, Mysterienspiele, etc. – zu entwickeln und zu verbreiten. Wie diese mit der christlichen Anti-Theatralität einhergingen bzw. wie sie deren Argumente neu konfigurierten, ist eine komplizierte Frage, die bis heute Gegenstand von Forschungen und Diskussionen ist. Auf jeden Fall lässt sich beobachten, dass die vom jüdischen Bilderverbot geprägte Theaterfeindlichkeit der Kirchenväter die Kirche später nicht mehr davon abhielt, neuartige Theaterstücke in großer Anzahl und mit hohem inszenatorischen Aufwand zu erarbeiten und aufführen zu lassen.

Infolge der von der Kirche ausgehenden Impulse prägten sich im späteren Mittelalter und in der Frühneuzeit vielfältige neue Theaterformen aus, wie z. B. das Fastnachtsspiel, die Moralitäten, das Schul- und Jesuitentheater oder das barocke Trauerspiel. Es lässt sich also sagen, dass es in der christlichen europäischen Welt in ähnlicher Weise wie schon im Vergleich zwischen griechischer und römischer Theaterkultur zu vielfältigen Verschiebungen kam, was die Funktionsweisen des Theaters angeht. Diese funktionalen Verschiebungen sollen in der Lektion wiederum anhand des Begriffsfeldes „Aufführung, Inszenierung und Formen des Versammelns" verfolgt werden. Auch hier sind es neben den inszenatorischen Implikationen der dramatischen Textvorlagen vor allem auch die Orte und räumlichen Strukturen der Theaterpraxis, die sich verändern und an denen sich die neuen glaubenstechnischen und gesellschaftlichen Funktionen ablesen lassen, die dem theatralen Spiel im Laufe der Jahrhunderte zugesprochen wurden.

3.1 Anti-Römische Theaterfeindlichkeit eines Kirchenvaters: Tertullian

Der christliche Gelehrte Tertullianus (um 160–220) gehörte zu den rigorosesten Gegnern des Theaters. Exemplarisch hierfür steht seine Abhandlung „Über die Schauspiele" (*De Spectaculis*, um 200). Hier betont er zum einen, dass die zu seiner Zeit populären römischen Theaterpraktiken den Göttern huldigten und damit dem Monotheismus wie auch der Idee der Undarstellbarkeit Gottes zuwiderliefen. Zum anderen deutet seine Argumentation die Gefahr an, dass die Darstellung und Huldigung der falschen Götter einer ebenso falschen weltlichen Macht zugutekomme, welche sich in den „Versammlungen" und in dort getroffenen politischen Beschlüssen manifestiere. Insbesondere

Gelöscht: n
Gelöscht: würde
Gelöscht: n würde
Gelöscht: i
Gelöscht:
Gelöscht: as
Gelöscht:
Gelöscht: .
Gelöscht: r
Gelöscht: neu
Gelöscht: nachdem
Gelöscht: sich
Gelöscht: und weltliche Herrschaft
Gelöscht: immer stärker durchdrangen
Gelöscht:
Gelöscht: .
Gelöscht: Nicht nur
Gelöscht: ,
Gelöscht: sondern nun
Gelöscht:
Gelöscht: ,
Gelöscht: ,
Gelöscht: ,
Gelöscht: zu
Gelöscht:
Gelöscht:
Gelöscht: ist
Gelöscht: zu zählen
Gelöscht: scheint durch
Gelöscht: durch
Gelöscht:

würden bei den Theateraufführungen, so Tertullian, die römischen „Verfolgungen" der Christ_innen legitimiert und politisch eingefordert:

> Wir müssen diese Versammlungen und Gesellschaften der Heiden schon deshalb hassen, weil der Name Gottes dort gelästert wird, weil man dort täglich die Löwen für uns fordert, weil sie der Ort sind, wo die Verfolgungen beschlossen werden und von wo die Versuchungen ausgehen.[38]

Wie allerdings die Rede von den „Versuchungen" anzeigt, sieht Tertullian im Theater nicht nur ein die christliche Glaubensgemeinschaft ideell und leiblich bedrohendes Staatsschauspiel, sondern auch eine Verlockung, der Gläubige unter Umständen verfallen könnten. Angesichts der Manifestation von (angeblich göttlich legitimierter) staatlicher Herrschaft und angesichts der Verfolgungen scheint es nicht ausgeschlossen, dass Christ_innen im Theater von ihrem Glauben abfallen und sich den falschen Göttern und deren politischen Vertretern hingeben könnten. Deshalb bezeichnet Tertullian die Schauspiele auch als ein Mittel der „Dämonen", welche die Menschen vom christlichen Gott zu entfremden suchen.

> [D]ie Dämonen mit ihrer Gabe der Voraussicht [haben] sich unter den übrigen Akten des Götzendienstes auch die Unreinheiten der Schauspiele ausersehen, um dadurch die Menschen von Gott fern zu halten und ihrer Ehre dienstbar zu machen.[39]

Die Erklärung verdeutlicht, dass die Schauspiele für Tertullian ganz prinzipiell „unrein" sind, weil sie „Götzendienst" leisten. Diese kategorische Zurückweisung der „unreinen" Darstellungsmittel erinnert teilweise an Platons Kritik an der theatralen Nachahmungslogik. Wie Platon sieht auch Tertullian bereits in der Möglichkeit des Schauspiels die Gefahr der negativen Beeinflussung der Zuschauenden. Da das Schauspiel nicht einem identitären Bezug, sondern einer Verweislogik folgt – d.h. einer unhintergehbaren Differenz zwischen Rolle und Identität, Spiel und Wahrheit etc. – sieht auch Tertullian die Gefahr, dass es falsche Verhaltensweisen hervorrufen könnte. Während Platon sich jedoch konkret z. B. um täuschendes Rollenspiel, Mitleid und Possenreißerei sorgte, steht für Tertullian der „Götzendienst" an erster Stelle dessen, was die Zuschauenden im Theater lernen. Gerade weil das Theater seine täuschende Verweislogik auch zur Darstellung von Göttern und göttergleichen Menschen einsetzen kann, ist es insgesamt als ein Götzendienst einzustufen. Durch diese von Tertullian als „dämonisch" apostrophierte Verweislogik, welche die Götter und infolgedessen die Herrschenden betrifft, können die Christ_innen vom Glauben an den wahren, unsichtbaren Gott abgebracht und ins Verderben gestürzt werden.

Angesichts der kategorischen Ablehnung schauspielerischer Mittel ist es bemerkenswert, dass Tertullian am Ende seiner Abhandlung ein alternatives, „demnächst" zu erwartendes Schauspiel skizziert, welches er durchaus positiv und nun geradezu als Freudenereignis „für uns" – d. h. die christliche Glaubensgemeinschaft – darstellt. Es handelt sich um die in der Offenbarung des Johannes vorhergesagte Wiederkunft Christi und das anschließende letzte Gericht.

[38] Tertullian: De Spectaculis. In: Ders.: Tertullians private und katechetische Schriften. Herausgegeben und übersetzt von Heinrich Kellner. München, Kempten 1912, S. 101–136 (= Bibliothek der Kirchenväter, Bd. 7), hier S. 132 (§27).
[39] Ebd., S. 117 (§10).

Gelöscht: en
Gelöscht: .
Gelöscht:
Gelöscht: Christ_innenen
Gelöscht:
Gelöscht: kann
Gelöscht: , welche der Vernunft entgegen laufen
Gelöscht: en
Gelöscht: Christ_innenen
Gelöscht: .
Gelöscht: -

> Welches Schauspiel für uns ist demnächst die Wiederkunft des Herrn, an den man dann glauben wird, der dann erhöht ist und triumphiert! Wie werden da die Engel frohlocken, wie groß wird die Glorie der auferstehenden Heiligen sein! Wie werden von da an die Gerechten herrschen, wie wird die neue Stadt Jerusalem beschaffen sein! Aber es kommen noch ganz andere Schauspiele: Der Tag des letzten und endgültigen Gerichts, den die Heiden nicht erwarten, über den sie spotten, der Tag, wo die alt gewordene Welt und alle ihre Hervorbringungen im gemeinsamem Brande verzehrt werden. Was für ein umfassendes Schauspiel wird es da geben? Was wird da der Gegenstand meines Staunens, meines Lachens sein? Wo der Ort meiner Freude, meines Frohlockens? Wenn ich so viele und so mächtige Könige, von welchen es hieß, sie seien in den Himmel aufgenommen, (in Gesellschaft des Jupiter und ihrer Zeugen selbst) in der äußersten Finsternis seufzen sehe.[40]

Die Bezeichnung „Schauspiel" für die endzeitlichen Ereignisse der Offenbarung mag auf Anhieb überraschen, da diese dem christlichen Glaubensverständnis zufolge ja nicht als spielerische Darstellung, sondern als durchaus reale weltliche Geschehnisse zu verstehen sind. Der Sprachgebrauch begründet sich jedoch dadurch, dass Tertullian hier einen direkten Gegensatz zum römischen Schauspiel zu inszenieren sucht. Dies deutet bereits die Formulierung „für uns" an, die das „nicht für sie" als Gegensatz impliziert. Am Ende der Passage folgt der Hinweis auf die gestürzten „mächtigen Könige" und den ebenfalls gestürzten und verdammten Göttervater „Jupiter". Damit kommt zum Ausdruck, dass das apokalyptische Schauspiel genau jene theologischen und politischen Herrschaftsverhältnisse umstürzen soll, für die das aktuelle römische Schauspiel laut Tertullians vorangehender Kritik einsteht. Dadurch geraten die zukünftigen Ereignisse auf eine Vergleichsebene mit den aktuellen Schauspielen. So wie Tertullian in den römischen Theateraufführungen die Verfolgung von Christ_innen legitimiert und beschlossen sieht, so erweist sich die Bestrafung der Römer_innen nun als zukünftiges Schauspiel für die christliche Glaubensgemeinschaft. Ja, man kann sogar sagen, dass die Wiederkunft Christi, der seine vom wahren Gott legitimierte Herrschaft antreten wird, direkt gegen die falsche Herrschaft der quasi-göttlichen römischen Kaiser steht. Anstelle des Schauspiels für die Römer_innen, das deren auf Götzendienst beruhende politische Ordnung stützt, tritt also ein neues Schauspiel im Namen der Christ_innen, das die Etablierung der wahren theologisch-politischen Ordnung mit sich bringt. Schließlich unterstreicht Tertullian den direkten Gegensatz dadurch, dass er einige der für die römischen Schauspiele Verantwortlichen benennt und ihnen vorhält, dass sie das apokalyptische Schauspiel nicht zustande bringen würden:

> Solches zu schauen und darüber zu frohlocken, das kann dir kein Prätor, kein Konsul, kein Quästor oder Götzenpriester mit all seiner Freigebigkeit gewähren. Und doch haben wir diese Dinge durch den Glauben im Geiste und in der Vorstellung bereits gewissermaßen gegenwärtig. Wie aber mag vollends das beschaffen sein, was kein Auge gesehen, kein Ohr gehört hat, und was in keines Menschen Herz gekommen ist! Ich denke denn doch, lieblicher als der Zirkus, beide Arten des Theaters und die Rennbahn.[41]

Das Ende der Passage zeigt, dass Tertullian um das Jahr 200 herum unter dem für die Abhandlung leitenden Begriff der *spectaculi* nicht nur „beide Arten des Theaters" – wohl Tragödie und Komödie – fasst, sondern auch die im römischen Kaiserreich damit oft verbundenen Spektakel des Zirkus und der Rennbahn. Im Gegensatz zu allen diesen Formen steht das christliche Schauspiel der in der

[40] Ebd., S. 130 (§30).
[41] Ebd., S. 136 (§30).

Gelöscht: […]
Gelöscht:
Gelöscht: Aber d
Gelöscht: ist dadurch
Gelöscht: verdeutlicht
Gelöscht: dann
Gelöscht: ,
Gelöscht: welche
Gelöscht: unterstütz
Gelöscht: t
Gelöscht: realen
Gelöscht: der Zukunft
Gelöscht: Und s
Gelöscht: Christenverfolgungen
Gelöscht: die Christ_innen
Gelöscht: v
Gelöscht: Agenten
Gelöscht:

Offenbarung vorhergesagten Ereignisse, welches zu „schauen" und darüber zu „frohlocken" viel „lieblicher" sei. Vor allem aber verdeutlicht die Passage eine letzte verblüffende Wendung in Tertullians Argumentation: Er macht die für die Zukunft prophezeiten Ereignisse der Apokalypse den Gläubigen „durch den Glauben im Geiste und in der Vorstellung" bereits in der Gegenwart zugänglich. Damit erhält Tertullians Schauspielbegriff insofern noch eine zusätzliche Bedeutung, als damit nun ein imaginäres Schauspiel bezeichnet ist. Während das mit dem Umsturz der theologisch-politischen Ordnung einhergehende Schauspiel für die Christ_innen erst zukünftig Realität werden wird, können sie es sich doch in der Gegenwart bereits im Geiste vorstellen. Der Begriff „Vorstellung" bezieht sich demnach hier nicht mehr auf nur auf eine realitäre Theateraufführung, sondern ein in der geistigen Vorstellung der Gläubigen präsentes Szenario.

Demnach lässt sich bei Tertullian verfolgen, wie er das alternative Schauspiel „für" die Christ_innen in doppelter Weise entwirft: Zum einen als Manifestation der zukünftigen Wiederkehr Christi und seiner wahren göttlichen Herrschaft und Rechtsprechung; zum andern als vorwegnehmende Vergegenwärtigung dieser Ereignisse im Geiste und in der Vorstellung. Auch damit – und nicht nur mit seiner Theaterfeindschaft – bietet Tertullian Anknüpfungspunkte für verschiedenartige Entwicklungen der späteren christlichen Theatergeschichte. So lässt sich z. B. fragen, inwiefern die Theatralisierung der Heilsgeschichte in den mittelalterlichen Antichrist-, Oster- und Mysterienspielen an Tertullians Konzeption einer vorwegnehmenden, imaginären Vorstellung der Wiederkehr Christi anschließt. Wenn die Wiederkunft Christi einmal als imaginäre „Vorstellung" gefasst ist, dann scheint es vergleichsweise leicht denkbar, sie auch in einer neuartigen Theatervorstellung auf die Bühne zu bringen, welche dann trotz der realen Vorstellung dezidiert als imaginäres Szenario konzipiert wäre. Aber abgesehen von solchen im Einzelnen schwer nachweisbaren direkten Einflüssen ist festzuhalten, dass sich Tertullians allgemeine und dichotomische Argumentation, die eine Ablehnung des Schauspiels mit dem Entwurf alternativer Schauspiel-Konzeptionen verbindet, für die Entwicklung des christlichen Theaters als strukturbildend ausgewirkt hat. In immer neuen Varianten wird sich das christliche Theater in den folgenden Jahrhunderten zwischen den beiden Polen der Theaterfeindschaft und der Suche nach alternativen, wahren Theaterformen bewegen.

3.2 Die Kirche entdeckt und gestaltet das Theater

Seit dem 10. Jahrhundert entwickelt sich mit den kirchlichen Osterfeiern eine frühe Form geistlicher Spiele in zunächst lateinischer Sprache. Diese bilden sich aus den sogenannten „Tropen" heraus. Damit waren dialogisch gestaltete Szenen biblischen Inhalts bezeichnet, die zu Festtagen in der Kirche gesungen wurden. Schon die Verwendung dieser Dialoge, die als Keimzelle des christlichen Theaters gelten, stellten einen Bruch mit der im Christentum einflussreichen platonischen Tradition dar, da sie (wie in der vorherigen Lektion anhand von Platons *Politeia* erläutert) die vermittelnde Form der Erzählung gegenüber der deiktisch-zeigenden des Dialogs bevorzugte. Für die frühen geistlichen Spiele wurden die Dialoge nun sogar in Spielhandlungen übersetzt, die zu eben jenen Festtagen, zuerst wohl Ostern, später auch Weihnachten, zunächst noch als Teil der liturgischen Abläufe innerhalb der Kirchen aufgeführt wurden.

Gelöscht: ,
Gelöscht: denn e
Gelöscht: nun
Gelöscht: zukünftig realen
Gelöscht: die
Gelöscht: -B
Gelöscht:
Gelöscht: imaginativ
Gelöscht: Deshalb bezeichnet der
Gelöscht: eine
Gelöscht: e
Gelöscht: und Osterspielen
Gelöscht: en
Gelöscht: zumal
Gelöscht: insofern
Gelöscht: als
Gelöscht: diese
Gelöscht: der
Gelöscht:

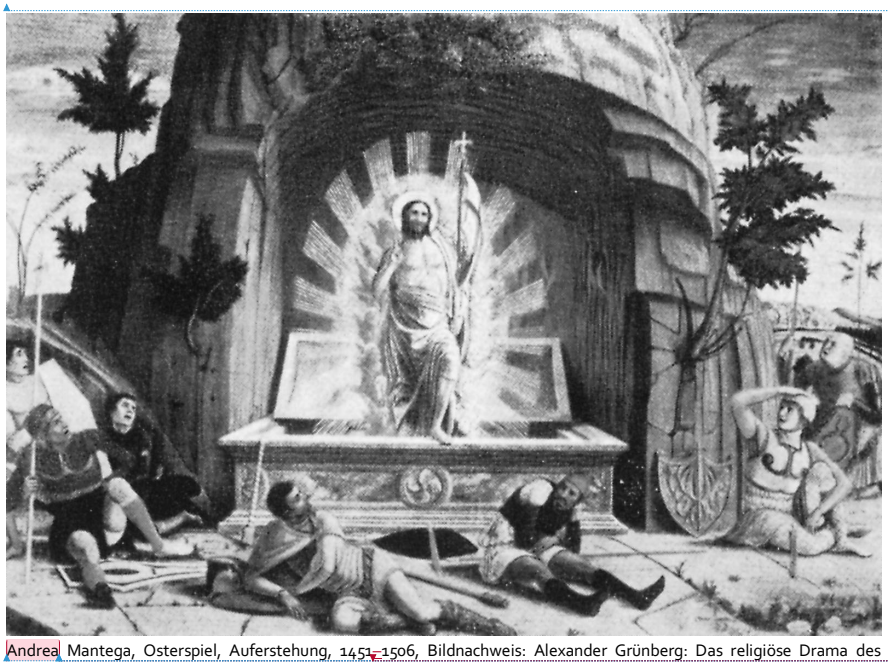
Damit wurde die Heilsgeschichte nun nicht mehr bloß berichtet – das wäre der erzählerisch-kommentierende Modus –, sondern Geburt, Leiden und Auferstehung Christi wurden, dialogisch ausgestaltet, tatsächlich zur „Aufführung" gebracht. Anders gesagt, die christliche Heilsbotschaft wurde im wahrsten Sinne des Wortes als ein Ereignis (etymologisch von Er-Äugnis abgeleitet) „vor-Augen-geführt". Über diesen Akt der visuellen *Versinnlichung* wurde die Botschaft in neuer Weise erfahrbar, so dass eine Verschiebung von der christlichen Lehre zur wiedererlebten Zeugenschaft der Glaubensgrundlagen – der göttlichen Legitimation und Gottwesensgleichheit Jesu – stattfand. Da das Ereignis dieser stark von Wiederholung geprägten rituellen Spielformen an den kirchlichen Rahmen gebunden war, diente es aber kaum der Neubegründung einer Gemeinde, sondern eher der Selbstvergewisserung einer bereits existierenden Glaubensgemeinschaft in der gemeinsamen Seherfahrung, durch welche die bereits geltenden Glaubensgesetze bekräftigt wurden.

Die sinnliche Wirkung dieser theatralen Formen sollte trotz der Beschränkung auf den Innenraum der Kirche und auf den Zweck der Glaubensbestätigung nicht unterschätzt werden. Um die biblischen Inhalte einprägsamer zu gestalten, wurden durchaus bewusst elementar theatrale Aspekte wie Präsenz, Materialität und Körperlichkeit sowie eine zunächst noch recht reduzierte Handlung bemüht. Für den Zeitraum der Aufführung sollte die biblische Heilsgeschichte visuell und sprachlich in die Gegenwart geholt und dadurch bezeugt oder gar miterlebt werden können. Das hieß allerdings keineswegs, dass ein Anspruch auf Realpräsenz heilsgeschichtlicher Charaktere erhoben wurde. Vielmehr blieb das theatrale Dispositiv des „Spiels" offenkundig, wordurch die historische Faktizität der dargestellten Ereignisse verbürgt und letztlich das Versprechen der realen Wiederkehr Jesu unterstrichen wurde. Um diese präsentische Wirkung der Aufführung zu steigern, wurden mit der Zeit kleinere Szenen hinzugefügt und von Klerikern unter Einsatz von Requisiten gespielt. Deshalb kann bereits für diese frühe Form der liturgisch gebundenen Oster- und Weihnachtsspiele gesagt werden, dass die Wirkungsmacht der Aufführung in der Glaubensvermittlung die von den Kirchenvätern aufgebrachten Vorbehalte gegen das Schauspiel überwog.

Im Lauf der folgenden Jahrhunderte entwickeln sich die geistlichen Spiele zu vollständigen Dramen weiter, wobei sich bezüglich der nun umfassenderen Dramenhandlungen eine thematische Ausdifferenzierung ergab: Seit dem 11. Jahrhundert sind im französischen und deutschsprachigen Raum verschiedene Weihnachtsspiele bekannt. Dazu gehörten auch Herodesspiele über den römischen Klientelkönig in der Provinz Judäa, der nach Darstellung des Matthäus-Evangeliums die Ermordung aller männlichen Kleinkinder in Bethlehem verfügte, um so auf jeden Fall den von einigen Untertanen erwarteten Messias zu töten. Des Weiteren sind seit dem 12. Jahrhundert zum einen Antichristspiele mit Inhalten aus der Offenbarung des Johannes überliefert. Zum anderen wurden vor allem im 14. und 15. Jahrhundert vermehrt sogenannte Mirakelspiele aufgeführt, die anhand von Rechtsstreitigkeiten den Kampf Gott vs. Teufel schildern. Eigenständige Passions- und Osterspiele schließlich sind seit der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts belegt, wobei für die Passionsspiele im 15. und frühen 16. Jahrhundert eine zweite Blüte nachzuweisen ist. Insgesamt ist es für diese neuen geistlichen Spielformen charakteristisch, dass sie seit dem 13. Jahrhundert zunehmend in den Regionalsprachen, d. h. nicht mehr nur auf Latein, aufgeführt wurden. Die Prozessionen zogen nun vermehrt in die Straßen und auf die Plätze der Städte und Dörfer ein und verließen damit den geschlossenen Kirchenraum.

Gelöscht: zuletzt
Gelöscht: V
Gelöscht: einer
Gelöscht: der
Gelöscht: Gemeinde
Gelöscht: einer
Gelöscht:
Gelöscht: t
Gelöscht: Auch wenn hiermit
Gelöscht: sicherlich
Gelöscht: kein
Gelöscht: ,
Gelöscht: sondern
Gelöscht: war
Gelöscht: sollte dadurch
Gelöscht: werden
Gelöscht: .
Gelöscht: ;
Gelöscht: z
Gelöscht: so
Gelöscht: (und die ihren Höhepunkt im 14. und 15. Jahrhundert. erreichen)
Gelöscht: .
Gelöscht: besonders
Gelöscht: dann
Gelöscht:
Gelöscht: .
Gelöscht: erreicht zu haben scheinen
Gelöscht: zudem
Gelöscht: .
Gelöscht: auch
Gelöscht: auch
Gelöscht: als solchen
Gelöscht:

Sandro Botticello, Osterspiel, „Noli me tangere", 1446–1510, Bildnachweis: Alexander Grünberg: Das religiöse Drama des Mittelalters, Wien 1966. Bildrecht (Foto): Bergland Verlag (V).



Andrea Mantega, Osterspiel, Auferstehung, 1451–1506, Bildnachweis: Alexander Grünberg: Das religiöse Drama des Mittelalters, Wien 1966. Bildrecht (Foto): Ackermann Kunstverlag, F. A., München (F); Bergland Verlag (V).

Die Einbindung der heilsgeschichtlichen Ereignisse in den öffentlichen Raum hatte Konsequenzen für die Art und Weise der Adressierung und der Versammlung der Zuschauenden. War die Situierung der frühen Oster- und Weihnachtsspiele innerhalb der Kirche noch insofern theatral gewesen, als der Raum der Aufführung klar von jenem der Zuschauenden getrennt und damit die Ordnung des Schauplatzes („theatron") aufrechterhalten war, veränderte sich in den neuen Aufführungssituationen der Bezug zwischen Zuschauenden und Akteuren. Die Spiele wurden nun meist nicht mehr von der Kirche verantwortet. Vielmehr übernahmen die Region oder die Stadt die

Kommentiert [SD32]: Abb. X
Formatiert: Schriftart: 9 Pt.
Formatiert: Schriftart: 9 Pt.
Formatiert: Schriftart: 9 Pt.
Gelöscht: -
Formatiert: Schriftart: 9 Pt.

Kommentiert [SD33]: Abb. X
Formatiert: Schriftart: 9 Pt.
Formatiert: Schriftart: 9 Pt.
Gelöscht: -
Formatiert: Schriftart: 9 Pt.
Gelöscht:
Formatiert: Schriftart: 9 Pt.
Gelöscht: ¶
Gelöscht:
Gelöscht: Träger der
Gelöscht: war
Gelöscht: die
Gelöscht: ,
Gelöscht: sondern

Verantwortung, deren Bewohner die 100–300 männlichen Darsteller (Frauen waren als Akteurinnen nicht zugelassen) stellten. Einzig die Spielleiter hatten meist noch klerikalen Hintergrund. Dadurch wurde die im Kirchenraum herrschende strikte räumliche Trennung zwischen den klerikalen Darstellern und den Laien als Zuschauenden überwunden und es konnten sogar solche Bewohner in die Durchführung der Spiele mit eingebunden werden, die nicht regelmäßig die Kirche besuchten. So ergab sich in den neuen Spielhandlungen eine stärkere Durchmischung der Gesellschaftsschichten, und eine breitere soziale Teilhabe. Es kann von einem neuartigen gemeinsamen Erfahrungsraum des geistlichen Spielens gesprochen werden, der das Nacherleben der Heilsgeschichte nun über das reine Zuschauen hinaus auch als körperliches Ereignis möglich machte.

Ein weiterer Aspekt dieser neuen Pluralität kann in der Anordnung mehrerer Spielzonen erkannt werden, die vor der Kirche manchmal auf beiden Seiten der durch den Kirchengang vorgegebenen Achse auf Holzgerüsten eingerichtet wurden. Dadurch konnten verschiedene Örtlichkeiten – z. B. Himmel oder Hölle – getrennt dargestellt und manchmal auch parallel, z. B. im Sinne von Kontrasthandlungen, bespielt werden. Je nach Standpunkt ergaben sich damit für die Zuschauenden unterschiedliche Blickwinkel und Akzentuierungen der gespielten Handlung, was auch der großen Menge der Zuschauenden entgegen gekommen sein dürfte. Es war nun nämlich nicht ungewöhnlich, dass Leute aus sämtlichen Schichten der Bevölkerung den Aufführungen beiwohnten: von Bauern über verschiedene Kategorien von Bürgern und die Rangstufen des Klerus bis zum Kleinadel. Auch ausländische Diplomaten und bisweilen gar regierende Fürsten besuchten vermutlich gelegentlich solche Aufführungen. So wurde nicht mehr nur eine Gemeinde von Kirchgänger innen angesprochen, sondern potentiell konnte nun die gesamte (der jeweiligen Volkssprache mächtige) Bevölkerung die heilsgeschichtlichen Ereignisse dank des Nachspielens bezeugen und sie im Hinblick auf ihre Verheißung der zukünftigen Wiederkehr Christi – ganz im Sinne Tertullians – vergegenwärtigen. Das heißt auch, dass es bei einer solchen „Versammlung" nicht mehr nur um die Selbstvergewisserung einer kleinen Gemeinschaft ging, sondern dass diese Gemeinschaft nun mehr aktiv erweitert werden sollte. Insbesondere das Einbeziehen heidnischer Referenzen, aber auch der starke Unterhaltungswert dieser auf einer sich immer stärker ausdifferenzierten Charakterkonfiguration beruhenden Dramen verweisen auf den missionarischen Anspruch der öffentlichen Theaterfestivitäten. Nicht mehr nur die bereits Gläubigen waren angesprochen, sondern es war Überzeugungsarbeit zu leisten, um auch die Ungläubigen zur Bekehrung zu bringen. Es lässt sich demnach festhalten, dass die spektakuläre Qualität dieser geistlichen Spiele, die zu Festspiel-Ereignissen wurden, auf die Konstitution und Erweiterung der Glaubensgemeinschaft abzielte. All diese Faktoren sind der Grund für die in der Forschung anhaltende Diskussion über die Frage, ob die geistlichen Spiele eher als Theateraufführungen oder als Feste bzw. Rituale einzustufen sind. Gerade auch abhängig davon, wie man eine „Theateraufführung" bzw. ein „Fest" oder ein „Ritual" definiert, sind hierbei unterschiedlichen Einschätzungen möglich.

Ein Aspekt der so stark theologisch aufgeladenen Theaterpraxis des Mittelalters sollte dabei nicht vergessen werden. Auch wenn wir zuvor darauf hingewiesen haben, dass das grundlegende theaterfeindliche Argument der Kirchenväter aus dem Judentum übernommen wurde, so gehörte doch auch im geistlichen Spiel des Mittelalters Antijudaismus zur Regel. Dies ergibt sich zum Teil bereits aus den antijudaistischen Passagen der Evangelien und der Offenbarung, doch nicht selten wurde dieser theologisch begründete Antijudaismus in den neuen Dramatisierungen noch deutlich überboten. So lässt sich etwa anhand des Passionsspiels verfolgen, dass die frühen bekannten Spiele – aus dem 13. und frühen 14. Jahrhundert – noch relativ nahe an den biblischen Texten blieben. Im

Gelöscht: und
Gelöscht: stellten
Gelöscht: – e
Gelöscht: ,
Gelöscht: zu den
Gelöscht: en
Gelöscht: gängern gehörten.
Gelöscht: neuen Form breiter
Gelöscht: r
Gelöscht: wurde ein
Gelöscht: r
Gelöscht: r
Gelöscht: generiert
Gelöscht:
Gelöscht: r
Gelöscht: Zuschauermenge
Gelöscht: nun
Gelöscht: zudem
Gelöscht: kann also
Gelöscht: gesagt werden
Gelöscht: seien
Gelöscht: .
Gelöscht: ,
Gelöscht: dass aber
Gelöscht: i

15. und beginnenden 16. Jahrhundert griff der Antijudaismus allerdings auf viele weitere Komponenten der Handlung über. Nun erscheinen „die Juden" in vielfacher Variation und bisweilen sehr detailreicher Ausgestaltung als die eigentlichen Ankläger und auch als eigenhändige Folterer Jesu. Dazu kommen zunehmend Elemente eines auf gegenwärtige, weltliche Lebenssituationen bezogenen Antisemitismus, indem „die Juden" beispielsweise als geschäftsschädigende Wucherer dargestellt werden. Auch werden die Folterszenen bisweilen weiterführend im Hinblick auf einen vermeintlichen „jüdischen" Blutdurst ausgedeutet, wodurch sich eine Nähe zu den aus anderen Quellen bekannten und ebenso haltlosen Anschuldigungen „jüdischer" Hostienschändungen oder gar Kindermorde ergibt, die nicht selten zu Gerichtsprozessen, Hinrichtungen oder gar Pogromen führten. Diese eklatanten Darstellungen zeigen zum einen, dass die geistlichen Spiele zu dieser späteren Zeit bisweilen auch die damalige Alltagswelt reflektierten und auf sie einzuwirken suchten. Zum anderen verdeutlichen sie, dass der Anspruch der Theaterpraktiken auf eine gemeinschaftsstiftende Versammlung mit ebenso dezidierten Ausschlussmechanismen einherging.

Gelöscht:

Gelöscht: .

Gelöscht: greift

3.2 Zwei Tendenzen der Verweltlichung: Fastnachtsspiele und Moralitäten

Gelöscht:

Im Hochmittelalter wurden die geistlichen Spiele vermehrt auf die öffentlichen Plätze vor den Kirchen verlagert. Damit scheint die Grundlage auch für stärker weltliche Aufführungen gelegt, die im Spätmittelalter aufkamen und dann während längerer Zeit parallel zum geistlichen Spiel existierten. Ein Beispiel hierfür sind die so genannten „Fastnachtsspiele", die seit dem ausgehenden 14. Jahrhundert tradiert sind und die vor allem im 15. Jahrhundert in einer großen Vielfalt aufgeführt wurden. Der Begriff besagt erstmals nur, dass die Aufführungen, an denen auch in diesem Fall große Teile der Bevölkerung als Spielende oder Zuschauende teilnahmen, nun zur Fastnachtszeit stattfand – nicht mehr z. B. zu Ostern oder Weihnachten. Die Verschiebung des Aufführungszeitpunktes zog aber eine Reihe von Konsequenzen nach sich: Die Fastnachtsspiele waren nicht mehr primär von der Kirche verantwortet, sondern öfter von städtischen Organisatoren. Entsprechend fanden sie nicht immer unmittelbar vor der Kirche statt, sondern vermehrt auf dem Marktplatz oder vor dem Rathaus, wobei auch hier bisweilen mehrere Spielzonen auf einzelnen Holzgerüsten oder gar mehrere unabhängige Bühnen in neuen, freieren Konfiguration zum Einsatz kommen konnten. Vor allem aber waren nun beim Fastnachtsspiel die dramatischen Handlungen nicht mehr unmittelbar durch die den Anlässen entsprechenden heilsgeschichtlichen Ereignisse vorgegeben. Wer um diese Zeit herum Theater spielen wollte, musste nicht mehr einfach Stoffe aus dem kalendarisch sequenzierten Lebenskreis Jesu aufführen, sondern konnte sich nach neuen Themen umsehen.

Gelöscht: Indem die geistlichen Spiele im

Gelöscht:

Gelöscht: wurden

Gelöscht: ,

Gelöscht: worden zu sein

Gelöscht:

Gelöscht: .

Gelöscht: .

Gelöscht: r

Gelöscht: konnte

Gelöscht: musste

Das älteste erhaltene Fastnachtsspiel beispielsweise, das auf ca. 1375 datiert wird, war eine Dramatisierung einer in Jesaja 4,1 skizzierten Geschichte, nach welcher „Sieben Frauen zu der Zeit einen Mann ergreifen werden". Damit blieb also eine biblische Quelle – in dem Fall aus dem so genannten Alten Testaments – der Ausgangspunkt, aber daraus wurde eine weltliche Handlung abgeleitet und dramatisch ausgeführt, welche in dem Fall besonders auf komödiantische Effekte zielte: Was kann alles geschehen, wenn sich sieben Frauen um denselben Mann streiten? Solche Ableitungen von weltlichen Themen aus biblischen Narrativen scheinen typisch gewesen zu sein – z. B. auch beim beliebten Themenkreis „Der verlorene Sohn" –, so dass sich schon allein deshalb für die Fastnachtspiele keine thematisch klare Abtrennung zu den geistlichen Spielen halten lässt. Aber

Gelöscht: t

dazu wurden teilweise auch direkt Stoffe aus dem geistlichen Spiel wie z. B. aus Antichristspielen oder Dreikönigspielen aufgegriffen und als ein neuer religiöser Stoffkreis kamen Heiligenlegenden dazu. Sicherlich waren derart theologische Bezugnahmen nicht durchgängig die Regel – auch stärker weltliche, insbesondere politische Stoffe konnte das Fastnachtsspiel behandeln, wobei wohl besonders komische Tendenzen herausgearbeitet wurden. Nicht zuletzt tritt in diesem Zusammenhang auch der in den zeitgleichen Passionsspielen entwickelte, zugleich theologische und weltliche Antijudaismus in nochmal anders gewendeter Ausgestaltung auf. Dies lässt sich exemplarisch etwa in den Stücken des im späteren 15. Jahrhunderts tätigen, einflussreichen Nürnberger Dramatikers Hans Folz ersehen, der antijudaistische Argumente aus der Theologie in vielfältiger Weise mit stark körperbetonten, sexuellen Anspielungen, mit Fäkalthemen und Obszönitäten verbindet.

Um dieselbe Zeit wie die Fastnachtsspiele kamen im ausgehenden 14. Jahrhundert – zuerst im französischen und englischen Sprachraum – die sogenannten Moralitäten auf, die sich aus Mysterienspielen entwickelten. Darunter verstand man Schauspiele mit religiös-lehrhaftem Charakter, die allegorisch aufgebaut waren. Auch hierbei fand keine Dramatisierung der Heilsgeschichte mehr statt, sondern es wurde eine abstrahierte Inszenierung der christlichen Lehre angestrebt. Zur Aufführung kamen Verkörperungen der Laster und Tugenden wie zum Beispiel „Nächstenliebe", „Reichtum", „Geiz", „Wollust". Zu den berühmtesten Moralitäten-Stoffen gehört der *Jedermann*. Von einer seit dem 7. Jahrhundert im Christentum rezipierten buddhistischen Parabel dreier Freunde beeinflusst, liegt die erste bekannte Dramatisierung des Jedermann-Stoffes in einer niederländischen Fassung vor, deren Niederschrift auf 1477 datiert wird. 1529 erschien unter dem Titel *Everyman* eine englische Druckversion, und im selben Jahre ist in München eine erste deutschsprachige Aufführung überliefert, bevor im Verlauf des 16. Jahrhunderts zahlreiche weitere Dramatisierungen und Aufführungen dazu kamen.[42]

Schauen wir uns dieses Drama als eines der frühesten Verschriftlichungen der mittelalterlichen Dramatik einmal etwas näher an. Wir werden dabei vor allem die Art und Weise in den Blick nehmen, wie einerseits theatrale Mittel zum Einsatz kommen, um theologische Inhalte zu übermitteln, und andererseits die Alltagswelt an Stellenwert gewinnt. An der niederländischen Frühfassung lässt sich exemplarisch beobachten, dass die *Jedermann*-Dramen Glaubensstärke angesichts des Todes verhandeln. Elckerlijc („jeder von allen") wird auf Anweisung Gottes von der allegorisch verkörperten Dramenfigur des „Todes" aufgesucht und darüber informiert, dass er anhand seiner „Aufzeichnungen" und „Papiere" ohne „Aufschub" vor „Gott dem Allmächtigen Rechenschaft ablegen" und „eine Pilgerfahrt antreten" müsse, von der „niemand zurückkehren" könne.[43] Nachdem Jedermann erfolglos versucht, den „Tod" durch eine Bestechungssumme von „Tausend Pfund" von der Ausführung seines Auftrags abzubringen, gesteht dieser ihm wenigstens zu, eine Begleitung für die letzte Reise zu suchen: „Ja, wäre jemand so mutig, dass er mit euch die Fahrt durchstünde."[44] Die verschiedenen Personifikationen „Freundeskreis", „Verwandter", „Neffe" und auch der wiederum allegorisch verkörperte „Besitz" des Jedermann lehnen die Begleitung allerdings ab, sobald sie

[42] Röllecke (1990), *KHA* IX, S. 109 gibt an, dass Elckerlijc vermutlich 1477 durch Peter van Diest geschrieben und 1495 erstmals gedruckt wurde. Die Druckversion von *Everyman* wird auf 1529 datiert, beide Stücke sollen aber bereits um 1500 gespielt worden sein.

[43] Elckerlijc – Jedermann. Herausgegeben von Clara Strijbosch, Ulrike Zellmann. Münster 2013 (=Bibliothek mittelniederländischer Literatur BIMILI, Bd. VI), S. 9.

[44] Ebd., S. 11–13.

Gelöscht: n
Gelöscht: ,
Gelöscht: .
Gelöscht: oder gar
Gelöscht: anderen
Gelöscht:
Gelöscht: .
Gelöscht: in dem Fall
Gelöscht: ,
Gelöscht: der
Gelöscht: v
Gelöscht: .
Gelöscht: ist, und dessen
Gelöscht: liegt
Gelöscht: .
Gelöscht:
Gelöscht: ,
Gelöscht: hinsichtlich
Gelöscht: er
Gelöscht: welche
Gelöscht: in der
Gelöscht: n
Gelöscht: hier einerseits
Gelöscht: wie
Gelöscht: Wie sich exemplarisch an
Gelöscht: lässt
Gelöscht: verhandeln
Gelöscht: die Nähe des Todes und die
Gelöscht:
Gelöscht: S
Gelöscht: des Glaubens
Gelöscht:
Gelöscht: Der
Gelöscht: ein
Gelöscht: ein
Gelöscht: ,
Gelöscht: -
Gelöscht: -

erfahren, dass es um eine Reise in den Tod geht. Die als nächstes aufgerufene „Tugend" des Jedermann liegt, wie sie ausführt, „verkrüppelt und ganz entstellt" im „Bett",[45] so dass sie für die Reise zu schwach ist. Immerhin schlägt sie vor, ihre „Schwester", die „Erkenntnis", zur Begleitung abzusenden, und diese führt den Jedermann zur (ebenfalls allegorisch verkörperten) „Beichte".[46] Nach dem Gespräch mit dieser entschließt Jedermann sich zur Buße und infolgedessen wird die „Tugend" wieder gesund, so dass sie nun als Begleitung agieren kann und zudem vorschlägt, noch „drei Personen von großer Macht" – die eigene „Weisheit", „Kraft" und „Schönheit" – sowie als „Berater" die eigenen „fünf Sinne" mitzunehmen.[47] Gegen Ende der Reise bleiben dann jedoch wieder nur die „Erkenntnis" und die „Tugend" zurück. Allein letztere wird Elckerlijc schließlich bis in den Tod hinein und zum Ablegen der Rechenschaft begleiten. Das Stück schließt im Nach-Prolog mit der Ausdeutung und explizierten moralischen Lehre für ein Publikum, das aufgefordert wird, sich „diesen Spiegel" zu merken und „ihn vor Augen" zu haben:

> Nehmt es mit Wohlwissen, Klein und Groß,
> und seht, wie jedermann zu Tode kommt.
> Freundeskreis, Freunde und Besitz
> verlassen jedermann, seid dessen gewiss.
> Schönheit, Kraft, Klugheit und fünf Sinne,
> das ist alles vergänglich, nehmt das zu Herzen.
> Nur die Tugend folgt vor allen anderen.
> […]
> Nun lasst uns sogleich beten,
> auf dass dieses jeden Menschen stärken möge,
> auf dass wir am Ende geläutert vor Gott hintreten.[48]

Diesem frühniederländischen Dramentext können schon insofern gewisse theatrale Eigenheiten zugesprochen werden, als die Dialoge und die Handlung trotz der etwas steif wirkenden allegorischen Verkörperungen durchaus unterhaltend bis deftig ausgestaltet sind. Zudem operiert der Text mit großer Setzungskraft der Worte und der vermittelten Glaubenslehren, so dass die postulierte „Spiegel"-Funktion zustande kommen kann. Der Weg in den Tod, den Elckerlijc auf der Bühne unternimmt, führt „vor Augen", wie die Zuschauenden selbst diesen Weg zu gehen haben werden: als einen Weg der Bekehrung und der Buße. Und die im Epilog ausformulierte moralische Lehre besagt zum einen, dass das Sterben noch deutlich leichter fallen kann, wenn die Tugend zu Lebzeiten nicht so stark vernachlässigt wird wie bei dem vorgestellten Bühnencharakter. Zum anderen wird angedeutet, dass die anderen Menschen, die Güter und jene Eigenschaften, die im Tode nichts nützen, auch zu Lebzeiten nicht allzu hoch zu schätzen seien. An die Stelle der für das geistliche Spiel prägenden Darstellung der Heilsgeschichte ist die Theatralisierung von Konsequenzen getreten, die sich aus der Heilsgeschichte für das Leben und Sterben der Einzelnen ergeben. Dies führt insofern zu einer Verweltlichung des Theaters, als nun auf der Bühne weder Jesus und andere Personen der Evangelien noch die übernatürlichen Engel, Dämonen etc. der Offenbarung vorgestellt werden. Vielmehr ist es ein gewöhnlicher Mensch, dessen Handlungen exemplarisch als die des „Jedermann" ausgegeben werden und zuletzt explizit als „Spiegel" für die Zuschauer_innen fungieren.

[45] Ebd., S. 39.
[46] Ebd., S. 41–45.
[47] Ebd., S. 53.
[48] Ebd., S. 76–77.

Gelöscht: ,
Gelöscht: ,
Gelöscht: ,
Gelöscht: hin
Gelöscht: ,
Gelöscht: und
Gelöscht: gar
Gelöscht: nur die l
Gelöscht: allein kann
Gelöscht: bis
Gelöscht: das
Gelöscht:
Gelöscht:
Gelöscht: in dem Sinne
Gelöscht: So ist anstelle
Gelöscht: eine
Gelöscht: n
Gelöscht: ,
Gelöscht: ,
Gelöscht: ,
Gelöscht: soll
Gelöscht: -
Gelöscht: -

Der Stoff erwies sich im Verlauf des 16. und auch noch des 17. Jahrhunderts in zahlreichen Adaptionen als sehr populär. Dabei wirkte sich zum einen die im frühen 16. Jahrhundert einsetzende Reformation dahingehend aus, dass einzelne Aspekte der Glaubensinhalte und Lehren von protestantischer oder katholischer Seite unterschiedlich ausgedeutet und akzentuiert werden konnten. Zum anderen lassen sich im Laufe des 16. Jahrhunderts auch Veränderungen in der Aufführungslogik der Glaubensinhalte verfolgen. Die eher starre Struktur der frühen niederländischen Variante, bei der fast alle Dramencharaktere – außer dem einzelnen Verwandten und dem Neffen – als allegorische Verkörperungen von abstrakten Begriffen gestaltet sind, rückt in den Hintergrund. Stattdessen werden die Allegorien mehr und mehr zu Charakteren individualisiert und damit der Lebenswirklichkeit der Zuschauenden nähergebracht. Weitere Charaktere aus dem Umfeld des Jedermanns stoßen hinzu, wodurch das Bekehrungsnarrativ noch stärker in eine ansatzweise „realistische" Handlung übersetzt wird. Dies beeinflusste vermutlich nicht zuletzt auch den Versammlungsmodus der Aufführung. Durch die graduelle Dramatisierung des *Jedermann*-Stoffes entstehen neue Erlebnisräume, in denen nicht mehr nur die Glaubensinhalte, sondern zunehmend auch zeitgeschichtliche Lebenswelt und mithin auch Gesellschaftsstrukturen abgebildet wurden. So lassen sich Verweltlichungstendenzen verfolgen, die (wie auch bei gewissen Fastnachtsspielen) dazu führen, dass aus der christlichen Heilsgeschichte und den entsprechenden Glaubensinhalten ein mit gewöhnlichen, menschlichen Charakteren bestücktes Theater herauswächst. Dieses vermag dem Publikum spätestens im Lauf des 16. Jahrhunderts oftmals nicht mehr nur einen exemplarischen Menschen, sondern einen zunehmend facettenreichen „Spiegel" seiner gesellschaftlichen Wirklichkeit zu zeigen.

Gelöscht: .
Gelöscht: .
Gelöscht: .
Gelöscht: stärker in Richtung lebensweltlicher
Gelöscht: individualisiert
Gelöscht:
Gelöscht: dazu
Gelöscht: ,
Gelöscht: und insgesamt wird
Gelöscht: so
Gelöscht: werden können
Gelöscht: .
Gelöscht:

3.3 Gelehrten-, Wander-, Hof-, Schul- und Stadttheater: Vielfalt neuer Aufführungspraktiken in der Renaissance

Die skizzierte Weiterentwicklung in der Aufführungslogik des für die Moralitäten beispielhaften *Jedermann*-Stoffs dürfte teilweise auf den neben der Reformation wichtigsten Einfluss zurückzuführen sein, der sich im Theater des 16. Jahrhunderts niederschlägt: die Renaissance. Die „Wiedergeburt" – oder, nüchterner betrachtet, die Wiederentdeckung und neuartige Rezeption – antiker Texte und Kunstwerke hatte im Verlauf der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts und zunächst im italienischen Sprachraum auch das Theater erfasst. Gelehrte entdeckten hier vor allem die in der ersten Lektion erwähnten Komödien des Terenz und Plautus (aus dem 2. Jahrhundert v. Chr.) wieder, die mit ihren alltäglichen Themen und familiären bzw. häuslichen Konflikten anscheinend gewisse Bezugspunkte für die aktuelle Alltagswelt boten. In Zentren wie Rom, Florenz und Venedig wurden solche Komödien – und bald auch daran orientierte Neudichtungen – zuerst im privatem Rahmen auf so genannten Terenzbühnen aufgeführt: einfachen Holzpodien, die im Hintergrund und auf den Seiten von Holzwänden mit Türen umschlossen waren, durch welche die Darstellenden auftreten konnten. Unter dem neuen Papst Sixtus IV. wurden derartige Aufführungen in Rom ab 1471 auch in Palästen von Kardinälen und auf öffentlichen Plätzen zugelassen. 1513 entstand dann unter Leo X. ein großes, aus Holz gebautes Theater, das Capitol, das 3000 Zuschauer innen Platz bot. Seine ca. 30 m breite und 7 m tiefe Bühne war wie bei den Terenzbühnen durch die hintere Bühnenwand über Türen zugänglich, doch waren es nun aufgrund der Größe fünf

Gelöscht: .
Gelöscht: :
Gelöscht: .
Gelöscht: .
Gelöscht:
Gelöscht: -B
Gelöscht: n

Eingänge. Zudem war die Wand durch ornamentale Elemente gegliedert und mit Vergoldungen, Bemalungen sowie schweren Vorhängen geschmückt.

Für diesen Theaterbau und für weitere, die bald auch in anderen Städten entstanden, war die Rezeption des in der ersten Lektion kurz erwähnten architekturtheoretischen Werks des Vitruv (um ca. 30–20 v. Chr.) bedeutsam. Eine erste Neuausgabe erschien 1486 und die folgenden Ausgaben von 1513 und 1521 boten erstmals Konstruktionsskizzen von Theaterbauten nach Vitruvs Beschreibungen und theoretischen Ausführungen. Dadurch wurden die römischen Theaterbauten der frühen Kaiserzeit zum großen Vorbild. Wie gegen Ende der vorherigen Lektion erläutert, waren hier die Gebäudebestandteile des griechischen Theaters – Skene, Orchestra, Proscenium und halbrundes Theatron – in einheitliche, geschlossene und oft überdachte Häuser integriert. Ein bis heute sehr berühmter Renaissance-Theaterbau, der an diese Konzeption anschloss, ist das von Palladio im Auftrag einer Humanistengesellschaft entworfene Teatro Olympico in Vicenza (1584). Die Bühne war mit 25 m Breite und 6 m Tiefe ungefähr gleich dimensioniert wie 70 Jahre zuvor im römischen Capitol-Holztheater, doch war die hintere Wand nun im neuen Baumaterial aus Stein noch stärker, nämlich dreigeschossig, strukturiert und mit zahlreichen Säulen, Nischen und Figuren ausgestaltet. Die Türen wurden wieder auf drei reduziert, wobei eine größere in der Mitte mit einem Rundbogen geschmückt war. Alle drei boten Aussicht auf städtische Straßenzüge, die in kunstvoller Konstruktion scheinbar perspektivisch derart angelegt waren, dass sie eine verblüffende Illusion der Stadt erzeugten.

Teatro Olimpico (Vicenza), 1580, Andrea Palladio, Bildnachweis: Christoph Luitpold Frommel, The architecture of the Italian Renaissance, London 2007.

Gelöscht:
Gelöscht:
Gelöscht:
Gelöscht: ,
Gelöscht: gerieten
Gelöscht: ,
Gelöscht: welche, wie
Gelöscht: griechischen
Gelöscht: -B
Gelöscht: wie
Gelöscht: hatten
Gelöscht: -G
Kommentiert [SD34]: Abb. X
Formatiert: Schriftart: 9 Pt.
Formatiert: Schriftart: 9 Pt.
Formatiert: Schriftart: 9 Pt.

Für die Entwicklung der Dramenstoffe und -formen wurde im 16. Jahrhundert die Popularisierung auch der antiken Tragödie bedeutsam, die an die Entdeckung der Komödie anschloss. Die Hauptrolle kam hierbei zunächst Seneca zu, während die griechischen Klassiker, die ebenfalls in neuen Editionen vorlagen (nach der *Poetik* des Aristoteles 1498 die Werke des Sophokles 1502 und die Werke des Euripides 1504) erst in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts zu einzelnen Aufführungen gelangten. Im stärker bespielten Feld der Komödie bildeten sich währenddessen neue Standards für Darstellungsformen und neue Charaktere aus, was mit einer Professionalisierung des Schauspiels und der Aufführungen einherging. Einflussreich hierfür war etwa der Jurist und Dichter Ariost, der seit 1517 am Hof des Herzogs von Ferrara tätig war. Ab 1524 verfasste er als Hofdichter neuartige, von zahlreichen Einflüssen geprägte Komödien und von 1529 bis 1532 leitete er ein eigentliches Hoftheater. Die Entwicklung solcher professionell geführten Hoftheater trug ab der Jahrhundertmitte auch zum Aufkommen der Commedia dell'arte bei. Deren Name („dell'arte") signalisierte in Abgrenzung zu den Laiendarstellenden des Gelehrtentheaters eine neuartige Professionalisierung. Die entsprechenden Truppen scheinen mehrheitlich selbstständig organisiert gewesen zu sein, wurden aber doch überwiegend von Höfen für Aufführungen engagiert. Sie bildeten eine Form der Komödienpraxis aus, die später auch in anderen europäischen Sprachräumen zu großem Einfluss gelangte. Auch hier etablierten sich später professionelle Truppen – im deutschsprachigen Raum bisweilen als Wanderbühnen bezeichnet – die sich meist an Höfen temporär anstellen ließen.

Parallel zu der von Italien ausgehenden Entwicklung städtisch-gelehrter und höfisch-professionalisierter Theaterkulturen wirkte sich die Wiederentdeckung des antiken Theaters besonders in den deutschsprachigen Ländern noch in einem dritten Bereich aus, nämlich im so genannten Schultheater. Damit ist eine Aufführungspraxis bezeichnet, die ab den 1520er-Jahren im Heiligen Römischen Reich deutscher Nation zum obligatorischen Lehrumfang der Lateinschulen gehörte. Die Praxis scheint ebenfalls von den Komödien des Terenz und Plautus ihren Ausgangspunkt genommen zu haben. Die Aufführungen fanden in der Regel zweimal jährlich in den Aulen der Schulen oder auch in öffentlichen Sälen wie z. B. in Rathäusern statt. Ein Zeuge und wohl auch Beförderer dieser Entwicklung war der Reformator Martin Luther. In den so genannten *Tischreden* (einer posthum auf verschiedenen Quellen edierten Sammlung von Gesprächen, die Luther mit Gästen führte) findet sich eine oft zitierte Bemerkung aus der ersten Hälfte der 1530er-Jahre, in welcher Luther sich anhand des Beispiels eines theaterbegeisterten „Schulmeister[s] in der Schlesien" zur Aufführung von Komödien durch Schüler äußert. Entgegen der von einem Tischgenossen Luthers vorgebrachten Einschätzung, dass „einem Christenmenschen solch Spielwerk aus heidnische Poeten" nicht gebühre, erläutert der Reformator die Vorteile der Komödienaufführungen in den Schulen:

> Comödien zu spielen soll man um der Knaben in der Schule willen nicht wehren, sondern gestatten und zulassen, erstlich, daß sie sich uben in der lateinischen Sprache; zum Andern, daß in Comödien fein künstlich erdichtet, abgemalet und fürgestellt werden solche Personen, dadurch die Leute unterrichtet, und ein Iglicher seines Amts und Standes erinnert und vermahnet werden, was einem Knecht, Herrn, jungen Gesellen und Alten gebühre, wol anstehe und was er thun soll, ja, es wird darinnern furgehalten und fur die Augen gestellt aller Dignitäten Grad, Aemter und Gebühre, wie sich ein Iglicher in seinem Stande halten soll im äußerlichen Wandel, wie in einem Spiegel.[49]

[49] Luther, Martin: Dr. Martin Luthers Tischreden. 1531–46. Bd. 1: Tischreden aus der ersten Hälfte der dreißiger Jahre. Weimar 1912, S. 431.

Gelöscht: .
Gelöscht: ;
Gelöscht: ;
Gelöscht: .
Gelöscht: ,
Gelöscht: r
Gelöscht: ,
Gelöscht: deren
Gelöscht: n
Gelöscht: r
Gelöscht: signalisierte
Gelöscht:
Gelöscht: s
Gelöscht:
Gelöscht: .
Gelöscht:
Gelöscht: -
Gelöscht:
Gelöscht:
Gelöscht:
Gelöscht:
Gelöscht:
Gelöscht:
Gelöscht:
Gelöscht:
Gelöscht:

Luther verwendet in dieser überlieferten Erklärung den Spiegel-Begriff, der uns schon ein halbes Jahrhundert zuvor bei der niederländischen Frühfassung des *Jedermann* begegnet, und ebenso wie dort bezeichnet er damit eine Praxis des „vor Augen"-Führens. Allerdings sollen durch die Spiegel-Funktion hier nicht Lehren für die tugendhafte christliche Lebensführung verbreitet werden, wie sie sich aus der Heilsgeschichte ergeben, sondern ein Verhalten der *vor* die Zeit Christi zurückgehenden gesellschaftlichen Ordnung, die Luther in Komödien wie jenen von Terenz und Plautus dargestellt sieht. Ein jeder – „Iglicher" – soll sich „in seinem Stande" halten, wie er der damaligen antik-römischen Republik entsprach, und nicht etwa auf sozialen Aufstieg oder gar auf gesellschaftlichen Umsturz hinarbeiten. Diese Moral also entnimmt Luther den im Zuge des Gelehrtentheaters wieder populär gewordenen Komödien. Deshalb – nicht etwa nur wegen der Sprach- und Rhetorikkenntnisse – hält er ihre Einübung und Aufführung an den Lateinschulen für angebracht. Sicherlich tat Luther damit eine persönliche Meinung kund, die kaum für die tatsächlich gespielten Stücke und die damit verfolgten Wirkungsabsichten repräsentativ gewesen sein dürfte. So scheinen etwa im Lauf der Jahrzehnte im Schultheater neue lateinische Stücke von Renaissance-Autoren gegenüber den antiken deutlich die Oberhand gewonnen zu haben. Bisweilen wurden auch Weihnachtsspiele oder Stoffe aus den Fastnachtsspielen – wie etwa die aus dem Alten Testament entnommene Geschichte vom verlorenen Sohn – lateinisch neu dramatisiert. Dennoch ist Luthers Einschätzung aus der Anfangszeit des Schultheaters ein bemerkenswertes historisches Zeugnis. Es markiert in der christlichen Aneignung und Ausgestaltung des Theaters insofern eine neue Stufe, als hier ein äußerst einflussreicher Theologe nicht nur die aus der Kirche heraus entwickelten mittelalterlichen Spielformen, sondern sogar einen Teil der frühen römischen Theaterkultur gutheißt.

Eine nochmals andere Akzentuierung erhielt das Schultheater im weiteren Verlauf des 16. Jahrhunderts im Jesuitenorden, einer führenden Kraft der *gegen*reformatorischen Bestrebungen. Der 1534 gegründete Orden begann sich in den 1540er-Jahren im Schulwesen zu engagieren und eröffnete bis zum Tode des Gründers Ignatius von Loyola 1556 bereits 40 Dependenzen; darunter je eine in Köln 1544, Wien 1552 und Ingolstadt 1556. Die erste Theateraufführung in diesem Rahmen fand 1555 im Hof des Wiener Kollegienhauses statt, und bald wurde dies zu seiner europaweit verfolgten Praxis. Gespielt wurden überwiegend neue, stets lateinische Stücke, die oft von den Schulleitern selbst unter Einbezug bekannter Stoffe wie der Komödien von Plautus und Terenz oder der mittelalterlichen Mysterien geschrieben und mit den Schülern eingeübt wurden. Der bis heute berühmteste Autor solcher Dramen ist Jacob Bidermann (1578–1639), der an verschiedenen Orten im süddeutschen Raum aktiv war. Die Handlung von Jesuitendramen kreiste meist um einen zentralen Charakter, anhand dessen die menschlichen Tugenden und Laster exemplarisch vorgeführt werden konnten – nicht unähnlich wie es schon im *Jedermann* der Fall gewesen war. Die Aufführungen waren bisweilen große Veranstaltungen mit bis zu mehreren hundert Teilnehmenden und sie richteten sich an ein breites Publikum. Adelsvertreter, Kleriker, Bürger etc. wurden eingeladen, um den Ruf der Schulen und des neuen Ordens insgesamt zu stärken. Einige Aufführungen fanden im Freien auf oftmals großen Bühnen statt und boten spektakuläre Massenszenen, wohingegen in Innenräumen die visuellen Mittel beschränkter waren und das Wort stärker im Vordergrund stand. In allen Fällen aber wurden Simultanbühnen eingesetzt, so wie sie teilweise im geistlichen Spiel des Mittelalters bekannt waren.

Im Rückblick auf das 16. Jahrhundert ist festzuhalten, dass durch den Einfluss der Renaissance und in geringerem Maße auch der Reformation zahlreiche neue Theaterpraktiken entstanden. Zu den aus

Gelöscht: nach

Gelöscht:

Gelöscht: ,

Gelöscht: und

Gelöscht: d

Gelöscht: r

Gelöscht: im

Gelöscht: beliebte Stoffe

Gelöscht: gutheißt

Gelöscht: .

Gelöscht:

Gelöscht: -

Gelöscht: ,

Gelöscht: ,

Gelöscht: oftmals

Gelöscht:

Gelöscht: .

dem Hochmittealter bekannten Formen der geistlichen Spiele, Fastnachtsspiele, Moralitäten etc. traten nun die Gelehrtentheater mit ihren Neubauten in italienischen Städten, erste Hoftheater (wie in Ferrara), professionalisierte freie (oder „wandernde") Truppen der Commedia dell'arte sowie die Aufführungen der Latein- und Jesuitenschulen hinzu. So ergab sich eine bemerkenswerte Gleichzeitigkeit ganz unterschiedlicher theatraler Schauplätze und Versammlungspraktiken. Stofflich und in den dramatischen Formen waren die Unterschiede etwas weniger groß, da die verschiedenen neuen Praktiken oftmals auf die spätantik-römische Tradition von Plautus, Terenz und Seneca oder auf entsprechende Adaptionen oder Nachdichtungen zurückgriffen. Wie z. B. der Einfluss des *Jedermann* im Jesuitentheater zeigt, ergaben sich aber auch neue stoffliche Vermengungen und Mischformen, in denen sich die anti-römische nun erstmals mit der mittelalterlich-christlichen Theatertradition traf.

Die Vielfalt der parallel bestehenden Praktiken und der zahlreichen Einflüsse bot einen reichhaltigen Nährboden, auf dem einzelne herausragende Stücke und Aufführungen von zuvor unbekannter Komplexität entstanden. Als deutschsprachiges Beispiel für einen herausragenden Theaterautor und -regisseur, der verschiedene bestehende Formen weiter bearbeitete und ihnen eine neue Komplexität verlieh, ist etwa Hans Sachs (1494–1576) zu nennen. Er war ab 1530 bis zu seinem Tod in der damals wichtigsten deutschsprachigen Handelsstadt, Nürnberg, aktiv. Er schuf u. a. ein neues Passionsspiel und einen neuen *Jedermann*, wobei er sich in der dramatischen Ausformung öfter auch an den von der Renaissance entdeckten antiken Vorbildern orientierte. Seine Aufführungen fanden teilweise in einer Kirche und teilweise in den Räumlichkeiten eines Klosters statt, werden aber wegen der Art der Stücke, des Publikums und wegen ihrer Rolle im Hinblick auf eine städtische Öffentlichkeit als frühe Formen eines bürgerlichen Theaters eingestuft. Ein ähnlich berühmtes Beispiel aus dem italienischen Sprachraum ist Torquato Tasso (1544–1595), der unter anderem die Pastorale *Aminata* (Aufführung 1573 durch den Hof von Ferrara ermöglicht), das Epos *Gerusalemme liberata* (1581) und die Tragödie *Il re Torrismondo* (1587) verfasste. Er war auch selbst für die Aufführungen seiner Stücke verantwortlich und konnte zu unterschiedlichen Zeiten neben dem Herzogtum Ferrara auch andere norditalienische Adelshäuser, zudem Päpste und gar den Kaiser Rudolf II. von Österreich zu seinen Gönnern zählen.

Die beiden ganz unterschiedlichen Beispiele von Theatermachern des 16. Jahrhunderts mögen andeuten, dass die Renaissance und die Reformation nicht zuletzt auch zu neuen Vorstellungen des Individuums, der Kunst und des Künstlers führten. So wie in anderen Künsten, schreiben sich um diese Zeit auch die Dramatiker mehr und mehr selbst in die von ihnen bearbeiteten Stoffe ein. Sie entsprechen dem neuen Typus eines gebildeten Schriftgelehrten, der nicht mehr unbedingt aus klerikalem Umfeld stammt und der es sich in der nicht immer auf Anhieb durchschaubaren Komplexität seiner Werke erlauben kann, einen reflektierenden und zum Teil auch kritischen Blick auf religiöse wie politische Themen der Zeit zu werfen.

3.4 Barock: Oper – Shakespeare – deutsches Trauerspiel

Die Erscheinung einzelner herausragender Theatermacher, welche die bestehende Vielfalt von Stofftraditionen und Aufführungspraktiken zu neuen, ganz eigenen und bald sehr einflussreichen Formen verarbeiten, nimmt im 17. Jahrhundert noch zu. Einige der größten Namen der westlichen Theatergeschichte sind in dieser Zeit aktiv: William Shakespeare (1564–1616) in England, Pedro

Gelöscht:
Gelöscht: n
Gelöscht:
Gelöscht: r
Gelöscht: -
Gelöscht: ,
Gelöscht: und
Gelöscht: aber
Gelöscht: -
Gelöscht: ,
Gelöscht: . Während er derart als höchst gewandter Hofdichter agierte, war er aber auch oft krank, absolvierte einen Zwangsaufenthalt in einem Kloster und verbrachte sieben Jahre in einer Irrenanstalt.
Gelöscht:
Gelöscht: .
Gelöscht: ,
Gelöscht:
Gelöscht:
Gelöscht: -

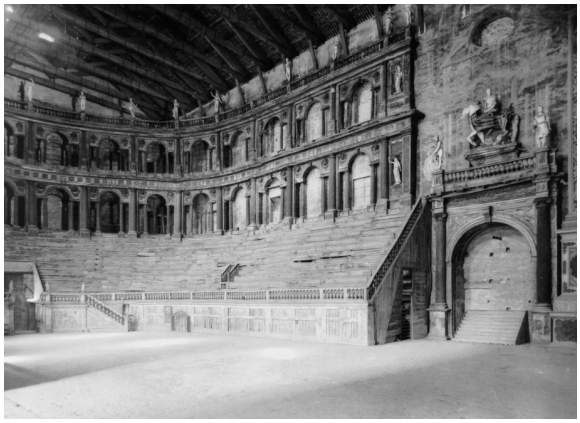
Cálderon de la Barca (1600–81) in Spanien, und Pierre Corneille (1606–84), Jean Racine (1639–99) sowie Molière (1622–73) in Frankreich. Bei allen Unterschieden sind diese Theatermacher, deren Stücke noch heute häufig gespielt werden, einander dadurch vergleichbar, dass sie ihr Betätigungsfeld im Umfeld des höfischen Theaters fanden. Im Einzelnen unterschieden sich die politischen, räumlichen und institutionellen Arbeitsbedingungen an den verschiedenen Höfen zwar beträchtlich, aber insgesamt kann die Arbeit dieser Dramatiker für eine theaterhistorische Phase stehen, in welcher sich das Hoftheater zunehmend als feste Institution etabliert, die an jeweils einen Ort und oft auch an ein Haus bzw. eine Bühne gebunden ist. Damit ging der nicht selten konfliktbeladene Anspruch einher, dass die Theater – ähnlich wie zur römischen Kaiserzeit – der Repräsentation und Affirmation politischer Macht dienten.

Eine ähnliche örtliche und institutionalisierte Beständigkeit erreicht im Verlauf des 17. Jahrhunderts die neue Dramenform der Oper, die sich in Verbindung mit dem Hoftheater bzw. aus diesem heraus entwickelt. Der Ursprung der Oper wird heute in Florenz lokalisiert, wo aus den Jahren 1597/1600 die ältesten Opern bzw. Opernfragmente von Jacopo Peri überliefert sind. Als erste erhaltene (und nach wie vor gespielte) Oper gilt Monteverdis *L'Orfeo ed Euridice*, die 1607 am Hof in Mantua uraufgeführt wurde. Die ersten überlieferten Opernaufführungen im deutschsprachigen Raum wurden zu speziellen Anlässen an Höfen gegeben, wie etwa der *Orfeo* auf Schloss Heilbrunn in Salzburg 1618 oder die von Opitz ins Deutsche übertragene *Dafne* auf Schloss Hartenfels in Torgau 1627. Vor allem der Wiener Hof tat sich anschließend mit regelmäßigen Opernaufführungen hervor und ließ in den 1650er-Jahren auch ein eigenes Opernhaus bauen. Dem schlossen sich bald München (1650er-Jahre), Dresden (1660er-Jahre), Hannover und Wolfenbüttel (beide 1680er-Jahre) an. Da sich die Oper aus höfischen Festen heraus entwickelt hatte, war sie ebenso wie das Hoftheater mit Riten der höfischen Repräsentationslogik und zusätzlich mit festlichen Praktiken wie Musik und Tanz verbunden. Dennoch waren außerhalb des deutschsprachigen Raumes bald auch erste öffentliche Opernhäuser entstanden, zuerst 1637 in Venedig, später in Neapel. Die Pariser Oper entwickelte sich ab den 1660er-Jahren, wobei zunehmend auch das Ballett integriert wurde. Um 1700 zählte Venedig, das damalige Zentrum der Oper, etwa 15 Aufführungsstätten, die von bürgerlichen Unternehmern betrieben wurden. Ein vergleichbares Beispiel im deutschsprachigen Raum bot Hamburg, wo ein Konsortium von Handelsleuten 1678 ein Opernhaus eröffnet hatte. Hier wurden außergewöhnlicherweise vornehmlich deutschsprachige Libretti geboten und der langjährige Leiter, Reinhard Keiser, unter dem 1703–1706 der junge Georg Friedrich Händel arbeitete, komponierte selbst über 100 Opern.

Mit der zunehmenden Institutionalisierung der Hoftheater ebenso wie mit der Entstehung und der Verbreitung der Oper gingen im 17. Jahrhundert zwei wichtige strukturelle Neuerungen im Theaterbau einher. Waren die neuen Häuser nun im Allgemeinen größer als die Theaterbauten der Renaissance, um sowohl mehr Zuschauer innen als auch aufwändigeren Inszenierungen Platz zu geben, so entstanden nun für die großen Bühnen auch eigentliche Kulissensysteme. Die bis heute bekannten riesigen Hinterräume der Bühnen, in denen verschiedene Ebenen von Kulissen vor- und hintereinander hereingelassen werden konnten, finden hier ihren Ursprung. Die allerersten bekannten Beispiele hierfür boten zu Beginn des 17. Jahrhunderts Ferrara und dann das neu gebaute Teatro Farnese in Parma. Die zweite wichtige Neuerung war das Rang- und Logensystem im Publikumsraum. Die Übereinanderschichtung von Publikumsrängen in neue Höhen diente der Nähe zur Bühne und besonders bei der Oper auch der Verbesserung der Akustik. Die Abgeschlossenheit der Logen erlaubte eine neue Privatsphäre beim Zuschauen und Zuhören und auch eine neue Art, die gesellschaftlichen Unterschiede und Hierarchien abzubilden. Nicht zuletzt hatte das in der Mitte vor

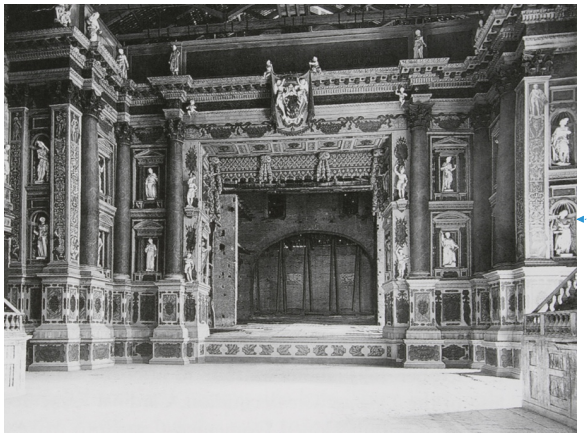
Gelöscht: (1600-81)
Gelöscht: -
Gelöscht: -
Gelöscht: -
Gelöscht:
Gelöscht: -A
Gelöscht:
Gelöscht: ,
Gelöscht: an
Gelöscht: Entwickelte
Gelöscht: also
Gelöscht: en
Gelöscht: verbunden
Gelöscht: wie das Hoftheater
Gelöscht: , aber
Gelöscht: von
Gelöscht:
Gelöscht: Theaterhäuser
Gelöscht: -
Gelöscht: n
Gelöscht: n
Gelöscht: n
Gelöscht: Zuschauerraum
Gelöscht: Zuschauerrängen

der Bühne entstehende Parterre den Vorteil, dass es auch für verschiedene Festdarbietungen oder gesellschaftliche Tänze genutzt werden konnte. Fast alle neu entstehenden Hoftheater und Opernhäuser des 17. Jahrhunderts folgten diesem Bautyp, als dessen erstes voll entwickeltes Beispiel das 1639 eingerichtete Teatro della Sala in Bologna gilt.



Teatro Farnese im Palazzo della Pilotta, Innenansicht, 1618–1628, Giovanni Battista Aleotti, Savorra, Massimiliano: Storia visiva dell'architettura italiana 1400–1700, Mailand 2006, S. 291, Abb. 61.

Kommentiert [SD35]: Abb. X
Formatiert: Schriftart: 9 Pt.
Formatiert: Schriftart: 9 Pt.
Formatiert: Schriftart: 9 Pt.
Gelöscht: -
Gelöscht: -
Gelöscht:
Gelöscht:
Formatiert: Rechts



Teatro Farnese im Palazzo della Pilotta, Bühnenansicht, 1618–1628, Giovanni Battista Aleotti, Bildnachweis: Archiv des Instituts für Kunstgeschichte der LMU München.

Kommentiert [SD36]: Abb. X.
Formatiert: Schriftart: 9 Pt.
Formatiert: Schriftart: 9 Pt.
Formatiert: Schriftart: 9 Pt.
Gelöscht: -

Obwohl also die Entwicklung und Institutionalisierung der Hoftheater und der Oper höchst bedeutsam war, soll hier zum Abschluss der Lektion noch ein anderer Fokus gewählt werden: Wir wollen einen Blick auf das Theater Shakespeares und dann auch auf die dramen- und aufführungsgeschichtliche Entwicklung im deutschsprachigen Raum richten, die von der englischen so stark beeinflusst war. Shakespeare gilt nach einer bis heute verbreiteten Ansicht, die sich im frühen 19. Jahrhundert, besonders dank deutschsprachiger Autoren wie Tieck, Schlegel und Goethe nachhaltig etablierte, als der allergrößte unter den europäischen Theatermachern. Als seine Stücke

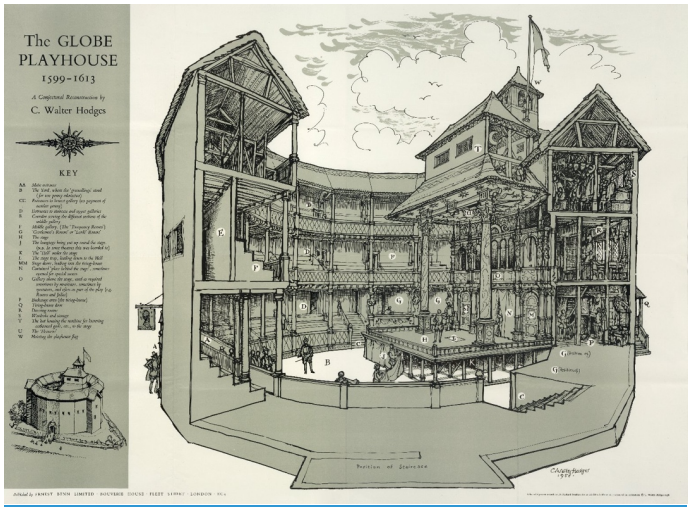
Gelöscht: .
Gelöscht: großen

seit ca. 1595 in London von einer Theatertruppe gespielt worden waren, die zuerst Chamberlain's Men und ab 1603 King's Men hieß, war der Autor allerdings nicht sonderlich aufgefallen. Auf den aus der Aufführungszeit erhaltenen Quellen, Theaterzetteln und Einzeldrucken von insgesamt 18 Stücken, war der Name unterschiedlich, oft aber mit einem Bindestrich geschrieben worden (z. B. Shake-Spear). Zudem ist unklar, ob seine Stücke neben den zahlreichen anderen, welche die Truppe spielte, besondere Beachtung gefunden hatten. In der schnelllebigen Theaterkultur jener Jahre buhlten oft zwei oder mehrere Truppen um die Gunst des Publikums, die jeweils von einzelnen Adeligen protegiert wurden. Sie waren zwar nicht direkt am Hof lokalisiert und nicht auf ein höfisches Publikum beschränkt, aber sie gehörten zu einem Lord oder eben gar dem König, der ihnen das Recht für Auftritte vor Ort und auch für Touren und Gastspiele erteilte. Die Ensembles waren relativ klein, Darstellende waren teilweise sehr berühmt und wurden von den verschiedenen Ensembles bisweilen abgeworben. Besonders in London, wo die Nachfrage groß war, spielten die Truppen täglich wechselnde Stücke aus einem sehr umfangreichen Repertoire, wobei sie neben den politischen auch in wirtschaftliche Abhängigkeiten von Theaterunternehmern, Investoren oder Immobilien- und Landbesitzer verwickelt waren. In diesem in vielerlei Hinsicht herausfordernden Theaterbetrieb, in den ganz unterschiedliche Parteien involviert waren, scheinen die Autoren der Stücke vergleichsweise wenig Beachtung gefunden zu haben.

Die seltenen Erwähnungen, die sich von „Shakespeare", „Shake-Spear" etc. in jenen Jahren erhalten haben, bringen es mit sich, dass die historische Forschung zur Person des großen Dramatikers auf einer sehr schmalen Quellenbasis beruht. Trotz aller Bemühungen und eines relativ breiten Konsenses bezüglich biographischer Eckdaten eines ursprünglich aus Stratford stammenden William Shakespeares ist der Verdacht nicht vollumfänglich von der Hand gewiesen, dass es sich bei dem für die Dramen der Chamberlain's und King's Men zeichnenden „Shakespeare" um ein Pseudonym gehandelt haben könnte, z. B. eines Adeligen, der nicht als Dramenautor erkannt werden wollte. Relativ gut belegt ist hingegen die Aufführungsgeschichte der Truppe aus jenen Jahren. Von 1596 bis 1598 spielte sie in einem aus Holz gefertigten Theaterbau, das ein privater Unternehmer in der großen, so genannten „Parliament Hall" eines ehemaligen Ordenshauses von Dominikanermönchen knapp außerhalb der Stadtgrenzen Londons nahe der Themse errichtet hatte. Die Publikumsränge boten maximal 700 Personen Platz und waren vermutlich in einer U-Form angeordnet. Somit wurde hier der aus den Renaissance-Bühnen (bzw. den römischen Theaterbauten der Kaiserzeit) bekannte Halbkreis auf den Seiten verlängert. Wie bei den Renaissance-Bühnen dürfte die Rückwand auch hier durch mehrere Türen Möglichkeiten für Auftritte und Aussichten geboten haben. Nachdem sich Konflikte über die Miete des Grundes, auf dem das Haus stand, als unlösbar erwiesen, finanzierte der Unternehmer gemeinsam mit einigen Mitgliedern der Truppe eine ganz neue Bühne für die Truppe auf der anderen Seite der Themse. Sie war vollständig aus Holz gebaut, nach oben hin offen, und wurde Globe genannt. Die Konstruktion schloss an frühere ähnliche Theaterbauten im Umfeld Londons an und war vermutlich ein Polygon mit 16 Seiten. Die zwischen 2500 und 3000 Publikumsplätze waren in drei Ränge unterteilt und umschlossen einen Hof, in den die rechteckige, von einem auf zwei Säulen aufgesetzten Dach bedeckte Bühne hineinragte. Das Gebäude brannte 1613 während einer Theateraufführung nieder und wurde 1614 durch einen zweiten, wohl sehr ähnlichen Globe am selben Ort ersetzt. Nachdem eine andere Truppe, die sich unterdessen in der von den Chamberlain's Men zuerst benutzten Halle eingerichtet hatte, 1608 durch einige Aufführungen den König beleidigte und ihr Theater geschlossen wurde, ergab sich für die King's Men die Möglichkeit, in ihre alte Halle zurückzukehren. Ab 1609 spielten sie im Winter wieder dort, und so

Gelöscht: waren
Gelöscht: ,
Gelöscht: r
Gelöscht:
Gelöscht: ¶
Gelöscht: ,
Gelöscht: ‘
Gelöscht: ,
Gelöscht: ‘
Gelöscht: ,
Gelöscht: agieren muss
Gelöscht: ,
Gelöscht: ‘
Gelöscht: aus Holz
Gelöscht: eine
Gelöscht: ,
Gelöscht: ‘
Gelöscht: s
Gelöscht: gebaut
Gelöscht: Zuschauerränge
Gelöscht: scheinen
Gelöscht: gewesen zu sein
Gelöscht: scheint
Gelöscht: gewesen zu sein
Gelöscht: Zuschauerplätze
Gelöscht: -A
Gelöscht: ,

waren sie die einzige Truppe der Zeit, die sich zwei Theater leisten konnte: ein großes, offenes für die wärmeren Jahreszeiten und ein kleineres, geschlossenes für die kalten Tage im Winter.



The Globe Playhouse, 1599-1613. Rekonstruktion von Cyril Walter Hodges (1909-2004), Bildnachweis: Folger Digital Image Collection, ART Box H688 Nr. 12, Teil 1

Die Etablierung Shakespeares als eines höchst schätzens- und erhaltenswerten Theaterautors ist das Werk einer posthumen Gesamtausgabe, die neben den 18 zuvor einzeln gedruckten Stücken 18 weitere enthielt. Während der Autor selbst keine Anstalten für eine Sammlung und Publikation seiner Werke getroffen zu haben scheint, unternahmen zwei Schauspieler der Truppe dies und publizierten 1623 die Sammlung. Diese Textfassungen, die also mit Sicherheit *nicht* von Shakespeares Hand stammen, gelten zusammen mit den 18 erwähnten Einzeldrucken als die Basis aller Shakespeare-Philologie und -Interpretation und begründeten den Ruf des Meister-Autors. Obwohl die Werke mehr oder weniger stark von der römischen Spätantike und von damals zeitgenössischen Praktiken wie dem antikisierenden Gelehrtentheater, der Commedia dell'arte oder dem Schultheater beeinflusst sind, zeichnen sie sich durch eine Überfülle von Innovationen in Sprache, Charaktergestaltung, Stoffbearbeitung und Dramaturgie aus. Shakespeare schuf Dramen von verblüffender Komplexität mit einer zuvor unbekannten Vielfalt geradezu lebensecht erscheinender Charaktere, die bisweilen ganz unterschiedliche Sprechweisen (und, wie man nur vermuten kann, damals auch unterschiedliche Schauspiel-Techniken und -Stile) mit sich bringen. Im größeren dramengeschichtlichen Kontext lässt sich dies als Weiterführung der im 16. Jahrhundert bemerkbaren Verweltlichungstendenzen einstufen. Zunehmend wurden nicht mehr nur exemplarische oder allegorischer Charaktere, sondern umfangreichere, gewissermaßen „realistische" Lebenswelten auf der Bühne abgebildet. Wie erwähnt, lässt sich dies etwa an den Entwicklungen des *Jedermann*-Stoffes beobachten, aber auch an Martin Luthers Verständnis der antik-römischen Komödie. Noch viel stärker als Luther es bei Plautus und Terenz beobachtete, brachte Shakespeare jedoch eine Vielzahl ganz verschiedener Personen auf die Bühne, die zusammen so etwas wie einen Spiegel einer ganzen Gesellschaft ergaben; aus unterschiedlichen Ständen, Berufen und mit ganz unterschiedlichen Charaktereigenschaften. Zudem ist diese umfassende Spiegelfunktion des Theaters bei Shakespeare auch kulturell und historisch

Formatiert: Schriftart: 9 Pt.
Formatiert: Schriftart: 9 Pt.
Formatiert: Links, Zeilenabstand: einfach
Formatiert: Schriftart: 9 Pt., Deutsch
Formatiert: Schriftart: (Standard) Frutiger LT Com 45 Light, 9 Pt.
Formatiert: Deutsch
Formatiert: Schriftart: (Standard) Frutiger LT Com 45 Light, 9 Pt.
Formatiert: Schriftart: (Standard) Frutiger LT Com 45 Light, 9 Pt.
Formatiert: Deutsch
Formatiert: Schriftart: (Standard) Frutiger LT Com 45 Light, 9 Pt.
Formatiert: Schriftart: (Standard) Frutiger LT Com 45 Light, 9 Pt.
Formatiert: Schriftart: 9 Pt., Deutsch
Formatiert: Schriftart: 9 Pt.
Gelöscht: 1623
Gelöscht: e
Gelöscht: ,
Gelöscht: sie
Gelöscht: .
Gelöscht: ,
Gelöscht: infolge derer z
Gelöscht: ,
Gelöscht: ‘
Gelöscht: spiegelhaft
Gelöscht: wurden
Gelöscht: zum Beispiel
Gelöscht: bei
Gelöscht: e
Gelöscht: konnten

ausdifferenziert. Da er eine Vielzahl unterschiedlicher literarischer Quellen benutzte, spielen seine Stücke nicht nur im englischsprachigen Raum, sondern z. B. auch in Verona (*Romeo and Juliet*), Venedig (*Othello* and *The Merchant of Venice*), im dänischen Helsingør (*Hamlet*) und sogar in der römischen Antike (*Titus Andronicus*). Er vermochte also ganz unterschiedliche Gesellschaften und Milieus aus unterschiedlichen Zeiten in der für ihn typischen Komplexität und fast lebensecht erscheinenden Weise zu spiegeln.

Als ein Beispiel, das diese Spiegelfunktion in verblüffender Selbstreflexivität vorführt, soll hier kurz die berühmte Spiel-im-Spiel-Szene aus *Hamlet* betrachtet werden. Der Plot dürfte bekannt sein: Der dänische Königssohn Hamlet, vom Studium aus dem deutschen Wittenberg (der Wirkungsstätte Luthers) nach Helsingør zurückgekehrt, wird vom Geist seines kürzlich verstorbenen Vaters heimgesucht. Dieser erklärt nun, er sei von seinem Bruder und Nachfolger Claudius heimtückisch ermordet worden. Unsicher, ob er der Erscheinung des Geistes trauen soll, sucht Hamlet den Verdacht u. a. dadurch zu überprüfen, dass er eine am Hof auftretende Theatertruppe anweist, einen Königsmord wie den vom Geist geschilderten zu spielen. Von dieser Darstellung, so Hamlets Hoffnung, müsste Claudius, wenn er wirklich der Mörder war, so stark ergriffen sein, dass er die Tat entweder gestehen oder jedenfalls durch unwillkürliche Reaktionen verraten müsste.

> HAMLET […]
> I have heard that guilty creatures sitting at a play
> Have by the very cunning of the scene
> Been struck so to the soul that presently
> They have proclaimed their malefactions;
> For murder, thought it have no tongue, will speak
> With most miraculous organ. I'll have these players
> Play something like the murder of my father
> Before mine uncle. I'll observe his looks,
> I'll tent him to the quick. If a but blench,
> I know my course.[50]

Das hier geplante Spiel-im-Spiel, das dann später im Stück vor dem Königspaar und einigen weiteren Hofleuten aufgeführt wird, entfaltet eine doppelte Spiegel-Funktion: Zum einen scheint der Auftritt der Truppe, wie die historische Forschung zum Elisabethanischen Theater nachwies, eine durchaus zeitgemäße Darstellung davon gegeben zu haben, wie ein britische Theatertruppe damals bei Gastspielen an einem Hof agierte. So dürfte etwa die Anordnung der Sitzplätze für die wenigen Zuschauenden oder auch das pantomimische Vorspiel, das der eigentlichen Handlung vorangestellt wird, durchaus der damaligen Praxis entsprochen haben. Sogar eine gewisse Selbstreferenz ist nicht ausgeschlossen, waren doch die Chamberlain's Men selbst einmal am Hof in Helsingør zu Gast gewesen. Diese Bezüge auf die höfische Theaterkultur der Zeit entsprechen dem Anspruch des gesamten Stücks, dass die dargestellten Vorfälle am dänischen Hof in mehr oder weniger „realistischer" Weise auf eine extradiegetische Wirklichkeit höfischer Kultur referieren. Aber zu dieser extradiegetischen Spiegelfunktion kommt im Spiel-im-Spiel eine zweite hinzu. Diese ist innerhalb der Handlung situiert und betrifft die theatrale Wiedergabe des (vermuteten) Königsmordes. Diese

[50] Shakespeare, William: The Tragedy of Hamlet. Prince of Denmark. In: Stephen Greenblatt u. a. (Hg.): *The Norton Shakespeare*. New York, London 1997, S. 1668–1759, hier S. 1703–1704 (Akt 2.2).

Gelöscht: Helsingör
Formatiert: Schriftart: 11 Pt.
Gelöscht:
Gelöscht: Play-in-the-play-
Gelöscht: der
Gelöscht: Helsingör
Gelöscht: ist
Gelöscht: ,
Gelöscht: der ihm
Gelöscht: den
Gelöscht: […]
Formatiert: Englisch (USA)
Formatiert: Englisch (USA)
Gelöscht: „„Play in the play'"
Gelöscht: in Shakespeares Zeit
Gelöscht: ö
Gelöscht: ,
Gelöscht: '
Gelöscht: „„Play in the pPlay'"
Gelöscht: ,
Gelöscht: die
Gelöscht: ist
Gelöscht: -M
Gelöscht: betrifft
Gelöscht: Und diese
Formatiert: Schriftart: Nicht Kursiv
Formatiert: Schriftart: Nicht Kursiv
Formatiert: Schriftart: Nicht Kursiv
Formatiert: Schriftart: Kursiv
Gelöscht: -
Gelöscht: -
Gelöscht:

Spiegelfunktion nun wirft, ähnlich wie die oben diskutierten in der Tradition der Morality Plays und des *Everyman*, ganz wesentlich die moralische Frage nach Sünde und Bekenntnis auf. Durch die Spiegelung der verwerflichen weltlichen Handlung soll der vermutete Mörder zur Einsicht seiner Schuld und zum Bekenntnis gebracht werden, so wie einst die Zuschauer innen des *Everyman* zum rechtzeitigen Bekenntnis ihrer Sünden gebracht werden sollten, um dann „geläutert vor Gott hintreten" zu können.

Der enge Zusammenhang der theatralen Spiegelfunktion mit der Moral und dem Schuldbekenntnis lässt sich auch auf die erste, die extra-diegetische Spiegelung übertragen. Indem das Stück die Vorkommnisse an einer „realistischen" höfischen Kultur situiert, verbindet es die Frage nach Schuld und Sühne ganz grundsätzlich mit diesem Milieu. Es verhandelt mit den Themen des Königsmords und der Rache eine politische Moral, die von gesamtgesellschaftlicher Tragweite ist. Was ist ein guter Herrscher, was ist ein schlechter, ein Tyrann? Wer bekämpft den Tyrannen und wie? Welche Form der Sühne ist möglich, und wer wird dann „geläutert vor Gott hintreten" und wer nicht? Solche Fragen stehen im Zentrum des Stücks, das somit der höfischen Kultur der Zeit einen durchaus kritischen Spiegel vorhält. Das Stück zeigt Claudius als einen zur Tyrannis neigenden Herrscher, der von Hamlet letztlich nur um den Preis seines eigenen, an Märtyrerschaft erinnernden, Todes zu Fall gebracht werden kann. Es wird hier demnach eine pessimistische Sicht auf die Schuldverstrickungen weltlicher Herrschaft präsentiert. Diesen Themenkomplex verhandelt Shakespeare auch in vielen anderen Dramen, deren Settings neben dem fiktionalisierten Dänemark und der römischen Kaiserzeit insbesondere auch die Geschichte des englischen Königshauses umfassen. Sowohl in den römischen wie auch den englischen Beispielen lässt Shakespeare dabei (anders als im *Hamlet*) historisch bekannte Herrscher in ihrem Umfeld auftreten – z. B. Julius Caesar, Antonius und Cleopatra, Richard II., Henry IV., Henry V. etc. In allen diesen Stücken wird das spiegelnde, moralische Theater die Fragen nach guter und schlechter Herrschaft somit auch zu einem Medium der Geschichtsdeutung. Die Schuldverstrickungen weltlicher Herrschaft und die Problemkreise der Tyrannis und des Märtyrertums werden anhand historischer Beispiele vorgeführt, die in der theatralen Darstellung einer moralischen Wertung unterzogen werden.

Im Vergleich zu Shakespeare (aber wie erwähnt, auch im Vergleich etwa zu Calderon oder Molière) hat das deutschsprachige Theater des 17. Jahrhunderts keine herausragenden Dramatiker vorzuweisen. Es hat auch keine prägende, theatrale Einzelkultur hervorgebracht, wie sie für England die höfisch legitimierten, kommerziellen Truppen und für Spanien und Frankreich das institutionalisierte Hoftheater boten. Im deutschsprachigen Raum scheint die theatrale Vielfalt des 16. Jahrhunderts vergleichsweise hierarchie- und ordnungslos nebeneinander bestanden zu haben, wobei sich auch die ausländischen Einflüsse weiter auswirkten. Neben die Oper und die aus der Commedia dell'arte herrührenden Wandertruppen traten nun besonders auch englische Wandertruppen, welche den kommerziellen Theaterbetrieb und die umfangreichen Repertoires ihres Landes auszugsweise in den deutschsprachigen Raum überführten. Wenn man in dieser Vielfalt dennoch ein im engeren Sinne „deutsches" Phänomen ausmachen möchte, so wäre dies wohl wieder im Bereich des Schultheaters zu finden.

Hier kamen nun verschiedentlich auch Stücke einer neuartigen Dramenform zur Aufführung, des nachträglich so genannten barocken Trauerspiels. Diese Form wurde erstmals in den 1920er-Jahren vom Philosophen und Literaturwissenschaftler Walter Benjamin umschrieben und analysiert, wobei er einige wenige Autoren wie Gryphius, Lohenstein und Hallmann ausführlich behandelte. Trotz der

Gelöscht:
Gelöscht: ,
Gelöscht: '
Gelöscht: -
Gelöscht: Sühnung
Gelöscht: Indem es mit
Gelöscht: zeigt
Gelöscht: einen
Gelöscht: ,
Gelöscht: präsentiert das Stück
Gelöscht: Und diesen
Gelöscht: ,
Gelöscht:
Gelöscht: ,
Gelöscht: '
Gelöscht:
Gelöscht:

eher marginalen Lage im vielfältigen Aufführungsbetrieb ihrer Zeit erwiesen sich diese Stücke literaturhistorisch gesehen als einflussreich, da sie im späteren 18. Jahrhundert in den vielfältigen Auseinandersetzungen mit der Trauerspiel-Gattung bei den kanonischen Autoren wie Lessing, Goethe, Schiller u. a. nachwirkten. Um dieselbe Zeit wurde, wie kurz erwähnt, auch Shakespeare im deutschsprachigen Raum entdeckt. Diese Koinzidenz ist nicht zufällig, war doch das barocke Trauerspiel in einigen thematischen Schwerpunkten, im Figurenarsenal und auch in Grundzügen der Handlung und der Dramaturgie durchaus mit Shakespeare verwandt. Auch hier wird das Theater als moralischer Spiegel für weltliche Herrscher eingeführt, und auch hier werden die Fragen nach politischer Schuld und Sühne nicht zuletzt anhand der stereotypen Rollen des Tyrannen und des Märtyrers verhandelt. Der Kampf zwischen Tyrann und Märtyrer war eine wiederkehrende Plot-Struktur, und nicht selten fielen die beiden Figuren, wie Benjamin bemerkte, auch in eins. Auf jeden Fall suchte auch das Trauerspiel dem Publikum eine politische Moral zu vermitteln, die es zudem zur Geschichtsdeutung einsetzte. Eine Schlüsselfunktion kam dabei dem Affekt des Mitleids zu, der ebenfalls in stereotyper Weise auf die moralisch Guten und besonders die Märtyrer beschränkt wurde. Nicht nur eine moralische, sondern auch eine Mitleidswirkung suchte das Barocke Trauerspiel beim Publikum hervorzurufen, und auch in dieser Hinsicht sollte es sich dann in den Entwicklungen der deutschsprachigen Dramatik des ausgehenden 18. Jahrhunderts niederschlagen.

Gelöscht: ,
Gelöscht: und
Gelöscht: d
Gelöscht: denn
Gelöscht: war das barocke Trauerspiel
Gelöscht: -W
Gelöscht:

3.5 Ausblick

Insgesamt hat die Lektion trotz der kursorischen und punktuellen Betrachtungsweise deutlich gemacht, wie fruchtbar die Zeit des späten Mittelalters, der Renaissance und des Barock (vom Anfang des 15. bis ins 17. Jahrhundert) für das Theater war. In dieser Zeit bildeten sich zahlreiche neue Dramen-, Aufführungs- und Versammlungsformen aus, deren Einfluss auf die weitere Entwicklung des europäischen Theaters entscheidend war. Und weil die Formen einander nicht in historischer Ablösung nachfolgten, sondern während langer Zeit auch nebeneinander bestanden, bildeten sich neuartige Überschneidungen und Kombinationen heraus. Im 17. Jahrhundert verloren zwar die aus dem Mittelalter stammenden geistlichen Spiele nach mehreren Jahrhunderten merklich an Anziehungskraft, aber gerade etwa die Moralitäten beeinflussten, wie gesehen, auch neu entstehende Formen stark. Ein ähnlicher Einfluss wäre für das Passionsspiel zu überprüfen, denn die im Barock populäre Märtyrerthematik dürfte kaum völlig unabhängig von der Theatertradition der Passion gewesen sein.

Gelöscht: dürfte
Gelöscht: haben
Gelöscht:

In den folgenden Lektionen werden wir einige der in Renaissance und Barock einsetzenden Einflüsse weiterverfolgen, die besonders für die Entwicklung des deutschsprachigen Theaters wichtig waren. Auch hierbei wird es weniger um eine Entwicklungs- und Fortschrittsgeschichte gehen, als um die Analyse von durchaus konfliktgeladenen Konstellationen, in denen verschiedene Einflüsse nebeneinander bestanden. Dies schlug sich bisweilen in Debatten zwischen verschiedenen Theaterautoren nieder – z. B. Lessing gegen Gottsched; Kleist gegen Schiller und Goethe –, aber bisweilen führte die Auseinandersetzung mit den vielfältigen Theatertraditionen von Renaissance und Barock auch im Werk einzelner Autoren zu verschiedenen Ausrichtungen und Tendenzen. Auch für das 18. bis 20. Jahrhundert ist festzuhalten, dass oftmals divergierende und bisweilen geradezu oppositionelle Aufführungs-, Inszenierungs- und Versammlungspraktiken nebeneinander bestanden, wobei die Auseinandersetzungen um moralische Wirkungen, gesellschaftliche Funktionalisierung und mithin um Nutzen und Gefahren des Theaters vielfältig fortgeführt wurden.

Gelöscht:
Gelöscht: konfliktuösen
Gelöscht: Konstellationen
Gelöscht: n

Aufgabe

Lesen Sie die gesamte 2. Szene des 2. Aktes aus dem *Hamlet*, in der das „Spiel im Spiel" stattfindet und reflektieren Sie 1. die Aufführungssituation, 2. die verschiedenen Publikumsreaktionen und 3. welche Funktion Hamlet der „Posse" zuschreibt. Erwägen Sie dabei vor allem die „Spiegel-Funktion" des Theaters, von der in der Lektion die Rede war.

Verwendete Sekundärliteratur

Barish, Jonas: The Antitheatrical Prejudice. Berkeley 1981.

Benjamin, Walter: Ursprung des deutschen Trauerspiels. In: Ders.: Gesammelte Schriften. Bd. I.1. Herausgegeben von Rolf Tiedemann, Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt/M. 1991, S. 203–430.

Brauneck, Manfred: *Die Welt als Bühne. Geschichte des europäischen Theaters. Bd. 1*. Stuttgart, Weimar 1993.

Brauneck, Manfred: *Die Welt als Bühne. Geschichte des europäischen Theaters. Bd.2*. Stuttgart, Weimar 1996.

Brandt, George: German Baroque Theatre and the Strolling Players, 1550–1750. In: Simon Williams, Maik Hamburger (Hg.): *A History of German Theatre*. Cambridge u. a. 2008, S.38–64.

Dammer, Raphael/Jeßing, Benedikt: *Der Jedermann im 16. Jahrhundert. Die Hecastus-Dramen von Georgius Macropedius und Hans Sachs*. Berlin, New York 2007.

Dustagheer, Sarah: *Shakespeare's Two Playhouses: Repertory and Theatre Space at the Globe and the Blackfriars, 1599–1613*. Cambridge u. a. 2017.

Fischer-Lichte, Erika: Theater und Fest. Anmerkungen zum Verhältnis von Theatralität und Ritualität in den geistlichen Spielen des Mittelalters. In: Dies., Ingrid Kasten (Hg.): *Transformation des Religiösen. Performativität und Textualität im geistlichen Spiel.* Berlin, New York 2007, S.3–17.

Gajek, Konrad: Andreas Gryphius auf dem schlesischen Schultheater. Aussagen *über* Andreas Gryphius' Dramen in Christian Gryphius' Schulactus „Von den Trauer-Spielen oder Tragödien" (1696). In: *Weltgeschick und Lebenszeit. Andreas Gryphius. Ein schlesischer Barockdiener aus deutscher und polnischer Sicht*. Herausgegeben von der Stiftung Gerhart-Hauptmann-Haus. Düsseldorf 1993, S. 95–107.

Greenblatt, Stephen: General Introduction. In: Ders. u. a. (Hg.): The Norton Shakespeare. Based on the Oxford Edition. New York, London 1997, S.1–76.

Formatiert: Schriftart: Nicht Kursiv

Gelöscht: -

Gelöscht: -

Gelöscht: -

Gelöscht:

Gelöscht: -

Formatiert: Schriftart: Nicht Kursiv

Gelöscht: -

Gelöscht: -

Gurr, Andrew: The Shakespearean Stage, 1574–1642. 4. Auflage. Cambridge u. a. 2008.

Haekel, Ralf: Die Englischen Komödianten in Deutschland. Eine Einführung in die Ursprünge des deutschen Berufsschauspiels. Heidelberg 2004.

Kaminski, Nicola/Schütze, Robert (Hg.): Gryphius-Handbuch. Berlin, Boston 2016.

Morgenstern, Matthias: Theaterferne. In: Ders.: Theater und zionistischer Mythos. Eine Studie zum zeitgenössischen hebräischen Drama unter besonderer Berücksichtigung des Werkes von Joshua Sobol, Berlin 2015, S.7–17.

Rommel, Florian: „ob mann jm vnrehtt thutt, so wollenn wir doch habenn sein blutt". Judenfeindliche Vorstellungen im Passionsspiel des Mittelalters. In: Ursula Schulze (Hg.): Juden in der deutschen Literatur des Mittelalters. Religiöse Konzepte – Feindbilder – Rechtfertigungen. Tübingen 2002, S.183–207.

Schönleber, Matthias: „der juden schant wart offenbar". Antijüdische Motive in Schwänken und Fastnachtsspielen von Hans Folz. In: Ursula Schulze (Hg.): Juden in der deutschen Literatur des Mittelalters. Religiöse Konzepte – Feindbilder – Rechtfertigungen. Tübingen 2002, S.163–182.

Simon, Eckehard: Geistliche Fastnachtsspiele. Zum Grenzbereich zwischen geistlichem und weltlichem Spiel. In: Erika Fischer-Lichte, Ingrid Kasten (Hg.): Transformation des Religiösen. Performativität und Textualität im geistlichen Spiel. Berlin, New York 2007, S.18–45.

Gelöscht: -

Gelöscht:

Gelöscht:

Gelöscht: Walter de Gruyter

Gelöscht: -

4. Theater des Bürgerlichen Dramas: Gotthold Ephraim Lessing

Gotthold Ephraim Lessing (1729-1781) gehört fraglos zu den einflussreichsten Autoren der deutschen Theatergeschichte. Zum einen gilt er als ein vehementer Vertreter der Aufklärung, in deren Dienst er das Theater stellt. Zum anderen gehören seine bis heute kanonischen und viel gespielten Stücke zum frühen „dramatischen" oder gar „hoch-dramatischen" Theater (im Sinne Hans-Thies Lehmanns); eines Theaters also, das auf der zunächst unabhängig von einer Aufführung entstehenden Vorlage des dramatischen Textes beruht und deshalb unter Umständen auch nur gelesen werden kann. In der vorliegenden Lektion werden wir versuchen, diese beiden Aspekte in Zusammenhang zu bringen: Wie mag die Konzeption eines „dramatischen Theaters" mit dessen Aufklärungsfunktion zusammenhängen? Und welche spezifischen Aufführungs- und Inszenierungslogiken kommen bei dieser Aufklärungsabsicht trotz des primären Stellenwerts des Textes ins Spiel? Wir werden sehen, dass sich anhand von Lessings theoretischen Überlegungen zur Wirkung des Theaters sowie seiner Stücke durchaus Schlüsse auf eine bestimmte Theaterpraxis ziehen lassen, die auf einem neuartigen Verhältnis zwischen Publikum, Bühnendarstellung und theatralem Raum beruht. So zeigt sich im Fall von Lessing, dass auch das textbasierte „dramatische Theater" ganz eigene Ansprüche an die Art und Weise von Aufführung und Inszenierung stellt und dass es ganz eigene Versammlungsformen und daraus resultierende Formen der Öffentlichkeit anvisiert. Ähnlich wie wir es in der vorherigen Lektion bei Shakespeares *Hamlet* beobachtet haben, sind auch Lessings Dramen als metatheatrale Experimente zu lesen. Anders als bei Shakespeare spiegelt sich bei Lessing weniger die bestehende Aufführungspraktiken als die Theaterdebatten, die Mitte des 18. Jahrhunderts geführt wurden.

Vergegenwärtigen wir uns zunächst die Bandbreite von Lessings Nachwirken, das sowohl ein breites Publikum anspricht wie auch wissenschaftlich anspruchsvoll ist. Während seine Dramen seit Langem nicht nur zum festen Bestandteil von Theaterspielplänen, sondern auch von Lehrplänen an deutschen Schulen gehören, sind seine theoretischen Schriften zum Theater und zur Medienspezifizität der Künste mittlerweile in den Lektürekanon einer historisch interessierten Kulturwissenschaft eingegangen. Im Zusammenhang mit Lessings Überlegungen zu dramatischen und literarischen Gattungskonventionen (z. B. *Briefwechsel über das Trauerspiel*, 1756/1757; *Abhandlung über die Fabel*, 1759; *Hamburgische Dramaturgie*, 1769) ist dabei u. a. seine große Bedeutung für die Rezeption des antiken Philosophen Aristoteles hervorzuheben, welcher er mit seiner Relektüre der *Poetik* vor allem hinsichtlich der Mitleidsästhetik wichtige Impulse gegeben hat. Für den medientheoretischen Blick auf die Ausdifferenzierung der Künste seit der frühen Neuzeit wird vor allem Lessings Aufsatz *Laokoon. Über die Grenzen der Mahlerey und Poesie* (1766) diskutiert. Zudem war Lessing gemeinsam mit seinem Freund, dem Philosophen Moses Mendelssohn, maßgeblich an der Entwicklung einer rational-aufgeklärten Ästhetik beteiligt. Damit positionierten sie sich insbesondere gegen eine pietistisch gefärbte Einfühlungsästhetik, wie sie damals etwa von den Schweizer Philologen Johann Jakob Bodmer (1698–1783) und Johann Jakob Breitinger (1701–1776) sowie von dem deutschen Dramatiker Fürchtegott Gellert (1717–1769) entworfen wurde. Lessings zahlreiche Streitschriften, in denen er sich darüber hinaus auch theologisch oder politisch anstößiger Werke annahm und für die er zum Teil heftig angefeindet wurde, zeugen von einer beständigen Suche nach spezifischen Schreibweisen, mit denen er sich gewissermaßen performativ in laufende Debatten einmischte.

Hinsichtlich des Themenkomplexes „Aufführen, Inszenieren, Versammeln" wird uns vor allem Lessings Nähe zur Theaterpraxis interessieren, doch sind dabei auch Bezüge zu benachbarten Diskursfeldern wie der Ästhetik und der Poetik mit zu bedenken. Auch Lessings theatertheoretischen

Gelöscht: Figuren

Gelöscht: erstmal

Gelöscht: anhand

Gelöscht: Zuschauer_innen

Gelöscht: T

Gelöscht: -

Gelöscht: ,

Gelöscht: xis

Gelöscht: .

Gelöscht: -S

Formatiert: Schriftart: Nicht Kursiv

Formatiert: Schriftart: Nicht Kursiv

Gelöscht: ss

Gelöscht: -

Gelöscht: -

Gelöscht: -

Gelöscht: ,

Gelöscht: Deshalb sind Lessings Schriften, und das gilt für die Dramen ebenso wie für sein nicht-literarisches Werk, in ganz ausgewiesener Weise historisch situiert. ¶

Überlegungen reagieren ganz wesentlich auf zeitgenössische Zusammenhänge, wie sie neben den damaligen Aufführungspraktiken durch heftige, damit teilweise verbundene, ästhetische und poetologische Debatten vorgegeben waren. Um diese Bezüge zu verdeutlichen, lohnt sich zunächst ein Blick auf die biographischen wie auch die diskursgeschichtlichen Kontexte der späteren 1740er-Jahre, in denen der junge Lessing in der blühenden Handels-, Universitäts- und Theaterstadt Leipzig erste Überlegungen zum Theater entwickelte (4.1). Anschließend wollen wir auf einige frühe Dramen und Dramenentwürfe aus den Jahren 1747–1855 eingehen und verfolgen, wie Lessing sich darin mit der in Leipzig von dem Dramatiker und Poetikprofessor Johann Christoph Gottsched (1700–1766) initiierten Theaterreform auseinandersetzt und eine ganz eigene Konzeption eines „aufgeklärten" Theaters entwirft (4.2). Im Teil 4.3 werden wir auf einen insbesondere in Frankreich geführten Diskurs eingehen, der nicht nur für Lessing, sondern für die weitere Entwicklung der theatralen Aufführungskultur des 18. Jahrhunderts generell von zentraler Bedeutung wurde: die prinzipielle philosophische Ablehnung des Schauspiels durch Jean-Jacques Rousseau (*Lettre à d'Alembert*, 1758) sowie Denis Diderots im selben Jahr formulierter Entwurf eines neuartigen Theaters der „Vierten Wand" (*Von der dramatischen Dichtkunst*, 1758). Vor diesem Hintergrund wird dann Lessings Komödie *Minna von Barnhelm oder das Soldatenglück* (1767) etwas näher betrachtet, in der das bei Rousseau negativ bewertete Schauspiel innerhalb der dargestellten Handlung positiv aufgewertet und nützlich gemacht wird (4.4). Dieses Stück wurde am damals neuen Hamburgischen Nationaltheater uraufgeführt, an dem Lessing ab dem Frühjahr 1767 während eineinhalb Jahren die dramaturgische Leitung innehatte. Allerdings scheiterte das Nationaltheater-Experiment bald, und Lessing äußerte sich im Nachhinein ernüchtert über die Diskrepanz zwischen seinen theoretischen Ansprüchen und den Praktiken und Publikumserwartungen in Hamburg. Infolgedessen scheint er gegen das (frühe) Lebensende hin die Möglichkeiten für ein aufgeklärt-bürgerliches Theater zunehmend pessimistisch eingeschätzt zu haben.

4.1. Philologie und Theaterpraxis: Lehrjahre in Leipzig

Beginnen wir mit einem Blick auf die biographisch-diskursiven Umstände, die Lessings Anfänge als Schriftsteller beeinflussten. Nach einer ersten schulischen Förderung durch seinen Vater, einen Pfarrer, und nach dem frühen Abschluss einer Fürstenschule in Meißen immatrikulierte Lessing sich 1746 mit erst 17 Jahren zum Theologiestudium in Leipzig. Das auf Wunsch des Vaters angetretene Studium wird er nach nicht einmal zwei Jahren wieder aufgeben, um sich in Berlin der damals noch ungewöhnlichen Betätigung als freier Publizist zuzuwenden. Doch zunächst erlebte der junge Student das rege intellektuelle und künstlerische Umfeld Leipzigs, das als Hochburg der sich etablierenden bürgerlichen Kultur im deutschsprachigen Raum beschrieben werden kann. Lessing selber bezeichnete die sächsische Messestadt Anfang 1749 in einem Brief an seine Mutter als „Ort, an dem man die ganze Welt in kleinen sehen kann".[51] Die zwei dort verbrachten Jahre müssen für seine literarische Laufbahn ungemein prägend gewesen sein, findet doch die für sein Werk so charakteristische enge Verschränkung von Historiographie, Theorie und Praxisbezug hier ihre Wurzeln. In Leipzig, einem der wichtigsten Handelszentren im deutschsprachigen Raum, wurde der angehende Student mit den fortschrittlichsten Aufklärungsgedanken vertraut, die durch die intellektuelle Kultur im universitären Umfeld gefördert wurden. Mit einflussreichen Persönlichkeiten

[51] Lessing, Gotthold Ephraim: Briefe von und an Lessing 1743–1770. In: Ders.: Werke und Briefe in zwölf Bänden. Bd. 11,1. Herausgegeben von Hellmuth Kiesel unter Mitwirkung von Georg Braungart und Klaus Fischer. Frankfurt/M. 1987, S. 15 (Brief vom 20. Januar 1749).

Gelöscht: auch

Gelöscht:

Gelöscht: -

Gelöscht: -

Gelöscht: P

Gelöscht: -

Gelöscht: ,

Gelöscht: ‘

Gelöscht: französischen Diskurszusammenhang

Gelöscht:

Gelöscht: ,

Gelöscht: ‘

Gelöscht:

Gelöscht:

Gelöscht:

Formatiert: Schriftart: Frutiger LT Com 45 Light

Formatiert: Schriftart: Frutiger LT Com 45 Light, Nicht Hochgestellt/ Tiefgestellt

Gelöscht: -

Formatiert: Schriftart: Frutiger LT Com 45 Light, Nicht Hochgestellt/ Tiefgestellt

Gelöscht: n

Formatiert: Schriftart: Frutiger LT Com 45 Light, Nicht Hochgestellt/ Tiefgestellt

Formatiert: Schriftart: Frutiger LT Com 45 Light

wie den schon erwähnten Gottsched und Gellert sowie dem Philosophen Christian Wolff (1679–1754) auf der Professorenliste förderte die Leipziger Universität, die zu den ältesten in Deutschland zählt, unorthodoxes Denken und spielte eine zentrale Rolle bei der Entwicklung der Philosophie der frühen Aufklärung.

Wie stark sich die zeitgenössischen philosophischen und ästhetischen Debatten auf den kaum volljährigen Lessing ausgewirkt haben mögen, wird anhand von Rezensionen deutlich, die er dann von Berlin aus in Zeitungen und Zeitschriften zu veröffentlichen begann. Die gewählten Themen geben einen Einblick in die Bandbreite seiner geistigen Interessen und seine pointierten Darstellungen lassen seinen kritischen Scharfsinn hervortreten. So verfasste er u. a. eine Entgegnung auf Gottscheds *Grundlegung einer deutschen Sprachkunst* (1748, Berlinische Privilegierte Zeitung), eine positive Rezension der deutschen Übersetzung von Juvenel de Carlencas' *Versuch einer Geschichte der schönen und anderen Wissenschaften* (1749, Berlinische Privilegierte Zeitung), einen Kommentar zu Gedichten Johann Jakob Bodmers (1750, Jenaische Gelehrte Zeitung), und er übersetzte eine Abhandlung über das Schauspiel von Antonio Francesco Riccoboni (1750, Berlinische Privilegierte Zeitung). Diese und weitere Schriften zeugen von Lessings Skepsis gegenüber jeder Form von dogmatischem Kunstverständnis ebenso wie von seiner frühen Vorliebe für philologische Untersuchungen über die Kunst und insbesondere das Theater. Bereits hier zeigt sich sein Ansatz, Fragen der Philologie, der Ästhetik und der künstlerischen Praxis miteinander zu verbinden.

Neben dem intellektuellen Universitätsumfeld bot Leipzig zudem eine der lebendigsten Kulturszenen Europas. Vermutlich aufgrund seiner liberalen Bürgerschaft und der vielen ausländischen Besucher zählte Leipzig zu den ersten deutschen Städten, in denen eine Cafékultur gedieh. Führende Verlage siedelten sich an, die neben deutschsprachigen Werken auch Übersetzungen renommierter internationaler Titel herausgaben. Der Buchmarkt florierte, die Straßen waren mit Buchhandlungen gesäumt und es entstanden literarische Kreise. So bildeten sich Strukturen einer frühen bürgerlichen Öffentlichkeit (im Sinne Jürgen Habermas') heraus. Dazu gehörte nicht zuletzt ein steigender Bedarf an Unterhaltungskultur. Vor allem die lokalen Theatergruppen profitierten von der Nachfrage durch die wachsende bürgerliche Bevölkerung und durch das jährlich bis zu siebentausend Köpfe zählende Messepublikum aus ganz Europa. In relativer Ferne zur höfischen Opernkultur der sächsischen Hauptstadt Dresden bildete sich ein neuartiges bürgerliches Theater aus. Eine führende Akteurin hierbei war die angesehene Schauspieler-Managerin Karoline Friederike Neuber (1697–1760), die ab 1727 mit einer eigenen Komödiantengesellschaft gespielt und bis 1733 das königliche Privileg auf einen festen Theaterbetrieb genossen hatte, bevor sie ab 1741 wieder mehrheitlich in Leipzig tätig war. In ihrer ersten Leipziger Zeit war Neuber stark von Gottsched unterstützt worden, der sich mit ihr gemeinsam für die Etablierung eines bürgerlichen Theaters einsetzte. Dass sich ein Universitätsprofessor in dieser Sache so stark engagierte, war außergewöhnlich, denn die Universität stand dem damals vor allem durch Wanderbühnen bestrittenen Theaterbetrieb grundsätzlich ablehnend gegenüber. Das Theater, so die Annahme, würde Studierende von der geistigen Arbeit ablenken und sich negativ ihre Lebensführung und ihre moralische Haltung auswirken.

Gelöscht: -

Gelöscht:

Gelöscht: ,

Gelöscht: Und b

Gelöscht:

Gelöscht: auch

Gelöscht: und sich f

Gelöscht: an

Gelöscht: ,

Gelöscht: , und

Gelöscht: d

Gelöscht: die

Gelöscht: besucher_innen

Gelöscht: so

Gelöscht: in

Gelöscht: -

Gelöscht: n

Gelöscht:

Stadtansicht mit Wanderbühne, Gerrit Adriaenszoon und Job Adriaenszoon Berckheyde, Haarlem 1689, Privatsammlung, Bildnachweis: wikisource (public domain), letzter Zugriff 19.09.2019: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Berckheyde_Stadtansicht_mit_Wanderb%C3%BChne.jpg.

Um diesen Vorbehalten entgegenzutreten, initiierten Neuber und Gottsched eine weit reichende Theaterreform, mit welcher die Wanderbühnen durch ein neuartiges städtisches Theater abgelöst werden sollten. Zum einen sollte durch feste Anstellungsbedingungen die Lebensführung der bisher oft schlecht angesehenen Schauspielenden neu geregelt werden. Zum anderen sollte der Theaterbesuch für ein bürgerliches Publikum dadurch moralisch vertretbar gemacht werden, dass die Stücke und die Aufführungspraktiken normiert und reguliert wurden. Seine Ansätze hierfür legte Gottsched in einer 1729 vor der Leipziger Vertrauten Rednergesellschaft gehaltenen Ansprache dar, welcher er in offenkundiger Gegenüberstellung zu Platons Ablehnung des Theaters in der *Politeia* (Lektion 2.2) den Titel gab: *Die Schauspiele und besonders die Tragödien sind aus einer wohlbestellten Republik nicht zu verbannen*. Gottsched schreibt vor allem der visuellen Präsenz des Theaters eine außerordentliche Kraft zu, da es den Zuschauer innen die dargestellten „Fabeln" – anders als den Leser innen einer Erzählung – „gleichsam mit lebendigen Farben vor Augen" führe. Das Theater, so Gottsched, biete „kein Bild, keine Abschilderung", sondern geradezu „die Wahrheit, […] die Natur

Kommentiert [SD37]: Hier gibt es keine Bildunterschrift.

Herr Zimmermann: Bitte bei Frau Woisnitza nachfragen!!

Formatiert: Schriftart: 9 Pt.

Gelöscht: dem

Gelöscht: m

selbst".[52] Aufgrund dieser Augenzeugenschaft und des äußerst starken Bezugs zur Wirklichkeit kann das Theater nach Gottsched auch „augenscheinliche Wirkungen" auf das Publikum ausüben, und hier kommt ihm eine große Verantwortung bezüglich moralischer Kategorien wie „Unschuld" und „Tugend" zu.[53] Da die Theatercharaktere und -handlungen geradezu „wahr" und „natürlich" erscheinen, ist es umso wichtiger, dass sie auch eine „wahre" und „natürliche" Darstellung des Menschen und der Gesellschaft geben, und dafür sind die moralischen Kategorien leitend. Die „Unschuld" muss „als triumphierend, die Bosheit aber als verdammlich vorgestellet" werden.[54] Weil die Augenzeugenschaft also die Gefahr birgt, die theatrale Präsentation unmoralischer Handlungen könne dem Publikum als „wahr" und „natürlich" erscheinen, müssten die moralischen Kriterien mit in die Dramentexte und Aufführungspraktiken einfließen, so dass das Unmoralische unverkennbar als „verdammlich" ausgewiesen werde.

Weiter werden Gottscheds moralisch begründete Ansätze zur Theaterreform in dem umfangreichen *Versuch einer Critischen Dichtkunst* (1730) entfaltet, in welchem er eine systematische Poetik nach strengen formalen Regeln (eine so genannte Regelpoetik) entwickelt, die auch die Dramenproduktion betrifft. So greift er etwa im zweiten Kapitel, „Von dem Charaktere eines Poeten", das Argument aus dem Vortrag über die *Schauspiele* auf, wonach der Dichter die „Handlungen der Menschen […], die entweder gut oder böse sind", auch entsprechend schildern müsse: „die guten als gut; das ist schön, rühmlich und reizend: Die bösen aber als böse; das ist häßlich, schändlich und abscheulich".[55] Ebenso wie in dem Vortrag geht Gottsched hierbei primär auf Tragödien und Trauerspiele ein, doch als eine weiter führende Konsequenz zieht er für die komische Gattung die Folgerung, dass sie primär Laster und unmoralisches Verhalten behandeln solle: „Die wahre Satire greift also nicht unschuldige, sondern schuldige Leute an."[56] Spätestes durch dieses moralische Verständnis des komischen Genres wird erkenntlich, wie stark sich Gottsched an jenen theaterästhetischen Kriterien orientiert, die im Hochmittelalter und der frühen Neuzeit für die so genannten Moralitäten und das (u. a. von Luther unterstützte) Schultheater prägend gewesen waren (Lektion 3.3). Ganz ähnlich, wie wir an diesen Theaterformen beobachten konnten, verlangt auch Gottsched vom Theater, dass es die dargestellten Handlungen nach dem moralischen Gegensatz gut vs. böse strukturiere und die entsprechenden Wertungen dem Publikum zusätzlich durch ästhetische Verfahren – des Reizenden, Schönen, Häßlichen, Satirischen, etc. – unmissverständlich vor Augen führe. Durch die regelpoetische Ausdifferenzierung solch einer moralischen Theaterästhetik soll nun um 1730 ein Theaterbetrieb, der vor allem aufgrund der Wanderbühnen und ihrer Spielpraktiken bei Kirche und Universität schlecht angesehen ist, reformiert und für die sich herausbildende städtisch-bürgerliche Öffentlichkeit tragend werden.

Dass dabei bisweilen ganz konkret andere Theaterformen in den Hintergrund gedrängt wurden, zeigt das berühmte Beispiel von der Vertreibung des Hanswursts. Diese komische Figur gilt als deutsche Weiterentwicklung des griechisch-römischen Mimus wie auch des in der Commedia dell'Arte des 16. Jahrhunderts populär gewordenen Harlekins (Arlecchino). Sie repräsentierte auf

[52] Gottsched, Johann Christoph: Die Schauspiele und besonders die Tragödien sind aus einer wohlbestellten Republik nicht zu verbannen. In: Ders.: Schriften zur Literatur. Herausgegeben von Horst Steinmetz. Stuttgart 1998, S. 3–11, hier S. 7.
[53] Ebd., S. 9.
[54] Ebd., S. 10.
[55] Gottsched, Johann Christoph: Versuch einer Critischen Dichtkunst vor die Deutschen. In: Ders.: Schriften zur Literatur. Herausgegeben von Horst Steinmetz. Stuttgart 1998, S. 12–196, hier S. 51.
[56] Ebd., S. 56.

Gelöscht: ,
Gelöscht: '
Gelöscht: ,
Gelöscht: '
Gelöscht: können
Gelöscht: ,
Gelöscht: '
Gelöscht: ,
Gelöscht: '
Gelöscht: dass dem Publikum
Gelöscht: ,
Gelöscht: '
Gelöscht: ,
Gelöscht: '
Gelöscht: kann
Gelöscht: wird
Gelöscht: ¶
Gelöscht: ,
Gelöscht: er
Gelöscht: r
Gelöscht:
Formatiert: Schriftart: Frutiger LT Com 45 Light
Formatiert: Schriftart: Frutiger LT Com 45 Light, Nicht Hochgestellt/ Tiefgestellt
Gelöscht: -
Formatiert: Schriftart: Frutiger LT Com 45 Light, Nicht Hochgestellt/ Tiefgestellt
Formatiert: Schriftart: Frutiger LT Com 45 Light
Formatiert: Schriftart: Frutiger LT Com 45 Light
Formatiert: Schriftart: Frutiger LT Com 45 Light, Nicht Hochgestellt/ Tiefgestellt
Formatiert: Schriftart: Frutiger LT Com 45 Light
Formatiert: Schriftart: Frutiger LT Com 45 Light
Formatiert: Schriftart: Frutiger LT Com 45 Light, Nicht Hochgestellt/ Tiefgestellt
Formatiert: Schriftart: Frutiger LT Com 45 Light
Formatiert: Schriftart: Frutiger LT Com 45 Light, Nicht Hochgestellt/ Tiefgestellt
Gelöscht: -
Formatiert: Schriftart: Frutiger LT Com 45 Light, Nicht Hochgestellt/ Tiefgestellt
Formatiert: Schriftart: Frutiger LT Com 45 Light
Formatiert: Schriftart: Frutiger LT Com 45 Light
Formatiert: Schriftart: Frutiger LT Com 45 Light, Nicht Hochgestellt/ Tiefgestellt

Der Quacksalber und der Narr, Illustration aus der Bilderfibel des Joachim Heinrich Campe, 1830. Bildnachweis: SBB Preußischer Kulturbesitz.

den Wanderbühnen noch Anfang des 18. Jahrhunderts ein zu kontrollierendes Improvisationstheater, das mit Zoten und Grotesken das einfache Volk unterhielt. Für eine solche Figur hatte Gottscheds auf moralische Bildung verpflichtetes Reformtheater, welches die Satire und das Lachen auf die „Bösen" zu beschränken suchte, keinen Platz mehr. Auch Neuber teilte diese Einschätzung, wie aus einem der zahlreichen von ihr verfassten Vorspiele für das Theater hervorgeht.

Es handelt sich um ein entweder (aus Furcht vor Raubkopien) ungedruckt gebliebenes oder verlorenes Vorspiel mit dem unzweideutigen Titel „Der Sieg der Vernunft – oder der Tod des Hans Wurst". Auch ein weiteres nicht erhaltenes Stück Neubers, „Der alte und der neue Geschmack", scheint gemäß der Überlieferung mit der Vertreibung des Hanswursts befasst gewesen zu sein. So steht die Figur im Rückblick symptomatisch für die enge Verbindung von Theaterapologetik und Theaterzensur, aus welcher die Entwicklung des bürgerlichen Dramas jener Jahre hervorging. Das Bemühen, den Theaterbetrieb gegen feindliche Stimmen zu verteidigen und ihn mit neuen regelpoetischen Formen für ein bürgerliches Publikum vertretbar zu machen, ging bisweilen mit einer direkten Zensur von anderen Bühnengestalten, dramatischen Inhalten und Spielformen einher, die auf der Bühne grundsätzlich nicht mehr präsent sein sollten.

Gottfried Prehauser (1699–1769) als Hanswurst, handkoloriertes Kupfer, Bildrechte: Wien Bibliothek im Rathaus/Foto: Julia Teresa Friehs.

In den Zusammenhang der Regulierung von Aufführungspraktiken gehört auch die Verbreitung von Regieanweisung als eines Textmittels, das inszenatorische Entscheidungen kontrollieren sollte. Wenn nun zunehmend nicht nur die Bühnenausstattung für die einzelnen Szenen empfohlen wurde, sondern auch Kostümwahl, Schauspielstil sowie, zuweilen innerhalb des Dialogs, einzelne Gesten und Sprechweisen festgelegt wurden, so ist darin u. a. das Bemühen zu erkennen, regelpoetische Normen über die Dramentexte hinaus auch für die Aufführung möglichst unmissverständlich festzuschreiben. Auf jeden Fall kommt den Dramenautoren durch die Regieanweisungen eine neue Verantwortung auch für die Übertragung des dramatischen Stoffes auf die Bühne zu. Sie müssen beim Verfassen des

Kommentiert [SD38]: Keine Bildunterschrift, 2 Bilder

Herr Zimmermann: auch nachfragen!!

Gelöscht: .

Gelöscht: für

Gelöscht: ,

Gelöscht: ‘

Gelöscht:

Formatiert: Links

Kommentiert [SD39]: Mal ganz generell: ein bisschen Seiten-Layout anstatt direkt untereinander kopierte Bilder würde dem Dokument gut tun....

Gelöscht: hervorgeht.

Gelöscht: ss

Formatiert: Schriftart: 9 Pt.

Kommentiert [MW40R39]: Da ich leider layout-technisch keine Erfahrung habe und mich auch in der Zeit nicht einarbeiten kann, bitte ich hier um Mithilfe, ich fände es auch schöner, wenn die Bilder eingebettet wären. Gerne können wir dazu telefonieren, wie ich das am besten markieren kann.

Gelöscht: ¶

Formatiert: Schriftart: 9 Pt.

Gelöscht: ¶

Gelöscht: Gottfried Prehauser (1699–1769) als Hanswurst, handkoloriertes Kupfer, (Bildrechte: WienBibliothek im Rathaus/Foto: Julia Teresa Friehs), Die handkolorierte Zeichnung stellt den Hanswurstdarsteller Gottfried Prehauser (1699–1769) in seinem typischen Kostüm dar.

Formatiert: Schriftart: 9 Pt.

Formatiert: Keine, Abstand Vor: 0 Pt., Nach: 0 Pt., Zeilenabstand: Mehrere 1,15 ze, Leerraum zwischen asiatischem und westlichem Text nicht anpassen, Leerraum zwischen asiatischem Text und Zahlen nicht anpassen

Formatiert: Schriftart: 9 Pt.

Formatiert: Schriftart: 9 Pt.

Gelöscht: der

Textes mitbedenken, dass die Dramen auch unabhängig von ihnen und in einer potentiell fernen Zukunft zur Aufführung bestimmt sind und dass entsprechende Anweisungen nötig sind. Nicht zuletzt geht damit eine Tendenz der beabsichtigten Kanonisierung einher, die auch mit den medientechnischen Entwicklungen im Buchdruck und -vertrieb verbunden war. Neben der Kanonisierung durch Buchausgaben, welche die Dramen unabhängig von der Präsenz des Verfassers an verschiedenen Spielorten zugänglich machen, führt die Einführung von Regiebemerkungen gewissermaßen zu einer Kanonisierung der dazugehörigen Aufführungsweisen. Sie sollen gewährleisten, dass die Dramen an allen Orten und auf längere Zeit möglichst ähnlich auf die Bühne gebracht werden.

An den verschiedenen geschilderten Neuerungen – moralisch begründete Regelpoetik, Zensur von unmoralischen Darstellungsweisen, Regelung der Aufführungspraxis durch Regieanweisungen – lässt sich absehen, wie die Reformbestrebungen am Theater nicht zuletzt mit der Idee einer bürgerlichen Öffentlichkeit zusammenhängen. Am neuen sozialen Status des Theaters als eines moralisch gesicherten, öffentlichen und kollektiven Erlebnisorts wird auch die gesellschaftliche und politische Stellung des sich formierenden Bürgertums ablesbar. Diese Zusammenhänge wurden für den jungen Lessing deshalb besonders prägend, weil er in Leipzig bereits kurz nach seiner Ankunft direkten Zugang zum Theatermilieu um die seit 1741 wieder dort verankerte Truppe Neubers fand. Das Interesse des jugendlichen Lessing für das Theater hatte bereits an der Fürstenschule zu einer intensiven Beschäftigung mit den römisch-antiken Komödien des Plautus und Terenz geführt. Beide Autoren hatten ja, wie im letzten Kapitel erwähnt, infolge der italienischen Renaissance auch im deutschsprachigen Schultheater des 17 Jahrhunderts Verbreitung gefunden. In Leipzig konnte Lessing dieses Interesse nun auf die neuesten Entwicklungen in der Aufführungspraxis ausbauen. Auf Vermittlung seines Cousins Christoph Mylius übersetzte er für Friederike Neubers Truppe Stücke aus dem Französischen und Englischen. Dadurch konnte er sich Theateraufführungen ansehen, die ihm ansonsten nicht erschwinglich gewesen wären.

Einen Eindruck von Neubers damaligem Repertoire und damit von Lessings damaliger Theatererfahrung mag der stark französisch geprägte Spielplan ihres halbjährigen Aufenthalts 1735 in Hamburg geben, wo neben etwa 15 Tragödien von Voltaire, Corneille, Racine hauptsächlich französische Komödien von Molière, Regnard, Marivaux, Destouches, Boissy gespielt wurden. Dennoch suchte Neuber auch die Produktion deutschsprachiger Stücke zu fördern. Mit Gottsched hatte sie sich nach ihrer dauerhaften Rückkehr nach Leipzig um 1741 überworfen und begann, seine eigenen, nach der Regelpoetik konstruierten Stücke als steif und für die Bühne ungeeignet zu kritisieren. Der junge Lessing dagegen schien Neubers Vorstellungen einer neuen deutschen Dramatik näher zu kommen. Dies belegt der Umstand, dass ihre Truppe Anfang 1848 gar eine der frühesten Komödien des Übersetzers Lessing zur Uraufführung gebracht hatte. Vor diesem Stück, *Der junge Gelehrte*, hatte Lessing erst das Fragment, *Damon oder die wahre Freundschaft*, Ende 1747 für die von Mylius verantwortete Zeitschrift *Ermunterungen zum Vergnügen des Gemüts* fertig gestellt. Mit dieser Publikation und mit Neubers Aufführung des zweiten Stücks war Lessing, noch keine 19 Jahre alt, als Dramenautor an die Leipziger Öffentlichkeit getreten.

Anhand einiger von Lessings frühen Komödienentwürfen soll im Folgenden beobachtet werden, wie er sich als Dramenautor mit dem diskursiven und theaterpraktischen Umfeld Leipzigs auseinandersetzt. Dass er insbesondere Gottsched sehr kritisch gegenüberstand, geht schon aus der erwähnten Rezension der *Sprachkunst* von 1748 hervor. Ein Jahrzehnt später lässt sich aus einem

Gelöscht: ,

Gelöscht:

Gelöscht: konnte

Gelöscht: übersetzen

Gelöscht: ,

Gelöscht: und

Gelöscht: d

Gelöscht: wurde er

Gelöscht: auch zu

Gelöscht: den Aufführungen zugelassen

Gelöscht: ,

Gelöscht: obwohl sie sich

Gelöscht: der

Gelöscht: 1841 mit Gottsched

Gelöscht: und dessen

Gelöscht: te

Gelöscht: ,

Gelöscht: wie

Gelöscht: belegt

Gelöscht: e

seiner damals wöchentlich publizierten *Briefe, die neueste Litteratur betreffend* (1759–1765) ersehen, dass er gerade die von Gottsched unternommenen theaterreformatorischen Bestrebungen keineswegs befürwortete: „Es wäre zu wünschen," notiert er am 16. Januar 1759, „daß sich Herr Gottsched niemals mit dem Theater vermengt hätte". Zur Erklärung fügt er hinzu: „Seine vermeinten Verbesserungen betreffen entweder entbehrliche Kleinigkeiten, oder sind wahre Verschlimmerungen."[57] Zwar teilt Lessing die Diagnose, dass es um das Theater zu Beginn des 18. Jahrhunderts „sehr elend" ausgesehen habe und Veränderungen dringend notwendig gewesen seien, doch hält er Gottscheds Regelpoetik für rigide. Von dessen Stücken schätzt er insbesondere den von Gottsched stets als Modelldrama hervorgehobenen *Sterbenden Cato* sehr negativ ein. Auch weist Lessing Gottsched die Verantwortung für die Vertreibung des Harlekins zu, die er als „die größte Harlequinade" bezeichnet, „die jemals gespielt wurde".[58] Obwohl an dieser Vertreibung auch Neuber beteiligt war, scheint Lessings Verhältnis zu ihr weit weniger negativ geprägt gewesen zu sein. Dank der von Neuber vermittelten Übersetzungsarbeit konnte er sich mit den dramaturgischen Besonderheiten von damals geläufigen Stücken vertraut machen. Dank des Zugangs zu ihrer Truppe wiederum lernte er viele Details der damaligen Aufführungspraktik aus nächster Nähe kennen. Es scheint deshalb, dass Neuber Lessings Bewusstsein für theatralische Konventionen ebenso entscheidend prägte wie sein Bestreben, das Theater als Institution zu beeinflussen. Angesichts dieser indirekten Nachwirkung von Neubers Schaffen in und durch Lessing sei hier erwähnt, dass sie bereits kurz nach seinem Umzug nach Berlin 1750 ihre Truppe nicht mehr aufrechterhalten konnte. Nach vereinzelten Engagements als Schauspielerin in Wien verarmte Karoline Friederike Neuber im Alter und starb 1760 beinahe vergessen in der Nähe von Dresden.

4.2. Gegen moralische Wertungen und Vorurteile auf der Bühne: Das Metatheater des jungen Lessing

In den Komödien und Komödienentwürfen, die Lessing in Leipzig anfertigte, zeigt sich erstmals die eingangs angesprochene, für Lessing zeitlebens eigentümliche Verschränkung von Theorie und Praxis. Wie ebenfalls erwähnt, kann dies im Ansatz auf die Theaterdebatten und den Theaterbetrieb im damaligen Leipzig zurückgeführt werden, denn auch beispielsweise Gottsched oder Gellert hatten ihre theoretischen Überlegungen mit selbst geschriebenen Stücken verbunden. So konstruierte Gottsched etwa seinen *Sterbenden Cato* (1732) explizit als Modell für seine Poetik der Bewunderung und Nachahmung, und Gellert verfasste seine sentimentalen Dramen wie *Die Betschwester* (1745) oder *Die Zärtlichen Schwestern* (1747) als Illustration seines Begriffs der emotionalen Anerkennung oder „Rührung". Im Vergleich dazu funktioniert die Dramatisierung theoretischer Konzepte bei Lessing aber von Anfang an ganz anders. Er nutzt seine Komödien nicht als Anschauungsbeispiele für anderweitig entwickelte theoretische Konzeptionen, sondern dazu, theoretische Problemstellungen und Fragen auf der Bühne zu inszenieren und dadurch überhaupt erst zu verhandeln. Die theaterästhetischen Konzeptionen werden auf der diegetischen Ebene der Stücke in einzelnen Handlungsmomenten oder Handlungssträngen in Szene gesetzt, so dass von einer Dramatisierung

[57] Lessing, Gotthold Ephraim: Briefe, die neueste Litteratur betreffend (1759–1765). In: Ders.: Werke und Briefe in zwölf Bänden. Bd. 4. Werke 1758–1759. Herausgegeben von Gunter E. Grimm. Frankfurt/M. 1997, S. 453–777, hier S. 499 (Siebzehnter Brief).
[58] Ebd., S. 499–500.

Gelöscht: Und
Gelöscht: auch
Gelöscht: s
Gelöscht: lässt sich ein Jahrzehnt später aus einem seiner damals wöchentlich publizierten *Briefe, die neueste Litteratur betreffend* (1759–1765) ersehen
Gelöscht: .
Gelöscht:
Gelöscht: Und z
Gelöscht: , und unter
Gelöscht: den
Gelöscht: weist Lessing Gottsched die Verantwortung
Gelöscht: und
Gelöscht: bezeichnet dies
Gelöscht: […]
Gelöscht: Neuber, die sich 1740 ihrerseits mit Gottsched überworfen hatte, konnte er sich in
Gelöscht: Und d
Gelöscht: bei
Gelöscht: ist es besonders bemerkenswert
Gelöscht: ,
Gelöscht: ,
Gelöscht: ,
Gelöscht: 1786o
Gelöscht: sie
Gelöscht: "
Gelöscht: "
Gelöscht: -B
Formatiert: Schriftart: Frutiger LT Com 45 Light
Formatiert: Schriftart: Frutiger LT Com 45 Light, Nicht Hochgestellt/ Tiefgestellt
Formatiert: Schriftart: Frutiger LT Com 45 Light, Nicht Hochgestellt/ Tiefgestellt
Gelöscht: -
Formatiert: Schriftart: Frutiger LT Com 45 Light, Nicht Hochgestellt/ Tiefgestellt
Gelöscht: -
Formatiert: Schriftart: Frutiger LT Com 45 Light, Nicht Hochgestellt/ Tiefgestellt
Gelöscht: -
Formatiert … [22]
Formatiert: Schriftart: Frutiger LT Com 45 Light
Formatiert: Schriftart: Frutiger LT Com 45 Light
Formatiert … [23]
Gelöscht: -
Formatiert … [24]

theoretischer Fragestellungen oder von metatheatralen Dramen gesprochen werden kann. Lessings frühe Stücke sind Laboratorien, in denen theatrale Darstellungs- und Wirkungsweisen anhand von bestimmten Figurenkonfigurationen und Handlungen experimentell durchgespielt werden.

In dieser Weise schaltet sich Lessing mit seinen ersten Komödien insbesondere in die von Gottsched und Neuber angeregte und von Gellert erweiterte Debatte um die Funktion der Komödie und die Berechtigung komischer Charaktere auf der bürgerlichen Bühne ein. Entgegen der von Gottsched vertretenen rigiden Trennung zwischen lasterhaften und tugendhaften Charakteren lässt Lessing etwa im Fragment *Der Leichtgläubige* (1747), im schon erwähnten *Damon* (1747) sowie in dem von Neuber aufgeführten *Jungen Gelehrten* (1748) gemischte Charaktere auftreten, so dass Tugend und Laster nicht einander gegenüberstehen, sondern sich zu einer Art menschlichen Fehlbarkeit verbinden. Im *Jungen Gelehrten* z. B. zeigt der gutmütige Valer, der dem in erster Linie als lasterhaft erscheinenden Titelhelden Damis gegenübersteht, seinerseits einen wenig tugendhaften Hang zur Leichtgläubigkeit. Anders als Gellert, stellt Lessing solche „menschlichen" Fehler jedoch nicht etwa als „rührend", sondern durchaus als „lächerlich" dar. Kam der Rührung bei Gellert die Bestätigung der eigenen Tugendhaftigkeit zu, so ging es Lessing um ein produktives Bewusstwerden der menschlichen Fehlbarkeit und zugleich einer sozialen Verantwortung. Damit setzt er wiederum auch auf eine ganz andere Art des Verlachens als Gottsched, bei dem die Satire, wie erwähnt, auf die Bösen und Unmoralischen beschränkt war. Als Auslöserin des neuartigen Lachens agiert in mehreren der frühen Stücke insbesondere das Hausmädchen Lisette. Lessing greift damit die aus Plautus' Komödien bekannte intrigierende Diener innenfigur auf, die durch komische Intervention die Charaktere zum Umdenken bewegt. Diese Lisette nun lacht im *Gelehrten* den weitgehend als nachdenklich und liebenswürdig erscheinenden Valer aus:

> LISETTE. Ha! ha! ha!
> VALER. Wahrhaftig, mir ist nicht lächerlich, Lisette.
> LISETTE. Nicht? Ha! ha! ha!
> VALER. Ich glaube, du lachst mich aus?
> LISETTE. O so lachen Sie mit! Oder ich muß noch einmal darüber lachen, daß Sie nicht lachen wollen. Ha! ha! ha![59]

Hier wertet Lessing die Funktion des Lachens von einem Ver-Lachen in ein Mit-Lachen um. Diese Umwertung, die durch die Dramenfigur Lisette herbeigeführt wird, erzeugt insofern einen metatheatralen Effekt, als nun auch die Zuschauer_innen sich fragen mögen, ob der von ihnen auf der Theaterbühne beobachtete Valer, aller seiner Tugenden zum Trotz, nicht etwa doch lachhaft sein könnte. Die Zuschauenden werden demnach Zeugen der Möglichkeit, im Theater nicht über einen lasterhaften „Anderen" zu lachen, von dem sie sich distanzieren. Vielmehr wird ihnen das Lachen über einen von ihnen, mithin eine Identifikationsfigur, nahegelegt, dessen Fehler oder Fehleinschätzungen nicht mehr als unmoralisch, sondern als menschlich vorgestellt werden. Dadurch ergibt sich die Möglichkeit, das Lächerliche als Anlass und Mittel zur Selbstreflexion zu begreifen. Dies betrifft die Selbstreflexion des dargestellten, dramatischen Charakters Valer, der sich dank Lisette neu einschätzen kann, als auch die Selbstreflexion der Zuschauenden, die ihre vermeintlich stabilen

[59] Lessing, Gotthold Ephraim: Der junge Gelehrte. Ein Lustspiel in drei Aufzügen. In: Ders.: Werke und Briefe in zwölf Bänden. Bd. 1. Werke 1743–1750. Herausgegeben von Jürgen Stenzel. Frankfurt/M. 1989, S. 139–237, hier S. 169.

Gelöscht:
Gelöscht:
Gelöscht:
Formatiert: Schwedisch
Gelöscht:
Gelöscht:
Gelöscht: l
Gelöscht: den
Gelöscht: charakter
Gelöscht: l
Gelöscht: n, sondern
Gelöscht: deren
Gelöscht: –
Gelöscht: und zwar
Gelöscht: sowohl zur
Gelöscht: dargestellten
Gelöscht: eines
Gelöscht: wie
Gelöscht: zur
Formatiert: Schriftart: Frutiger LT Com 45 Light
Formatiert: Schriftart: Frutiger LT Com 45 Light, Nicht Hochgestellt/ Tiefgestellt
Gelöscht: -
Formatiert: Schriftart: Frutiger LT Com 45 Light, Nicht Hochgestellt/ Tiefgestellt
Gelöscht: -
Formatiert: Schriftart: Frutiger LT Com 45 Light, Nicht Hochgestellt/ Tiefgestellt
Formatiert: Schriftart: Frutiger LT Com 45 Light

Urteile über tugend- und lasterhafte Charaktere und damit ihre moralischen Wertsysteme und ihre eigenen Verhaltensnormen in Frage gestellt sehen.

Dass Lessing in derart umwertender Selbstreflexion einen wesentlichen Zweck der Komödie sah, den er durchaus auch auf sich selbst als Autor bezog, geht aus dem bereits zitierten Brief an die Mutter vom Januar 1749 hervor:

> Doch bald hätte ich den vornehmsten Nutzen, den die Lustspiele bei mir gehabt haben, vergessen. Ich lernte mich selbst kennen, und seit der Zeit habe ich gewiß über niemanden mehr gelacht und gespottet als über mich selbst.[60]

Eine etwas anders akzentuierte Variante des umwertenden Lachens setzt Lessing in der Komödie *Der Misogyne* (1748) ein. Hier wird der Titelheld, der aus negativen Erfahrungen zum Frauenhasser avancierte Wumshäter, der seinem Sohn das Heiraten verbieten will, aufgrund seiner Vorurteile zur Lachfigur. Auch dies wird in Spiel-im-Spiel Szenen vorgeführt, in welchen die Verlobte des Sohnes, Hilaria, in theatraler Travestie abwechselnd als sie selbst und als ihr fiktiver Bruder auftritt. Verkleidet als junger Mann treibt Hilaria Wumshäters frauenfeindliche Vorurteile auf die Spitze. Dadurch wird dieser in eine Täuschung und Geschlechterverwirrung verwickelt. Die Zuschauenden werden so zu Zeugen, wie damals geläufige frauenfeindliche Vorurteile seine ganze Wahrnehmung beeinflussen. Sie können über Wumshäter lachen, sind dabei jedoch zugleich auf sich selbst zurückgeworfen. Das Publikum sieht sich mit dem allgemeinen Problem von vorgefassten Meinungen und Vorurteilen konfrontiert, die als lachhaft ausgewiesen werden und mag nun unter Umständen auch eigene, ohne konkrete Anschauung gefasste Vorurteile deutlicher erkennen und im besten Fall darüber lachen.

Neben der Frage, worüber bzw. mit wem in der Komödie gelacht werden soll, setzt Hilarias Travestie auch die lange Theatertradition des Cross-Dressings in Szene. So war die Theaterpraxis von der Antike bis ins späte siebzehnte Jahrhundert meistenteils auf Travestie angewiesen, da lange Zeit alle Rollen – männlich und weiblich – nur von männlichen Schauspielern verkörpert werden durften. Diese Tatsache wurde schon früh in Komödien thematisiert, so etwa in Plautus' *Casina* (186–184 v. Chr.), und viele Jahrhunderte später griff sie Shakespeare in *Twelfth Night or What You Want* (1601–1602) auf. Während bei Plautus ein männlicher Sklave als weiblicher Charakter getarnt erscheint und eine Reihe erotischer Verwirrungen auslöst, gibt sich in *Twelfth Night* eine weibliche Figur als Mann aus, was zu einer ähnlichen Liebesaffäre führt. Betrachtet man diese Handlungen vor dem Hintergrund der jeweils zeitgenössischen theatralen Aufführungsweisen, so lassen sie den geschlechterspezifischen Identitätskonflikt als einen der Theaterpraxis inhärenten erkenntlich werden.

Zu Lessings Zeit gehörten Schauspielerinnen mittlerweile zwar zum Theateralltag, doch waren sie noch immer stark gesellschaftlich stigmatisiert. Als Lessing seinen *Misogyn* schrieb, galten Frauen auf der Bühne, ungeachtet der Neuerungen der Theaterreformer, noch immer als unmoralisch. Die Emanzipation der Schauspielerinnen stand noch bevor, wie etwa die trotz großen Erfolgen weitgehend ungesicherte Stellung Neubers sowie später das traurige Ende ihrer Karriere und ihres Lebens verdeutlichen. Vor diesem Hintergrund ist es schon ungewöhnlich, dass Lessing – auf der

[60] Lessing, Gotthold Ephraim: Briefe von und an Lessing 1743–1770. In: Ders.: Werke und Briefe in zwölf Bänden. Bd. 11,1. Herausgegeben von Hellmuth Kiesel unter Mitwirkung von Georg Braungart und Klaus Fischer. Frankfurt/M. 1987, S. 16 (Brief vom 20. Januar 1749).

Gelöscht:
Gelöscht: solcher
Gelöscht: n
Gelöscht: nicht nur
Gelöscht: ,
Gelöscht: und
Gelöscht: d
Gelöscht: sein
Gelöscht: Frauenhass
Gelöscht: t
Gelöscht: Dabei
Gelöscht: sie sowohl
Gelöscht: r
Gelöscht: lacht
Gelöscht: -T
Gelöscht: weiten
Gelöscht: -
Gelöscht:
Gelöscht: -
Gelöscht: i
Gelöscht: s
Gelöscht: den
Gelöscht: *en*
Formatiert: Schriftart: Frutiger LT Com 45 Light
Formatiert: Schriftart: Frutiger LT Com 45 Light, Nicht Hochgestellt/ Tiefgestellt
Gelöscht: -
Formatiert: Schriftart: Frutiger LT Com 45 Light, Nicht Hochgestellt/ Tiefgestellt
Gelöscht: n
Formatiert: Schriftart: Frutiger LT Com 45 Light, Nicht Hochgestellt/ Tiefgestellt
Formatiert: Schriftart: Frutiger LT Com 45 Light

Handlungsebene des Stücks – gerade Hilaria eine Travestie spielen lässt und somit das während vieler Jahrhunderte von Männern verwendete Cross-Dressing einer Frau zuspricht. Indem nun genau diese theaterspielende Frau den Effekt erzielt, die Vorurteile des Frauenhassers als lächerlich erscheinen zu lassen, führt Lessings Umwertung gar noch weiter. Weil sich die Aufdeckung des frauenfeindlichen Vorurteils so direkt auf die Realität der Theaterpraxis Mitte des achtzehnten Jahrhunderts beziehen lässt, mögen auch die frauenfeindlichen Vorurteile des Publikums angesprochen gewesen sein. Auf jeden Fall agiert Hilaria ähnlich wie auch Lisette als ein dezidiert weiblicher Dramencharakter, der auf der Handlungsebene metatheatrale Umwertungen instigiert und damit zeitgenössische Theaterpraktiken wie auch Theatertheorien hinterfragt. Im Kontext der Entstehung dieser Stücke ist es durchaus denkbar, dass für solche neuartigen Frauenfiguren auf der Bühne nicht zuletzt Neuber Patin stand. Während er sich von Gottsched offenkundig distanziert hatte, steht zu vermuten, dass Lessing im *Misogyn* gerade Neubers Bemühungen um eine neue Theaterpraxis und -kultur die Reverenz erwiesen haben könnte.

In nochmal anderer Weise verwendet Lessing theatrale Kostümierungsverfahren auch in der Komödie *Die Juden* (1749) zur Offenlegung von Vorurteilsstrukturen. In diesem Stück, das er kurz nach der Ankunft in Berlin unter dem Eindruck der dortigen jüdischen Gemeinde verfasste, kommt dem „Judenbart" als einer damals weit verbreiteten Requisite zur Bühnendarstellung jüdischer Charaktere eine zentrale Funktion zu. Lessing setzt den Bart aber gerade nicht zur Kennzeichnung von Menschen jüdischen Glaubens auf der Bühne ein, sondern er lässt ihn innerhalb des Stücks von zwei Räubern verwenden, die sich bei einem Überfall verkleiden, um den Verdacht auf den stereotypischen „Juden" zu lenken. Im Zuge der Enthüllung führt dies unter anderem zu der folgenden komödiantischen Szene, in welcher der Räuber Martin Krumm von einem Reisenden nach einer gestohlenen Schnupftabakdose gefragt wird. Als Krumm seine Taschen lehrt, um zu zeigen, dass er die Dose nicht hat, kommen stattdessen die Bärte zum Vorschein, womit erstmals erkenntlich wird, dass die Räuber nur als Juden verkleidet gewesen waren.

> MARTIN KRUMM Nein, nein. Sie sollens sehn, Sie sollens sehn. *er wendet die eine Tasche um*: Ist da eine Dose? [...] *er wendet die andre um:* Da ist auch nichts? [...] Geben Sie acht. Da will ich den dritten umwenden. *bei dem Umwenden fallen zwei große Bärte heraus:* Der Henker! Was laß ich da fallen? *er will sie hurtig aufheben, der Reisende aber ist hurtiger und erwischt einen davon.*
> DER REISENDE Was soll das vorstellen?[61]

Mit dem komödiantischen Erscheinen der Bärte (anstelle der erwarteten Dose) und mit der Frage danach, was die Bärte „vorstellen", wird der verdeckte eigentliche Kern der vom Stück gestellten Schuldfrage buchstäblich vor Augen geführt: Nicht dem Raubgut, sondern dem Einsatz des antijudaistischen Stereotyps gilt die Anklage. Ähnlich wie im Fall des *Misogyns* wird so auf der Handlungsebene ein auf Vorurteilen beruhender Hass lächerlich; diesmal ein Hass auf Juden als vermeintliche Räuber, den sich gerade die eigentlichen Räuber zu Nutze zu machen suchen. Und wieder adressiert Lessing mittels der Metatheatralität zudem die Möglichkeit, dass das Vorurteil auch auf Seiten des Publikums verbreitet sein könnte, das an eine stereotypische Darstellung von bärtigen Juden im zeitgenössischen Theater gewohnt ist. Erneut kommt also die Selbstreflexion des komödiantischen Lachens zum Tragen, das sich einerseits gegen die von Vorurteilen behafteten,

[61] Lessing, Gotthold Ephraim: Die Juden. In: Ders.: Werke und Briefe in zwölf Bänden. Bd. 1. Werke 1743–1750. Herausgegeben von Jürgen Stenzel. Frankfurt/M. 1989, S. 447–488, hier S. 477–478.

Gelöscht: gerade
Gelöscht: nicht zuletzt
Gelöscht: f
Gelöscht:
Gelöscht: -V
Gelöscht: Juden
Gelöscht: .
Formatiert: Schriftart: Frutiger LT Com 45 Light
Formatiert: Schriftart: Frutiger LT Com 45 Light
Gelöscht: -
Formatiert: Schriftart: Frutiger LT Com 45 Light
Gelöscht: -
Formatiert: Schriftart: Frutiger LT Com 45 Light
Gelöscht: -
Formatiert: Schriftart: Frutiger LT Com 45 Light

hasserfüllten Dramencharaktere wendet und andererseits die Zuschauenden zum Nachdenken darüber anregen soll, inwiefern sie selbst vielleicht demselben Vorurteil anhängen.

Betrachtet man die in Lessings Komödien lächerlich gemachten Phänomene nebeneinander – die gemischten Charaktere, die moralischen Gut-Böse-Gegensätze und den auf Vorurteilen basierenden Hass bestimmter gesellschaftlicher Gruppen –, so zeichnet sich umrisshaft ab, was im Sinne des jungen Lessing als „Aufklärung" zu verstehen wäre. Dieser philosophische Zentralbegriff der Epoche wird bei Lessing nicht etwa in dem Sinne auf das Theater angewandt, dass (wie z. B. bei Gottsched) dramatische Aufklärung über die Dramatisierung von Lastern oder Tugenden zu gewähren sei. Vielmehr werden bei Lessing einzelne Dramencharaktere durch performative Demonstrationen – oder wenn man so möchte: Aufführungen – über falsche Moral und über Vorurteile aufgeklärt. Dadurch könnten auch die Zuschauenden insofern aufgeklärt werden, als sie zur Reflektion und Selbsteinsicht über ihre eigenen moralischen Vorstellungen und Vorurteile aktiviert werden.

Als ein letztes, noch immer relativ frühes Beispiel für diesen Ansatz eines aufklärerischen Metatheaters sei hier noch kurz Lessings erstes bürgerliches Trauerspiel, *Miss Sara Sampson*, erwähnt, das 1755 von Konrad Ernst Ackermanns Truppe in Frankfurt/Oder uraufgeführt wurde. Das Stück handelt von der Flucht und Affäre der bürgerlichen Titelheldin mit ihrem adeligen Liebhaber und vom Bemühen ihres Vaters, sie aufzufinden und zur Rückkehr zu bewegen. Mit dem eigentümlichen Plot, der ein bürgerliches und ein adeliges Milieu verschränkt, verstößt Lessing gegen die in Gottscheds Regelpoetik eingeführte Ständeklausel für dramatische Handlungen. Vor allem aber führt er wiederum eine kritische Auseinandersetzung mit allgemeinen Moralvorstellungen und einem rigiden Tugendbegriff. Im Verlauf des Stücks erweist sich Sara nämlich als Anhängerin eines eigentlichen Tugendwahns, wegen dem sie ihr Vergehen für so schwerwiegend ansieht, dass sie eine Rückkehr für unmöglich hält. Gerade dieser Tugendwahn nun wird im Lauf des Stück als falsch und hinderlich in vergleichbarer Weise herausgestellt, wie Lessing bereits in den Komödien falsche moralische Werte aufzuklären gesucht hatte. Eine ähnliche Funktion wie in den Komödien dem Mit-Lachen kommt dabei im Trauerspiel nun dem Mit-Leiden zu. So wie Lessing in den Komödien die Frage aufwirft, wer eigentlich ausgelacht zu werden verdient, so zieht sich durch die Handlung von *Miss Sara Sampson* von Beginn an die Frage, wer von den Charakteren eigentlich das Mitleid der anderen verdient. Wieder ist die Antwort Lessings eine ganz andere als in den bekannten theatralen Traditionen – etwa des in Lektion 3 erwähnten barocken Trauerspiels, welches das Mitleid für unschuldige Leidende und für geständige Sünder vorbehielt.

Wie nur kurz angedeutet werden kann, kommt seiner Sara das Mitleid der anderen Charaktere (inklusive zuletzt des Vaters) weder als einer für unschuldig erklärten noch als einer verführten und reuigen Sünderin zu. Vielmehr erweist es sich als ausschlaggebend, dass sie zuletzt ihren Tugendwahn zu überwinden, ihre Obsession mit ihrem Vergehen aufzugeben und ihrerseits Mitleid für andere zu empfinden vermag. So manifestiert sich hier Lessings antimoralischer Gegenentwurf eines freiheitlichen, selbstreflektierten Subjekts ebenso im Mitleid mit anderen *und* sich selbst, wie es in den Komödien beim Mitlachen über andere *und* sich selbst der Fall war. Wieder zielt dies über die Dramencharaktere hinaus auch auf die Zuschauenden ab, deren Mitleiden – wiederum nicht zuletzt durch Theaterkonventionen eingeübt – Lessing in neuer Weise zu formen sucht.

Die dramatische Inszenierung und Neuverhandlung theaterästhetischer Konzepte lässt demnach schon in den frühen Stücken Lessings auf einen starken Bezug zur und eine kritische

Gelöscht: ,
Gelöscht: gerade
Gelöscht: ,
Gelöscht: ,
Gelöscht: ‘
Gelöscht:
Gelöscht: in dem Sinne aufgeklärt werden
Gelöscht:
Gelöscht: hält
Gelöscht: hier
Gelöscht:
Gelöscht: zu
Gelöscht:
Gelöscht: r

Auseinandersetzung mit der Theaterpraxis schließen. Seine Dramen geben sowohl Hinweise auf die bestehende Theaterkultur der Zeit wie auch auf Lessings Visionen für ein neues, aufgeklärtes Theater. Anders als die Behauptung nahelegen mag, das „dramatische Theater" sei nur auf der textlichen Vorlage begründet, kann also gesagt werden, dass Lessings Dramen ganz direkt auf Aufführungspraktiken reagieren und zugleich eigene Aufführungslogiken und Aufführungsbedingungen generieren. Auch hinsichtlich des Versammlungsmodus sind die Konsequenzen bemerkenswert. Während die Theaterreformer versuchten, ein für die neue bürgerliche Öffentlichkeit passendes und prägendes Theater in der Moral zu begründen, avisiert Lessing gerade eine von Moral und Vorurteilen befreite Öffentlichkeit. Zwar könnte man sagen, dass diese aufklärerischen Ansätze in erster Linie den einzelnen Zuschauer bzw. die einzelne Zuschauerin adressieren und im Kontext der aufkommenden Subjektphilosophien des 18. Jahrhunderts zu sehen sind. Aber diese Ausdifferenzierung des Individuums – wenn man so möchte – gehört doch zum neuen Selbstverständnis und zu den Konstituenten der bürgerlichen Öffentlichkeit als einer Gemeinschaft dazu.

Insgesamt – und sicherlich etwas kursorisch – lässt sich deshalb festhalten, dass die bürgerliche Öffentlichkeit Mitte des 18. Jahrhundert als eine Gemeinschaft selbstbewusster aber zugleich sozial verantwortlicher Menschen gedacht wird, welche insbesondere durch das Theater gefördert werden kann. Diese Annahme einer fruchtbaren Verbindung von Theater und Bürgertum teilen neben Gottsched und Lessing auch – wie wir im Folgenden sehen werden – französische Zeitgenossen wie Denis Diderot (1713–1784) oder Jean le Rond d'Alembert (1717–1783). Die genannten Autoren unterscheiden sich darin beispielsweise vom großen Philosophen der französischen Aufklärung, Jean-Jacques Rousseau (1712–1778), der dem Theater, wie im Folgenden ebenfalls zu erläutern ist, grundsätzlich ablehnend gegenüberstand und es für einen bürgerlichen Staat als verheerend erachtete. Aber darüber hinaus bestehen auch zwischen denjenigen Autoren, die das Theater als Mittel bürgerlicher Gemeinschaftsbildung befürworten, teilweise frappierende Differenzen. Wie der Vergleich zwischen Lessing und Gottsched hervortreten ließ, werden unter den Schlagworten vom aufgeklärten und bürgerlichen Theater bisweilen ganz unterschiedliche Arten von Dramen, Subjektkonzeptionen und Gesellschaftsmodellen entworfen. Dem dramatischen Theater kommt um die Mitte des 18. Jahrhunderts eine entscheidende Funktion mit Bezug gerade auf *verschiedene* Konzeptionen von bürgerlicher Gemeinschaft zu. So basiert etwa das Bürgertum, dessen Bildung Gottsched durch das moralische Theater unterstützen möchte, auf einem ganz anderen Subjektverständnis als jenes, dem Lessing durch sein aufklärerisches Metatheater auf den Weg zu helfen sucht.

4.3. Ein französischer Diskurs über das bürgerliche Theater: d'Alembert, Rousseau, Diderot

Mit dem *Lettre à d'Alembert sur les spectacles* (1758) verfasst Jean-Jacques Rousseau um die Mitte des 18. Jahrhunderts einen Schlüsseltext der modernen Theaterfeindlichkeit. Der in Buchform präsentierte, sehr lange *Brief an Herrn d'Alembert* verteidigt vehement das damals noch bestehende Theaterverbot des unabhängigen Stadtstaates Genf, das auf das Wirken des reformatorischen Theologen Calvin (16. Jahrhundert) zurückgeht. Anlass für Rousseaus Abhandlung war eine das Theater betreffende Passage in einem 1757 erschienenen Artikel über die Stadt Genf in der von Diderot und d'Alembert herausgegebenen *Encyclopédie*. Der von d'Alembert verfasste Artikel

Gelöscht: ,
Gelöscht: ,
Gelöscht: ‘
Gelöscht:
Gelöscht: -
Gelöscht: -
Gelöscht: -
Gelöscht: -B
Gelöscht: So kommt d
Gelöscht:
Gelöscht:
Gelöscht: verfasste
Gelöscht: , den *Lettre à d'Alembert sur les spectacles* (1758)
Gelöscht: *D*
Gelöscht: e
Gelöscht: .
Gelöscht: zurückging
Gelöscht: Der
Gelöscht: D
Gelöscht: selbst

beklagt, dass die Stadt das Theaterverbot nach wie vor aufrechterhalte und führt eine Reihe von Gründen auf, warum ein „gutes" Theater der Stadt mehr nützen als schaden würde. D'Alembert bezieht sich dabei nachgewiesener Weise auf die theateraffinen Ansichten Voltaires, den er zur Zeit der Entstehung des Artikels in Genf besucht und sich fast überschwänglich bei d'Alembert für die Darstellung bedankt haben soll. Für Rousseau hingegen, der früher selbst gelegentlich zur *Encyclopédie* beigetragen hatte und der durch Diderot persönlich schon vor der Veröffentlichung über d'Alemberts Artikel informiert worden war, bedeutet die Publikation ganz offensichtlich eine Provokation. Wie ernst Rousseau dabei seine Einwände waren und wie wichtig ihm eine vertiefte Auseinandersetzung über das Thema war, wird deutlich, wenn man bedenkt, dass der Brief von Polemik gegen die Herausgeber weitgehend frei ist und Rousseau ihn gar d'Alembert vor dem Druck zukommen ließ.

Die bei aller gravierenden Differenz in der Sache beibehaltene gegenseitige Achtung zwischen den großen Philosophen kommt auch darin zum Ausdruck, dass Rousseau die Passagen aus d'Alemberts Artikel im Vorwort seines *Briefs* integral zitiert. Darin unterscheidet d'Alembert zwischen der ‚üblen', unmoralischen Lebensart der Schauspielenden einerseits und der Bühnendarstellung andererseits, deren Wert für die Ausbildung von „Takt" und „Empfinden" er als gegeben erachtet.

> Wäre es indessen nicht möglich, diesem Übel durch strenge und gut angewendete Gesetze abzuhelfen, die den Lebenswandel der Schauspieler regeln? Durch dieses Mittel hätte Genf Schauspiele und gute Sitten und würde den Vorzug der einen wie der anderen genießen. Die Theatervorstellungen würden den Geschmack der Bürger bilden und ihnen eine Feinheit des Takts, eine Zartheit des Empfindens verleihen, die ohne diese Hilfe sehr schwer zu erlangen sind.[62]

D'Alembert schätzt das Theater als ein geeignetes Mittel zur Sentimentalisierung, wobei Affekte hier nicht als unmoralisch gedacht werden, sondern gerade dazu dienen sollen, gemeinschaftskonstituierende Werte wie Takt und Mitgefühl zu vermitteln und zu stärken. Das heißt, Theater wird hier als Möglichkeit, wenn nicht sogar Bedingung für die Erzeugung eines kollektiven Miteinanders dargestellt. Zugleich betont d'Alembert, dass die von vielen beklagte Sittenlosigkeit der Schauspielenden keineswegs in deren Wesen gründet, sondern vielmehr ein soziales Problem sei. Das verbreitete „barbarische Vorurteil gegen den Beruf des Schauspielers" führe nämlich zu einer „Erniedrigung", und die fehlende „Wertschätzung" würde dann leider oft durch unsittliche „Vergnügungen" kompensiert.[63] Dieses Problem ließe sich lösen, wenn der Schauspielberuf anerkannt und die Schauspieler_innen als Bürger_innen mit Achtung und Respekt behandelt würden:

> Würden Schauspieler in Genf nicht nur geduldet, sondern durch weise Maßregeln zuerst einmal gezügelt, dann geschützt und sogar geachtet, falls sie sich dessen als würdig erweisen, und schließlich den anderen Bürgern völlig gleichgestellt, dann hätte diese Stadt sehr bald den Vorzug, das zu besitzen, was man für so selten hält und was es doch nur durch unser Verschulden ist, nämlich eine Truppe achtbarer Schauspieler.[64]

[62] Alembert, Jean le Rond d': Artikel „Genf" in der Encyclopédie (1757). Zit. in: Rousseau, Jean-Jacques: Brief an Herrn d'Alembert. In: Ders.: Schriften. Bd. 1. Herausgegeben von Henning Ritter. Frankfurt/M. 1988, S. 333–474, hier S. 335–336.
[63] Ebd., S. 336.
[64] Ebd., S. 336.

Gelöscht: e
Gelöscht: ...rhalte und führt eine Reihe von Gründen auf, warum ein „„...utes"' ... [25]
Gelöscht: d
Gelöscht: D
Gelöscht: bezog ...ezieht sich dabei nachgewiesener Weise auf die theateraffinen Ansichten Voltaires, den er zur Zeit der Entstehung des Artikels in Genf besucht haben soll und der ... [26]
Gelöscht: D
Gelöscht: e... Für Rousseau hingegen, der früher selbst gelegentlich zur *Encyclopédie* beigetragen hatte und der durch Diderot persönlich schon vor der Veröffentlichung über d'Alemberts Artikel informiert worden war, bedeutete...die Publikation ganz offensichtlich eine Provokation. Wie ernst Rousseau dabei seine Einwände waren und wie wichtig ihm eine vertiefte Auseinandersetzung über das Thema ihm ... [27]
Gelöscht: D...Alembert vor dem Druck zukommen ließässt... ... [28]
Gelöscht: D
Gelöscht: e
Gelöscht: D...Alembert zwischen der ‚üblen', unmoralischen Lebensart der Schauspielenden einerseits und der Bühnendarstellung andererseits, deren Wert für die Ausbildung von „„...akt"'...und „„...mpfinden"'...er als gegeben erachtet. ... [29]
Gelöscht: s
Formatiert: Nicht Hervorheben
Gelöscht: r
Gelöscht: d
Gelöscht: D
Gelöscht: ein... wobei Affekte hier nicht gegen die Moral ... [30]
Gelöscht: Möglichkeit...öglichkeit, wenn nicht sogar Bedingung für die Erzeugung eines kollektiven Miteinanders dargestellt. Zugleich betont dD ... [31]
Gelöscht: be
Formatiert ... [32]
Gelöscht: D
Formatiert: Schriftart: Frutiger LT Com 45 Light, Nicht Hochgestellt/ Tiefgestellt
Gelöscht: -...474, hier S. 335- ... [33]
Formatiert: Schriftart: Frutiger LT Com 45 Light
Formatiert ... [34]
Gelöscht:
Formatiert: Schriftart: Frutiger LT Com 45 Light
Formatiert: Schriftart: Frutiger LT Com 45 Light
Formatiert ... [35]

D'Alembert schwebt demnach ein bürgerliches Theater in dem Sinne vor, dass Bürger_innen sowohl im Publikumsraum als auch auf der Bühne anwesend wären; also Bürger_innen für Bürger_innen spielten. Die Bühnenakteur_innen sollten, so lässt sich folgern, jene gemeinschaftskonstituierenden Werte wie Takt und Empfinden, die sie durch ihr Spiel vermitteln, auch leben. Es ginge also letztlich darum, den Lebenswandel und die Stellung der Schauspielenden an ihre hohe schauspielerische Leistung und ihre wichtige Funktion für das Bürgertum anzupassen. Wenn dies gelänge, so d'Alembert, würde zum einen die Anziehungskraft von Genf erhöht werden, und zum anderen könne die Stadt gar eine Vorbildfunktion für andere Orte übernehmen, die sich ebenfalls ein Theater leisten würden.

Gegen diese Vision bringt Rousseau sofort – noch in seinem Vorwort – den Einwand vor, dass es sich um das „zugleich angenehmste und verführerischste Bild" handle.[65] Was es mit dieser „Verführung" durch das vermeintlich gute Theater im Sinne d'Alemberts auf sich habe, legt Rousseau dann im eigentlichen Brief ausführlich dar. Hier lehnt er ganz allgemein „das Talent des Schauspielers" ab, weil dieses in der „Kunst, sich zu verstellen" liege.[66] Dies mache den Schauspieler zwar nicht zu einem „Betrüger", der das Publikum „täuschen" wolle: er will „nicht wirklich für die Person, die er nachahmt, gehalten werden".[67] Aber das Problem liegt für Rousseau darin, dass die Schauspielenden ihr Talent zur Verstellung unweigerlich auch abseits der Bühne, im wahren Leben, einsetzen würden. So befürchtet er beispielsweise, die „so gut gekleideten und in der Sprache der Galanterie und der Leidenschaft so geübten Männer" könnten ihre „Kunst" zur „Verführung junger Mädchen" missbrauchen.[68] Zudem weist er zwei große Gefahren der Nachahmung auf. Zum einen könne sich die Verstellungskunst der Schauspieler_innen auch bei anderen Leuten im wahren Leben ausbreiten, was sich höchst negativ auswirken müsse. Zum anderen könnten die Schauspieler, wenn sie auf der Bühne etwa „die Rolle eines Schurken" darstellten, sogar „verbrecherischen Grundsätzen zur Geltung […] verhelfen".[69] Schließlich bringt Rousseau unter dem Aspekt der Verführung noch einen spezifischen Einwand gegen Schauspieler*innen* vor. Wie er über mehrere Seiten hinweg zu begründen sucht, gebe es für eine Frau der Natur „außerhalb eines zurückgezogenen und häuslichen Lebens keine guten Sitten" und sie würde „sich bereits von den Männern verführen" lassen, sobald sie auch nur „ihre Blick sucht" bzw. „sich zur Schau stellt".[70] Schon aus diesem Grund sei das Schauspiel für eine Frau gänzlich verwerflich.

Rousseaus Argumentation lässt sich unter verschiedenen Gesichtspunkten einordnen. Grundsätzlich erachtet Rousseau das Schauspiel als falsch, weil die Verstellungskunst allzu leicht ins wahre Leben (der Schauspieler_innen wie ihrer Nachahmer_innen) übergreifen könne. Damit lehnt Rousseau den von d'Alembert vorgeschlagenen Weg zur Verbesserung des unsittlichen Lebenswandels als ungangbar ab. Gerade das Talent und die Kunst der Verstellung machen Rousseau zufolge einen sittlichen Lebenswandel fast unmöglich. Ein zweites Argument betrifft – ähnlich wie bei Gottsched – die Gefahr jener Nachahmung, die von falscher, vorteilhafter Darstellung unmoralischer Verhaltensweisen in Theaterstücken herrührt. Bezüglich des weiblichen Schauspiels schließlich

[65] Rousseau, Jean-Jacques: Brief an Herrn d'Alembert. In: Ders.: Schriften. Bd. 1. Herausgegeben von Henning Ritter. Frankfurt/M. 1988, S. 333–474, hier S. 337.
[66] Ebd., S. 414.
[67] Ebd., S. 415.
[68] Ebd., S. 415.
[69] Ebd., S. 416.
[70] Ebd., S. 417–418.

Gelöscht: d

Gelöscht: D…Alembert schwebt demnach ein bürgerliches Theater in dem Sinne vor, dass Bürger_innen sowohl im PublikumsZuschauer … [36]

Gelöscht: mithin

Gelöscht: e…sollten, so lässt sich folgern, jene gemeinschaftskonstituierenden Werte wie Takt und Empfinden, die sie durch ihr Spiel vermitteln, auch leben. Es ginge also letztlich darum, den Lebenswandel und die Stellung der Schauspielenden an ihre hohe schauspielerische Leistung und ihre wichtige Funktion für das Bürgertum anzupassen. Wenn dies gelänge, so dD…Alembert, würde zum einen die Anziehungskraft von Genf erhöht werden, und zum anderen könne die Stadt gar eine Vorbildfunktion für andere Orte übernehmen, die sich ebenfalls ein Theater leisten würden. … [37]

Gelöscht: „…erführung"'…durch das vermeintlich gute Theater im Sinne d'Alemberts auf sich habe, legt Rousseau dann im eigentlichen Brief ausführlich dar. Hier lehnt er ganz allgemein „das Talent des Schauspielers" ab, weil dieses in der „Kunst, sich zu verstellen" liege.[66] Dies mache den Schauspieler zwar nicht zu einem „„…etrüger"'… der das Publikum „täuschen" wolle: er will „nicht wirklich für die Person, die er nachahmt, gehalten werden".[67] Aber das Problem liegt für Rousseau darin, dass die Schauspielenden … [38]

Gelöscht: macht …eist er er …wei große Gefahren der Nachahmung aus…uf. Zum einen könnt… sich infolge der Schauspieler_innen …ie Verstellungskunst der Schauspieler_innen auch bei anderen Leuten im wahren Leben ausbreiten, was sich höchst negativ auswirken müss… … [39]

Gelöscht: nach …außerhalb eines zurückgezogenen und … [40]

Gelöscht: D…Alembert vorgeschlagenen Weg zur … [41]

Formatiert: Schriftart: Frutiger LT Com 45 Light

Formatiert … [42]

Gelöscht: D

Formatiert … [43]

Gelöscht: -

Formatiert: Schriftart: Frutiger LT Com 45 Light

Gelöscht:

Formatiert … [44]

Formatiert: Schriftart: Frutiger LT Com 45 Light

Formatiert … [45]

Gelöscht:

Formatiert: Schriftart: Frutiger LT Com 45 Light

Formatiert … [46]

Gelöscht:

Formatiert: Schriftart: Frutiger LT Com 45 Light

Formatiert … [47]

Gelöscht:

Formatiert … [48]

Gelöscht: …17–- … [49]

Formatiert: Schriftart: Frutiger LT Com 45 Light

wiederholt Rousseau die oben im Zusammenhang von Lessings *Misogyn* erwähnte, Jahrhunderte alte Ablehnung, welche er dadurch begründet, dass eine Frau schon durch das Auf-sich-Ziehen des männlichen Blicks verführt werde.

Aus diesen (und weiteren) Einwänden leitet Rousseau gegen Ende des Briefs eine alternative Konzeption von „unschuldigem" und „würdigem" „Schauspiel" ab, das er dem Theaterbetrieb entgegenstellt. Er meint damit die „öffentlichen Feste" wie „Musterungen oder Wettbewerbe", bei denen die Bürger innen sich „in frischer Luft und unter freiem Himmel […] versammeln" sollten. Hier würde „nichts" eigentlich im Sinne des Schauspiels „gezeigt", also würden keine Rollen gespielt, sondern ein jeder könne sich als der, der er sei, „im anderen erkenn[en] und lieb[en]", so dass „alle besser miteinander verbunden sind".[71] Diese Art von Volksfesten übernimmt also bei Rousseau jene zentrale gemeinschafts(re)konstituierende Funktion, die bei d'Alembert (aber auch Gottsched oder Lessing) dem Theater zugesprochen wird. Rousseau zufolge konstituiert sich Gemeinschaft nur über die kollektive Teilhabe und das Erleben der anderen in ihrer jeweiligen Menschlichkeit. Das Theater im Sinne des Schauspiels hingegen unterwandert eine solche Gemeinschaft der Menschen. Wie er in der Passage über die falsche Kunst der Schauspieler erklärt hatte, spielen sie „alle Arten von Rollen […] außer der edelsten", nämlich jener „des Menschen," welcher der Schauspieler seiner Natur nach ist.[72]

Während Rousseau sich von d'Alemberts Bemerkungen in der *Encyclopédie* über das Genfer Theaterverbot zu einem Rundumschlag gegen das Schauspiel motivieren ließ, zeigte sich auch d'Alemberts Co-Herausgeber Diderot mit der Frage nach der Legitimierbarkeit und Regelung des Schauspiels befasst. Davon zeugen zwei Schauspiele, die er 1758/59 publizierte und mit ausführlichen theaterästhetischen und regelpoetischen Kommentaren versah. Beide Stücke, *Der natürliche Sohn* bzw. *Der Hausvater*, sowie die Kommentare (*Unterredungen über den ‚Natürlichen Sohn'* bzw. *Von der dramatischen Dichtkunst*) erscheinen bereits 1760 auch auf Deutsch. Die Übersetzung und Herausgabe besorgte ausgerechnet Lessing, der 1751 erstmals eine Rezension über Diderot verfasst und dessen vielseitiges Werk schätzen gelernt hatte. Hier ist weder Raum, um auf Diderots hochkomplexe Dramen und auf seine ausdifferenzierten theoretischen Reflexionen näher einzugehen und auch der große Einfluss Diderots auf Lessing kann an dieser Stelle nicht diskutiert werden.

Zumindest erwähnt werden soll dennoch eine Theaterkonzeption aus dem Kommentar zu *Von der dramatischen Dichtkunst* (1758), die heute unter dem Stichwort der „Vierten Wand" sehr bekannt ist und sich im Rückblick wie eine Antwort auf einige von Rousseaus Einwänden gegen d'Alembert liest. Das Konzept (wenn auch nicht der Begriff) einer „Vierten Bühnenwand" erscheint in einer Passage, in welcher Diderot sich gegen eine „Überhäufung" der Dichtkunst mit „Regeln" ausspricht. Insbesondere kritisiert er, wie Lessing übersetzt, jene Regelpoetiken, welche sich auch mit der „Wirkung" auf die „Zuschauer" befassen.[73] Diderot rät dem Dichter, er solle „unter seinen Personen […] bleiben" und sich lieber aufs Genaueste mit deren Verhalten beschäftigen, anstatt dass er „aus der Handlung heraus springt und sich zu dem Zuschauer in das Parterr begiebt."[74] Dieselbe

[71] Ebd., S. 462–463.
[72] Ebd., S. 414.
[73] Diderot, Denis: Von der dramatischen Dichtkunst. In: Gotthold Ephraim Lessing. Werke und Briefe in zwölf Bänden. Bd. 5.1. Werke 1760–1766. Herausgegeben von Wilfried Barner. Frankfurt/M. 1990, S. 124–230, hier S. 169.
[74] Ebd., S. 170.

Gelöscht: *em*
Gelöscht:
Gelöscht: ,
Gelöscht: ‘
Gelöscht: ,
Gelöscht: ‘
Gelöscht: „
Gelöscht: „
Gelöscht: en
Gelöscht: wie sie
Gelöscht: ;
Gelöscht: noch um den
Gelöscht: zu
Gelöscht: en
Gelöscht:
Gelöscht: ,
Gelöscht: ‘
Gelöscht: ,
Gelöscht: ‘
Gelöscht: ,
Gelöscht: ‘
Formatiert: Schriftart: Frutiger LT Com 45 Light
Formatiert: Schriftart: Frutiger LT Com 45 Light, Nicht Hochgestellt/ Tiefgestellt
Gelöscht:
Gelöscht: -
Formatiert: Schriftart: Frutiger LT Com 45 Light
Formatiert: Schriftart: Frutiger LT Com 45 Light
Formatiert: Schriftart: Frutiger LT Com 45 Light, Nicht Hochgestellt/ Tiefgestellt
Gelöscht:
Formatiert: Schriftart: Frutiger LT Com 45 Light
Formatiert: Schriftart: Frutiger LT Com 45 Light, Nicht Hochgestellt/ Tiefgestellt
Gelöscht: -
Gelöscht:
Gelöscht: -
Gelöscht:
Formatiert: Schriftart: Frutiger LT Com 45 Light
Formatiert: Schriftart: Frutiger LT Com 45 Light
Formatiert: Schriftart: Frutiger LT Com 45 Light, Nicht Hochgestellt/ Tiefgestellt
Formatiert: Schriftart: Frutiger LT Com 45 Light

Einschränkung übernimmt er anschließend auch für die Schauspielenden, und so ergibt sich das heute sehr berühmte Fazit (weiter in Lessings Übersetzung):

> Man denke also, sowohl während dem Schreiben, als während dem Spielen, an den Zuschauer eben so wenig, als ob gar keiner da wäre. Man stelle sich an dem äußersten Rande der Bühne eine große Mauer vor, durch die das Parterr abgesondert wird. Man spiele, als ob der Vorhang nicht aufgezogen würde.[75]

Mit dieser Konzeption einer imaginären „Mauer", durch welche die Bühne vom Parterre getrennt und vor den Blicken des Publikums geschützt wäre, reagierte Diderot auf Einwände gegen die visuelle und körperliche Wirkungsmacht des Mediums, die zahlreiche Theater-Skeptiker schon vor Rousseau über Jahrhunderte hinweg ausgedrückt hatten. Aber im unmittelbaren persönlichen und zeitlichen Umfeld des *Lettre à d'Alembert* kommt die imaginäre Bühnenmauer auch gegen Argumente Rousseaus in Stellung. Diderot ist zwar weit davon entfernt, die Verstellungskunst der Schauspieler_innen abzulehnen, aber nach seinem Vorschlag sollten sie so agieren, also ob sie sich *nicht vor jemandem* verstellen würden. Damit würde die Verstellungskunst nicht, wie Rousseau befürchtet, auch im wahren Leben eingesetzt werden können, wo sie sich ja immer direkt an Adressat_innen richtet; z. B. an die jungen, zu verführenden Frauen. Entsprechend wäre auch die von Rousseau im wahren Leben gefürchtete Nachahmung der Verstellungskunst unterbunden. Schließlich unterläuft die Konzeption der „Vierten Wand" auch Rousseaus Argument gegen Schauspieler*innen*, denn diese würden ja nun, selbst wenn sie Theater spielten, gerade *nicht* ‚die Blicke der Männer suchen' und somit nicht im Sinne Rousseaus „verführt" werden.

4.4. *Minna von Barnhelm* (1767) und der avisierte Nutzen des Schauspiels

Dass Lessing nicht nur mit Diderots theaterästhetischen Überlegungen bestens vertraut war, sondern auch mit Rousseaus *Lettre à d'Alembert*, lässt sich einige Jahre später aus einer Passage der *Hamburgischen Dramaturgie* (1767/69) ersehen. Als Lessing hier erläutert, warum die Figur des Zerstreuten aus dem gleichnamigen Stück von Jean-Francois Regnard (1697) sich entgegen dem Einwand eines Kritikers für eine Komödie eigne, kommt er auch auf Rousseau zu sprechen:

> [W]o steht es denn geschrieben, daß wir in der Komödie nur über moralische Fehler, nur über verbesserliche Untugenden lachen sollen? Jede Ungereimtheit, jeder Kontrast von Mangel und Realität, ist lächerlich. Aber lachen und verlachen ist sehr weit auseinander. Wir können über einen Menschen lachen, bei Gelegenheit seiner lachen, ohne ihn im geringsten zu verlachen. So unstreitig, so bekannt dieser Unterschied ist, so sind doch alle Chicanen, welche noch neuerlich Rousseau gegen den Nutzen der Komödie gemacht hat, nur daher entstanden, weil er ihn nicht gehörig in Erwägung gezogen. Moliere, sagt er z. E., macht uns über den Misanthropen zu lachen, und doch ist der Misanthrop der ehrliche Mann des Stücks; Moliere beweiset sich also als einen Feind der Tugend, indem er den Tugendhaften verächtlich macht. Nicht doch; der Misanthrop wird nicht verächtlich, er bleibt wer er ist, und das Lachen, welches aus den Situationen entspringt, in die ihn der Dichter setzt, benimmt ihm von unserer Hochachtung nicht das geringste. Der Zerstreute gleichfalls; wir lachen über ihn, aber verachten wir ihn darum? Wir schätzen seine übrige guten Eigenschaften, wie wir sie schätzen

[75] Ebd., S. 171.

Gelöscht: en
Gelöscht: r
Gelöscht: n
Gelöscht: n
Gelöscht: -M
Gelöscht: Adressaten
Gelöscht: durch andere Leute als Schauspieler_innen
Gelöscht: ,
Gelöscht: ‘
Gelöscht: ,
Gelöscht: ‘
Gelöscht:
Gelöscht:
Formatiert: Schriftart: 11 Pt.
Gelöscht: m
Formatiert: Schriftart: Frutiger LT Com 45 Light
Formatiert: Schriftart: Frutiger LT Com 45 Light, Nicht Hochgestellt/ Tiefgestellt
Gelöscht:

sollen; ja ohne sie würden wir nicht einmal über seine Zerstreuung lachen können. Man gebe diese Zerstreuung einem boshaften, nichtswürdigen Manne, und sehe, ob sie noch lächerlich sein wird? Widrig, ekel, häßlich wird sie sein; nicht lächerlich.[76]

Unter den verschiedenen Argumentationssträngen Rousseaus greift Lessing hier den der Moral in einer Weise auf, die uns aus der Auseinandersetzung mit Gottsched vertraut ist. So wie Rousseau in der oben zitierten Passage erläutert hatte, dass im Theater unter Umständen die verbrecherischen Grundsätze eines Schurken positiv oder gar nachahmenswert erscheinen könnten, so äußerte er auch Bedenken, dass umgekehrt moralisches Verhalten wie z. B. die Ehrlichkeit lächerlich gemacht werden könnte. Dagegen bringt Lessing wiederum, wie schon in seinen früheren Einwänden gegen Gottsched, seine Konzeption der gemischten Charaktere vor, die ein selbstreflexives Mit-Lachen hervorrufen können.

Das Mit-Lachen macht Lessing im selben Jahr auch wieder in der neuen Komödie *Minna von Barnhelm* zum Thema, wobei es hier von dem betreffenden Charakter vorerst abgelehnt wird. Es ist der preußische Major von Tellheim, der aus dem Militärdienst entlassen wurde, weil er den Befehl zur bedingungslosen Durchsetzung von Kriegssteuern in Sachsen verletzt hatte. Tellheims tiefe Enttäuschung darüber gründet weniger im Verlust seines Postens, als in der Tatsache, dass sein Akt der Großmut als Verstoß gegen das preußische Kriegsrecht missverstanden wurde. Vollauf beschäftigt mit seinem Schicksal, reagiert er, nach Hause zurück gekehrt, höchst befremdet auf seine Geliebte Minna, die ihn aufzuheitern sucht:

v. TELLHEIM Sie wollen lachen, mein Fräulein. Ich beklage nur, daß ich nicht mit lachen kann.

DAS FRÄULEIN Warum nicht? Was haben Sie denn gegen das Lachen? Kann man denn auch nicht lachend sehr ernsthaft sein? Lieber Major, das Lachen erhält uns vernünftiger, als der Verdruß. Der Beweis liegt vor uns. Ihre lachende Freundin beurteilet Ihre Umstände weit richtiger, als Sie selbst. Weil Sie verabschiedet sind, nennen Sie Sich an Ihrer Ehre gekränkt.[77]

Mit Minna bringt Lessing hier – wie einst mit Lisette gegenüber Valer – wieder sein Konzept des Mit-Lachens über kleinere menschliche Fehler ins Spiel, die nichts über die allgemeine Tugendhaftigkeit eines Charakters aussagt. Minna behauptet, als „lachende Freundin" könne sie seine Situation besser „beurteilen" als Tellheim selbst, der sich fälschlicherweise in seiner „Ehre gekränkt" fühle. Tellheim weigert sich aber mitzulachen, erklärt ihr stattdessen die Geschehnisse im Detail und bricht dann, wie um Minnas Argument zu widerlegen, in ein ganz andersartiges, zynisch-verzweifeltes Lachen aus:

v. TELLHEIM [...] Hierdurch, mein Fräulein, halte ich meine Ehre für gekränkt; nicht durch den Abschied, den ich gefordert haben würde, wenn ich ihn nicht bekommen hätte. — Sie sind ernsthaft, mein Fräulein? Warum lachen Sie nicht? Ha, ha, ha! Ich lache ja.
DAS FRÄULEIN O, ersticken Sie dieses Lachen, Tellheim! Ich beschwöre Sie! Es ist das schreckliche Lachen des Menschenhasses![78]

[76] Lessing, Gotthold Ephraim: Hamburgische Dramaturgie. In: Ders.: Werke und Briefe in zwölf Bänden. Bd. 6. Werke 1767–1769. Herausgegeben von Klaus Bohnen. Frankfurt/M. 1985, S. 189–694, hier S. 322–323 (Acht und zwanzigstes Stück, den 4ten August, 1767).
[77] Lessing, Gotthold Ephraim: Minna von Barnhelm, oder das Soldatenglück. In: Ders.: Werke und Briefe in zwölf Bänden. Bd. 6. Werke 1767–1769. Herausgegeben von Klaus Bohnen. Frankfurt/M. 1985, S. 9–110, hier S. 82.
[78] Ebd., S. 83.

Formatiert: Schriftart: 11 Pt.
Gelöscht:
Formatiert: Schriftart: 11 Pt.
Gelöscht: en
Gelöscht:
Gelöscht: .
Gelöscht:
Gelöscht: ↵
Gelöscht: [...]
Formatiert: Schriftart: 11 Pt.
Gelöscht:
Formatiert: Schriftart: 11 Pt.
Gelöscht: Über
Gelöscht: über
Gelöscht:
Gelöscht: en
Gelöscht: ,
Gelöscht: ‘
Gelöscht: ↵
Kommentiert [RP42]: Zeilenabstände einrücken
Formatiert: Schriftart: 11 Pt.
Formatiert: Schriftart: 11 Pt.
Formatiert: Schriftart: Frutiger LT Com 45 Light
Formatiert: Schriftart: Frutiger LT Com 45 Light, Nicht Hochgestellt/ Tiefgestellt
Gelöscht: -
Gelöscht: -
Gelöscht:
Gelöscht: -
Formatiert: Schriftart: Frutiger LT Com 45 Light
Formatiert: Schriftart: Frutiger LT Com 45 Light
Formatiert: Schriftart: Frutiger LT Com 45 Light, Nicht Hochgestellt/ Tiefgestellt
Gelöscht: -
Gelöscht:
Gelöscht: -
Gelöscht:
Formatiert: Schriftart: Frutiger LT Com 45 Light
Formatiert: Schriftart: Frutiger LT Com 45 Light
Formatiert: Schriftart: Frutiger LT Com 45 Light, Nicht Hochgestellt/ Tiefgestellt
Gelöscht:
Formatiert: Schriftart: Frutiger LT Com 45 Light

Die einzige Art von Lachen, die Tellheim an dieser Stelle produzieren kann, wird von der erschreckten Minna als „hassendes" Lachen bezeichnet. Tellheim ist offenkundig unfähig, seine Wahrnehmung der Vorkommnisse zu ändern und die für das Mit-Lachen notwendige distanzierte Selbstreflexion zu erreichen. Ja, aufgrund seiner Fixierung auf das „Gespenst der Ehre" erscheint er vollkommen unfähig, die Welt um sich herum wahrzunehmen, wie Minna nun beklagt:

> O, über die wilden, unbiegsamen Männer, die nur immer ihr stieres Auge auf das Gespenst der Ehre heften! für alles andere Gefühl sich verhärten! – Hierher Ihr Auge! auf mich, Tellheim! (*der indes vertieft, und unbeweglich, mit starren Augen immer auf eine Stelle gesehen*) Woran denken Sie? Sie hören mich nicht?[79]

Muss Minna damit – anders als einst Lisette – den Einsatz ihres Lachens für unnütz erkennen, ändert sie im Folgenden die Strategie. Um Tellheim aus seiner mentalen Fixierung und körperlichen Erstarrung zu befreien, fingiert sie ein ihr zugestoßenes Unglück. Sie hält Tellheim vor: „Vielleicht würde mir Ihr Mitleid gewähret haben, was mir Ihre Liebe versagt" und behauptet dann: „Ihr Unglück ist wahrscheinlich: meines ist gewiß".[80] Dann gibt sie Tellheim einen Ring zurück, den sie – auch dies ein Spiel – als ihren Verlobungsring getragen hatte, und verlässt die Bühne schluchzend. Damit führt Lessing nun anstelle des Mit-Lachens jenes theatrale Mitleid als kraftvolle Intervention ein, das er bereits in *Miss Sara Sampson* verhandelt hatte. Zum Mitleid aufgefordert, reagiert Tellheim zunächst verwirrt, und als ihm Minnas Magd Franziska – im Rahmen der vereinbarten Fiktion – von einer angeblichen Enterbung und Flucht Minnas berichtet, gewinnt Tellheim endlich die Fähigkeit zurück, seinen Blick vom eigenen Elend abzuwenden. In einer nachträglichen Reflexion spricht er die Transformation explizit dem „Mitleid" zu, das er angesichts von Minnas vorgespieltem Unglück verspürt habe.

> Ärgernis und verbissene Wut hatten meine ganze Seele umnebelt; die Liebe selbst, in dem vollesten Glanze des Glückes, konnte sich darin nicht Tag schaffen. Aber sie sendet ihre Tochter, das Mitleid, die, mit dem finstern Schmerze vertrauter, die Nebel zerstreuet, und alle Zugänge meiner Seele den Eindrücken der Zärtlichkeit wiederum öffnet.[81]

Doch obwohl das durch Minnas und Franziskas Spiel hervorgerufene „Mitleid" in der Lage war, anstelle von Tellheims „Ärgernis" und „Wut" wieder „Eindrücke" von „Zärtlichkeit" zu ermöglichen, ist damit seine psychische „Umnebelung" noch nicht ganz überwunden. Als er nämlich brieflich von der Widerrufung seiner Entlassung erfährt, reagiert er nicht glücklich und erleichtert, sondern will das Angebot zur Rückkehr ablehnen, um sich ganz Minna zu widmen. Darin zeigt sich, dass er nun auf Mitleid und Liebe ähnlich fixiert ist wie zuvor auf seine Enttäuschung und Wut, und noch immer einer nüchternen Wahrnehmung der Realität unfähig ist. Erst als Minna ihr Spiel offenlegt, findet Tellheim gänzlich zu seinen Sinnen zurück: „Gott! was seh ich? was hör ich?"[82] Als er Minna und Franziska anschließend als „Komödiantinnen" bezeichnet,[83] wird deutlich, dass er die theatrale Dimension der gesamten Situation erkannt hat. Ähnlich wie andere schauspielende Frauenfiguren, die Lessing auf der Handlungsebene seiner metatheatralen Stücke auftreten lässt, gelingt es zuletzt also auch Minna, die psychische Kondition eines Charakters maßgeblich zu verbessern. Wieder kann der oder die

[79] Ebd., S. 85.
[80] Ebd., S. 87.
[81] Ebd., S. 95.
[82] Ebd., S. 106.
[83] Ebd., S. 107.

Gelöscht: ,
Gelöscht: ‘
Formatiert: Schriftart: 11 Pt.
Formatiert: Schriftart: 11 Pt.
Gelöscht: ,
Gelöscht: ,
Gelöscht: ,
Formatiert: Schriftart: 11 Pt.
Formatiert: Schriftart: 11 Pt.
Gelöscht: erstmal
Gelöscht:
Formatiert: Schriftart: 11 Pt.
Formatiert: Schriftart: 11 Pt.
Gelöscht: ,
Gelöscht: ‘
Gelöscht: Dies lässt hervortreten
Gelöscht: der
Formatiert: Schriftart: 11 Pt.
Formatiert: Schriftart: 11 Pt.
Gelöscht: Wenn
Gelöscht: i
Formatiert: Schriftart: 11 Pt.
Formatiert: Schriftart: 11 Pt.
Formatiert: Schriftart: Frutiger LT Com 45 Light
Formatiert: Schriftart: Frutiger LT Com 45 Light
Gelöscht:
Formatiert: Schriftart: Frutiger LT Com 45 Light
Formatiert: Block
Formatiert: Schriftart: Frutiger LT Com 45 Light, Nicht Hochgestellt/ Tiefgestellt
Formatiert: Schriftart: Frutiger LT Com 45 Light
Formatiert: Schriftart: Frutiger LT Com 45 Light
Gelöscht:
Formatiert: Schriftart: Frutiger LT Com 45 Light
Formatiert: Schriftart: Frutiger LT Com 45 Light
Formatiert: Schriftart: Frutiger LT Com 45 Light, Nicht Hochgestellt/ Tiefgestellt
Formatiert: Schriftart: Frutiger LT Com 45 Light
Formatiert: Schriftart: Frutiger LT Com 45 Light
Formatiert: Schriftart: Frutiger LT Com 45 Light, Nicht Hochgestellt/ Tiefgestellt

extradiegetische Zuschauende, der oder die Tellheims „Aufklärung" mit Hilfe schauspielerischer Mittel verfolgt, dadurch selbst potentiell eine solche Aufklärung erfahren.

Im Vergleich zu den früheren Stücken ist der theatrale Aufklärungsprozess in *Minna von Barnhelm* aber länger und komplizierter. Wo die Strategie des Mit-Lachens nicht funktioniert, kommt eine neue Art der Komödie zum Tragen, die mittels Vortäuschung eines Mitleid verlangenden Trauerspiels und dann mittels Aufdeckung der Täuschung funktioniert. Mit dieser erweiterten metatheatralen Konzeption dürfte sich Lessing nicht zuletzt auf den oben skizzierten französischen Diskurs über die Gefahren und den Nutzen von Schauspielen bezogen haben. Vor dem Hintergrund von Rousseaus Theaterkritik fällt nicht nur das von Minna vergeblich initiierte Mit-Lachen über den gemischten Charakter Tellheim auf, sondern Auch die Umstände, dass mit Minna eine Frau die schauspielerische Verstellungskunst ausübt, und dass sie dies – in der diegetischen, metatheatralen Dramenhandlung – sogar im „wahren Leben" tut, sind von Belang. Sie übertritt nicht nur Rousseaus Verbot des Schauspiels für Frauen, sondern sie übertragt auch die Verstellungskunst genauso in die „wahre Welt", wie Rousseau dies als Konsequenz des Theaterbetriebs befürchtet. Ganz entgegen dieser Befürchtungen hat jedoch Minnas Einsatz des Schauspiels keinerlei negative Konsequenzen. Es wirkt sich, ganz im Gegenteil, äußerst positiv aus. Der durch das Schauspiel direkt adressierte und auch in jeder Hinsicht „verführte" – sogar getäuschte – Tellheim unterläuft gerade durch diese Täuschung eine emotionale wie geistige Befreiung, die ihn wieder zur Wahrnehmung der Welt befähigt. So erweist sich *Minna von Barnhelm* gerade vor dem Hintergrund der französischen Debatte als ein äußerst starkes Plädoyer für den Nutzen eines das Publikum direkt adressierenden und affizierenden Schauspiels (und nicht etwa eines Theaters der „Vierten Wand"). Diesen Nutzen hat das Schauspiel Lessing zufolge nicht nur auf der Bühne, sondern auch – oder sogar in erster Linie – in der Welt.

Eine zusätzliche Bedeutung erhält die metatheatrale Programmatik von *Minna von Barnhelm* im Kontext des Aufführungszusammenhangs. Die Uraufführung fand am 30. September 1767 am Hamburger Nationaltheater statt, das im Frühling als erstes „stehendes Theater" im deutschsprachigen Raum eröffnet worden war. Initiiert und ab 1765 zuerst vom langjährigen Leiter fahrender Truppen, Konrad Ernst Ackermann, geführt, war das neue Hamburger Theaterhaus nach finanziellen Problemen an ein lokales Konsortium vermietet worden, das sich einer dezidierten Nationaltheater-Programmatik verschrieb. Mit einem städtischen Theater sollte der bürgerlichen Öffentlichkeit eine Alternative zu den bis dahin weitgehend dominierenden Formen des Theaterbetriebs, den Wandertruppen und dem Hoftheater, geboten werden. Ein Vorbild hierfür war das 1748 von Ludvig Holberg gegründete dänische Nationaltheater in Kopenhagen. Die Erwartungen waren hoch, nicht zuletzt auch deshalb, weil neben der künstlerischen Leitung durch den Regisseur Löwen der damals 38-jährige Lessing als Hausdramaturg angestellt worden war und sich in dieser Position stark engagierte. In den anfänglich zweimal wöchentlich erschienenen Beiträgen der *Hamburgischen Dramaturgie* kommentierte er laufend Spielplanentscheidungen und Aufführungen und stellte theaterästhetische und -praktische Überlegungen an. Im Herbst brachte er schließlich *Minna* zur Uraufführung. In diesem Kontext ist das vom Stück vorgebrachte Plädoyer für den Nutzen des Theaters – auf der Bühne wie im wahren Leben – also verortet. Gerade das neue Nationaltheater, so scheint es, und hier schließt die Unternehmung letztlich direkt an die Debatte um den staatstheoretischen Nutzen des Theaters, sollte dadurch programmatisch bestärkt werden.

Gelöscht: r
Gelöscht: Zeuge von
Gelöscht: ,
Gelöscht: ‘
Gelöscht: wird
Gelöscht:
Gelöscht: e
Formatiert: Schriftart: 11 Pt., Kursiv
Formatiert: Schriftart: 11 Pt.
Gelöscht: f,
Gelöscht: ganz allgemein fallen a
Gelöscht: ,
Gelöscht: ‘
Gelöscht:
Gelöscht: auf
Gelöscht:
Gelöscht: ,
Gelöscht: ‘
Gelöscht: Aber g
Gelöscht: verheerende
Gelöscht: ,
Gelöscht: sondern es
Gelöscht: ,
Gelöscht: ‘
Gelöscht:
Gelöscht: dadurch
Gelöscht: den Zuschauer
Gelöscht: ,
Gelöscht: ‘
Gelöscht: gerade
Gelöscht:
Gelöscht:
Gelöscht:
Gelöscht: ,
Gelöscht: ‘
Gelöscht: führte
Gelöscht: n
Gelöscht: n
Gelöscht: aus

Hamburger Theater für Schauspiel und Oper im Opernhof beim Gänsemarkt, 1765 unter Ackermann als „Comödienhaus", eröffnet, unter Lessing 1767–1769 als „Deutsches Nationaltheater" bezeichnet, 1822 Beschluss eines Nachfolgebaus, der 1827 in der Dammtorstraße eröffnet wurde. Urheber unbekannt, Staats- und Universitätsbibliothek Hamburg.

Allerdings erwies sich die Idee des Nationaltheaters zumindest für Hamburg sehr bald als gescheitert. Die Probleme waren vielfältig und umfassten neben der ablehnenden Haltung einflussreicher Kleriker, Bürger und Kritiker auch Schwierigkeiten innerhalb des Konsortiums sowie finanzielle Lücken. So wurde das Haus nach nur eineinhalb Jahren wieder an Ackermanns Truppe übergeben. Auch Lessings Vertrag lief aus, und aus seiner Sicht kamen zu den vielfältigen Problemen noch zunehmende Meinungsverschiedenheiten mit Löwen hinzu, der ein Anhänger der Gottsched'schen Theaterreformen war. Dennoch ist nicht nur von einem Konflikt zwischen Löwens Vorstellung eines Theaters als „Tugendschule" und Lessings neuartigem „Aufklärungstheater" auszugehen. Wie Lessing selbst in einem oft zitierten Absatz aus dem 1769 verfassten Schlusskapitel zur Buchausgabe der *Hamburgischen Dramaturgie* erklärt, war er auch vom Publikum sehr enttäuscht, das er seinen Bestrebungen gegenüber nicht offen fand.

> Wenn das Publikum fragt; was ist denn nun geschehen? Und mit einem höhnischen Nichts sich selbst antwortet: so frage ich wiederum; und was hat denn das Publikum getan, damit etwas geschehen könnte? Auch nichts; ja noch etwas Schlimmeres als nichts. Nicht genug,

Kommentiert [SD43]: Abb. X
Formatiert: Schriftart: 9 Pt.
Gelöscht: "
Formatiert: Schriftart: 9 Pt.
Gelöscht: "
Formatiert: Schriftart: 9 Pt.
Gelöscht: -
Gelöscht: "
Gelöscht: "
Formatiert: Schriftart: 9 Pt.
Formatiert: Schriftart: 9 Pt.
Gelöscht: zu sprechen
Gelöscht:

daß es das Werk [= ein Deutsches Theater] nicht allein nicht befördert, es hat ihm nicht einmal seinen natürlichen Lauf gelassen.[84]

Nach der Hamburger Erfahrung scheint Lessing sich eingestanden zu haben, dass die Sehgewohnheiten des Publikums nicht so leicht zu ändern waren, wie er dies mit seinem aufgeklärten Metatheater seit zwei Jahrzehnten angestrebt hatte. Die bürgerliche Zuschauer_innenschaft zeigte sich kaum dazu bereit, ihre Wahrnehmungs- und Reflexionsfähigkeit erweitern zu lassen. Leichter behauptete sie, dass „nichts" wirklich auf der Bühne geschehen sei, als dass sie sich auf das Geschehen in Lessings Stücken einzulassen bereit war. In den zwölf Lebensjahren nach dem Hamburger Engagement wird Lessing sich nur noch zweimal mit dem Theater befassen: 1772 arbeitet er für die geplante Ausgabe seiner gesammelten „Tragödien" einen alten Entwurf zum antiken Virginia-Stoff in das Trauerspiel *Emilia Galotti* um, bei dessen Uraufführung an dem öffentlich zugänglichen Hoftheater in Braunschweig (13. März 1772) er beratend mitwirken konnte. In Reaktion auf eine theologische Auseinandersetzung, in die er verwickelt war, verfasst er schließlich mit *Nathan der Weise* (1779) sein letztes Drama, das er für ein zukünftiges Theaterpublikum schrieb und dessen Uraufführung (1783) er nicht mehr erleben wird. Währenddessen wird die Idee eines bürgerlich-aufgeklärten Nationaltheaters vorerst in Mannheim (ab 1777) wieder aufgenommen, wo sie allerdings mit höfischen Elementen verbunden war. In diesem Mannheimer Kontext werden kurz nach Lessings Tod mit Friedrich Schiller und August Wilhelm Iffland bald zwei neue Theaterleute tätig, die in verschiedener Hinsicht an die durch Gottsched, Lessing, d'Alembert, Rousseau und Diderot geprägten theaterästhetischen Diskurse anzuschließen suchen. Beide werden die Inszenierungs- und Aufführungspraktiken des deutschsprachigen Theaters und mithin auch die Herausbildung einer gewissen bürgerlichen Publikumsgemeinschaft dann in vielfältiger Weise nachhaltiger beeinflussen, als dies Lessing zu Lebzeiten je gelang.

Aufgabe

Lesen Sie die Vorrede und Nachbemerkung zu Diderots *Der natürliche Sohn oder die Proben der Tugend* (in Lessings Übersetzung),[85] in der Diderot sein berühmtes Prinzip der 4. Wand gewissermaßen erzählerisch in Szene setzt. Beschreiben Sie 1) die Besonderheit der Aufführungssituation und 2) der Publikumshaltung, die hier vorgeschlagen werden. Überlegen Sie 3), warum die Aufführung letztlich scheitert. Welche Funktion hat diesbezüglich die „Inszenierung", d. h. die Planung der Aufführung und die Art von Versammlung die hier – auf wie auch vor der Bühne – angestrebt wird?

Verwendete Sekundärliteratur:

Ansart, Guillaume: 'Le Triomphe de l'amour': Cross-Dressing and Self-Discovery in Marivaux. In: *MLN* 117, Nr. 4 (September 2002), S. 908–918.

[84] Lessing, Gotthold Ephraim: Hamburgische Dramaturgie. In: Ders.: Werke und Briefe in zwölf Bänden. Bd. 6. Werke 1767–1769. Herausgegeben von Klaus Bohnen. Frankfurt/M. 1985, S. 189–694, hier S. 685.

[85] Das Theater des Herrn Diderot. Aus dem Französischen übersetzt von Gotthold Ephraim Lessing, Stuttgart, 1986, S. 10–13 sowie S. 86–88.

Formatiert ... [50]

Kommentiert [SD44]: Zur Fußnote: es fehlt die relevante Seitenangabe! Und: Mehrmals zitierte Texte werden wieder mit der gesamten Literaturangabe angegeben, soll das so sein oder kann nach der ersten Nennung abgekürzt werden?

Kommentiert [MW45R44]: Ist das eine Frage an mich? Ist das meine Entscheidung oder gibt es hier Richtlinien?

Formatiert: Nicht Hervorheben

Gelöscht: ‚...ragödien"'...einen alten Entwurf zum antiken Virginia-Stoffes ... [51]

Gelöscht: zum...n das Trauerspiel *Emilia Galotti* aus...m, bei dessen Uraufführung an dem öffentlich zugänglichen Hoftheater in Braunschweig (13. März 1772) er beratend mitwirken kann ... [52]

Gelöscht: n

Gelöscht: e...er schließlich mit *Nathan der Weise* (1779) sein letztes Drama, das er für ein zukünftiges Theaterpublikum schrieb und dessen Uraufführung (1783) er nicht mehr erleben wirdte... Währenddessen wurde ... [53]

Gelöscht: Zuschauerhaltung...ublikumshaltung, die hier vorgeschlagen werden. Überlegen Sie 3), warum die Aufführung letztlich scheitert. Welche Funktion hat diesbezüglich die „Inszenierung", d. h. die Planung der Aufführung und diewie...Art von Versammlung wird ...ie hier angestrebt ... [54]

Gelöscht: Ausgabe: Das Theater des Herrn Diderot. Aus dem Französischen übersetzt von Gotthold Ephraim Lessing, Stuttgart, 1986, S. 10–-13 sowie S. 86—88.¶

Kommentiert [SD46]: Komma / Punkt /in: je nachdem, wie die Vorgaben sind..., bei den folgenden Angaben keine Anführungszeichen mehr...

Gelöscht: Ansart

Gelöscht: ,

Gelöscht: „

Gelöscht: "

Gelöscht: ‚...ii ... [55]

Gelöscht: ."

Formatiert ... [56]

Gelöscht: no

Formatiert: Englisch (USA)

Gelöscht: :...S. 908–- ... [57]

Formatiert ... [58]

Gelöscht: -...769. Herausgegeben von Klaus Bohnen. Frankfurt/M. 1985, S. 189–- ... [59]

Formatiert ... [60]

Gelöscht: (Hundert und erstes, zweites, drittes und viertes Stück, den 19ten April, 1768).

Formatiert: Schriftart: Frutiger LT Com 45 Light

Formatiert ... [61]

Detken, Anke: Im Nebenraum des Textes: Regiebemerkungen in Dramen des 18. Jahrhunderts, Berlin 2009.

Emde, Ruth: Schauspielerinnen im Europa des 18. Jahrhunderts: Ihr Leben, Ihre Schriften und Ihr Publikum, Amsterdam/Atlanta, GA1997.

Fischer-Lichte, Erika: Theater im Kulturwandel des 18. Jahrhunderts: Inszenierung und Wahrnehmung von Körper, Musik, Sprache, Göttingen 1999.

Fick, Monika: Lessing Handbuch, Stuttgart 2000.

Fried, Michael: Absorption and Theatricality. Painting and Beholder in the Age of Diderot, Chicago, IL 1988.

Götschel, Willi: Lessing's 'Jewish' Questions, in: *The Germanic Review* 78, Nr. 2 (2003), S. 62–73.

Greiner, Bernhard: Streitkultur des Als Ob: Komödie als transzendentale Bedingung des Streitens in Minna von Barnhelm, in: Wolfram Mauser / Günter Saße: Streitkultur. Strategien des Überzeugens im Werk Lessings, Tübingen 1993, S. 247–257.

Habermas, Jürgen: Strukturwandel der Öffentlichkeit. Untersuchungen zu einer Kategorie der bürgerlichen Gesellschaft, Frankfurt/Main 1990[12].

Harris, Edward P.: From Outcast to Ideal: The Image of the Actress in Eighteenth-Century Germany, in: *The German Quarterly* 54, Nr. 2 (1981), S. 177–187.

Jürs-Munby, Karen: Hanswurst und Herr Ich: Subjection and Abjection in Enlightenment Censorship of the Comic Figure, in: *New Theater Quarterly* 23, Nr. 2 (2007), S. 124–135.

Kerkhecker, Arnd: 'Furcht und Mitleid', Rheinisches Museum für Philologie 134, Nr. 3/4 (1991), S. 288–310.

Kotte, Andreas: Theatergeschichte, Köln u. a. 2014.

Nisbet, Hugh Barr: Lessing. Eine Biographie, München 2008.

Mitchell, Phillip Marshall: Johann Christoph Gottsched (1700-1766): Harbinger of German Classicism, Rochester, NY 1995.

Oelker, Petra: Nichts als eine Komödiantin: Die Lebensgeschichte der Friederike Caroline Neuber. Weinheim 1993.

Rentschler, Eric: Lessing's Fragmented Norm: A Reexamination of 'Der junge Gelehrte', in: *The Germanic Review* 50 (1975), S. 165–183.
—. Lisetter, The Laughter, in: *Lessing Yearbook* 10 (1978), S. 39–55.
—. Damon oder die Wahre Freundschaft: Lessing's first Polemic, in: *Modern Language Quaterly* 40, Nr. 2 (1979), S. 155–174.

Prutti, Brigitte: Bild und Körper: weiblicher Präsenz und Geschlechterbeziehungen in Lessings Dramen Emilia Galotti und Minna von Barnhelm, Würzburg 1996.

Gelöscht: Detken
Gelöscht: .
Gelöscht: Emde
Gelöscht: ….Amsterdam/Atlanta, GA: Rodopi Editions, … [62]
Gelöscht: Fischer-Lichte
Gelöscht: (1999)…Theater im Kulturwandel des 18. … [63]
Kommentiert [SD47]: Hier sollten die jeweiligen Artikel … [65]
Kommentiert [MW48R47]: Dies ist eine Monographie, … [66]
Gelöscht: Fick
Gelöscht: .
Formatiert … [64]
Gelöscht: : Metzler,
Formatiert … [67]
Gelöscht: Fried
Gelöscht: ,
Gelöscht: Götschel
Gelöscht: ,…"…essing"… 'Jewish' Questions,….in:" … [68]
Gelöscht: no
Formatiert … [69]
Formatiert … [70]
Gelöscht: :…S. 62–– … [71]
Gelöscht: Greiner
Gelöscht: "…treitkultur des Als Ob: Komödie als … [72]
Gelöscht: (…993) … [73]
Gelöscht: -
Gelöscht: Habermas
Gelöscht: ,…Strukturwandel der Öffentlichkeit. … [74]
Gelöscht: 12th Edition.
Formatiert … [75]
Formatiert … [76]
Gelöscht: : Suhrkamp,
Gelöscht: Harris
Gelöscht: ,…"…rom Outcast to Ideal: The Image of the … [77]
Kommentiert [SD49]: korrekt angegeben?
Gelöscht: no…r. 2 (March … [78]
Gelöscht: :…177–– … [79]
Gelöscht: Jürs-Munby
Gelöscht: ,
Gelöscht: „
Kommentiert [SD50]: korrekt angegeben?
Gelöscht: "
Gelöscht: May
Gelöscht:
Formatiert … [80]
Gelöscht: -
Kommentiert [SD51]: Korrekt angegeben?
Gelöscht: Kerkhecker
Gelöscht: ,…"…Furcht und Mitleid',." … [81]
Gelöscht: 134
Gelöscht: :…288–– … [82]
Gelöscht: Kotte
Gelöscht: .
Formatiert … [83]
Formatiert … [84]
Gelöscht: Nisbet
Gelöscht: .
Gelöscht: Mitchell
Formatiert … [85]
Gelöscht: .
Formatiert … [86]
Gelöscht: : Camden House,

Schings, Hans-Jürgen: Der mitleidigste Mensch ist der beste Mensch. Poetik des Mitleids von Lessing bis Büchner, München 1980.

Wild, Christopher: Theater der Keuschheit – Keuschheit des Theaters, Freiburg i.Br. 2003.

Gelöscht: Schings
Gelöscht: Munich: Beck
Formatiert: Schriftart: Nicht Kursiv
Gelöscht: .
Gelöscht: ,
Gelöscht: Wild
Gelöscht:

5. Heinrich von Kleists Theater für die Zukunft

Bei kaum einem anderen kanonischen Autor der deutschen Dramengeschichte dürfte der Kontrast zwischen Erfolglosigkeit zu Lebzeiten und einem bis heute anhaltenden Nachruhm so eklatant sein wie bei Heinrich von Kleist (1777–1811). Als er im Alter von 34 Jahren vor den Toren der preußischen Hauptstadt Berlin Suizid beging, hatte er neben zahlreichen Prosatexten acht Dramen vollendet. Von denen wurde allerdings nur eines, das Ritterspiel *Käthchen von Heilbronn* (1808), noch zu Lebzeiten des Autors, nämlich 1810 in Wien und Graz aufgeführt. Ein zweites Stück, das Lustspiel *Der zerbrochne Krug* (1806), kam zwei Jahre zuvor am 2. März 1808 in einer vermutlich stark bearbeiteten Fassung an Johann Wolfgang Goethes Hoftheater in Weimar zur Aufführung, wo es jedoch aufgrund äußerst negativer Publikumsreaktionen direkt nach der Premiere abgesetzt wurde. Die anderen sechs Dramen, die heute nach wie vor auf den Spielplänen deutscher und zum Teil auch internationaler Bühnen stehen, waren zu Kleists Lebzeiten bloße Textproduktionen. Da der junge Autor für viele von ihnen trotz zahlreicher Bemühungen nicht einmal einen Verlag fand, publizierte er einige zumindest auszugsweise in der von ihm selbst herausgegebenen Dresdener Kunstzeitschrift *Phöbus* (1808/09). Es lohnt sich, die Gründe für die zögerliche Kleist-Rezeption zu Beginn des 19. Jahrhunderts einmal genauer in den Blick zu nehmen und der Kontext unseres Studienbriefes eignet sich hierfür besonders gut. So lässt sich anhand der Kategorien „Aufführen, Inszenieren, Versammeln" die spezifische Situiertheit von Kleists Werk sowohl mit Blick auf den zur damaligen Zeit etablierten Theaterbetrieb als auch hinsichtlich der Dramen selbst nachvollziehen. Wie sich zeigen wird, ist die Aufführungsgeschichte von Kleists Dramen kaum von deren besonderer Form und den darin verhandelten ästhetischen und kulturpolitischen Positionen zu trennen.

Wie schon bei Lessing haben wir es auch bei Kleist mit einem Vertreter des sogenannten „dramatischen Theaters" zu tun. Wie wir sehen werden, reflektieren auch Kleists Dramen die Aufführungspraxis seiner Zeit und die gesamtgesellschaftliche Funktion des Theaters. Das heißt, ähnlich wie wir es bei Lessing gesehen haben, geben auch Kleists Dramen Auskunft über laufende ästhetische und aufführungspraktische Debatten. Hinzu kommt bei Kleist jedoch als ganz zentraler Punkt die zugleich politische und ästhetische Positionierung gegen die französische Besatzungspolitik Napoleon Bonapartes und deren Befürworter_innen im deutschsprachigen Kulturbetrieb. Um uns die Relevanz dieser zeithistorischen Umstände zu vergegenwärtigen, ist es sinnvoll, die politische Lage zu skizzieren. Die gesamtgesellschaftlichen Auswirkungen der Französischen Revolution (1789–1799) waren in ganz Europa zu spüren und vor allem angesichts der Alleinherrschaft Napoleons, der 1799 zunächst Konsul der provisorischen Regierung Frankreichs wurde und sich 1804 selbst zum Kaiser ernannte, gab es insbesondere in den von seinem Expansionsbestreben betroffenen deutschen Regionen gewissermaßen keine neutrale politische Position mehr. Als Napoleon 1806 mit dem Rheinbund eine Vielzahl von deutschen Fürstentümern zum Anschluss zwang und nach dem Sieg über Preußen in der Schlacht bei Auerstadt und Jena schließlich die preußische Hauptstadt Berlin besetzte, spitzte sich die Spaltung zwischen Napoleon-Anhänger_innen und seinen Kritiker_innen auch in Kunst- und Kulturkreisen immer mehr zu. Der am 14. Juni 1807 zwischen Russland, Preußen und Frankreich geschlossene Friedensvertrag von Tilsit, der Preußen praktisch Napoleon unterstellte, gilt schließlich als einer der Höhepunkte von Napoleons Expansionspolitik, mit der er seine Macht innerhalb Europas scheinbar unaufhaltsam erweiterte. Führende Intellektuelle und Staatstheoretiker, darunter Johann Gottlieb Fichte und Ernst Moritz Arndt, forderten mit zunehmender Vehemenz vom preußischen Königshaus, sich Napoleon doch endlich entschiedener entgegenzustellen. Erst 1813 kam es zu dem notwendigen Bündnis zwischen

Gelöscht:
Gelöscht: -
Gelöscht:
Gelöscht: -
Gelöscht: n
Gelöscht: n

Russland und Preußen, das bei der sogenannten „Völkerschlacht bei Leipzig" Mitte Oktober schließlich den entscheidenden Sieg gegen Frankreich einbrachte. Diesen militärischen Erfolg, der ein neues Nationalbewusstsein in Preußen begründete und als wesentlicher Schritt auf dem Weg zur Gründung eines gesamtdeutschen Staatenbundes 1815 gilt, hat Kleist jedoch nicht mehr erlebt. Bis zu seinem frühen, selbstgewählten Tod nimmt für Kleist die politische Lage Preußens an Brisanz stetig zu – eine Lösung scheint kaum in Aussicht.

Wie zentral diese Konfliktlage und die daraus resultierenden kulturpolitischen Spannungen für Kleists Dramen waren und was daraus für seine Situierung im damaligen Theaterbetrieb zu schließen ist, soll im Folgenden anhand von zwei miteinander verschränkten Perspektiven nachgewiesen werden: einerseits anhand einiger Einblicke in den Theaterbetrieb und die Aufführungspraxis der Zeit und andererseits anhand der beiden genannten, zu Kleists Lebzeiten zumindest kurzzeitig gespielten Dramen – *Der zerbrochne Krug* (UA 1808), *Das Käthchen von Heilbronn* (UA 1810) – und deren konfliktgeladener Aufführungsgeschichte. So weisen Kleists wenig erfolgreichen Versuche, seine Stücke im laufenden Theaterbetrieb unterzubringen, auf seine kontroverse Stellung innerhalb der etablierten Kulturkreise hin. Die ihm entgegengebrachte Skepsis beruhte dabei sowohl auf den Themen und Formen seiner Stücke – von Charakterbildung über Sprache und Dialoggestaltung bis zur dramaturgischen Darstellungsweise – als auch auf den in den Stücken vertretenen ästhetischen und politischen Positionen. Wie anhand der beiden Beispiele zu zeigen ist, bergen die Handlungsstrukturen von Kleists Dramen eine Vielzahl von Anspielungen auf die politischen Zustände und die mangelhaften Reaktionen seitens der Kunst darauf. Das heißt, Kleists Dramen lassen sich ganz dezidiert auch als politische Stellungnahmen lesen, wobei das Theater als besonders wirkungsvoller Ort politischer Versammlungsmodi – bis hin zur Konstitution von ideologischer Zugehörigkeit und politischer Gemeinschaft – in Erscheinung tritt. Wiederum vergleichbar mit Lessing setzt Kleist zu diesem Zweck eine Vielzahl an Szenen des Zuschauens ein, in denen Gemeinschaftsbildungen entweder vereitelt werden oder aber gelingen. Anders als bei Lessings zumeist familiären Konstellationen geht es dabei jedoch, wie wir sehen werden, bei Kleist stets um die Anerkennung souveräner und juristischer Macht.

Um Kleists Unzeitgemäßheit vor diesem Hintergrund zu verstehen, wird im Folgenden zuerst das theaterästhetische Umfeld des Klassizismus skizziert werden, gegen das sich Kleist wandte. In Betracht kommen theoretische Überlegungen zum Theater von Goethe, Schiller und Iffland (5.1). Anschließend verdeutlicht ein Blick auf die beiden einzigen zu Lebzeiten aufgeführten Stücke Kleists, *Der Zerbrochne Krug* (5.2) und *Das Käthchen von Heilbronn* (5.3), inwieweit Kleist in seinen Dramen klassizistische Voraussetzungen missachtete und teilweise direkt ablehnte, und wie er seinen Anti-Klassizismus auch für die Aushandlung politischer Konflikte nutzte.

5.1. Kleists Unzeitgemäßheit im Kontext des Klassizismus: Goethe, Schiller, Iffland

In den ersten Jahren des 19. Jahrhunderts suchte der Mitzwanziger Heinrich von Kleist, ursprünglich als preußischer Berufssoldat ausgebildet und dann als Beamter angestellt, sich mit einer Reihe von in beachtlicher Kadenz verfassten Erzählungen und Dramen als Schriftsteller zu etablieren. Am Theater begab er sich damit in ein im deutschsprachigen Raum noch relativ gut überschaubares künstlerisches und institutionelles Umfeld, das damals stark durch die Ästhetik des so genannten Klassizismus

Gelöscht: r

Gelöscht:

Gelöscht: d

Gelöscht: n

Gelöscht: n

Formatiert: Schriftart: Kursiv

Gelöscht: r

Formatiert: Schriftart: Kursiv

Gelöscht: d

Gelöscht:

geprägt war. Die Vorreiterrolle dieser relativ neuen Richtung machte sich um 1800 zum einen in verschiedenen Bemühungen um neue städtisch-bürgerliche Theaterhäuser bemerkbar, die seit den 1770er-Jahren u. a. in Mannheim und Berlin an das von Lessing mitgestaltete Experiment des Hamburgischen Nationaltheaters angeschlossen hatten. Zum anderen hatte der Klassizismus an dem 1791 gegründeten öffentlichen Hoftheater des Herzogtums Weimar eine Heimstätte gefunden, die von einem herausragenden Dichter und Denker der Zeit, Johann Wolfgang Goethe (1749–1832), sorgsam verwaltet wurde. Neben Goethe waren für die Vorherrschaft des Klassizismus vor allem der einflussreiche Ästhetiker und Dramatiker Friedrich Schiller (1759–1805) sowie der berühmte Schauspieler, Erfolgsdramatiker und ab 1796 Theaterdirektor in Berlin August Wilhelm Iffland (1759–1814), bestimmend. Gemeinsam bildeten die drei im ersten Jahrzehnt des 19. Jahrhunderts eine Art Theaterphalanx, an der kein aspirierender Jungautor leicht vorbeikam und an der Kleist, etwas zugespitzt gesagt, letztlich scheiterte. Um Kleists Unzeitgemäßheit in diesem Zusammenhang zu rekonstruieren – und um einige Gründe für die ihm gegenüber vorgebrachte Skepsis nachzuvollziehen –, ist vorerst ein kurzer Überblick über die theaterästhetischen Positionen sowie über die Erfolgskarrieren der drei Klassizisten angebracht.

Goethe, juristisch ausgebildeter Sprössling einer vermögenden Frankfurter Bürgerfamilie, war im 25. Lebensjahr mit dem historischen Schauspiel *Götz von Berlichingen* (Uraufführung am Döbblin'schen Theater in Berlin 1774) und dem Briefroman *Die Leiden des jungen Werther* (1774) auf einen Schlag zu einer weitherum wahrgenommenen literarischen Stimme geworden. Er repräsentierte eine neue, bürgerlich gebildete Generation, die sich – noch *vor* der Französischen Revolution – den etablierten gesellschaftlichen und politischen Konventionen des *Ancien Régimes* entgegenstellte. Literaturhistorisch wird diese Tendenz meist unter der Formel „Sturm und Drang" kategorisiert. Die Zuordnung wurde aber im Fall Goethes schon bald dadurch kompliziert, dass er im jugendlichen Herzog von Sachsen-Weimar-Eisenach, Carl August II, einen glühenden Anhänger und bald auch Arbeitgeber fand. Der damals 18-jährige Herzog lud Goethe 1795 nach Weimar ein, die beiden lernten sich kennen und schätzen, und bereits 1776 trat Goethe in den Staatsdienst ein. Damit hatte er sich nun ausgerechnet einem *Ancien Régime* angedient, das allerdings von einem unkonventionellen Herzog der jüngsten Generation geführt wurde. Die vielfältigen Aufgaben, die Goethe als Geheimer Rat in dem Herzogtum dann während vieler Jahrzehnte übernahm, hinderten ihn nicht daran, seine brillante literarische Karriere weiterzuverfolgen, doch traten in dieser nun bald „klassizistische" Tendenzen in den Vordergrund, d. h. ein Interesse an antiken Kunstformen und insbesondere einem so genannten antiken Kunst-„Ideal", welches der Kunsthistoriker Johann Joachim Winckelmann (1717–1768) in seinen Untersuchungen zu antiken Skulpturen – besonders von menschlichen Göttern – umrissen hatte. Ein prägnantes Beispiel für die Auseinandersetzung mit dem Kunst-„Ideal" bot etwa Goethes Drama *Iphigenie auf Tauris*, das auf Vorlagen der antiken Tragiker Aischylos und Euripides (aber auch auf Pariser Bearbeitungen von Racine sowie dem Opern-Komponisten Gluck, 1774) beruhte. Das Stück wurde am 6. April 1779 an dem von Goethe geleiteten herzoglichen Privattheater aufgeführt.

Knapp zwei Jahre später, am 13. Januar 1782, wurden mit Friedrich Schiller und August Wilhelm Iffland zwei neue Theaterleute auf einen Schlag weitherum berühmt, die zehn Jahre jünger als Goethe waren. Der württembergische Militärarzt Schiller, damals 22-jährig, hatte mit *Die Räuber* ein erstes Theaterstück auf die Bühne gebracht, und der aus Hannover stammende, gleichaltrige Schauspieler Iffland hatte darin in einer Hauptrolle brilliert. Ort des epochalen Ereignisses war Mannheim, damals zu Kurzpfalz-Bayern gehörig, wo 1777 unter Kurfürst Karl Theodor das zweite bürgerlich-städtische

Gelöscht:
Gelöscht: -
Gelöscht: -
Gelöscht: ,
Gelöscht: -
Gelöscht: ,
Gelöscht: s
Gelöscht: r
Gelöscht: e
Gelöscht: und
Gelöscht: W.A
Gelöscht: .
Gelöscht: A.W.

Theaterhaus im deutschsprachigen Raum (nach dem kurzen Hamburger Experiment mit Lessing) gegründet worden war. Nachdem Schiller politisch bedingt aus Württemberg geflohen war, wurde er für die Saison 1883/84 als Hausautor am Mannheimer Theater angestellt, wo er sich mit dem schnell aufsteigenden Iffland näher anfreundete. Ebenso wie die frühen Werke Goethes werden auch Schillers erste Arbeiten zum bürgerlich-politischen „Sturm und Drang" gerechnet. Erste theatertheoretische Schriften aus jener Zeit zeigen jedoch, dass er sich darüber hinaus eng an den moralischen Diskussionen über Nutzen und Schaden des Schauspiels bei u. a. Gottsched orientierte. So forderte er beispielsweise in einem anonym veröffentlichten Zeitschriftenbeitrag kurz nach der Räuber-Premiere, dass die Theateranstalt als „offener Spiegel des menschlichen Lebens" die „geheimsten Winkelzüge des Herzens" darstellen und dadurch „die reinern Begriffe von Glückseligkeit und Elend [...] in die Seele prägen" solle.[86] Damit rekurrierte er auf die seit Luther und den mittelalterlichen Moralitäten tradierte Vorstellung des Theaters als eines moralischen Spiegels, der den Zuschauenden durch Laster oder Tugenden verdientes Glück oder Unglück vorhält (vgl. Lektionen 3.3, 3.4) – eine Vorstellung, die ein halbes Jahrhundert zuvor auch in der Gottsched'schen Theaterreform aufgenommen worden war (vgl. Lektion 4.1).

Mannheimer Nationaltheater Mannheim, um 1840. Bildnachweis: https://www.mannheim.de/de/tourismus-entdecken/stadtgeschichte/stadtpunkte/festung-planstadt-residenz/schillerplatz-altes-nationaltheater, letzter Zugriff am 19.08.2019.

Eine ähnliche Argumentationslinie verfolgt Schiller gut zwei Jahre später in einem Vortrag, den er zum Ende seiner Anstellung am Mannheimer Theater (Juni 1784) hielt und 1785 gedruckt publizierte. Unter dem Titel *Was kann eine gute stehende Schaubühne eigentlich leisten?* postuliert er, „daß die

[86] Schiller, Friedrich: „Über das gegenwärtige teutsche Theater 1882", in: Ders., *Werke und Briefe in zwölf Bänden*, Bd. 8: *Theoretische Schriften*, hg. v. Rolf-Peter Janz u. a., Frankfurt/M. 2008, S. 167–175, hier S. 167–168.

Gelöscht:

Gelöscht: „Das teutsche Komödienhaus

Gelöscht: "

Formatiert: Schriftart: 9 Pt.

Formatiert: Schriftart: 9 Pt.

Gelöscht: (

Formatiert: Schriftart: 9 Pt.

Gelöscht:)

Gelöscht: ,

Formatiert: Schriftart: 9 Pt.

Gelöscht: 1782, Kupferstich der Brüder Joseph Sebastian Klauber und Johann Baptist Klauber nach einer Zeichnung[87]

Formatiert: Schriftart: 9 Pt.

Formatiert: Schriftart: Frutiger LT Com 45 Light, Nicht Hochgestellt/ Tiefgestellt

Gelöscht: Friedrich

Formatiert: Schriftart: Frutiger LT Com 45 Light

Formatiert: Block

Formatiert: Schriftart: Frutiger LT Com 45 Light, Nicht Hochgestellt/ Tiefgestellt

Gelöscht: -

Gelöscht: -

Formatiert: Schriftart: Frutiger LT Com 45 Light

Schaubühne Menschen- und Volksbildung wirkte".[87] Ähnlich wie im älteren Aufsatz schildert er diese „Bildung" dann auch wieder als eine mit Hilfe des Spiegels und mittels Affektwirkungen zu erreichende moralische Erkenntnis über „Tugend", und „Laster":

> Mit welchen herrlichen Empfindungen, Entschlüssen, Leidenschaften schwellt sie [die Schaubühne] unsere Seele, welch göttlichen Ideale stellt sie uns zur Nacheiferung aus! […] Ebenso häßlich, als liebenswürdig die Tugend, malen sich die Laster in ihrem furchtbaren Spiegel ab.[88]

Wie genau Schiller diese moralische Spiegel-Programmatik des Theaters in seinen eigenen frühen Stücken wie z. B. in den *Räubern* verfolgte, ist nicht ganz leicht zu bestimmen. Dafür verdeutlicht die zitierte Passage, dass er die Programmatik auch bereits mit dem neuen ästhetischen Diskurs des Klassizismus verbindet, spricht er doch von „göttlichen Idealen", welche der Theater-Spiegel dem Publikum im besten Fall zeigen würde. Die göttlichen Ideale wären also gänzlich tugendhafte Menschen, welche auf der Bühne entsprechend liebevoll dargestellt werden sollten. Damit aber hat sich die moralische Spiegel-Funktion des Theaters insofern verschoben, als sie dem Publikum nun nicht mehr so sehr einen „realistischen" Spiegel seiner Laster und Tugenden vorhält, als vielmehr ein idealisiertes Vorbild der Sittlichkeit. Und in der Vermittlung dieses durchaus für reale Menschen erstrebenwerten Ideals sieht Schiller die spezifisch theatrale „Menschen- und Volksbildung".

Wie stark Schillers „klassizistische" Neuausrichtung der von Gottsched herrührenden Bemühungen um eine moralische Theaterreform – ebenso wie Goethes Hinwendung zum „klassizistischen" Theater – von Winckelmanns kunstphilosophischen Erörterungen über das Kunst-„Ideal" der antiken Menschen-Götter-Skulptur geprägt war, lässt sich aus weiteren Schriften Schillers ersehen, die er um die Mitte der 1880er-Jahre verfasste. So erklärte er in einem als *Brief eines reisenden Dänen* (1785) publizierten Besprechung der damals berühmten Mannheimer Antikensammlung, dass die Griechen, indem sie „ihre Götter nur als edlere Menschen" gestalteten, auch „ihre Menschen den Göttern" angenähert hätten.[89] Dasselbe Argument nimmt er kurz darauf in dem Gedicht *Die Götter Griechenlands* (1788) auf, das wegen einer offen antikisierenden Polemik gegen das Christentum einen Skandal auslöste. Wenn Schiller hier erklärt „Jenem Gotte, den sein Marmor preißt, / konnte einst der hohe Bildner gleichen",[90] konzipiert er unter dem Begriffsfeld des „Bildens" und der „Bildung" eine Angleichung von *realen* Menschen an das antike Kunst-„Ideal" des Gottes-Menschen. Und dieses Ideal, das zugleich die Sittlichkeit verkörpert, kann seines Erachtens ebenso gut im Theater wie in der Skulptur als Vorbild zum Zweck der Bildung präsentiert werden.

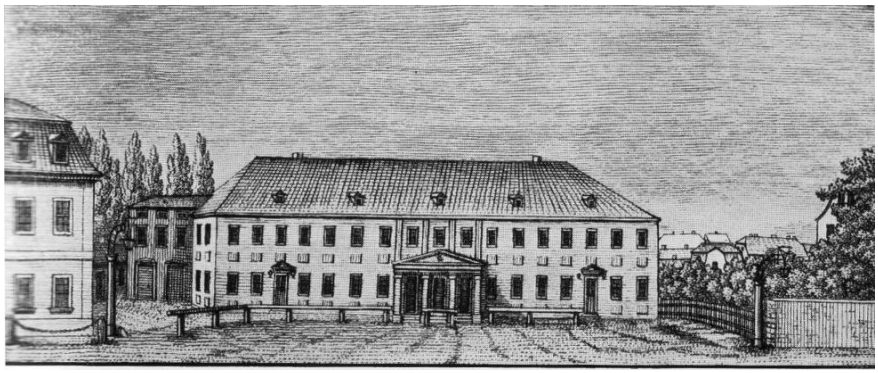
Mit Schillers kunsttheoretischen Texten der 1880er-Jahre war die Grundlage für eine breitere Rezeption und Entwicklung der „klassizistischen" „Bildungs"-Ästhetik gegeben. Bisweilen konnte der philosophische Zusammenhang dabei im Hintergrund bzw. nur für Eingeweihte erkenntlich bleiben – etwa wenn Iffland in einer mit *Fragmente über Menschendarstellung* betitelten Schrift von 1885 den Nutzen des Theaters für „jede große Stadt" mit dem eindeutig Schiller'schen Argument unterstrich,

[87] Schiller, Friedrich: „Was kann eine gute stehende Schaubühne eigentlich leisten?", in: Ders.: *Theoretische Schriften*, S. 185–200, hier S. 186.
[88] Ebd., S. 191–192.
[89] Schiller, Friedrich: „Brief eines reisenden Dänen", in: Ders.: *Theoretische Schriften*, S. 201–207, hier S. 206.
[90] Schiller, Friedrich: „Die Götter Griechenlandes", in: Ders.: *Werke* (Nationalausgabe), Bd. 1: *Gedichte in der Reihenfolge ihres Erscheinens*, hg. v. Julius Petersen & Friedrich Beißner, Marbach 1943, S. 191.

Gelöscht: ,
Gelöscht: ‘
Gelöscht: „
Gelöscht: “
Gelöscht:
Gelöscht: n
Gelöscht:
Gelöscht: ;
Gelöscht:
Formatiert: Schriftart: Frutiger LT Com 45 Light
Formatiert: Schriftart: Frutiger LT Com 45 Light, Nicht Hochgestellt/ Tiefgestellt
Gelöscht: Friedrich
Gelöscht: ,
Gelöscht: -
Formatiert: Schriftart: Frutiger LT Com 45 Light
Formatiert: Schriftart: Frutiger LT Com 45 Light
Formatiert: Schriftart: Frutiger LT Com 45 Light, Nicht Hochgestellt/ Tiefgestellt
Gelöscht: -
Formatiert: Schriftart: Frutiger LT Com 45 Light
Formatiert: Schriftart: Frutiger LT Com 45 Light
Formatiert: Schriftart: Frutiger LT Com 45 Light, Nicht Hochgestellt/ Tiefgestellt
Gelöscht: Friedrich
Gelöscht: ,
Gelöscht: -
Formatiert: Schriftart: Frutiger LT Com 45 Light
Formatiert: Schriftart: Frutiger LT Com 45 Light
Formatiert: Schriftart: Frutiger LT Com 45 Light, Nicht Hochgestellt/ Tiefgestellt
Gelöscht: Friedrich
Gelöscht: ,

dass die „Bildung sein Hauptzweck" sei.[91] Von Schiller selbst wurde der Zusammenhang währenddessen weiter ausgearbeitet, so etwa in einer längeren Schrift von 1793 mit dem Titel *Über Anmut und Würde*. Dort prägte er für die real-menschliche Nachahmung des Kunst-„Ideals" den Begriff einer „schönen Seele", welche in ihrem „ganze[n] Charakter" sittlich sei und deshalb über die „Bildung" des Menschen eine „unwiderstehlichen Grazie" ausgieße.[92] In diesem Text zeigen sich noch einmal sowohl die enge Verbindung von Schillers „Bildungs"-Begriff mit dem antiken Kunst-„Ideal", als auch die Vielfältigkeit des Begriffs, da Schiller „Bildung" zugleich im Sinne einer körperlichen Gestalt und von geistiger Erziehung versteht. Zudem beschreibt er sie als prozesshafte Annäherung an ein Ideal wie auch als Vorbild bzw. Endprodukt dieser Annäherung.

Zum Zeitpunkt der Veröffentlichung von *Über Anmut und Würde* war Schiller, der 1789 eine Professur in Jena erhalten hatte, mit Goethe bekannt geworden, der seinerseits 1791 in Weimar das neue Hoftheater eröffnen und fortan mit einem eigenen Ensemble und einem festen Spielplan operieren konnte. Als dessen Leiter (bis 1817) verfügte Goethe über beträchtlichen Spielraum, um die Möglichkeiten und Grenzen eines im weitesten Sinne „klassizistischen" und „idealisierenden" Theaters in vielfältiger Weise im Aufführungsbetrieb zu erproben, zu entwickeln und wirkungsmächtig durchzuführen.



Das 1791 gegründete Weimarer Hoftheater, Stich um 1800. In: Hans Wahl, Anton Kippenberg: *Goethe und seine Welt*, Insel-Verlag, Leipzig 1932 S. 153.

Dass Goethe sich hierbei zunehmend für Schiller interessierte, war nicht zuletzt in dessen klassizistischer Kunstphilosophie begründet, und so wurde beispielsweise das umgebaute Weimarer Theaterhaus 1798 mit den ersten Teilen von Schillers *Wallenstein*-Trilogie eröffnet. Ein Jahr später holte Goethe Schiller schließlich als Hausautor nach Weimar, wo dieser bis zum frühen Tod 1806 tätig war und bei den Uraufführungen seiner späteren Stücke mitarbeitete. Auch an Iffland, der seinerseits im Verlauf der 1780er- und 90er-Jahre von Mannheim aus Karriere als Autor zahlreicher Dramen und als zwischenzeitlicher Theaterdirektor gemacht hatte, war Goethe interessiert. Er lud ihn im Frühling 1796 für ein längeres Gastspiel ein. Im Herbst 1796 übernahm Iffland dann die Direktion des prestigeträchtigen Königlichen Nationaltheaters am Gendarmenmarkt in Berlin, das 1787 aus dem Döbbelin'schen Theater heraus begründet worden war. 1802 konnte ein von Iffland initiiertes neues

[91] Iffland, August Wilhelm: „Fragmente über Menschendarstellung" in: Ders.: *Beiträge zur Schauspielkunst*, hg. v. Alexander Kosenina, Berlin 2009, S. 26–91, hier S. 38.
[92] Schiller, Friedrich: „Über Anmut und Würde", in: Ders.: *Theoretische Schriften*, S. 330–394, hier S. 370–371.

Gelöscht: n
Gelöscht: t
Gelöscht: ,
Gelöscht: als auch
Gelöscht:
Gelöscht:
Kommentiert [SD52]: Abb. X
Formatiert: Schriftart: 9 Pt.
Formatiert: Schriftart: 9 Pt.
Formatiert: Schriftart: 9 Pt.
Formatiert: Schriftart: 9 Pt.
Formatiert: Schriftart: 9 Pt.
Gelöscht: . (Prometheus Bilddatenbank)
Formatiert: Schriftart: 9 Pt.
Gelöscht: -
Gelöscht:
Formatiert: Schriftart: Frutiger LT Com 45 Light
Formatiert: Schriftart: Frutiger LT Com 45 Light, Nicht Hochgestellt/ Tiefgestellt
Gelöscht: August Wilhelm
Gelöscht: ,
Gelöscht: -
Formatiert: Schriftart: Frutiger LT Com 45 Light
Formatiert: Schriftart: Frutiger LT Com 45 Light
Formatiert: Schriftart: Frutiger LT Com 45 Light, Nicht Hochgestellt/ Tiefgestellt
Gelöscht: Friedrich
Gelöscht: ,
Gelöscht: -
Gelöscht: -
Formatiert: Schriftart: Frutiger LT Com 45 Light, Nicht Hochgestellt/ Tiefgestellt

Theatergebäude – entworfen vom Architekten des Brandenburger Tors, Carl Gotthans Langhans – eingeweiht werden, in dem Iffland bis zu seinem Tod 1814 als Direktor agierte.

Das von Langhans entworfene Nationaltheater-Gebäude auf dem Gendarmenmarkt in Berlin. Darstellung aus der Zeit zwischen 1793 und 1813, Peter Haas, Kunstbibliothek, Staatliche Museen zu Berlin

In jenen frühen Jahren des 19. Jahrhunderts, in denen dann Kleist auf den Plan trat, bestand zwischen den beiden Häusern in Weimar und Berlin trotz gegenseitiger Gastspiele bisweilen ein untergründiges Konkurrenzverhältnis. So äußerte sich Goethe bisweilen dahingehend, dass Iffland das Kunst-„Ideal" aufgegeben habe und stattdessen einem neuen, nicht mehr „klassizistisch" zu nennenden, eher an Geschichts- und Porträt-Darstellung orientierten Theater huldige. Die Forschung schätzt dies heute so ein, dass sich der strenge „klassizistische" Ansatz des Weimarer Theaters in Berlin schon aufgrund der unterschiedlichen institutionellen Grundlage nicht durchweg halten ließ. Trotz königlicher Unterstützung musste sich Iffland aus finanziellen Gründen stärker am Markt und am Publikumsgeschmack orientieren. Auch scheint der von Iffland bevorzugte (und immer noch selbst auf der Bühne ausgeführte) Darstellungsstil stärker an Natürlichkeit als an Idealismus orientiert gewesen zu sein, und insofern eher wieder dem älteren Spiegel-Modell – aus der Zeit vor Schillers „klassizistischer" Wende – entsprochen zu haben. Kaum Differenzen sieht die Forschung dagegen im Spielplanaufbau der beiden Häuser. Zum einen boten aufs Ganze gesehen beide Häuser einen damals an allen Theatern üblichen Mix aus Singspielen, Operetten, Balletten, bürgerlichen Trauerspielen, Rührstücken und Komödien. Zum anderen war die programmatische Orientierung, die in herausragenden Produktionen zum Ausdruck kam, bei beiden stark von Schiller geprägt, dessen Stücke in Berlin – aufgrund des viel größeren Publikums – sogar noch öfter als in Weimar gespielt wurden.

Die im frühen 19. Jahrhundert agierende Theaterphalanx Goethe – Schiller – Iffland also macht den zeitgenössischen Hintergrund aus, vor dem dann mit Kleist ein ganz neuartiger Autor auf den Plan trat. Dass er sich gerade auch in Weimar und Berlin am Theater zu etablieren suchte, war durchaus verständlich und gehörte zum Habitus von aspirierenden Dramatikern wie damals beispielsweise auch des etwas älteren Zacharias Werner (1768–1823). Aber ebenso unvermeidlich scheint es, dass Kleist auf Vorbehalte und Ablehnung stieß, und dies war ihm auch bewusst. Wie er Anfang 1808 in einem Brief an Goethe schrieb, erachtete er die „Bühnen" der Zeit „weder vor noch hinter dem Vorhang so beschaffen", dass seine neuartigen Stücke ohne gravierende „Rücksichten" – d. h.

Kommentiert [SD53]: Abb. X
Formatiert: Schriftart: 9 Pt.
Formatiert: Schriftart: 9 Pt.
Gelöscht: ä
Formatiert: Schriftart: 9 Pt.
Gelöscht: . (Prometheus Bilddatenbank)
Formatiert: Schriftart: 9 Pt.
Gelöscht: n

Anpassungen – zur Aufführung komme könnten: „[S]o sehr ich auch sonst in jedem Sinne gern dem Augenblick angehörte, so muß ich doch in diesem Fall auf die Zukunft hinaussehen."[93] Zwar äußerte Kleist sich in dem Brief nicht näher dazu, weshalb seine Dramen für die Bühnen der Zukunft geschrieben seien, aber schon bei einer kursorischen Betrachtung seiner Dramenhandlungen ist kaum zu übersehen, dass er grundlegende Prinzipien des damals maßgebenden klassizistischen Theaters missachtete und teilweise sogar direkt in Frage stellte. Kaum ein Theaterautor scheint so weit von einer idealisierenden Darstellung entfernt gewesen zu sein wie Kleist, dessen Bühnenfiguren nicht nur stets moralisch fehlerhaft waren, sondern oft sogar für ihre besten Bekannten erratisch und unverständlich agierten. Auch die vielfach an die Alltagssprache angelehnten Dialoge, eine Vielzahl gewalt- und grauenvoller Vorkommnisse, eine betonte Körperlichkeit bis hin zu eindeutigen sexuellen Anspielungen sowie diverse übernatürlichen Ereignisse standen zu der von Schiller konzipierten idealistischen Darstellung in starkem Kontrast.

Doch wenden wir uns nun an eine nähere Betrachtung von Kleists anti-klassizistischen Ansätzen und Positionen. Wie wir sehen werden, erlauben es gerade die Umstände der wenigen Kleist-Aufführungen, seine Unzeitgemäßheit näher zu fassen, da hier explizite Auseinandersetzungen mit seinen Texten stattfanden und teilweise auch einzelne Kommentare von Seiten der Verantwortlichen überliefert wurden. Vor diesem Hintergrund lassen sich diese beiden Stücke zum einen als virtuose Inszenierungen von theaterästhetischer Kritik am klassizistischen Bildungsideal lesen. Zum anderen wird dabei auch die eingangs erwähnte politische Dimension von Kleists Anti-Klassizismus sichtbar. Es zeigt sich, dass die theaterästhetischen Ansätze Kleists nicht von seinen politischen – wie erwähnt dezidiert anti-Napoleonischen – Positionen zu trennen sind. Dies lässt vermuten, dass Kleists Scheitern am Theater, das in die Zeit der französischen Besetzungen fällt, zumindest hintergründig auch politisch bedingt war.

Gelöscht: für eine

Gelöscht: den zwei Dramen von Kleist zu, die zu Lebzeiten zumindest in abgeänderten Fassungen kurzzeitig zur Aufführung gelangten: *Der zerbrochne Krug* (1806, UA 1808) und *Das Käthchen von Heilbronn* (1808, UA 1810).

2. *Der zerbrochne Krug*: Kleists „unsichtbares Theater"

Formatiert: Schriftart: Kursiv, Nicht unterstrichen, Schriftfarbe: Automatisch

Die Entstehungsgeschichte von Kleists erster Komödie gibt nicht nur einen Eindruck vom wechselhaften Charakter des Autors, sondern auch von der politisch höchst angespannten Lage, in die der Beginn von Kleists produktivster Schaffensphase fällt. Als Kleist 1806 den *Krug* vollendete, hielt er sich gerade in der ostpreußischen Hauptstadt Königsberg auf, wo er als unbezahlter Beamter der königlichen Finanzabteilung beschäftigt war. Zur selben Zeit stand Europa im Zeichen der 4. Koalition zwischen Preußen, Russland, Großbritannien und Schweden gegen Napoleon. Dieser brachte im Juni mit dem Rheinbund sechzehn der südlichen deutschen Fürstentümer auf seine Seite und wenige Wochen später dankte auf Druck Napoleons hin Kaiser Franz II. ab und das Heilige Römische Reich deutscher Nation wurde aufgelöst, was Preußen zu einer halbherzigen Kriegserklärung bewog. Nach dem Sieg Napoleons in Jena und Auerstedt zogen die Franzosen schließlich im Oktober in Berlin ein, was das preußische Königshaus zur Flucht ebenfalls nach Ostpreußen zwang. Auch sie gelangten gegen Ende des Jahres nach Königsberg. Kleist wiederum hatte zu dieser Zeit bereits beschlossen, nach nur wenigen Monaten den Versuch einer

Gelöscht: en

Formatiert: Schriftart: Frutiger LT Com 45 Light

Formatiert: Schriftart: Frutiger LT Com 45 Light, Nicht Hochgestellt/ Tiefgestellt

Gelöscht: Heinrich von

Gelöscht:

Formatiert: Schriftart: Frutiger LT Com 45 Light

[93] Kleist, Heinrich von: *Sämtliche Werke. Brandenburger Ausgabe*, Band IV/3: *Briefe 3. September 1807–November 1811*, hg. v. Peter Staengle & Roland Reuß, Frankfurt/M. & Basel 2010, S. 137 (Brief an Johann Wolfgang von Goethe, So., 24. Januar 1808).

Beamtenlaufbahn abzubrechen, um sich ganz der Dichtung zuzuwenden. Auf dem Rückweg nach Berlin gerät er jedoch unter dem Verdacht der Spionage in französische Gefangenschaft.

Noch aus dem Gefängnis Fort de Joux in Châlons-sur-Marne, im Osten Frankreichs, gelangt das Manuskript des *Krugs* über Kleists engen Freund Rühle an Adam Müller, der es im Sommer 1807 an Goethe weiterleitet. In einem Antwortbrief geht Goethe zuerst auf Kleists 1806 im Druck erschienene Komödie *Amphitryon* (im Anschluss an Molière und Plautus) ein, die er durchweg ablehnt, weil sich in dem Stück „Antikes und Moderne" eher „scheiden" würden als „vereinigten".[94] Dies zeigt, dass es von Goethes klassizistischem Standpunkt nicht etwa ausreichte, sich eines antiken Stoffs zu bedienen; vielmehr stand für den Klassizismus gerade die Art und Weise der Übertragung oder Aktualisierung antiker Stoffe in der Gegenwart der Moderne zur Diskussion. Dem *Krug* hingegen spricht Goethe sofort „außerordentliche Verdienste" zu und er kündigt an, den „Versuch einer Vorstellung" in Weimar zu wagen. Wie erwähnt kommt die Aufführung dann im März 1808 zustande, allerdings in einer stark veränderten Fassung und nur ein einziges Mal. So ist es im Rückblick aufschlussreich, dass Goethe in dem Brief an Müller trotz seiner grundsätzlich positiven Einschätzung des *Krugs* eine Reihe von Vorbehalten anbringt. Diese sollen im Folgenden näher diskutiert werden.

> Der zerbrochene Krug hat außerordentliche Verdienste und die ganze Darstellung dringt sich mit gewaltsamer Gegenwart auf. Nur schade daß das Stück auch wieder dem unsichtbaren Theater angehört. Das Talent des Verfassers, so lebendig er auch darzustellen vermag, neigt sich doch mehr gegen das Dialektische hin; wie er es denn selbst in dieser stationären Prozeßform auf das wunderbarste manifestiert hat. Könnte er mit eben dem Naturell und Geschick eine wirklich dramatische Aufgabe lösen, und eine Handlung vor unsern Augen und Sinnen sich entfalten lassen, wie er hier eine vergangene sich nach und nach enthüllen läßt, so würde es für das deutsche Theater ein großes Geschenk sein.
> Das *Mskpt* will ich mit nach Weimar nehmen, in Hoffnung Ihrer Erlaubnis, und sehen ob etwa ein Versuch der Vorstellung zu machen sei. Zum Richter Adam haben wir einen vollkommen passenden Schauspieler, und auf diese Rolle kommt es vorzüglich an; die andern sind eher zu besetzen.[95]

Zunächst fällt auf, wie sehr aus diesen Worten der Theaterpraktiker Goethe spricht, der offenbar die Handlung bereits vor seinem inneren Auge auf der Bühne spielen lässt und gar schon die Besetzung der Rollen vornimmt. Interessanterweise fällt ihm dabei vor allen anderen ein Schauspieler für die Rolle des Dorfrichters Adam ein, der lächerliche Protagonist und Hanswurst, dessen Machtmissbrauch im Stück an den Pranger gestellt und der am Ende von der Bühne gejagt wird. Dass Goethes Interesse auf eben diesen Charakter abzielt, hat sicherlich damit zu tun, dass es sich bei Adam um die theatralste Figur im Stück handelt. Der Dichterfürst zeigt sich also nicht abgeneigt, auch wenn er einige Einwände geltend macht, die es näher zu betrachten lohnt. Was meint er, wenn er lobt, das Stück dringe sich „mit gewaltsamer Gegenwart" auf, kurz darauf aber beklagt, dass es „zum unsichtbaren Theater" gehöre? Eine erste Antwort bietet er sogleich selbst, indem er von einer „vergangene[n]" Handlung spricht, die sich im Lauf des Stücks „nach und nach enthüllen" lasse. Damit bezieht er sich auf die Form des *Krugs* als eines Gerichtsdramas, in welchem eine bereits

[94] Goethe, Johann Wolfgang: *Sämtliche Werke, Briefe, Tagebücher und Gespräche*. Band II.6: *Napoleonische Zeit. Briefe Tagebücher und Gespräche vom 10. Mai 1805 bis 6. Juni 1816*, hg. v. Rose Unterberger, Frankfurt/M. 1993, S. 229.
[95] Ebd., S. 229–230.

Gelöscht:
Gelöscht: aus
Gelöscht:
Kommentiert [SD54]: ! korrekt zitiert?
Kommentiert [MW55R54]: ja
Formatiert: Schriftart: Kursiv
Gelöscht:
Gelöscht: s
Gelöscht: wird
Formatiert: Schriftart: Frutiger LT Com 45 Light
Formatiert: Schriftart: Frutiger LT Com 45 Light, Nicht Hochgestellt/ Tiefgestellt
Gelöscht: Johann Wolfgang
Formatiert: Schriftart: Frutiger LT Com 45 Light
Gelöscht: -
Formatiert: Schriftart: Frutiger LT Com 45 Light
Formatiert: Schriftart: Frutiger LT Com 45 Light, Nicht Hochgestellt/ Tiefgestellt
Formatiert: Schriftart: Frutiger LT Com 45 Light

abgeschlossene, doch umstrittene Handlung vor Gericht aus der Sicht verschiedener Beteiligter – Anklage, Zeugen, Verteidigung, Richter etc. – diskutiert wird. Die „gewaltsame Gegenwart" würde sich demnach also auf die dramatische Darstellung des Gerichtsprozesses beziehen, der den Inhalt des Stücks ausmacht und auf der Bühne gespielt wird. Unsichtbar bleibt für das Theaterpublikum dabei aber die vergangene Handlung, um die der Prozess geführt wird und die im Verlauf des Prozesses durch die Abfolge der Aussagen aller Beteiligten rekonstruiert werden muss. Goethe hätte es offenkundig bevorzugt, wenn der umstrittene Fall, der im Stück vor Gericht verhandelt wird, selbst Teil der auf der Bühne gespielten Handlung gewesen wäre.

Goethes Einwand gegen das „unsichtbare Theater" macht deutlich, dass für ihn das Theater ein ganz wesentlich visuelles Medium war. Dies entspricht der skizzierten klassizistischen Konzeption Schillers insofern, als in dieser wie erläutert die Spiegel- und Vorbild-Funktion sowie der Prozess der „Bildung" des Publikums zentral sind, womit durchaus auch die äußere Gestalt und körperliche Haltung gemeint sind. Wie ebenfalls erläutert hängt diese Theaterprogrammatik der Vor-Bildung mit der klassizistischen Konzeption des Kunst-„Ideals" zusammen, das von Winckelmann anhand antiker Skulpturen und somit einer *bildenden* Kunst entwickelt worden war. Aufgrund dieser Zusammenhänge scheint der Klassizismus eine gewisse Vorliebe für die visuelle Dimension der Künste und gerade auch des Theaters gehegt zu haben. Dem arbeitet Kleist im *Krug* schon allein dadurch entgegen, dass der Großteil der Handlung vergangen ist und damit auf der Bühne unsichtbar bleibt. Aber ähnlich wie im Fall des *Ampihtryon* (1807) zeigt sich auch hier, dass ein Stück, das aus Goethes klassizistischen Standpunkten zu kritisieren ist, nicht auch seinerseits Anleihen bei der antiken Kunst nehmen kann. Die von Kleist ausgearbeitete Form des retrospektiven Gerichtsdramas ist offenkundig an dem Modell von Sophokles' *Ödipus*-Tragödie orientiert, das ebenfalls überwiegend einem Gerichtsprozess folgt, in dessen Zuge eine vergangene Handlung durch vielfältige Zeugenaussagen und Nachfragen rekonstruiert wird. Ebenso wie im *Amphitryon* ist Kleist also auch im *Krug* mit gewissen antiken Formen befasst. Doch er setzt sich damit in einer Weise auseinander, die dem von Winckelmann, Schiller und Goethe vertretenen Zugang zur idealen, und besonders visuell dargestellten antiken Kunst diametral entgegensteht.

Was ist nun aber der Fall, der im *Krug* zur Verhandlung steht? Das Stück spielt in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts in einem niederländischen Dorf in der Nähe von Utrecht. Die Anklägerin Marthe Krull legt dem Dorfrichter Adam dar, dass ein Fremder des Nachts in die Kammer ihrer Tochter Eve eingedrungen sei und, als Eves Verlobter nach Hause kam, bei seiner Flucht durch das Fenster einen wertvollen, auf dem Fensterbrett stehenden Krug zerbrochen habe. So klar der Tatbestand damit scheint, so schnell zeigt sich jedoch, dass die Erinnerungen der Augenzeug_innen – darunter Eve selbst, ihr Verlobter Ruprecht und die Nachbarin Brigitte – wenig Aufschluss gewähren. Richtig gesehen hat nämlich niemand etwas: In Eves Kammer war es dunkel, Ruprecht bekam Sand in die Augen und Brigitte dichtet dem fliehenden Übeltäter gar einen Teufelsfuß an. Scheint der Fall somit zunächst kaum lösbar, ergibt sich eine Wendung dadurch, dass an diesem Tag zufällig der Gerichtsrat Walter zugegen ist, der das Dorfgericht als Vertreter der übergeordneten Staatsinstanz auf rechtmäßige Verfahrensweisen und Integrität inspiziert. Durch seine Nachfragen gerät schnell der Dorfrichter Adam in Verdacht, selbst der Eindringling in Eves Kammer und der Sand streuende Verursacher von Ruprechts Wahrnehmungstrübungen gewesen zu sein. Adams besonders auffällige und ungeschickte Ausreden und die Lügen, in die er sich verstrickt, offenbaren bald, dass er als Richter keinerlei Interesse an der Aufklärung des Falls hat. Vielmehr sucht er den Tathergang weiter zu

Gelöscht: ,

Gelöscht: ,

Gelöscht:

Gelöscht: en

Gelöscht: erstmal

verschleiern, da er – genauso wie einst der als Richter agierende Ödipus des Sophokles – selbst der Täter ist.

Dank Walters Nachfragen erschließt sich zudem noch eine zweite Dimension von Adams Vergehen. Er verdunkelt nämlich nicht nur seine Tat der zumindest versuchten Vergewaltigung, sondern auch einen politischen Zusammenhang, welcher die damalige Unabhängigkeitsbewegung der Niederlande gegen Spanien betrifft. Adam hatte Eve die Lügengeschichte aufgetragen, dass ihr Verlobter Ruprecht nicht wie gedacht nach Utrecht in den gerechten Krieg gegen Spanien zieht, sondern stattdessen in die west-indischen Kolonialkriege in den Tod geschickt werden solle. Ruprecht hatte darauf in Erwägung gezogen, sich dem Militärdienst illegal zu entziehen. In seiner Kompetenz als Richter hatte Adam Eve alsdann ein Freistellungsattest für Ruprecht in Aussicht gestellt und durch diese vermeintliche Wohltat Zugang zu ihr gefunden. Deshalb betrifft Adams Vergehen und Verdunkelung nicht nur die versuchte Vergewaltigung Eves, sondern auch das Schicksal von Ruprecht, dem wegen vermuteter Fahnenflucht das Gefängnis droht. Und, noch wichtiger, indem er Ruprecht in die Irre leitete, unterminiert Adam letztlich auch den Befreiungskampf gegen die spanischen Unterdrücker. Er ist, mit anderen Worten, ein durch und durch korrupter Dorfrichter, der nicht nur sein Amt für ein privates Vergehen zweckentfremdet und den Fall anschließend als Richter zu verdunkeln sucht. Vielmehr agiert er auch gegen die Interessen des niederländischen Staats und Volks, das sich der Bedrohung durch Spanien ausgesetzt sieht.

Das militär- und staatspolitische Vergehen Adams unterstreicht Kleist zusätzlich durch eine komplizierte Symbolik des bei der Flucht aus Eves Kammer zerbrochenen Krugs. Dieser Krug wird von Marthe als zentraler Gegenstand der Anklage vorgebracht, da ihr der zerstörte Wertgegenstand fast noch wichtiger als die Attacke auf Eve zu sein scheint. Und insbesondere geht es um die Zerstörung eines auf dem Krug applizierten Bildes, das nun in den Scherben nicht mehr sichtbar ist.

Frau Marthe.
Seht ihr den Krug, ihr werthgeschätzten Herren?
Seht ihr den Krug?
Adam.
Oh ja, wir sehen ihn.
Frau Marthe.
Nichts seht ihr, mit Verlaub, die Scherben seht ihr;
Der Krüge schönster ist entzwei geschlagen.
Hier grade auf dem Loch, wo jetzo nichts
Sind die gesamten niederländischen Provinzen
Dem span'schen Philipp übergeben worden.
Hier im Ornat stand Kaiser Carl der fünfte:
Von dem seht ihr nur noch die Beine stehn.
Hier kniete Philipp, und empfing die Krone:
Der liegt im Topf, bis auf den Hinterteil.
Und auch noch der hat einen Stoß empfangen.[96]

[96] Kleist, Heinrich von : *Sämtliche Werke. Brandenburger Ausgabe*, Band I/3: *Der zerbrochne Krug*, hg. v. Roland Reuß & Peter Staengle, Frankfurt/M. & Basel 1993, S. 60.

Gelöscht:
Gelöscht: W
Gelöscht: I
Gelöscht: r
Gelöscht: Z
Gelöscht:
Gelöscht: ,
Gelöscht: m
Kommentiert [SD56]: Standen zuvor immer links
Gelöscht: →→→→
Formatiert: Einzug: Links: 0 cm
Gelöscht: →→→→
Formatiert: Einzug: Links: 0 cm
Gelöscht: →→→→
Gelöscht:
Formatiert: Einzug: Links: 0 cm
Formatiert: Schriftart: Frutiger LT Com 45 Light
Formatiert: Schriftart: Frutiger LT Com 45 Light, Nicht Hochgestellt/ Tiefgestellt
Gelöscht: Heinrich von
Gelöscht:
Formatiert: Schriftart: Frutiger LT Com 45 Light

Die Behauptung, dass die Bühnenfiguren überhaupt nichts außer den Scherben sehen, unterstreicht die Tatsache, dass der Krug als reiner Gegenstand nicht existiert und dass bis zu diesem Punkt im Stück weder seine dramatische Funktion noch seine symbolische Bedeutung erkennbar sind. Diese Scherben zeichnen Kleist erneut als Dramatiker eines „unsichtbaren Theaters" aus, denn nicht nur ist, wie von Goethe bemängelt, die vergangene Handlung (die zum Bruch des Krugs führte) auf der Bühne unsichtbar, sondern auch innerhalb des auf der Bühne sichtbar dargestellten Gerichtsverfahrens gibt es die Unsichtbarkeit des Krugs und seiner Illustration. Deshalb muss Marthe zu einer Bildbeschreibung (Ekphrasis) greifen, um Adam und den anderen Anwesenden (ebenso wie dem Publikum) zu erklären, dass der Krug zuvor mit einer historischen Illustration der Krönung Philipps II. von Spanien zum König der Niederlande im Jahr 1555 versehen gewesen sei. Das heißt, das Bild auf dem Krug repräsentierte ein Ereignis, das die lange und grausame tyrannische Herrschaft der Spanier einleitete, gegen welche die Niederländer_innen sich dann erhoben. 1579 gründeten sie die Utrechter Union und 1648 erreichten die Vereinigten Niederlande schließlich internationale Bedeutung.

Wie der Ausschnitt zeigt, ist Marthes Bildbeschreibung jedoch selbst fragmentarisch und weniger auf die Einheit des Vorstellungsinhaltes gerichtet, als auf die Zerstörung einer solchen Einheit. Diese durch Marthe sprachlich vollzogene Zerbrochenheit des Krugs weist dabei in so virtuoser wie komischer Weise auf eine Umwertung der symbolischen Bildbedeutung bzw. gar auf deren Verlust hin: So wird das Abbild des Kaisers Carl V. des Heiligen Römischen Reichs gewissermaßen geköpft und der spanische König selbst erfährt einen Tritt in den Allerwertesten. Diese Umwertung der politischen Symbolik des Krugs wird noch unterstrichen durch die folgende Erläuterung der Herkunfts- und Eigentumsgeschichte des Krugs. Dieser wurde einst von einem niederländischen Widerständler einem spanischen Soldaten entwendet und anschließend über Generationen unter Niederländern weitergereicht. Obwohl der Krug also als Triumphgegenstand für die spanische Seite geschaffen worden war, erhielt er *durch den Diebstahl* von niederländischer Seite die umgekehrte Bedeutung eines Zeichens für den erfolgreichen Widerstand. Diese historisch tradierte Bedeutung ist nun zerschlagen, weil Adam den Krug zerbrochen hat. Und dies entspricht genau dem Umstand, dass Adam durch seine Intrige den aktuell wieder kriegerisch zu manifestierenden Widerstand gegen Spanien unterminiert. So wie er Ruprecht von seiner Dienstpflicht ablenkt, zerstört er das über Generationen tradierte politische Symbol, das ihn an diese Pflicht erinnern sollte.

Im Fall des *zerbrochnen Krugs* lässt sich die von Kleist sehr gezielt eingesetzte theatrale Unsichtbarkeit also auf ein *politisches Feindbild* beziehen, das die Gemeinschaft der Niederländer_innen zum anhaltenden Widerstand gegen die nie ganz überwundene spanische Bedrohung motivierte. Und daraus ergibt sich eine neue Konsequenz für das Telos des Stücks: Wenn dank der Interventionen des übergeordneten Gerichtsrats Walter zuletzt der korrupte Richter Adam überführt und seines Amtes enthoben werden kann, dann ergibt sich dadurch auch die Möglichkeit, das von Adam zerstörte politische Feindbild wiederherzustellen und den von ihm unterminierten Unabhängigkeitskrieg – verkörpert in Ruprecht – wieder aufzunehmen. Tatsächlich führt Kleist am Ende genau eine solche Wiederherstellung des Feindbildes vor. Allerdings geschieht dies nicht durch eine Neuzusammensetzung des Kruges, sondern Walter führt das Feindbild in neuer Gestalt und auf einem neuen Träger wieder ein: durch eine Münze, die das Bild des „Spanierkönigs" zeigt. Damit spielt Kleist auf die historisch belegten, so genannten „Geusenpfennige" der niederländischen Widerstandskämpfer an, die auf der einen Seite mit dem Kopf Philipps II. und auf der anderen Seite mit einer Bettlertasche versehen waren. Durch Vorweisung dieser Münze gelingt es Walter zuletzt, Eves tief erschüttertes Vertrauen wiederzuerlangen, sie von seiner Legitimität zu überzeugen und ihr

Gelöscht: der Scherben

Gelöscht:

Gelöscht: Spanierkönig

Gelöscht: r

Gelöscht:

Gelöscht: für die Spanier_innen

Gelöscht: so

Formatiert: Schriftart: Kursiv, Nicht unterstrichen, Schriftfarbe: Automatisch

Gelöscht: *e*

Gelöscht:

Gelöscht:

Gelöscht:

klarzumachen, dass Ruprecht entgegen der Behauptung Adams nicht in den Kolonialkriegen ziehen muss. Dank der Münze also, die wiederum die historische Tradition des Widerstands gegen Spanien präsentiert, wird es möglich, den Widerstand in der Gegenwart zu stärken:

Walter
[…] Sieh her, das Antlitz des Spanierkönigs:
Meinst du, daß dich der König wird betrügen?
Eve
O lieber guter, edler Herr, verzeiht mir! […]
Walter
So glaubst du jetzt, daß ich dir Wahrheit gab?
Eve
Ob Ihr mir Wahrheit gabt? O scharfgeprägte,
Und Gottes leuchtend Antlitz drauf. O Jesus!
Daß ich nicht solche Münze mehr erkenne![97]

Hier verwendet Kleist dieselbe verkehrte politische Symbolik, indem die „Wahrheit" des untrüglichen „Königs" gerade die Wahrheit des Feindbildes ist, das bekämpft werden muss. Damit wird erfolgreich die kollektive Anerkennung eines gemeinsamen politischen Ziels inszeniert, dessen Verlust Marthe mit ihrer Darstellung des zerbrochenen Krugs in Szene gesetzt hatte. Die Anerkennung funktioniert allerdings für die Charaktere auf der Bühne anders als für das bei der Aufführung anwesende Publikum. Im Gegensatz zur Illustration des Krugs, die sowohl für die Charaktere als auch für das Publikum unsichtbar bleibt, markiert das Objekt der Münze eine medienlogische Unterscheidung zwischen der diegetischen und der extradiegetischen Perspektive. Während die Charaktere die Münze mit dem aufgeprägten Feindbild sehen können, bleibt für die Zuschauenden vor der Bühne aufgrund der Größenverhältnisse und der Distanz beides unsichtbar. Obwohl das Feindbild auf der Bühne also wiederhergestellt wird, muss das Publikum von Kleists „unsichtbarem Theater" das politische Feindbild imaginieren. So wie es sich dank Marthes fragmentierter Bildbeschreibung die Abbildung auf dem Krug ebenso wie deren Zerstörung innerlich vor Augen führen mag, kann es sich auch am Ende das auf der Münze geprägte Bild nur vorstellen.

Aus diesem besonderen medienlogischen Einsatz von Unsichtbarkeit und Imagination ergibt sich für das Publikum nicht zuletzt auch eine Möglichkeit, die im Stück geschilderten, historischen Vorkommnisse aus den Niederlanden auf die eigene Gegenwart zu beziehen. Das Feindbild des spanischen Königs aus dem 17. Jahrhundert lässt sich als ein imaginativer Platzhalter verstehen, der das zeitgenössische Publikum im frühen 19. Jahrhundert zu einer *eigenen Imagination des Feindes* einlädt. Durch verschiedene Andeutungen macht Kleist erkenntlich, in welche Richtung er die Vorstellungskraft des Publikums zu lenken sucht. Wie etwa Eves Verweis auf den Königskopf als Gottesbild („Gottes leuchtend Antlitz") zeigt, spielte Kleist hier im zeitgenössischen Kontext auf den französischen Kaiser Napoleon an. Dessen Abbild war nicht nur auf verschiedene Medaillen und Münzen geprägt, sondern Napoleon wurde seit der Kaiserkrönung 1804 auch mehrfach zum Repräsentanten Gottes auf Erden oder gar als eine Art Göttervater wie einst Jupiter stilisiert. Zusätzlich wird die Anspielung auf Napoleon dadurch unterstrichen, dass Kleist sich in der Schilderung der niederländischen Geschichte stark auf Schillers 1789 publizierte Studie *Geschichte des Abfalls der Niederlande* bezieht, die ebenfalls bereits eine Analogie zwischen der niederländischen und

[97] Ebd., S. 181.

Gelöscht:
Gelöscht:
Gelöscht: aufnimmt
Gelöscht: .
Formatiert: Schriftfarbe: Text 1
Gelöscht:
Formatiert: Schriftfarbe: Text 1
Formatiert: Einzug: Links: 0 cm, Erste Zeile: 0 cm
Formatiert: Einzug: Links: 0 cm, Erste Zeile: 0 cm
Gelöscht:
Gelöscht:
Gelöscht:
Formatiert: Schriftfarbe: Text 1
Formatiert: Einzug: Links: 0 cm
Gelöscht:
Gelöscht:
Formatiert: Schriftfarbe: Text 1
Formatiert: Schriftfarbe: Text 1
Gelöscht:
Gelöscht:
Gelöscht: so
Gelöscht: s
Gelöscht: N
Formatiert: Schriftart: Frutiger LT Com 45 Light
Formatiert: Schriftart: Frutiger LT Com 45 Light, Nicht Hochgestellt/ Tiefgestellt
Formatiert: Schriftart: Frutiger LT Com 45 Light

der französischen Weltmacht – damals noch des *Ancien Régimes* – hergestellt hatte.[98] Auch die Idee mit dem Geusenpfennig dürfte Kleist von Schiller übernommen haben, der sich dazu relativ detailliert äußerte.[99]

Wenn infolge solcher Anspielungen also das deutsche Publikum Kleists in der Imagination die Aktualisierung des Feindbildes vorzunehmen vermochte, so hätte es sich damit wie einst die Niederländer gegen Spanien nun gegen Napoleon zum Widerstand vereint. Damit erhält die Unsichtbarkeit des durch Adam zerstörten und durch Walter wiederhergestellten Feindbildes also eine eminent zeitgenössische politische Bedeutung. Man könnte sagen, dass Kleist im *Krug* nicht zuletzt mit einer gezielten theatralen Unsichtbarkeit operiert, welche eine politische Imagination des Publikums ins Spiel bringen soll. Dies wäre – um noch einmal den Vergleich zu skizzieren – ein ganz anderer Einsatz des theatralen Mediums als bei dem auf das Visuelle und das Kunst-„Ideal" fokussierten Klassizismus. Zugespitzt könnte man sagen, dass Kleist im *Krug* anstelle eines klassizistischen Theaters, das um die Sichtbarmachung und Nachahmung des Kunst-„Ideals" kreist, auf die Imagination und Bekämpfung eines im Theater unsichtbar bleibenden Feindbildes abzielt. Dass dieses Feindbild „unsichtbar" bleibt, hat dabei mit der wichtigen Rolle der Einbildungskraft für die politische Ideologiebildung zu tun. Zugleich macht der Einsatz von „unsichtbaren" Anspielungen die Aneignung historischer Bezüge auf die gegenwärtigen Zustände möglich, ohne der Zensur anheimzufallen.

Während Kleist im *Krug* die von Goethe diagnostizierte „Unsichtbarkeit" auf verschiedenen Ebenen verhandelt, sind aber auch die auf der Bühne sichtbar dargestellten Vorgänge der Gerichtsverhandlung bedeutsam. Hier steht zum einen die stark theatrale, intrigante Figur des Adam samt ihrer Spiel- und Sprechweise für die empfindliche Störung der Vertrauensgrundlage in die Autorität und die Zerschlagung eines kollektiven Ziels. Sie repräsentiert die Gefahr der Täuschung und Manipulation von kollektiver Wahrnehmung und Erinnerung. Zum anderen *sieht* das Publikum das Unvermögen der anderen Charaktere – wie Ruprecht, Eve, Marthe –, gegen Adam vorzugehen und sich angesichts der Zerschlagung des gemeinschaftsstiftenden Krugs neu zu organisieren. Kleists theatrale Strategie könnte demnach als ein Sichtbarmachen eines Nicht-Sehen-Könnens beschrieben werden, und dies lässt sich auch in anderen Stücken beobachten, wobei die dramaturgischen Verfahren im Einzelnen variieren. Mit Bezug auf die im Verlauf der vorherigen Lektionen des Öfteren bemühte Spiegel-Metapher, die wie erläutert auch noch in Schillers klassizistische Theater-Konzeption hereinspielt, lässt sich sagen, dass Kleist eher Zerr- oder geradezu Unbilder gegenwärtiger Zustände erzeugt, um eine fundamentale Kritik daran zu generieren. Und indem es zumal im *Krug* schließlich dank Walter doch noch gelingt, das unsichtbar gewordene Feindbild neu ins Spiel zu bringen und damit die Gemeinschaft in Ihrer anti-spanischen Ausrichtung neu zu formieren, kommt zuletzt eine Art theatraler Gegen-Spiegel zustande: Auf der Bühne wird dank der Wiederherstellung des Feindbildes eine Gemeinschaft neu formiert, die in der Wirklichkeit noch nicht besteht, die aber auf Seiten des Publikums dank des imaginativen Nachvollzugs des Feindbilds – und der imaginativen Übertragung auf Napoleon – in der Zukunft Wirklichkeit werden könnte.

Im politischen Kontext ist abschließend zu erwähnen, dass Goethe, der Kleists Stück wie erwähnt stark gekürzt und dabei vermutlich auch die Szene mit der Goldmünze weggelassen hatte, um diese

[98] Schiller, Friedrich: „Geschichte des Abfalls der Niederlande", in: Ders.: *Werke* (Nationalausgabe), hg. v. Norbert Oellers, Bd. 17: *Historische Schriften*, Marbach 1970, S. 7–289, hier S. 7.
[99] Ebd., S. 175.

Gelöscht:
Gelöscht: e
Gelöscht: Er
Gelöscht: -
Gelöscht: von
Gelöscht: hatte
Formatiert: Schriftart: Frutiger LT Com 45 Light, Nicht Hochgestellt/ Tiefgestellt
Gelöscht: Friedrich
Gelöscht: ,
Formatiert: Schriftart: Frutiger LT Com 45 Light
Gelöscht: -
Formatiert: Schriftart: Frutiger LT Com 45 Light
Formatiert: Schriftart: Frutiger LT Com 45 Light
Formatiert: Schriftart: Frutiger LT Com 45 Light, Nicht Hochgestellt/ Tiefgestellt
Gelöscht:

Zeit Napoleon durchaus wohlwollend gegenüberstand. Ein halbes Jahr nach der gescheiterten Aufführung des *Krugs* im Oktober 1808, wurde er auf dem Fürstenkongress in Erfurt gar zu drei persönlichen Audienzen mit Napoleon geladen. Im Anschluss zeigte er sich dem Kaiser zugeneigt und beteiligte sich an kulturellen Veranstaltungen, die dieser in Weimar und Jena veranlasste. Durch diesen beinahe vorauseilenden Gehorsam gegenüber Napoleon positionierte Goethe sein Hoftheater durchaus explizit politisch und dies so sehr, dass er darüber sogar in Konflikt mit seinem Vorgesetzten, Herzog Carl August II., geriet. Dieser war nämlich persönlich ein Gegner Napoleons und fügte sich den neuen politischen Arrangements eher unwillig, weshalb er Goethes Aktivitäten äußerst skeptisch gegenüberstand. Dieser politische Konflikt, der sich sogar innerhalb Weimars niederschlug, verdeutlicht in eklatanter Weise, wie bedeutsam die politische Lage damals für die Theater war. Unter diesem Gesichtspunkt steht zu vermuten, dass Kleists Anti-Napoleonismus ein zwar nicht immer offenkundiger, aber dennoch gewichtiger Grund für die Schwierigkeit war, dass seine Stücke es kaum auf die Bühnen der Zeit schafften.

5.3. Das „Heil" der Nation: Zur Inszenierung legitimer Herrschaft im *Käthchen von Heilbronn*

Nach der gescheiterten Aufführung des *Krugs* im März 1808 in Weimar brach der Kontakt zwischen Kleist und Goethe ganz ab. Die Aussichten auf weitere Aufführungen in Weimar waren schon dadurch gering gewesen, dass Goethe zuvor wie erwähnt bereits Kleists Komödie *Amphitryon* (1806) und später auch die 1808 fertiggestellte, wiederum in ungewohnter Weise antikisierende Tragödie *Penthesilea* abgelehnt hatte. Letztere stamme, so hatte Goethe knapp zwei Monate vor der Aufführung des *Krugs* an Kleist geschrieben, „aus einem so wunderbaren Geschlecht" und bewege „sich in einer so fremden Region", dass es Zeit brauchen würde, sich „in beide zu finden".[100] Aber zu Goethes Ablehnung der anderen Stücke kam nun nach der Uraufführung das neue Problem hinzu, dass der *Krug* durch das Scheitern an einem derart exponierten Ort gewissermaßen verbraucht war und kaum noch an anderen Häusern angeboten werden konnte.

Im weiteren Verlauf des Jahres 1808 scheint Kleist sich deshalb vor allem um eine Aufführung eines gerade fertig gestellten Dramas bemüht zu haben, des historischen Ritterspiels *Das Käthchen von Heilbronn*. Er bot es im Sommer und Herbst nacheinander in Dresden, Wien und Berlin zur Aufführung an. Positive Rückmeldung erhielt er nur aus Wien, wo das Stück eineinhalb Jahre später, im März 1810, auch tatsächlich zur Aufführung kam. Der Text scheint dabei – wie schon im Fall des Weimarer *Krugs* – wieder stark gekürzt worden zu sein. Auf dem erhaltenen Theaterzettel fehlen einige (nicht unbedeutende) Nebenfiguren, und Kleist selbst beklagte eineinhalb Jahre später gegenüber seiner Cousine Marie von Kleist, dass sogar er selbst in der Absicht, das Stück „für die Bühne passend zu machen", „zu Missgriffen verführt" worden sei.[101] Auch die überwiegend negativen Urteile von Wiener

[100] Goethe, Johann Wolfgang: Sämtliche Werke. Briefe, Tagebücher und Gespräche. 40 in 45 Bänden in 2 Abteilungen - 2. Abteilung. Briefe, Tagebücher und Gespräche. Band 6 (33): Napoleonische Zeit. Teil 1: Von Schillers Tod bis 1811, Frankfurt/M. 1994, S. 273.

[101] An Marie von Kleist, Berlin August 1811, in: *Sämtliche Werke und Briefe*, hg. v. Hemut Sembdner, München 2001, S. 874.

Gelöscht:
Gelöscht:
Gelöscht: n
Gelöscht: vom
Gelöscht:
Gelöscht:
Formatiert: Schriftart: Nicht Kursiv, Nicht unterstrichen, Schriftfarbe: Automatisch
Formatiert: Schriftart: Kursiv, Nicht unterstrichen, Schriftfarbe: Automatisch
Gelöscht: e
Formatiert: Schriftart: Nicht Fett
Formatiert: Schriftart: Frutiger LT Com 45 Light, Nicht Fett
Gelöscht: Johann Wolfgang
Formatiert: Schriftart: Frutiger LT Com 45 Light
Formatiert: Schriftart: Frutiger LT Com 45 Light, Nicht Hochgestellt/ Tiefgestellt
Formatiert: Schriftart: Frutiger LT Com 45 Light, Nicht Hochgestellt/ Tiefgestellt

Kritikern, die das Stück als unzusammenhängend, schwer durchschaubar und uneinheitlich wahrnahmen, lassen erahnen, dass selbst solche Szenen gestrichen worden sein dürften, die für den Handlungszusammenhang tragend waren.

Beim Wiener Publikum hingegen scheint die Inszenierung, die der damals weit herum berühmte Schauspieler Franz Grüner – der 1803 auch in Weimar bei Goethe engagiert gewesen war – verantwortete, gut angekommen zu sein. Mit drei Aufführungen lag das Stück nur knapp unter dem damaligen Durchschnitt am Haus von vier bis fünf Aufführungen pro Inszenierung, und alle drei Vorstellungen waren gut besucht. Das Theater an der Wien war groß, mit Parkett, Logen und vier Galerien auf ca. 2200 Zuschauende angelegt, wobei allerdings die Mehrzahl der Plätze – ca. 1500 – Stehplätze waren. Dieser Umstand sowie auch die damaligen Gewohnheiten des Publikums sind zu beachten, denn Theateraufführungen waren damals – vielleicht abgesehen von Weimar – durchaus keine absorptiven Anlässe für ein still sitzendes Publikum. Vielmehr war es in dem durch Kerzen ebenso hell wie die Bühne erleuchteten Publikumsraum üblich, zwischendurch Gespräche zu führen und bei Bedarf auch lautstark auf das Geschehen auf der Bühne zu reagieren. So lag das Hauptinteresse für einen Großteil des Publikums nicht notwendig auf dem Handlungszusammenhang. Ebenso interessant konnten spektakuläre Einzelszenen oder Auftritte der Schauspielenden sein, und gerade hier hatte das Theater an der Wien einiges zu bieten. Neben den berühmten Schauspielern – Geiger selbst übernahm die männliche Hauptrolle des Grafen von Strahl, während die vom Publikum geliebte Madame Pedrillo das Käthchen spielte – verfügte das Haus auch über eine für die damalige Zeit sehr avancierte Bühnentechnik. Kulissen und Bühnengegenstände mussten nicht von der Seite auf die Bühnen geschoben werden, sondern konnten in schnellem Wechsel aus dem Schnürboden herabgelassen und aus der Unterbühne heraufgeführt werden. Wie sich aus Notizen Grüners zu einer ein Jahr zuvor erarbeiteten Inszenierung von Goethes *Goetz* ersehen lässt, gehörte es zu seinen leitenden Prinzipien, alles möglichst dem Auge wohlgefällig zu gestalten. So kann angenommen werden, dass Kleists mittelalterliches Ritterspiel, was Kostüme und Kulissen – nicht zuletzt Landschaften – betrifft, durchaus reichhaltig ausgestattet gewesen sein dürfte.

Die Kritiker waren angesichts des fehlenden Handlungszusammenhangs mit der Inszenierung nicht zufriedenund so hatte sie keine weitere Karriere auf den Bühnen der Zeit. Besonders eklatant zeigte sich dies im Lauf des Sommers 1810 in Berlin, wohin Kleist unterdessen von Dresden aus gezogen war. Hier suchte er nun den Kontakt zu Iffland, indem er sich brieflich nach dem schon früher zugesandten Manuskript des *Käthchens* erkundigte. Die abschlägige Antwort, die Iffland Kleist durch einen Mitarbeiter übermitteln ließ, führte schließlich zu einem Eklat. In einem wütenden Antwortbrief unterstellte Kleist Iffland, das *Käthchen* „gefiele Ihnen nicht", und nahm dies zum Anlass, den Theaterdirektor der – damals gesellschaftlich vollends tabuisierten – Homosexualität zu bezichtigen: „Es tut mir leid, die Wahrheit zu sagen, daß es ein Mädchen ist; wenn es ein Junge gewesen wäre, so würde es Ew. Wohlgeboren wahrscheinlich besser gefallen haben."[102] Dadurch sah Iffland sich „als Direktionsführer" zu einer umgehenden und intern in der Theateradministration verbreiteten Stellungnahme veranlasst, in der er die „Gemeinheit" in Abrede stellte, ein Missfallen über das Stück geäußert zu haben, und stattdessen erklärte: „daß ich die bedeutenden dramatischen Anlagen ehre, welche diese Arbeit dartut, daß aber das Stück in der Weise und Zusammenfügung, wie es ist, auf der Bühne sich nicht halten könne". Dies, so Iffland weiter, habe sich „nach denen aus Wien erhaltenen

[102] Kleist, Heinrich von: Brief an Iffland, 12. August 1810, in: ders., *Sämtliche Werke. Brandenburger Ausgabe*, Band IV/3: Briefe, hg. v. Roland Reuß & Peter Staengle, Frankfurt/M. 2010, S. 418.

Gelöscht: ,

Gelöscht: 4-5

Gelöscht: wovon

Gelöscht: Zuschauer

Formatiert: Schriftart: Kursiv, Nicht unterstrichen, Schriftfarbe: Automatisch

Gelöscht: So wie d

Gelöscht: waren, reichte es auch nicht aus, dem Stück

Gelöscht: zu ermöglichen

Formatiert: Schriftart: Kursiv, Nicht unterstrichen, Schriftfarbe: Automatisch

Formatiert: Schriftart: Frutiger LT Com 45 Light

Formatiert: Schriftart: Frutiger LT Com 45 Light, Nicht Hochgestellt/ Tiefgestellt

Formatiert: Schriftart: Frutiger LT Com 45 Light, Nicht Hochgestellt/ Tiefgestellt

Gelöscht: .

Formatiert: Schriftart: Frutiger LT Com 45 Light, Nicht Hochgestellt/ Tiefgestellt

Formatiert: Schriftart: Frutiger LT Com 45 Light

Nachrichten von den wenigen Vorstellungen des Stücks […] auch bestätigt".[103] So habe er auch seinen Mitarbeiter angewiesen, Kleist zu sagen, „daß das Stück, dessen poetischen Verdienst ich erkenne, ohne gänzliche Umarbeitung, auf der Bühne sich unmöglich halten könne".[104] Da Iffland dies nun in einer halb-öffentlichen Erklärung dargelegt hatte und zudem keinen Hehl aus der von Kleist an ihm begangenen „Gemeinheit" machte, hatte die Episode für Kleist zur Folge, dass ihm nun in Berlin jegliche Aussicht auf eine Aufführung seiner Stücke verstellt war.

Wie auch im Fall der anderen Stücke Kleists haben zahlreiche Theaterhäuser im Verlauf des 19. Jahrhunderts die von den Zeitgenossen vorgebrachten Einschätzungen der Bühnen-Untauglichkeit widerlegt. Gerade das *Käthchen* spielte dabei ab den 1820er-Jahren eine Vorreiterrolle für die nach dem Tod und nach der Befreiung Preußens von Frankreich langsam einsetzende Kleist-Begeisterung. Um sowohl die Einwände der Zeitgenossen gegen das Stück wie auch seine spätere Faszinationsgeschichte zumindest ansatzweise nachzuvollziehen, sind einige Besonderheiten des Stücks zu beachten. Es spielt in einem eher vage bestimmten Mittelalter im süddeutschen Raum und handelt von der in jeder Hinsicht sehr unkonventionellen Liebe zwischen der Titelheldin, der Tochter eines Schmieds, und dem Grafen Strahl, der das Haus der Staufer, ein damals wichtiges Fürstentum in Schwaben, repräsentiert. Die gegenseitige Anziehung zwischen den beiden übertritt nicht nur die fundamentale Grenze zwischen Adel und Volk, sondern sie trägt auch verschiedene Züge des Pathologischen, die sich in Käthchens fast hysterisch anmutenden Anfällen der Zuneigung und in der unerklärlichen Verliebtheit des Grafen äußern. Wie im Lauf des Stücks dank der Vermittlung von Nebenfiguren zutage tritt, ist dies in zwei fieberartigen Träumen begründet, welche Käthchen und der Graf gleichzeitig hatten und in denen ihnen beiden ein besonderer Engel, ein Cherub, erschien. Dieser zeigte dem Grafen das Käthchen als seine designierte Ehefrau, und ihr ihn als zukünftigen Gatten, ohne dass sie sich damals schon kannten. Als sie sich dann zufällig begegnen, kommen sie zum Erstaunen aller anderen nicht voneinander los. Sie schwanken hin und her, ob sie ihren Cherub-Träumen oder den gesellschaftlichen Konventionen folgen sollen. Die Auflösung ergibt sich zuletzt dadurch, dass die im Traum des Grafen unverständlicherweise mit enthaltene Gewissheit, das Käthchen sei die Tochter des Kaisers, vor dem kaiserlichen Gericht überprüft und anerkannt wird. Damit ist nicht nur die Wahrheit der Cherub-Träume bestätigt, sondern auch die gesellschaftliche Hürde überwunden, so dass der Graf und Käthchen am Ende tatsächlich heiraten können.

Die außergewöhnliche, vom Cherub verkündete Wahrheit, die sich in einer ebenso besonderen Weise von Träumen, unverständlichem Verhalten, Wahnanfällen etc. zuletzt doch noch Durchbruch verschafft, mag für einen am Klassizismus geschulten Blick auf das Theater schon an sich höchst fragwürdig gewesen sein. Der starke christliche Fokus, der offen propagierte Glaube an das übernatürliche Wirken von Engeln, ebenso wie die extremen Darstellungen von Glaubensauswirkungen in den Wahn- und Krankheitsanfällen standen zum Antike-Kult und zur Vorstellung des Kunst-„Ideals" in direktem Kontrast. Dazu kommen auch in diesem Fall wieder die politischen Implikationen. So lässt Kleist keinen Zweifel daran, dass die Frage nach dem Schicksal der verkannten Tochter des Kaisers und dem einzigen Grafen, der sie erkennt, letztlich das Wohlergehen des gesamten Kaiserreiches, d. h. des damaligen Heiligen Römischen Reiches deutscher Nation, betrifft. Um dies zu unterstreichen, präsentiert er in einer wichtigen Nebenhandlung einen Territorialkonflikt um das Haus der Staufer, in dem Strahl besonders von der intriganten Gräfin

[103] Iffland an Heinrich von Kleist, 13. August 1810, in: Kleist, Heinrich von: *Sämtliche Werke und Briefe*, hg. v. Hemut Sembdner, München 2001, S. 837.
[104] Ebd.

Gelöscht: ,
Formatiert: Schriftart: Nicht Kursiv, Nicht unterstrichen, Schriftfarbe: Automatisch
Gelöscht:
Gelöscht: ,
Gelöscht: es
Gelöscht: n
Gelöscht: s
Gelöscht: des Grafen
Gelöscht: r
Gelöscht: ,
Gelöscht:
Gelöscht: Kaiserstochter
Gelöscht: D
Formatiert: Schriftart: Frutiger LT Com 45 Light
Formatiert: Schriftart: Frutiger LT Com 45 Light, Nicht Hochgestellt/ Tiefgestellt
Formatiert: Schriftart: Frutiger LT Com 45 Light, Nicht Hochgestellt/ Tiefgestellt
Formatiert: Schriftart: Frutiger LT Com 45 Light, Nicht Hochgestellt/ Tiefgestellt
Formatiert: Schriftart: Frutiger LT Com 45 Light
Formatiert: Schriftart: Frutiger LT Com 45 Light
Formatiert: Schriftart: Frutiger LT Com 45 Light, Nicht Hochgestellt/ Tiefgestellt

Kunigunde von Thurneck verwickelt wird, die ihn heiraten und damit die Macht über Staufen erlangen möchte. Diese Kunigunde stilisiert Kleist in verschiedener Hinsicht als direktes Gegenbild zum Käthchen. Nicht nur, dass Kunigundes machtpolitische Ambitionen sowie ihre Promiskuität als offenkundig falsch ausgewiesen werden, auch ihr Körper wird von einem ihrer Verehrer, dem Freiburger Burggrafen, als Konstrukt aus divergenten Teilen beschrieben:

> FREIBURG. […] Sie [Kunigunde, M.W.] ist eine mosaische Arbeit, aus allen drei Reichen der Natur zusammengesetzt. Ihre Zähne gehören einem Mädchen aus München, ihre Haare sind aus Frankreich verschrieben, ihrer Wangen Gesundheit kommt aus den Bergwerken in Ungarn, und den Wuchs, den ihr an ihr bewundert, hat sie einem Hemde zu danken, das ihr der Schmied, aus schwedischem Eisen, verfertigt hat.[105]

Der Körper der Kunigunde erscheint demnach als Zusammensetzung von Merkmalen, die aus verschiedenen Nationen entlehnt und künstlich zusammengefügt sind. Dies fungiert als Folie für die Beschreibung Käthchens, deren Charakterbild ebenfalls mit territorialen Attributen versehen wird. So charakterisiert ihr Vater sie in der ersten Szene wie folgt:

> das ist das Käthchen von Heilbronn; das Käthchen von Heilbronn, ihr Herren, als ob der Himmel von Schwaben sie erzeugt, und von seinem Kuß geschwängert, die Stadt, die unter ihm liegt, sie geboren hätte.[106]

Ihr Name stammt also weder von einem Adelsgeschlecht noch bezeichnet er ein Gut, sondern weist ihr Erbe als intrinsisch regional aus. Was sie ausmacht, ist die Region, in der sie geboren wurde. Mit anderen Worten, sie steht – quasi wörtlich – für eine *natio* (im Sinne von lat. Geburt), die im Gegensatz zu Kunigundes künstlich gefälschter territorialer Entität natürlich und von Gott gewollt (vom „Himmel […] erzeugt") erscheint. Verkörpert die verkannte Kaisertochter Käthchen derart geradezu die Quintessenz der „natürlichen" Nation, so steht sie zum einen für eine territoriale, nationale Neuausrichtung des Reichs. Zum anderen wird dies mit dem von Strahl vertretenen Haus der Staufer verbunden, das dadurch einem anderen machtpolitischen Zusammenhang – Kunigundes – entrissen und zur Basis der Neuausrichtung des Reiches werden kann. All dies ist, wie gesehen, durch die Cherub-Träume initiiert und beglaubigt worden, so dass die Neuausrichtung des Reichs ebenso gottgewollt ist wie die – rechtlich gesehen illegitime – Geburt Käthchens.

Angesichts dieser politischen Dimension des Stücks lässt sich hier ähnlich wie beim *Krug* der Versuch Kleists erkennen, die Dramenhandlung als eine Art Zerr- oder Gegen-Spiegel zur politischen Wirklichkeit seiner Zeit zu setzen. Das seit dem Mittelalter bestehende Reich war just im Sommer 1806 infolge der Napoleonischen Siege aufgelöst worden, was nicht zuletzt eine neuartige territoriale Zerklüftung des süddeutschen Raums zur Folge hatte. Dass Kleist in dieser Situation als eine neue Quelle für das Heil des Reiches – als einem neuen, wörtlich verstandenen „Heilbronn" – eine auf den Cherub-Träumen und der territorialen Verankerung basierende Reichskonzeption vorschlägt, dürfte

[105] Kleist, Heinrich von: „Käthchen von Heilbronn oder die Feuerprobe: ein großes historisches Ritterspiel", in: ders. *Sämtliche Werke. Brandenburger Ausgabe*, I/6, hg. v. Roland Reuß & Peter Staengle, Frankfurt/M. & Basel 2004, Akt V.3., S. 178.
[106] Ebd., Akt I.1, 14.

Gelöscht: n
Gelöscht: des
Gelöscht:
Gelöscht: ,
Gelöscht: des
Gelöscht: n
Formatiert: Schriftart: Frutiger LT Com 45 Light, Nicht Hochgestellt/ Tiefgestellt
Gelöscht: Heinrich v.
Formatiert: Schriftart: Frutiger LT Com 45 Light
Formatiert: Schriftart: Frutiger LT Com 45 Light, Nicht Hochgestellt/ Tiefgestellt
Formatiert: Schriftart: Frutiger LT Com 45 Light
Formatiert: Schriftart: Frutiger LT Com 45 Light
Formatiert: Schriftart: Frutiger LT Com 45 Light

den gebildeten Leser_innen seines Stücks – von Dresden über Wien bis nach Berlin – kaum entgangen sein. Ebenso dürften sie nicht übersehen haben, dass Kunigundes Nachname, Thurneck, von einem *französischen* Ort abstammte. Angesichts dieser damals kaum zu übersehenen politischen Positionierung des Stückes ist es wohl kein Zufall, dass sich gerade in Wien eine Aufführung bewerkstelligen ließ. Denn der dortige Kaiser, der 1806 vom Repräsentanten des Reichs zu jenem Österreichs degradierte worden war, war Anknüpfungspunkt verschiedener militärischer Widerstandsbewegungen gegen die Napoleonischen Expansionsbestrebungen wie auch staatstheoretischen Neukonzeptionen. Währenddessen war Sachsen mit der Hauptstadt Dresden ein Verbündeter Napoleons, und in der besetzten Preußischen Hauptstadt Berlin herrschte damals sowohl politisch als auch ästhetisch – z. B. was die Programmatik des Theaters betraf – eine sehr kooperative Haltung gegenüber Frankreich vor. Sogar in Wien aber scheint die politische Dimension ein Stück weit anstößig gewesen zu sein, wurde es im Hinblick auf die Aufführung doch von der Zensur veranlasst, den Kaiser aus dem Spiel zu lassen. Eine solche Verhinderung explizit politischer Charaktere auf dem Theater war in jenen Jahren gängig, und ganz besonders die von Kleist aufgeworfene Frage, wer die (il)legitime Tochter des Kaisers sei, und welches territoriale und nationale Konzept das Reich aufweisen solle, konnte auch die Wiener Zensur unmöglich zulassen.

Ähnlich wie im *Krug* steht demnach auch am Ende vom *Käthchen* die kollektive Anerkennung eines extern autorisierten gemeinsamen Ziels, das sich gegen den durch Eigeninteresse ausgelösten Machtmissbrauch (Adam im *Krug* und Kunigunde im *Käthchen*) durchsetzt. Das heißt, beide Stücke enden mit Inszenierungen des Versammelns und der politischen Vergemeinschaftung auf der Bühne, deren Wirkungsweise sich auch auf das Publikum übertragen sollte. Beide Dramen klagen angesichts der krisenhaften Zuspitzung der politischen Umstände in Mitteleuropa einen fahrlässigen Umgang hinsichtlich der Verletzung nationaler Interessen und des Volksvertrauens an. Aber sie verbleiben nicht bei der Anklage, sondern präsentieren ein jeweils der aktuellen Lage entsprechendes kollektives Anliegen, das die Krise löst. So gelingt im *Krug* die Rückbesinnung auf die Unabhängigkeitsbestrebungen der Niederlande, die analog auf die durch Napoleons Expansionsinteressen bedrohte Unabhängigkeit der deutschen Regionalstaaten verweisen. Im *Käthchen* steht, wie gesagt, am Ende die Idee eines nationalen Reichs, die an damals kursierende staatstheoretische Überlegungen zur Restituierung des ebenfalls durch Napoleons Hegemonialinteressen aufgelösten Heiligen Römischen Reichs deutscher Nation anknüpft.

Es sind nicht zuletzt diese am Ende jeweils entworfenen Lösungsversuche, die, wie es scheint, in den folgenden Jahrzehnten zu Kleists verspätetem Ruhm auf den Bühnen mit beigetragen haben. Nach der Befreiung von Frankreich und im Zuge der bis zur neuen Reichsgründung unter Bismarck 1871 (und darüber hinaus) zunehmenden deutschnationalen Gefühlslagen konnten Kleists Stücke, gerade auch wegen jener politischen Dimension, die sie um 1810 unspielbar machten, nun durchaus ihr Publikum finden. Dass dabei auch die zahlreichen anti-klassizistischen Aspekte von Kleists Theaterästhetik, Dramaturgie, Charakterzeichnung etc. nicht mehr als anstößig erschienen, dürfte einem veränderten Zeitgeist zuzuschreiben sein.

Aufgabe:

Gelöscht: n

Gelöscht: n

Gelöscht: r

Gelöscht:

Gelöscht: durch

Gelöscht: D

Gelöscht: en

Gelöscht:

Gelöscht: seiner

Gelöscht: Jedenfalls reflektiert sich darin eine veränderte Lage an den führenden Institutionen im deutschsprachigen Raum, an denen sich nicht zuletzt infolge von Ifflands Tod 1814 und Goethes Rücktritt 1817 neue Richtungen und Tendenzen ausbreiteten.

Im Dezember 1810 veröffentlicht Heinrich von Kleist in seiner kurzlebigen, von der Zensur stark kontrollierten Zeitung *Berliner Abendblätter* die in vielerlei Hinsicht ironische Erzählung *Über das Marionettentheater* (1810).[107] Wie sich aus von ihm verwendeten Begriffen wie „Bildung", „Grazie" oder „Seele" schließen lässt, setzt er sich darin u. a. mit der klassizistischen Bildungsästhetik von Schiller auseinander. Lesen Sie den Ausschnitt, in dem der Ich-Erzähler von einer Begegnung mit einem jungen Mann erzählt: Von „Ich sagte, daß ich gar wohl wüsste, welche […]" bis „und ihn, Wort für Wort, wie ich ihn erzählt, bestätigen, könnte."[108] Arbeiten Sie insbesondere mit Bezug auf das Unterkapitel 5.1. heraus, wie Kleist hier auf das Bildungsideal von Schiller anspielt und wie er Schiller kritisiert.

Verwendete Sekundärliteratur:

Dotzauer, Winfried: *Geschichte des Nahe-Hunsrück-Raumes von den Anfängen bis zur Französischen Revolution*, Stuttgart: 2001.

Driessen, Christoph: *Geschichte der Niederlande. Von der Seemacht zum Trendland*, Regensburg: 2009.

Fischer-Lichte, Erika: „Theater als öffentlicher Raum", in: Klaus Gerlach/René Sternke (Hg.): *Der gesellschaftliche Wandel um 1800 und das Berliner Nationaltheater*, Berlin 2009, S. 47–60.

Frick, Werner: „Klassische Präsenzen: Die Weimarer Dramatik und das Berliner Nationaltheater unter Iffland und Graf Brühl", in: Ernst Osterkamp (Hg.): *Wechselwirkungen. Kunst und Wissenschaft in Berlin und Weimar im Zeichen Goethes*, Bern u. a. 2002, S. 231–266.

Gerlach, Klaus: *August Wilhelm Ifflands Berliner Bühne. »Theatralische Kunstführung und Oekonomie«*, Berlin & Boston 2015.

Himmelseher, Birgit: *Das Weimarer Hoftheater unter Goethes Leitung. Kunstanspruch und Kulturpolitik im Konflikt*, Berlin & Boston 2010.

Kittler, Wolf: *Die Geburt des Partisanen aus dem Geist der Poesie. Heinrich von Kleist und die Strategie der Befreiungskriege*, Freiburg 1986.

Košenina, Alexander: „Iffland spielt mit Schiller. Franz Moor als Anwalt einer neuen Bühnenästhetik", in Peter-André Alt u. a. (Hg.): *Schiller, der Spieler*, Göttingen 2013, S. 107–125.

Kotte, Andreas: *Theatergeschichte*, Wien u. a. 2014.

[107] Kleist, Heinrich von: „Über das Marionettentheater.", in: ders. Sämtliche Werke. Brandenburger Ausgabe, II/7, hg. v. Roland Reuß & Peter Staengle, Frankfurt/M. & Basel 1997, S. 321–323, 325–327, 329–331.
[108] S. 325-327.

Gelöscht: „
Formatiert: Schriftart: Kursiv, Nicht unterstrichen
Kommentiert [SD57]: Fußnote mit Literaturangabe?
Gelöscht: "
Gelöscht: […]
Gelöscht: ,
Gelöscht: .
Gelöscht: Steiner,
Gelöscht: ,
Formatiert: Schriftart: Nicht Kursiv, Nicht unterstrichen, Schriftfarbe: Automatisch
Gelöscht: Pustet,
Gelöscht: ,
Gelöscht: g
Gelöscht: ,
Gelöscht: ,
Gelöscht: ,
Gelöscht: -
Gelöscht: ,
Gelöscht: ,
Gelöscht: ,
Gelöscht: Rombach:
Gelöscht: ,
Gelöscht: ,
Gelöscht: ,
Gelöscht: -
Gelöscht: ,
Formatiert: Standard
Formatiert: Schriftart: (Standard) +Textkörper (Calibri), 10 Pt.
Formatiert: Absatz-Standardschriftart
Formatiert: Hochgestellt

Lü, Yixu: „Zur Schreibtechnik Kleists im Käthchen von Heilbronn", in: *Kleist-Jahrbuch* (2003), S. 282–306.

Matala de Mazza, Ethel: „Recht für bare Münze: Institution und Gesetzeskraft in Kleists 'Zerbrochnem Krug'", in: *Kleist-Jahrbuch* (2001), S. 160–177.

Matala de Mazza, Ethel: „Hintertüren, Gartenpforten und Tümpel. Über Kleists krumme Wege", in: Nicolas Pethes (Hg.): *Ausnahmezustand der Literatur. Neue Lektüren zu Heinrich von Kleist*, Göttingen 2011, S. 185–207.

Morrissey, Robert: *Napoléon et l'héritage de la gloire*, Paris2010.

Mücke, Dorothea von: „The Fragmented Picture and Kleist's Zerbrochner Krug", in: Bernd Fischer u. a. (Hg.): *Heinrich von Kleist and Modernity*, Rochester, NY 2011, S. 41–53.

Samuel, Richard: *Heinrich von Kleists Teilnahme an den politischen Bewegungen der Jahre 1805–1809*, übersetzt v. Wolfgang Barthel, Frankfurt (Oder): Kleist-Gedenk- und Forschungsstätte, 1995.

Sembdner, Helmut (Hg.): *Heinrich von Kleists Lebensspuren. Dokumente und Berichte von Zeitgenossen*, München 1997.

Schmitz-Emans, Monika: „Das Verschwinden der Bilder als geschichtsphilosophisches Gleichnis. 'Der zerbrochne Krug' im Licht der Beziehungen zwischen Bild und Text", in: *Kleist-Jahrbuch* (2002), S. 42–69.

Schneider, Helmut: „Standing and Falling in Heinrich v. Kleist", in: *Modern Language Notes* 115 (2000), S. 502–518.

Wellbery, David: „Kleist's 'The Broken Jug': The Play of Sexual Difference", in: Robert S. Leventhal (Hg.): *Reading after Foucault. Institutions, Disciplines, and Technologies of the Self in Germany*, 1750-1830, Detroit: 1994, S. 117–126.

6. Richard Wagner: Romantische Oper – Musikdrama – Festspielhaus

In diesem Kapitel beschäftigen wir uns mit Richard Wagner (1813–1883), dem Dirigenten, Komponisten, Dramatiker, Regisseur und Kunstphilosophen, der wohl zu den zugleich einflussreichsten wie kontroversesten Figuren der deutschen Theatergeschichte zu zählen ist. Als Erneuerer der romantischen Oper, Theoretiker des Gesamtkunstwerks und als Begründer seiner eigenen Festspiele in Bayreuth war er zu Lebzeiten berühmt und beeinflusste die weitere Entwicklung der europäischen Musik- , Opern-, und generell der Aufführungskultur darstellender Künste stark. Als höchst problematisch erscheinen heute aber seine künstlerisch-politischen Ambitionen, suchte er doch durch theoretische Schriften und auch durch viele seiner Werke die Vision einer rein deutschen – und explizit antisemitischen – Nationalkultur zu befördern. Die Tatsache, dass die Nationalsozialisten Wagners Werke für ihre politischen Zwecke instrumentalisierten, bleibt ein diskussionswürdiger Aspekt der ruhmreichen und bis heute ungebrochenen Aufführungsgeschichte der Wagnerschen Musikdramen.

Gelöscht: ,...„Zur Schreibtechnik Kleists im Käthchen von Heilbronn...., il ... [98]

Gelöscht: *Kjb ...leist-Jahrbuch* ((...003)) ... [99]

Gelöscht: -

Gelöscht: ,...„Recht für bare Münze: Institution und Gesetzeskraft in Kleists 'Zerbrochnem Krug'...., il ... [100]

Gelöscht: *Kjb*

Gelöscht: -

Gelöscht: ,...„Hintertüren, Gartenpforten und Tümpel. Über Kleists krumme Wege...., il...: Nicolas Pethes (Hg.): *Ausnahmezustand der Literatur. Neue Lektüren zu Heinrich von Kleist*, Nicolas Pethes (Hg.),...Göttingen: Wallstein,...2011, S. 185–– ... [101]

Gelöscht: ....*Napoléon et l'héritage de la gloire*, Paris: Presses Universitaires de France, ... [102]

Gelöscht: ,...„The Fragmented Picture and Kleist's Zerbrochner Krug,..., in: Bernd Fischer u. a. (Hg.):,...*Heinrich von Kleist and Modernity*, Rochester, NY 2011, S. 41–– ... [103]

Gelöscht: ,...*Heinrich von Kleists Teilnahme an den politischen Bewegungen der Jahre 1805-* ... [104]

Gelöscht: '

Gelöscht: : Carl Hanser Verlag,

Gelöscht: "

Gelöscht: *KJb*

Formatiert: Schriftart: Kursiv

Gelöscht: -

Gelöscht: .

Formatiert ... [105]

Gelöscht: :115

Gelöscht: -

Formatiert: Deutsch

Gelöscht: ...., il...: Robert S. Leventhal (Hg.): *Reading after Foucault. Institutions, Disciplines, and Technologies of the Self in Germany*, 1750-1830, Robert S. Leventhal (Hersg.)... Detroit: Wayne State University Press, ...994, S. 117–... [106]

Gelöscht:

Gelöscht: r...Lektion widmen ... [107]

Gelöscht: s

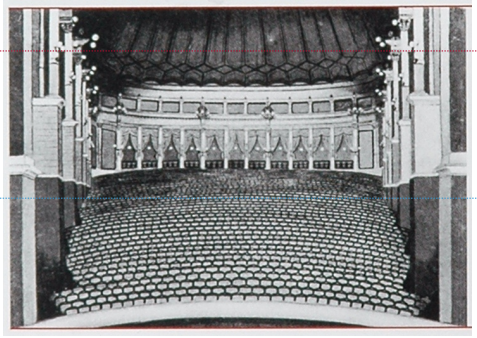
Gelöscht: zu nutzen wussten...nstrumentalisierten, bleibt daher zumindest ... [108]

Gelöscht: von ...er Wagners ...uhmreichenr...und bis heute ungebrochenenr ... [109]

Gelöscht:

Mit Blick auf die Theorie und Praxis von Aufführung und Inszenierung war Wagner vor allem als Erfinder maßgeblicher Neuerungen der Theater- und Opernästhetik von Bedeutung. In Abkehr vom geläufigen Verständnis der Oper als einer Aneinanderreihung von Liedern und musikalischen Partien konzipierte er die Oper als ein theatrales Gesamtkunstwerk oder ein Musikdrama in dem Sinne, dass Liedtext, Gesang, Schauspiel und Instrumentalmusik zu einer neuen, darstellerischen Einheit verschmelzen und mit weiteren Bühnenkünsten wie Raum- oder Lichtkunst zu einem harmonischen Ganzen vereint werden sollten. Mit diesem Anspruch hing eine Umwertung der erstrebten Publikumswirkung zusammen. An die Stelle oberflächlicher Unterhaltung durch einzelne musikalische oder gesangliche Einlagen sollte eine Vertiefung in die dramatisch und musikalisch dargestellten Handlungszusammenhänge treten. Dieser Anspruch an die Aufmerksamkeit des Publikums zog wiederum eine neue Gestaltung des Theaterraumes nach sich. Als Wagner gegen Ende seiner Karriere, in den 1870er-Jahren, in Bayreuth ein Festspielhaus speziell zur Aufführung seiner Werke errichten ließ, warf er eine Reihe von Konventionen der Raumgestaltung über Bord.

So verzichtete er auf die seitlichen Logen und Ränge, um den Publikumsraum – abgesehen von einigen Logen an der Hinterwand – zu einem nach hinten leicht ansteigenden Parkett zu vereinheitlichen. Dadurch sollten alle Zuschauenden gezwungen werden, den Blick gerade nach vorne auf die Bühne und die Aufmerksamkeit auf das Gespielte zu richten, anstatt sich Ablenkungen – z. B. durch die Betrachtung der Leute in den Logen – hinzugeben. In derselben Absicht verdunkelte Wagner den Publikumsraum während der Vorstellungen und führte damit eine Regel des Theaterbetriebs ein, die uns heute selbstverständlich erscheint. Auch der gegen das Publikum hin durch ein Schrägdach abgetrennte Orchestergraben – eine weitere Innovation des Bayreuther Festspielhauses – sollte den direkten Blick der Zuschauenden auf die Bühne gewährleisten und Ablenkungen möglichst unterbinden. Diese Innovationen prägten die weitere Entwicklung der Theaterarchitektur und die Aufführungspraktiken nachhaltig. Bisweilen wird gar in Erwägung gezogen, Wagners Festspielhaus als einen Vorläufer von Kinosälen einzustufen, die seit Beginn des 20. Jahrhunderts entstanden und ebenfalls mit einheitlicher Publikumsebene, verdunkeltem Raum und gemeinschaftlicher, frontaler Fixierung des Publikums operieren.



Richard-Wagner-Festspielhaus Bayreuth: Der Zuschauerraum 1926. Bildnachweis: Kiesel, Markus: \" Das Richard Wagner Festspielhaus Bayreuth\", nettpress : Köln, 2006. S. 154.

Einen direkten Einfluss zeitigte Wagners Bayreuther Tätigkeit auch im Bereich von sommerlichen Kunst-Festivals. Seine Konzeption von mehrtägigen Musik- und Theaterfestspielen, die teilweise an die antiken Tragödien- und Komödienagonien anschloss, wurde im Laufe des 20. Jahrhunderts mehrfach aufgegriffen. Zunächst von Max Reinhardt und Hugo von Hofmannsthal, die 1920 die Salzburger Festspiele eröffneten und nach 1945 in ganz Europa aufgeführt wurden: 1947/1948 wurden die Theaterfestivals von Avignon und Edinburgh sowie die Ruhrfestspiele ins Leben gerufen. Heute ist die Zahl der europaweit stattfindenden Musik-, Theater- und Kunstfestivals kaum mehr zu überblicken, und es lassen sich auch beträchtliche Unterschiede in der Anlage beobachten. Wo

Gelöscht: Im Hinblick

Formatiert: Schriftart: Nicht Fett, Nicht unterstrichen, Schriftfarbe: Automatisch

Gelöscht: s

Gelöscht: Und d

Gelöscht:

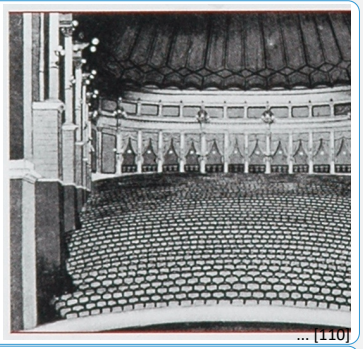
Gelöscht: Zuschauerraum

Gelöscht: auszurichten

Gelöscht: Zuschauer

Gelöscht: Zuschauerebene

Gelöscht:



Gelöscht: ... [110]

Formatiert: Schriftart: 9 Pt.

Formatiert: Schriftart: 9 Pt.

Formatiert: Schriftart: 9 Pt.

Gelöscht: später

Gelöscht: ß

Gelöscht: allein

beispielsweise Theaterfestivals oder auch Kunstfestspiele wie die Ruhrtriennale bezüglich Repertoire und Publikum einen dezidiert integrativen Anspruch vertreten, sind die Bayreuther Festspiele, die bis heute fortbestehen, außerordentlich exklusiv: Die Eintrittspreise sind hoch, die Karten schnell vergriffen, gespielt wird ausschließlich Wagner und auch der inszenatorische Zugriff, d. h. die jeweilige theatrale Umsetzung der Werke durch einen Regisseur, wird einerseits durch die Erben Wagners und andererseits durch die Wagner-affine Kritik stark reguliert. Diese bis heute anhaltende Exklusivität ist nicht zuletzt auch auf das grundlegende Verständnis der gesellschaftlichen Funktion von Kunst im Allgemeinen und Theater im Speziellen zurückzuführen, die Wagner im Laufe seiner Karriere entwickelte.

Im Zusammenhang mit Wagners kulturellem Erbe können wir nicht darauf verzichten, auf sein problematisches politisch-ideologisches Vermächtnis einzugehen. Auch wenn es auf Anhieb nicht leicht nachzuvollziehen ist, wie er mit seinen theaterästhetischen Innovationen eine politische Wirksamkeit zu entfalten suchte, so besteht doch kein Zweifel daran, *dass* er dieses Ziel verfolgte. In den radikalen Programmschriften *Die Kunst und die Revolution* und *Das Kunstwerk der Zukunft* (beide 1849) beispielsweise, die er nach der Niederschlagung des Dresdener Maiaufstandes von 1849 als politischer Flüchtling in der Schweiz abfasste, verbindet er die Programmatik einer Volksrevolution mit einer Anprangerung des Waren- und Unterhaltungscharakters der zeitgenössischen Kunst.[109] Er verbindet, anders gesagt, politisch-revolutionäre Vorstellungen mit einer neuen kunsttheoretischen Programmatik, die gängige Kunstformen wegen ihrer klassengesellschaftlichen und marktwirtschaftlichen Produktionsbedingungen ablehnt. Diese politische Kunstkritik erinnert entfernt an das von Karl Marx im selben Jahr veröffentlichte *Manifest der kommunistischen Partei*. Doch wie Wagner im *Kunstwerk der Zukunft* verdeutlicht, zielte seine revolutionäre Kunst nicht etwa auf Veränderung der sozialen Zustände im Sinne des Proletariats und des Kommunismus ab. Vielmehr war es Wagner an einer eher als reaktionär einzuschätzenden Idee der Eigentlichkeit und der wahren Kunst gelegen, die er von den kommerziellen, auf Unterhaltung abzielenden Kunstströmungen gefährdet sah. Wenn er in diesem Zusammenhang bevorzugt den Begriff vom „Volk" verwendet, für das und durch das seine neue Kunst entstehen sollte, so ist damit nicht etwa die Arbeiterschaft gemeint. Gerade den „Pöbel" zählte er ebenso wie die „egoistischen Feingebildeten" zu den Verächtern innen der wahren Kunst, die einem falschen Bedürfnis nach Ablenkung einerseits und „Schöngeisterei" andererseits nachgeben.[110]

Lassen die genannten Schriften also absehen, dass Wagner seine künstlerische Praxis in irgendeiner Weise mit dem politischen Agenten eines „Volks" zu verbinden suchte, so zeigt sich an seinem Beispiel ein weiteres Mal die in früheren Lektionen beobachtete enge Verknüpfung von Aufführungskultur und politischer Ideologie. Aber wie diese Verknüpfung bei Wagner genau funktionierte – oder wie sie auch nur angedacht war – ist eine in der Forschung bis heute wenig diskutierte Frage. Dem Selbstverständnis der meisten Wagner-Forschenden ebenso wie dem reibungslosen Funktionieren des weltweiten Wagner-Aufführungsbetriebs scheint es dienlich, die politischen Aspekte seiner Schriften als eine allenfalls privat bedeutsame Haltung einzustufen, die sein überragendes musikalisches und künstlerisches Werk nicht berühre. Entsprechend wird auch Wagners Antisemitismus, der sich besonders eklatant in der Schrift über *Das Judenthum in der Musik*

[109] Wagner, Richard: *Die Kunst und die Revolution*, in: Ders.: *Dichtungen und Schriften*, Jubiläumsausgabe, Bd. 5, hg. v. Dieter Borchmeyer, Frankfurt/M. 1983, S. 273–309; ders. *Das Kunstwerk der Zukunft*, in: ebd., Bd. 6, S. 9–157.

[110] Wagner, Richard: *Das Kunstwerk der Zukunft*, in: Ebd., S. 9–157, hier S. 151–152.

Gelöscht: wie in Avignon

Gelöscht: t

Gelöscht: führt

Gelöscht:

Gelöscht:

Kommentiert [SD59]: Literaturangaben?

Kommentiert [MW60R59]: Wir hatten uns auf Literaturhinweise von Zitaten beschränkt. Es scheint mir unüblich bei reinen Werkverweisen auf Quellen zu verweisen. Wenn das gewünscht wird, bitte ich um Rückmeldung

Gelöscht: s

Gelöscht: welche

Gelöscht: die

Gelöscht: n

Gelöscht: ,

Gelöscht: d

Gelöscht: e

Gelöscht: war

Gelöscht: ,

Gelöscht: ‘

Gelöscht: n

Formatiert: Schriftart: Frutiger LT Com 45 Light

Formatiert: Block

Formatiert: Schriftart: Frutiger LT Com 45 Light, Nicht Hochgestellt/ Tiefgestellt

Gelöscht: Richard

Gelöscht:

Gelöscht: Ders.:, *Dichtungen und Schriften*, Jubiläumsausgabe, Bd. 6, hg. v. Dieter Borchmeyer, Frankfurt/M. 1983, Bd. 6,

Formatiert: Schriftart: Frutiger LT Com 45 Light, Nicht Hochgestellt/ Tiefgestellt

Gelöscht: -

Gelöscht: -

Gelöscht:

Formatiert: Schriftart: Frutiger LT Com 45 Light

(1850) äußert mehrheitlich als ein privates, von seinem Werk unabhängiges Problem eingestuft.[111] In dem hier verfolgten Themenzusammenhang von „Inszenieren – Aufführen – Versammeln" allerdings fällt es schwer, Wagners theaterästhetische Programmatik gänzlich von seinen politischen Vorstellungen eines „Volkes" und vom Antisemitismus zu trennen. Auch wenn im Folgenden Wagners musikdramatischen und theaterästhetischen Innovationen im Vordergrund stehen werden, soll die Frage nach deren politischen Wirkungsabsichten dennoch auch aufgeworfen werden.

Hierbei kommen die wechselnden politischen Kontexte in Betracht, in denen Wagner während seines langen Lebens agierte. Aufgewachsen in Dresden unter den Bedingungen der Restauration von 1815, entwickelte Wagner eine Faszination für die „deutsche" Romantik, die er infolge früher negativer Erfahrungen im kleinstädtischen Theaterbetrieb und in der Opernweltstadt Paris weiter ausbaute (Kap. 6.1). Einen ersten prägnanten Ausdruck erreichte dies in Wagners „romantischer Oper" *Der Fliegende Holländer*, mit deren Uraufführung er 1843 – nach einem Jahrzehnt auf Wanderschaft – eine erfolgreiche Rückkehr nach Dresden feierte. Dieses Werk wollen wir daher als frühes Beispiel für verschiedene Aspekte von Wagner theaterästhetischer Programmatik etwas näher betrachten (Kap. 6.2). Sechs Jahre später verließ Wagner Dresden ein weiteres Mal, da er sich wie erwähnt am Maiaufstand 1849 beteiligt hatte und mit dessen Niederschlagung zum politischen Flüchtling wurde. Anhand der im Schweizer Exil verfassten Programmschriften lässt sich verfolgen, wie Wagner einige der im *Holländer* praktisch erprobten musikästhetischen Aspekte theoretisch ausformulierte und auf ihre politischen Absichten hin explizierte (Kap. 6.3). Nach wechselhaften 15 Jahren, in denen sein Ruhm als Komponist langsam wuchs und er weitere Werke schuf, wurde er ab 1864 vom eigensinnigen bayerischen König Ludwig II. mäzenatisch unterstützt und zuletzt auch in seinen Bayreuther Aktivitäten maßgeblich gefördert (Kap. 6.4). Zu diesem Zeitpunkt war unter Bismarck ein neues gesamtdeutsches Reich formiert worden (1871). Im Rückblick scheinen jedoch alle Umwandlungen der politischen Ordnung, die Wagner durchlebte, seiner Vorstellung des „Volkes" nicht in dem gewünschten Maße entsprochen zu haben. Er nahm sich zeitlebens als Außenseiter wahr, der mit seiner neuen künstlerischen Theorie und Praxis nicht nur gegen die herrschenden Konventionen des Opernbetriebs kämpfte, sondern auch gegen damit verbundene gesellschaftliche, wirtschaftliche und politische Verhältnisse.

6.1. Nationaldeutsches Künstlermilieu und romantische Überzeugungen: Der junge Wagner

Wenn man annimmt, dass kulturideologische Überzeugungen – wie sie Wagners Kunstphilosophie, Theaterpraxis und Opernwerke prägen – stets historisch situiert sind, dann sind sie vor dem Hintergrund von eng miteinander verschränkten biographischen, politischen und institutionellen Bedingungen zu betrachten. Bei Wagner, der am 22. Mai 1813 als neuntes Kind eines Leipziger Polizisten und seiner Ehefrau zur Welt kommt, betreffen die Zeitbedingungen der Jugendjahre zum einen die politischen Umwälzungen und Spannungen infolge des preußischen Befreiungskriegs von 1813 und der Restauration von 1815. Zum anderen war Wagner von den volatilen Lebensumständen

[111] Wagner, Richard: *Das Judentum in der Musik*, in: Jens Malte Fischer: *Richard Wagners „Das Judentum in der Musik". Eine kritische Dokumentation als Beitrag zur Geschichte des Antisemitismus*, Frankfurt/M. & Leipzig 2000, S. 139–196.

Gelöscht: ss
Gelöscht: ,
Gelöscht: ,
Gelöscht: ‘
Gelöscht: deshalb immer auch
Gelöscht:
Gelöscht: ,
Gelöscht: ‘
Gelöscht: ,
Gelöscht: ‘
Gelöscht: reiste
Gelöscht: aus Dresden ab
Gelöscht: den
Gelöscht: bei näherer Betrachtung
Gelöscht: ss
Gelöscht: ,
Gelöscht: aber i
Gelöscht: t es
Gelöscht: ,
Gelöscht: dass
Gelöscht: als wären
Gelöscht:
Gelöscht:
Gelöscht: ,
Gelöscht: ‘
Gelöscht: ss
Gelöscht: entgegengekommen
Gelöscht: kamen
Gelöscht: ein
Gelöscht: ss
Gelöscht: r
Gelöscht: r
Gelöscht:
Gelöscht:

eines vom restituierten sächsischen König gehegten Theatermilieus geprägt. Nachdem der Vater Ende 1813 an einer durch die Kriegsleichen ausgelösten Epidemie gestorben war, hatte die Mutter nämlich den seit längerem mit der Familie befreundeten Schauspieler Ludwig Geyer geheiratet. In diesem aus verschiedenen Gründen spannungsgeladenen Umfeld entwickelte Wagner sich, wie nun kurz skizziert werden soll, schon früh zu einem Eigenbrötler, der mit seinem politischen Unbehagen und seinen künstlerischen Experimenten schon früh an die Grenzen geltender Konventionen stieß.

Zwei Monate bevor Richard Wagner zur Welt kam, hatte der preußische König den „Volkskrieg" gegen Napoleon ausgerufen und damit erstmals neben dem regulären Heer auch eine Partisanenarmee mobilisiert. Gegen Ende des Sommers 1813 führten die Kriegsereignisse zu der entscheidenden Niederlage Frankreichs (und des verbündenden Sachsens) in der legendären „Völkerschlacht" vor Wagners Geburtsstadt Leipzig. Um die Bedeutung dieser Ereignisse einzuschätzen, müssen wir uns vergegenwärtigen, dass die deutschen Kleinstaaten seit dem Ende der 1790er-Jahre durch den Einfluss Napoleons und unterschiedliche daraus resultierende Bündnisse zum Teil stark zerstritten waren. Unter diesen Umständen bildeten sich neben pro-napoleonischen Allianzen in vielen Städten auch nationalistisch gesinnte Intellektuellen- und Künstlerkreise, die sich der Idee einer vereinten deutschen Staatsgemeinschaft und einer dazugehörigen Nationalkultur verschrieben. Diese Unabhängigkeitsbestrebungen wurden nun im Herbst 1813 in Leipzig durch den Triumph über Napoleon bestärkt. Auf dem Wiener Kongress 1815 wurde nun eine europaweite Restauration beschlossenen, die mehr oder weniger die alten Staatsgrenzen aus der Zeit vor den Napoleonischen Kriegen wiedereinsetzte. Infolgedessen wurden die nationaldeutschen Bewegungen vielerorts bereits Ende der 1810er-Jahre staatsrechtlich verfolgt und geahndet. In Sachsen aber, wo nach kurzzeitiger Besetzung durch Preußen ebenfalls das alte Regime wiedereingesetzt worden war, förderte nun ausgerechnet der König Friedrich August I. selbst das intellektuelle Nationaldeutschtum. Vermutlich suchte er damit seine Rolle als Verbündeter Frankreichs vergessen zu machen. So eröffnete er an dem neuen Sächsischen Hoftheater, das 1815 in Dresden aus einer zuvor privat agierenden Truppe gebildet wurde, 1817 eine spezifisch „Deutsche" Abteilung für Oper und Schauspiel. Für deren Leitung engagierte er mit dem 30-jährigen Komponisten Carl Maria von Weber ein Aushängeschild der nationaldeutschen Intellektuellen. Dieser war 1815 mit der Vertonung von Theodor Körners Befreiungskriegs-Gedichten *Leyer und Schwerdt* (1813/14) bekannt geworden und vertrat eine explizit nationaldeutsche Opern-Programmatik, für die er mit seiner romantischen Oper *Der Freischütz* (UA 1821 in Berlin) bald selbst ein Erfolgsbeispiel vorzuweisen hatte.

In diesem nationaldeutschen künstlerischen Umfeld, das paradoxerweise von einem restituierten Königtum unterhalten wurde, wuchs nun Richard Wagner auf. Sein Stiefvater Ludwig Geyer war ab dem Sommer 1815 in Dresden engagiert wurde, wo Wagner, wie er in seiner 1780 abgefassten Autobiographie hervorhebt, zur „Bekanntschaft mit dem Theater" geführt wurde.[112] Er erzählt von Gängen durch die Kulissen, Auftritten als Kinder-Statist, Aufführungen im Familienkreis und einem Ausflug der Truppe aufs Land, bei dem der bewunderte Weber – der 1826 jung verstarb – als Koch agierte.[113] Das heißt, Wagner selbst stilisiert hier das Narrativ, dass er von Kind an nicht nur mit den ganz praktischen Belangen der Theaterpraxis, sondern auch mit einer nationaldeutschen künstlerischen Richtung vertraut war, die in der Restauration eine Minderheitenposition darstellte. Mit dieser Außenseiterposition verbindet er in der Autobiographie zudem seinen eigenwilligen Bildungsweg, der ihn unter weitgehender Ignoranz des Gymnasiums, an dem er gemeldet war, zur

[112] Wagner, Richard : *Mein Leben*, hg. v. Martin Gregor-Dellin, München 1963, S. 11.
[113] Vgl. ebd., S. 11; 18–19.

Gelöscht: ,...denn n ... [111]
Gelöscht: d
Gelöscht: verschiedener
Gelöscht:
Gelöscht: ,...olkskrieg"'...gegen Napoleon ausgerufen und damit erstmals neben dem regulären Heer auch eine Partisanenarmee mobilisiert. Gegen Ende des Sommers 1813 führten die Kries...sereignisse zu der entscheidenden Niederlage Frankreichs (und des verbündenden Sachsens) in der legendären „Völkerschlacht" vor Wagners Geburtsstadt Leipzig. Um die Bedeutung dieser Ereignisse einzuschätzen, müssen wir uns vergegenwärtigen, dass die deutschen Kleinstaaten seit dem Ende der 1790er- ... [112]
Gelöscht: kristallisierten
Gelöscht: N
Gelöscht: heraus... die sich der Idee einer vereinten deutschen Staatsgemeinschaft und einer dazugehörigen Nationalkultur verschrieben. Diese Unabhängigkeitsbestrebungen wurden nun im Herbst 1813 in Leipzig durch den Triumph über Napoleon bestärkt. Aber n...ach der a...f dem Wiener Kongress 1815 beschlossenen wurde nun eine europaweiten...Restauration beschlossenen, welche ... [113]
Gelöscht:
Gelöscht: ,
Gelöscht:
Gelöscht: staatlich
Gelöscht:
Gelöscht: paradoxerweise ...un ausgerechnet der König Friedrich August I. im kulturellen Bereich ...elbst das intellektuelle Nationaldeutschtum. – wohl ...ermutlich um ... [114]
Gelöscht: ,...eutsche"' ... [115]
Gelöscht: , den 30-jährigen Komponisten Carl Maria von Weber... Dieser war 1815 mit der Vertonung von Theodor Körners Befreiungskriegs-Gedichten *Leyer und Schwerdt* (1813/14) bekannt geworden und und hatte in Publikationen...vertrat eine explizit nationaldeutsche Opern-Programmatik vertreten... für die er dann ...it seiner romantischen Oper *Der Freischütz* (UA 1821 in Berlin) auch ... [116]
Gelöscht: ,...da ...s...in Stiefvater Ludwig Geyer war hier ab dem Sommer 1815 in Dresden engagiert wurde,...Unter ... [117]
Gelöscht: ss...nseiterposition verbindet er in der ... [118]
Formatiert: Schriftart: Frutiger LT Com 45 Light
Formatiert: Block
Gelöscht: →
Formatiert ... [119]
Gelöscht: Richard ...agner, Richard : *Mein Leben*, hg. v[120]
Formatiert: Schriftart: Frutiger LT Com 45 Light
Formatiert: Schriftart: Frutiger LT Com 45 Light
Gelöscht: →
Formatiert ... [121]
Gelöscht: -

Auseinandersetzung mit romantischen Autoren wie E.T.A. Hoffmann und Tieck sowie mit den von den Romantikern verehrten Theatergrössen wie etwa Shakespeare führte. In jungen Jahren verfasste Wagner selbst ein Trauerspiel und übte sich als Komponist, obwohl ihm der Unterricht in Harmonielehre ebenso wenig wie das Gymnasium zusagte. Aufgrund des guten Beziehungsnetzes im Theatermilieu reichte es dem 18-Jährigen, nach anhaltenden Mahnungen der Familie ein knappes Jahr lang Kompositionsunterricht zu nehmen, um dann *ad hoc* eine künstlerische Laufbahn zu starten. Sie begann am Würzburger Theater, wo Wagner auf Vermittlung seines Bruders Albert (eines Schauspielers) 1833 als Chordirigent angestellt wurde. Ein Jahr später wurde er mit knapp 21 Jahren als Dirigent einer zunächst privaten, doch dann vom preußischen Staat unterstützten Truppe in Magdeburg engagiert. Anfang 1835 verlobte er sich mit der Schauspielerin Minna Planer, mit der er aufgrund der Auflösung des Magdeburger Theaters für kurze Zeit nach Königsberg zog, bis auch das dortige Theater Bankrott anmelden musste. Ende 1836 heirateten die beiden und ab 1837 lebten sie in Riga, wo Wagner als Kapellmeister angestellt worden war.

Es lässt sich also sagen, dass Wagner in der sächsischen Restauration und unter dem Einfluss seines bei Weber tätigen Stiefvaters zum informierten Autodidakten und zu einem Anhänger sowohl der Romantik als auch des Nationaldeutschtums wurde. In dieser besonderen Situation war das dichterische und kompositorische Schaffen, dem er sich in den 1830er-Jahren intensiver zu widmen begann, von Anfang an kaum von den politischen Umständen zu trennen. Zudem befand sich Wagner damals in der zwiespältigen Situation, dass er seine künstlerische Praxis in einem weitgehend konventionellen, provinziellen und ungesicherten Musiktheaterbetrieb ausbauen musste, während er seine eigenen Kompositionen nicht zur Aufführung bringen konnte. Dies betraf eine erste, im Alter von 20 Jahren abgeschlossene „romantische Oper" mit dem Titel *Die Feen* (1833), für deren Musik Wagner später seine Beschäftigung mit dem Werk des unter Weber ebenfalls in Dresden engagierten Heinrich Marschner als Einfluss nannte.[114] (Konzeptionell waren *Die Feen* wohl vom theoretischen Entwurf einer zukünftigen „romantischen Oper" aus E.T.A. Hoffmanns Erzählung *Der Dichter und der Komponist* [1813] beeinflusst, denn dort wird als Sujetlieferant für eine solche Oper just jener Carlo Gozzi [1720–1806] ins Spiel gebracht, auf den Wagner dann für *Die Feen* zurückgriff.[115] Wagners zweite Oper, *Das Liebesverbot* (1836), wurde am Magdeburger Theater vor dessen Auflösung ein einziges Mal aufgeführt, und eine geplante Königsberger Aufführung scheiterte wiederum an der desolaten Lage des Theaters.

Zum Sommer 1839 wurde Wagner in Riga entlassen. Wegen unbezahlter Schulden entschloss er sich mit Minna zur Flucht. Mit offenkundigen Karriereoffnungen reiste das Paar nach Paris, wo ein spektakulärer Opernbetrieb ein großes, elegantes Publikum anzuziehen vermochte und wo führende Komponisten wie Meyerbeer, Halévy oder Berlioz tätig waren. Um sich in diesem Umfeld durchzusetzen, verfasste Wagner mit dem *Rienzi* (1840) ein Werk nach den Konventionen der damals vorherrschenden, so genannten *Grande Opéra*, doch auch damit blieb der Erfolg aus – obwohl er diverse Kontakte zu führenden Protagonisten des Pariser Opernbetriebs zu knüpfen vermochte. Vor dem Hintergrund dieser enttäuschten Karriereoffnung ist die anschließende Konzeption und Ausführung der Oper *Des Fliegende Holländer* (fertiggestellt 1841) zu sehen, denn mit dieser wandte sich Wagner wieder von der *Grande Opéra* ab und kehrte zur „romantischen Oper" zurück. Bald verließ

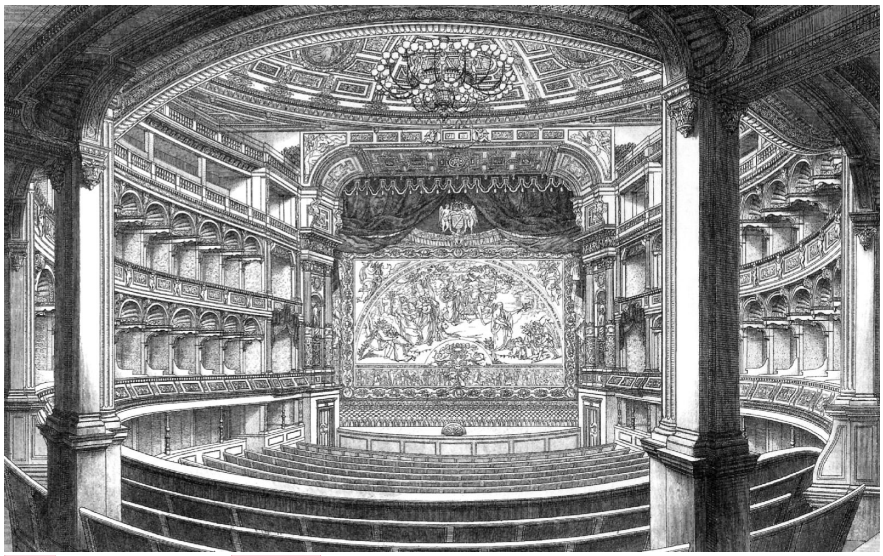
[114] Vgl. Wagner, Richard: *Mein Leben* (Anm. 2), S. 82.
[115] Vgl. ebd., S. 79 zum Rekurs auf Gozzis *La donna serpente* (1762). Vgl. zudem Hoffmann, E. T. A.: *Der Dichter und der Komponist*, in: Ders.: *Die Serapions-Brüder*, hg. von Wulf und Ursula Segebrecht, Frankfurt/M. 2001, S. 94–118, hier S. 104–108.

Gelöscht: Bald verfasste der
Gelöscht: Richard
Kommentiert [SD61]: Die Rechnung geht aber nicht auf, wenn man dem Text folgt…
Kommentiert [MW62R61]: 1931 ist er 18 und studiert, 1934 ist er 21, verstehe das Problem nicht
Gelöscht: und
Gelöscht: weil das
Gelöscht: bald aufgelöst wurde, zog sie
Gelöscht: weiter
Gelöscht:
Gelöscht: ß
Gelöscht: Können über eine
Gelöscht: »
Gelöscht: «
Gelöscht: -
Gelöscht:)
Gelöscht:
Gelöscht: und
Gelöscht: w
Gelöscht: ß
Gelöscht: ss
Gelöscht: ,
Formatiert: Schriftart: Kursiv, Nicht unterstrichen, Schriftfarbe: Automatisch
Gelöscht: *d*
Gelöscht: *n*
Gelöscht: m
Gelöscht: ,
Gelöscht: ‘
Formatiert: Schriftart: Frutiger LT Com 45 Light
Gelöscht: →
Formatiert: Schriftart: Frutiger LT Com 45 Light, Nicht Hochgestellt/ Tiefgestellt
Formatiert: Schriftart: Frutiger LT Com 45 Light
Formatiert: Schriftart: Frutiger LT Com 45 Light
Gelöscht: →
Formatiert: Schriftart: Frutiger LT Com 45 Light, Nicht Hochgestellt/ Tiefgestellt
Gelöscht: E.T.A.
Gelöscht: ,
Gelöscht: -
Gelöscht: -

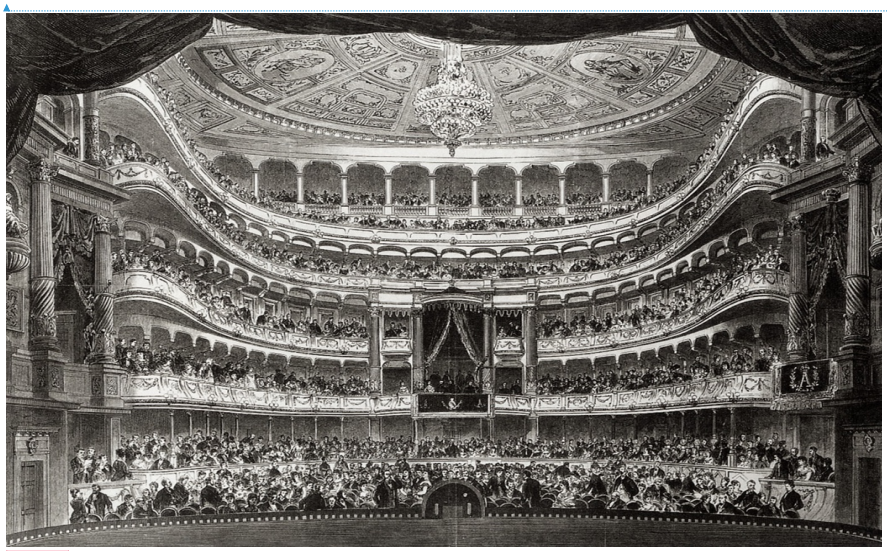
er auch Paris, um sich Ende 1842 nach gut einem Jahrzehnt Abwesenheit wieder in Dresden niederzulassen. Hier hatte er immer noch gute Kontakte, so dass er am Hoftheater den *Rienzi* zur Uraufführung bringen lassen konnte (20. Oktober 1842). Aufgrund des großen Erfolgs wurde auch die *Holländer*-Uraufführung möglich, die Wagner am 2. Januar 1843 sogar selbst dirigieren durfte. Obwohl dieses Werk weniger gut angenommen wurde, erhielt Wagner anschließend die renommierte Stelle eines zweiten Königlich-Sächsischen Kapellmeisters, so dass seine eigenbrötlerische Künstlerlaufbahn und seine Bemühungen um die „romantische Oper" kurz vor seinem 30. Geburtstag plötzlich von Erfolg gekrönt waren. Wie zur Rückversicherung durch die junge Geschichte des Hauses ließ er im Dezember 1844 die Gebeine des 1826 in London verstorbenen Vorgängers Weber nach Dresden holen und organisierte ein feierliches Begräbnis. Im Herbst 1845 konnte er mit *Tannhäuser und der Sängerkrieg auf der Wartburg* dann bereits seine nächste „romantische Oper" zur Uraufführung bringen.

Im Rückblick ist allerdings kaum zu übersehen, dass Wagner sich in Dresden in einer ähnlich komplizierten Lage wie einst der nationaldeutsche Intellektuelle Weber befand. Als Angestellter des Königs war Wagner nicht nur einem Staat verpflichtet, dessen Ordnung sich mit seinen politischen Ansichten nicht deckte, sondern er war auch in einen der höfischen Repräsentationslogik folgenden künstlerischen Betrieb integriert, der seinem Verständnis der neuartigen „romantischen Oper" kaum entsprechen konnte. So gesehen ist es nicht völlig überraschend, dass Wagner sich beim Dresdener Maiaufstand 1849 auf die Seite der Revolutionäre – und damit direkt gegen seinen Arbeitgeber – stellte. Damit setzte er eine Karriere aufs Spiel, die zwar nach außen hin glanzvoll ausgesehen hatte, aber von starken Ambivalenzen geprägt sein musste. Anschaulich lässt sich dies vielleicht daran machen, dass Wagner in Dresden seit der *Holländer*-Uraufführung in dem neu eröffneten Prunkbau von Gottfried Semper dirigierte. Wagner stand zwar mit Semper durchaus in engem Kontakt und auch Semper hatte sich dem Maiaufstand angeschlossen und war nach der Niederschlagung in die Schweiz geflüchtet. Dennoch war das neue Dresdener Opernhaus stark der königlichen Repräsentationslogik verpflichtet. Die folgenden Ausführungen werden zeigen, dass das Opernhaus, das nach mehrmaligem Wiederaufbau noch heute als „Semperoper" bespielt wird, im Rückblick geradezu wie eine Antithese zu Wagners späterem Bayreuther Festspielhaus wirkt.

Gelöscht: ss
Gelöscht: ankam
Gelöscht: wurde
Gelöscht: auf
Gelöscht: berufen
Gelöscht: eigenbrödlerische
Gelöscht: ,
Gelöscht: ‘
Gelöscht: ss
Gelöscht: ,
Gelöscht: ‘
Gelöscht:
Gelöscht: paradoxen Situation
Gelöscht: s
Gelöscht: ,
Gelöscht: ‘
Gelöscht: ss
Gelöscht: aus der Innensicht
Gelöscht: Obwohl
Gelöscht: n
Gelöscht: hatte (
Gelöscht: obwohl
Gelöscht: sich
Gelöscht: f
Gelöscht: e)
Gelöscht: Im Rückblick
Gelöscht: erscheint das Haus
Gelöscht: n
Gelöscht: ,
Gelöscht: ‘
Gelöscht:



Erstes Hoftheater in Dresden (Semperoper), Blick auf die Bühne, Holzstich datiert auf 1838 bis 1841, in: Harry Francis Mallgrave: Gottfried Semper, Ein Architekt des 19. Jahrhunderts., Zürich 2001, S. 137, Abb. 59., Bildrecht (Foto): Zürich, Archiv gta, ETH (I); gta Verlag (V)



Zweites Semper'sches Hoftheater, Publikumsraum, Holzstich nach Zeichnung datiert auf 1878, Hans Joachim Neidhardt, Semperoper. Bildnachweis: Kunstgeschichtliches Institut, Goethe-Universität Frankfurt am Main

In diesem Dresdener Gebäude, so scheint es, konnte Wagner mit seinen neuen Ansprüchen an die Oper kaum heimisch werden. Aber worin liegen nun die besonderen Eigenheiten dieser Ansprüche, wie er sie erstmals im *Fliegenden Holländer* 1843 gezielt verfolgte? Welche dramentheoretischen und

Kommentiert [SD63]: Abb. X
Kommentiert [SD64]: Semperoper
Formatiert: Schriftart: 9 Pt.
Formatiert: Schriftart: 9 Pt.
Gelöscht: O
Formatiert: Schriftart: 9 Pt.
Formatiert: Schriftart: 9 Pt.
Formatiert: Schriftart: 9 Pt.
Gelöscht:). (Prometheus Bilddatenbank)
Formatiert: Schriftart: 9 Pt.
Formatiert: Schriftart: 9 Pt.

Kommentiert [SD65]: Abb. X
Gelöscht: Zuschauerraum
Formatiert: Schriftart: 9 Pt.
Formatiert: Schriftart: 9 Pt.
Formatiert: Schriftart: 9 Pt.
Gelöscht: Gottfried Sempers Opernhaus zu Dresden, Meißen: Editio Lerchl 1995. Quelldatenbank: ConedaKOR Frankfurt, Goethe-Universität Frankfurt am Main,
Formatiert: Schriftart: 9 Pt.
Gelöscht: (Prometheus, Bilddatenbank)

theaterästhetischen Neuerungen erprobte Wagner in dieser „romantischen Oper", die er nach der Pariser Enttäuschung als Gegenmodell zum damaligen Opernbetrieb und zur Grande Opéra konzipierte? Dies soll im Folgenden anhand einer näheren Betrachtung des Stücks diskutiert werden.

6.2. *Der Fliegende Holländer* (1843): Die „romantische Oper" und ihr Publikum

Wie in der Forschung wiederholt bemerkt, ist Wagners Bezeichnung des *Fliegenden Holländers* als „romantische Oper" im Zeitkontext nicht selbstverständlich, da er sich nicht an die musikalischen Gattungskonventionen hielt, die besonders seit Webers *Freischütz* (1821) mit diesem Begriff verbunden waren. Wagner betonte denn auch schon 1842 in einem heute berühmten Brief an seine Schwester Cäcilie, dass er mit dem *Holländer* ein „neue[s] Genre" begründen wolle.[116] Ähnlich bezeichnete er die Arbeit am *Holländer* 1851 von Zürich aus als eine „neue Bahn", mit welcher er eine „Revolution" gegen die „künstlerische Öffentlichkeit der Gegenwart" ausgelöst habe.[117] Wenn Wagner trotz dieses hohen Innovationsanspruchs am Begriff der „romantischen Oper" festhielt, den er zuvor auch für *Die Feen* und nachher für den *Tannhäuser* verwendete, so heißt dies, dass er den Begriff nicht im gebräuchlichen Sinne verstand, sondern durch seine Arbeit neu zu definieren suchte.

Nähert man sich dem „neuen Genre" fürs Erste über die Dramenhandlung, so fällt es zum einen auf, dass Wagner – wie bereits in den *Feen* – mit übernatürlichen Vorkommnissen operiert. Im Zentrum der Handlung steht der untote Titelcharakter, der mit seinem Geisterschiff seit Jahrhunderten auf dem Meer segelt und alle sieben Jahre an Land geht. Er sucht verzweifelt nach einer ihm lebenslang treuen Frau, denn durch eine Heirat könnte er vom untoten Dasein erlöst werden und endlich sterben. Für diese Handlung stützt Wagner sich – ebenfalls wie bei den *Feen* – auf eine existierende Textvorlage, doch setzt sich diese nun aus mehreren Quellen zusammen. Zum einen knüpft er an Eduard Fitzballs Theaterstück *The Flying Dutchman, Or, The Phantom Ship* an, das Anfang 1827 in London mit großem Erfolg gespielt wurde, bevor es 1829 im Druck erschien. Von diesem Stück erfuhr Wagner vermutlich durch einen fiktionalisierten Bericht von einem Theaterbesuch in Heinrich Heines Erzählfragment *Aus den Memoiren des Herren von Schnabelewopski* (1833). Zum anderen fließen in die Holländer-Geschichte bereits bei Fitzball Elemente des Vampire-Genres hinein, das im Anschluss an John Polidoris sensationell erfolgreiche Erzählung *The Vampire* (1819) aufgekommen war und durch Charles Nodiers *Le vampire* (1820) und Heinrich Marschners *Der Vampyr* (1828) bald auch die Theater- und Opernbühnen eroberte. Im Vergleich zu den Vorläufer-Dramen von Fitzball, Nodier und Marschner aber ändert Wagner die Handlung – teilweise unter Heines Einfluss – in mehreren Punkten entscheidend ab, und damit hängen, wie nun kurz skizziert werden soll, auch einige seiner Neuerungen bezüglich des „romantischen" Musiktheaters und der Aufführungsästhetik zusammen.

Bei Fitzball, Nodier und Marschner ist die Handlung so angelegt, dass der Holländer bzw. der Vampir die Brautsuche *unerkannt* durchführt. Dadurch kann er ungestört vorgehen und seine gefährlichen Machenschaften entfalten. Erst spät wird er jeweils erkannt und dann im letzten Moment vertrieben, so dass er seine Suche fortsetzten muss. Bei Wagner hingegen *erkennt* ausgerechnet die vom

[116] So in einem Brief an die Schwester Cäcilie Avenarius vom 5. Januar 1843 (Wagner, Richard: *Sämtliche Briefe*, hg. v. Gertrud Strobel u. a., Bd. II, Leipzig 1970, S. 204).
[117] Wagner, Richard: *Eine Mitteilung an meine Freunde*, in: Ders.: *Dichtungen und Schriften*, Jubiläumsausgabe hg. v. Dieter Borchmeyer, Frankfurt/M. 1983, Bd. 6, S. 199–325, hier S. 234.

Gelöscht: ,
Gelöscht: ‘
Formatiert: Schriftart: Nicht Kursiv, Nicht unterstrichen, Schriftfarbe: Automatisch
Gelöscht: etwas
Gelöscht: R
Gelöscht:
Gelöscht: die heutige
Gelöscht: heisst
Gelöscht:
Gelöscht: ,
Gelöscht: ‘
Gelöscht: e
Gelöscht: e
Gelöscht: e
Kommentiert [SD66]: Angabe?
Gelöscht: e
Gelöscht: ,
Kommentiert [SD67]: Angabe?
Kommentiert [SD68]: s.o.
Gelöscht: ‘
Kommentiert [SD69]: s.o.
Kommentiert [SD70]: s.o.
Gelöscht: ,
Gelöscht: ‘
Gelöscht: oder
Formatiert: Schriftart: Frutiger LT Com 45 Light
Gelöscht: →
Formatiert: Schriftart: Frutiger LT Com 45 Light, Nicht Hochgestellt/ Tiefgestellt
Gelöscht: Richard
Formatiert: Schriftart: Frutiger LT Com 45 Light, Nicht Hochgestellt/ Tiefgestellt
Formatiert: Schriftart: Frutiger LT Com 45 Light
Formatiert: Schriftart: Frutiger LT Com 45 Light
Gelöscht: →
Formatiert: Schriftart: Frutiger LT Com 45 Light, Nicht Hochgestellt/ Tiefgestellt
Gelöscht: Richard
Gelöscht: ,
Gelöscht: -

Holländer ins Auge gefasste Braut – sie heißt Senta – den Untoten sofort. Der Grund hierfür liegt darin, dass sie an ein vom Holländer handelndes Volkslied und an ein altes Gemälde von ihm glaubt, das in ihrem Haus an der Wand hängt. Wagners zweite Änderung liegt darin, dass Senta den Holländer, gerade weil sie ihn erkannt hat, *bewusst erlösen* will. Sie will ihn heiraten, um ihm den Tod zu ermöglichen. An diesem Punkt führt Wagner schließlich eine weitere dramatische Wendung ein, indem der Holländer von Sentas bereits bestehender Verlobung mit dem Jäger Erik erfährt und infolgedessen auch an der *ihm* versprochenen Treue zu zweifeln beginnt. Deshalb beschließt Senta, ihre Treue „bis in den Tod" dadurch zu beweisen, dass sie sich *sofort umbringt*. Durch diesen Kurzschluss ergibt sich dann die unmittelbare Erlösung des Untoten: Weil er eine Frau gefunden hat, die ihre Treue im Suizid manifestiert, kann er sterben, ohne überhaupt die Ehe führen zu müssen. Damit endet die Handlung ganz anders als in den Vorlagen. Statt den Untoten abzuwehren und dadurch dessen Wiederkehr zu riskieren, gelingt es Senta, ihn durch ihre Hingabe für immer zum Verschwinden zu bringen. So agiert sie nicht nur als Erlöserin des Untoten, sondern sie erlöst auch die gesamte Menschheit, die nun nie mehr heimgesucht wird.

Voraussetzung für Sentas neuartige, erlösende Handlung ist wie erwähnt, dass sie als einzige in ihrem Umfeld an die Existenz des Holländers glaubt, von dem das alte Gemälde und das Volkslied kündigen. Es ist also gerade Sentas Glaube an das Übernatürliche, der dessen Überwindung ermöglicht – während der Unglaube oder die Verdrängung des in Lied und Bild tradierten Volkswissens dazu führen, dass der Untote zu spät erkannt und dann stets wiederkehren wird. Dies lässt sich so verstehen, dass Wagner die Qualität des Glaubens an den Untoten zum Kernthema seines Stückes macht. Und dieser Glaube vermittelt sich über eine Wirkung der beiden künstlerischen Medien: Das Lied und das Bild verlangen die Bereitschaft ab, sich ganz auf den Gegenstand einzulassen und an die reale Existenz der dargestellten übernatürlichen Gestalt zu glauben.

Wie Wagner diese spezifische Rezeptivität anlegt, lässt sich in der berühmten ersten Szene des zweiten Aufzugs verfolgen, in welcher Senta sich zur Erlösung des Holländers entschließt (wobei sie noch nicht an den Suizid, sondern an die Heirat denkt). Zu Beginn der Szene ist Senta in der Hausgemeinschaft der Bediensteten mit Spinnen beschäftigt, doch während die anderen Mädchen die emsige Arbeit mit einem fröhlichen Lied über den absehbaren finanziellen Gewinn begleiten, ist Senta durch das an der Wand hängende Bild des Holländers abgelenkt. Ihre Lustlosigkeit an der Arbeit und das von ihr artikulierte Mitleid mit dem legendenhaften Untoten löst bei den anderen Unmut aus. Als Senta dann auch noch die „Ballade" vom Holländer anstimmt, die ihr in ihrer Kindheit durch das Kindermädchen vermittelt wurde, wird sie von den in der dritten Strophe erzählten Leiden dermaßen affiziert, dass sie ihren folgenreichen Entschluss fasst:

III

Vor Anker alle sieben Jahr',
ein Weib zu frei'n, geht er ans Land: –
er freite alle sieben Jahr',
noch nie ein treues Weib er fand. –
Hui! – „Die Segel auf!" – Johohe!
Hui! – „Den Anker los!" – Johohe!
Hui! – „Falsche Lieb, falsche Treu'!
Auf, in See, ohne Rast, ohne Ruh!" – –

Gelöscht: Anstatt dass d
Gelöscht: er
Gelöscht: abgewehrt
Gelöscht: wird
Gelöscht: deshalb
Gelöscht: bald
Gelöscht: wiederkehren
Gelöscht: wird
Gelöscht: auch
Gelöscht: der
Gelöscht: en
Gelöscht: werden
Gelöscht:
Gelöscht: immer
Gelöscht: sie
Gelöscht: erhielt
Gelöscht: .
Gelöscht: '
Gelöscht: '
Gelöscht: '
Gelöscht: '
Gelöscht: '

(Senta, zu heftig angegriffen, sinkt in den Stuhl zurück: die Mädchen singen nach einer Pause leise weiter.)
MÄDCHEN.
Ach! Wo weilt sie, die dir Gottes Engel einst könnte zeigen?
Wo triffst du sie, die bis in den Tod dein bleibe treueigen?
SENTA
(von plötzlicher Begeisterung hingerissen, springt vom Stuhle auf.)
Ich sei's, die dich durch ihre Treu' erlöse!
Mög' Gottes Engel mich dir zeigen!
Durch mich sollst du das Heil erreichen![118]

Die dritte Strophe der Ballade wechselt nach einem beschreibenden, in der dritten Person gehaltenen Abschnitt in die direkte Rede der vom Holländer geäußerten Klage über seine gescheiterten Versuche zur Eheschließung: „Falsche Lieb, falsche Treu'! Auf, in See, ohne Rast, ohne Ruh!". Dadurch fällt die Distanz zwischen dem Besungenen und der Sängerin weg, und durch diese identifikatorische Übertragungsleistung wird Senta „angegriffen" und „sinkt [...] zurück". Ihre Reaktion wirkt sich im Weiteren auf die anderen Mädchen aus, die nun plötzlich selbst weiter singen. Dies weckt wiederum Senta aus ihrer Lethargie, so dass sie aufspringt und die im Lied gestellte Frage in völlig neuer Weise dadurch beantwortet, dass sie den Holländer anspricht und sich selbst als Erlöserin anbietet. „Ich sei's", und „Durch mich sollst du das Heil erreichen". Damit hat sich Senta nicht nur das Lied durch Abänderung in neuer Weise zu eigen gemacht, sondern die Szene hat, wie in der Forschung verschiedentlich betont wurde, eine komplexen Dramaturgie musikalischer Wirkungen entfaltet. Als letzte Konsequenz der durch das Lied ausgelösten Zustände von „Angegriffensein" und „Hingerissensein" erkennt Senta das vom Lied geschilderte (und auf dem Gemälde auch sichtbare) Übernatürliche als real an und erklärt sich bereit, sich ebenso real darauf einzulassen.

In diesem dramaturgisch entscheidenden Moment, der die ganze folgende Handlung der Oper in Gang bringt, hat sich die Erzählperspektive der Ballade ein weiteres Mal verändert. Sentas selbst gedichtete Zeilen handeln nicht mehr von der volkstümlichen Überlieferung – weder aus der Perspektive eines auktorialen Balladen-Erzählers noch in direkter Rede –, sondern Senta singt *von sich selbst* als einem „ich". Sie äußert im Gesang ihre Absicht zu einer neuen Handlung, welche sie zudem durch das „Aufspringen" vom Stuhl sofort in Gang bringt. Damit führt Wagner nichts weniger als eine neue Form der *Gesangshandlung* ein, die der im damaligen Musiktheater vorherrschenden Form des Operngesangs diametral entgegensteht. Denn der Gesang wird hier nicht als Abwechslung zum handlungstragendem Rezitativ eingesetzt, wie es damals etwa in der Grand opéra üblich war. Nicht die musikalische Illustration der affektiven Dimension gesungenen Inhalts steht im Vordergrund, wie es bei der Arie der Fall ist. Vielmehr wird die Bewegung und die Bewegtheit des dramatischen Inhaltes in verständlicher Weise musikalisch und handlungstragend in Szene gesetzt. Während Arien von den Solisten meist mehr oder weniger unbewegt am Bühnenrand stehend ausgeübt wurden, agiert Senta *im Moment, als sie singt*, zugleich voller „Begeisterung" und Bewegung. Aufgrund dieses Zusammenfalls von Gesangstimme, narrativem Inhalt und bewegter Aktivität kann man sagen, dass Wagners neue, zur Erlösung des Holländers führende Handlung nicht nur aus Sentas Glauben an das volkstümliche Lied und das Bild hervorgeht, sondern auch aus einer neuen künstlerischen Form. Als Senta ihre Handlungsabsicht deklariert, übernimmt sie nicht nur

[118] Wagner, Richard: *Der Fliegende Holländer*, in: Ders.: *Dichtungen und Schriften*, Jubiläumsausgabe hg. v. Dieter Borchmeyer, Frankfurt/M. 1983, Bd. 2, S. 10–40, hier S. 23.

Formatiert: Schriftart: Nicht Kursiv
Formatiert: Schriftart: Nicht Kursiv
Formatiert: Schriftart: Nicht Kursiv
Gelöscht: .
Formatiert: Schriftart: Nicht Kursiv
Gelöscht: '
Gelöscht: '
Gelöscht: '
Formatiert: Hochgestellt
Gelöscht: '
Gelöscht: '
Gelöscht: ,
Gelöscht: ‘
Gelöscht: ,
Gelöscht: ‘
Gelöscht: an
Gelöscht: für
Gelöscht:
Gelöscht: en
Gelöscht: t
Gelöscht: ,
Gelöscht: ‘
Formatiert: Schriftart: Nicht Kursiv, Nicht Hochgestellt/ Tiefgestellt
Gelöscht: ,
Gelöscht: sondern
Gelöscht: soll
Gelöscht: werden
Gelöscht: Richard
Formatiert: Schriftart: Frutiger LT Com 45 Light
Gelöscht: ,
Gelöscht: -

Verantwortung gegenüber dem Übernatürlichen, sondern auch gegenüber dem neuen ästhetischen Anspruch der Gesangshandlung, der für die „romantische Oper" im Sinne Wagners als grundlegend gelten kann.

Im Weiteren wollen wir nun danach fragen, welche Wirkung sich aus den geschilderten Neuerungen der „romantischer Oper" auf das Publikum ergibt. Durch die detailreiche Darstellung der vom Lied ausgehenden Wirkung, durch welche Senta „angegriffen" und „hingerissen" wird, und durch die Aufmerksamkeitslenkung mittels der zuschauenden und interagierenden Mädchen wird das Publikum seinerseits zu einer bestimmten Rezeptionshaltung angeleitet. Es soll Sentas Empfindungen und ihren Entschluss nachvollziehen können und ihr folgendes Vorgehen – mithin die gesamte Opernhandlung – für ebenso plausibel wie notwendig halten. In gewisser Weise verlangt Wagners „romantische Oper" damit, dass das Publikum ebenso wie Senta an die Existenz des Untoten glaubt, von dem das alte Bild und das Volkslied erzählen. Aber das Publikum muss diese Existenz nicht in der eigenen Welt für real erachten, sondern nur in der auf der Bühne dargestellten Welt. Zudem hat es zu glauben, dass Sentas Auseinandersetzung mit dem Übernatürlichen notwendig und richtig ist. D. h.: Wagner etabliert den „romantischen" Theaterraum als einen rein ästhetischen Raum, in welchem sich das in der gewöhnlichen Welt nicht wahrnehmbare Übernatürliche manifestieren und in welchem es durch bestimmte Verhaltensweisen, die in Gesangshandlungen darzustellen sind, auch überwunden werden kann. Auf diesen rein ästhetischen Raum, der ganz anders funktioniert als die bekannte Welt, muss das Publikum sich also einlassen. Es muss die Besonderheiten des Übernatürlichen und der Gesangshandlungen anerkennen, und zu diesem Zweck muss es für den Moment der Aufführung die eigene Welt ausblenden oder am besten ganz vergessen. Deshalb darf das Publikum auf keinen Fall von den Umständen seiner realen Welt abgelenkt werden, indem es z. B. das Theaterhaus oder die Orchestermusiker wahrnimmt, oder indem es etwa gar die anderen Zuschauer innen beobachtet.

In den medienspezifischen Eigenheiten der relativ frühen „romantischen Oper" Wagners, die durch das Übernatürliche und die Gesangshandlungen bestimmt sind, zeichnen sich bereits verschiedene Aspekte jener später weiter entfalteten Programmatik ab, die er zuletzt durch den Festpielhausbau in Bayreuth auch architektonisch zu unterstreichen sucht. Angesichts dessen ist es ist kein Zufall, dass Wagner später den *Holländer* als frühestes seiner Werke und zur Aufführung in Bayreuth freigab. Entsprechend lässt sich auch bereits für den *Holländer* danach fragen, welche Konsequenzen sich aus der angestrebten Publikumswirkung für die politische Qualität der bei der Aufführung zustande kommenden Versammlung ergeben. Hierfür ist es ausschlaggebend, dass Wagner die *Holländer*-Geschichte zu einer Art Volksliteratur zählte, die aufgrund langer, auch mündlicher Tradierung keinem einzelnen Autor zugeschrieben werden kann, aber dann von ihm selbst eine neue künstlerische Gestaltung und Deutung erhalten habe. 1851 sprach er in diesem Zusammenhang vom „mythische[n] Gedicht des Volkes", in dem sich „ein uralter Zug des menschlichen Wesens" ausgesprochen habe, und in verkürzter Formulierung auch von einem „Volksgedicht".[119] Damit folgt Wagner einer in der Spätromantik verschiedentlich tradierten Auffassung von kollektiver Volksliteratur, wie sie beispielsweise Arnim und Brentano (*Des Knaben Wunderhorn*, 1805/1808) oder die Brüder Grimm (*Kinder- und Hausmärchen*, 1812/1814) verfolgt hatten. Ebenso wie diese Autoren nahm auch Wagner an, dass das „Volk" eine besondere Vorliebe und ein besonderes Verständnis für das Übernatürliche hegt. Dies wirkt sich im Fall Wagners dann auch in der Rezeptionssituation aus,

[119] Wagner, Richard: *Mitteilung* (Anm. 7), S. 237 bzw. 239.

Gelöscht: ,
Gelöscht: ‘
Gelöscht: ,
Gelöscht: ‘
Gelöscht: ,
Gelöscht: ‘
Gelöscht: ,
Gelöscht: -H
Gelöscht: ,
Gelöscht: ‘
Gelöscht: Und
Gelöscht: muss
Gelöscht: ,
Gelöscht: ‘
Gelöscht: -
Gelöscht: -
Gelöscht: n
Gelöscht: ,
Gelöscht: Aufgrund der
Gelöscht: in der relativ frühen „romantischen Oper“ Wagners
Gelöscht: e
Gelöscht: (
Gelöscht: E
Gelöscht: für gültig erklärte
Gelöscht:)
Kommentiert [SD73]: Literaturangaben?
Gelöscht: Und e
Gelöscht: ,
Gelöscht: ‘
Formatiert: Schriftart: Frutiger LT Com 45 Light
Formatiert: Schriftart: Frutiger LT Com 45 Light, Nicht Hochgestellt/ Tiefgestellt
Formatiert: Schriftart: Frutiger LT Com 45 Light

denn von einem volksliterarisch tradierten Stoff wird sich dann auch in der neuen Form wiederum primär das Volk angesprochen fühlen. Nur wer die Problematik des Übernatürlichen für interessant und wichtig erachtet, wird sich an der Wagner'schen Versammlung beteiligen wollen. Wer das Übernatürliche hingegen für irreal und irrelevant hält, wird schon von Wagners Voraussetzung her kaum zum „Volk" gezählt werden können und sich auch kaum für sein Werk interessieren. So hängt die politische Wirkung von Wagners Kunstrevolution der „romantischen Oper" eng mit volksliterarischen Stoffen zusammen. Es geht um die (Wieder-)Versammlung des „Volks" durch eine diesem gemäße und ursprünglich von ihm herrührende Volkskunst. Eine Eigenheit dieser Volkskunst liegt nun darin, dass sie im rein ästhetischen Kunstraum außergewöhnliche Menschen vorführt, die sich in Gesangshandlungen mit übernatürlichen Vorkommnissen auseinandersetzen.

Im Weiteren gilt nun zu verfolgen, wie Wagner die im *Fliegenden Holländer* angelegte produktions- und wirkungsästhetische Konzeption der „romantischen Oper" ein knappes Jahrzehnt später in die eingangs erwähnten theoretischen Schriften aufnimmt und im Hinblick auf das „Gesamtkunstwerk" und dessen politische Dimensionen weiter entwickelt. Wie knüpft er in seinem nach dem Scheitern der Revolutionen von 1848/1849 verfassten theoretischen Werk an die einige Jahre zuvor erprobten Neuerungen der „romantischen Oper" und die damit verbundene Vorstellung des „Volksgedichts" an?

6.3. Theorieentwürfe im Exil: Gesamtkunstwerk und Antisemitismus

Der Begriff „Gesamtkunstwerk" taucht zuerst 1849 in Wagners Zürcher Programmschriften *Die Kunst und die Revolution* und *Das Kunstwerk der Zukunft* auf. Nach drei Jahren lehnte er ihn wegen aufgetretenen Missverständnissen allerdings bereits wieder ab und sprach später bevorzugt vom „Musikdrama". Dennoch hat sich die Rede vom „Gesamtkunstwerk" in der Wagner-Rezeption als äußerst ergiebig erwiesen und gilt bis heute gewissermaßen synonym für Wagners musikästhetisches Programm. Deshalb lohnt es sich, einige Aspekte der Konzeption in Erinnerung zu rufen, wie Wagner sie um die Jahrhundertmitte formulierte.

Als Wagner in dem Aufsatz *Die Kunst und die Revolution* von einem „große[n] Gesammtkunstwerk" spricht, bezieht er dies vorerst auf die antike „Tragödie", welche sich allerdings, wie Wagner bedauert, bald in ihre „einzelnen […] Kunstbestandtheile" aufgelöst habe.[120] Somit wird das Gesamtkunstwerk als ein immer schon verlorenes eingeführt, das dem aktuellen Zustand der modernen Künste in ihrer Ausdifferenziertheit und mit ihrem Unterhaltungswert als geradezu paradiesischer Ursprung gegenübersteht. Dabei übernimmt das Zusammenspiel von Gesang und Handlung, welches Wagner im *Fliegenden Holländer* durch Senta so wirkungsvoll in Szene gesetzt hatte, eine wichtige Funktion. Als der „Athener" nämlich einst in der Tragödie den „idealen Ausdruck" seines „eigenen Wesens" schuf, habe der „Chorgesang" nicht nur „Taten" erzählt, sondern auch „den schwungvollen Takt" zu einem „Tanze" gegeben, welcher „in anmutiger und kühner Bewegung jene Taten selbst darstellte".[121] Anders als bei der Darstellung von Senta sind es hier also *zwei Gruppen von* Künstlern, die das Zusammenspiel von erzählendem Gesang (Chor) und erzählender Bewegung (Tänzer) gewährleisten. Dazu kommt noch ein raumtheoretisches Argument, wenn Wagner von den

[120] Wagner, Richard: *Die Kunst und die Revolution*, in: Ders.: *Dichtungen und Schriften*, Jubiläumsausgabe hg. v. Dieter Borchmeyer, Frankfurt/M. 1983, Bd. 5, S. 273–309, hier S. 277.
[121] Ebd., S. 275.

Gelöscht: ‚…olk'"…gezählt werden können und sich auch kaum für sein Werk interessieren. So hängt die politische Wirkung von Wagners Kunstr-R…volution der „‚…omantischen Oper'"…eng mit der…volksliterarischen Stoffen zusammen. Es geht um die (Wieder-)Versammlung des „‚…olks'" … [122]

Gelöscht: (…nd ursprünglich von ihm herrührende)…Volkskunst. Und e … [123]

Gelöscht: -…sthetischen Kunstraum außergewöhnliche Menschen vorführt, die sich in Gesangshandlungen mit übernatürlichen Vorkommnissen auseinandersetzen… [124]

Gelöscht: es

Gelöscht: ‚…omantischen Oper'"…ein knappes Jahrzehnt später in den …ie eingangs erwähnten theoretischen Schriften aufnimmt und im Hinblick auf das „‚…esamtkunstwerk'" … [125]

Gelöscht: ‚…das er nach dem Scheitern der Revolutionen von 1848/1849 verfasste, … [126]

Gelöscht: ‚…omantischen Oper'" … [127]

Gelöscht: an

Gelöscht: ‚…olksgedichts'"…an? … [128]

Gelöscht:

Gelöscht: ‚…esamtkunstwerk'" … [129]

Gelöscht: e…1849 in Wagners Zürcher Programmschriften *Die Kunst und die Revolution* und *Das Kunstwerk der Zukunft* auf. Nach drei Jahren lehnte er ihn wegen aufgetretenen Missverständnissen allerdings bereits wieder ab,…und später …prach später er … [130]

Gelöscht: ‚…usikdrama'"… Dennoch hat sich die Rede vom „‚…esamtkunstwerk'"…in der Wagner-Rezeption als äußerst ergiebig erwiesen und steht …ilt bis heute gewissermaßen synonym mit … [131]

Gelöscht: m

Gelöscht:

Gelöscht: , welches Wagner im *Fliegenden Holländer* durch Senta so wirkungsvoll in Szene gesetzt hatte

Gelöscht: welche

Formatiert … [132]

Gelöscht: Richard …agner, Richard: *Die Kunst und die Revolution*, in: Ders.:,…*Dichtungen und Schriften*, Jubiläumsausgabe hg. v. Dieter Borchmeyer, Frankfurt/M. 1983, Bd. 5, S. 273–…09, hier S. 277. … [133]

Formatiert … [134]

„harmonisch geordneten Säulen" mit „edle[m] Dach" schwärmt und in dem „weiten Halbkreise des Amphitheaters" die „sinnigen Anordnungen der Schaubühne" erkennt.[122] Demnach waren in der Tragödie nicht nur die Synthese von Gesang und Handlung für den „idealen Ausdruck" des menschlichen „Wesens" bestimmend, sondern auch der harmonisch geordnete, von einem Dach abgeschlossene Schauraum. Mit dieser umfassenden Medienlogik hängt die spezifische Wirkung des Gesamtkunstwerkes zusammen, die Wagner in einem wahrnehmungstheoretischen Argument von der Anlage der menschlichen Sinne ableitet: „Auge und Ohr" könnten in der Tragödie „lebendig und wirklich alles" wahrnehmen, „was die Einbildung sich nicht mehr nur vorzustellen brauchte".[123] Das heißt, die Theaterbühne wird hier als Ort der Realisierung von Vorstellungsinhalten thematisiert; als Szene, mit anderen Worten, auf der und durch die eine sonst nicht zugängliche „ideale" Realität sichtbar und gerade dadurch zugänglich gemacht werden kann.

Soweit lässt sich im *Revolutions*-Aufsatz verfolgen, dass Wagners Argumentation zu der antiken Synthese der Künste um eine Konzeption des „Menschen" kreist, die dreifach bedeutend ist: Erstens kann der Mensch als dramatischer *Künstler* verschiedene Künste gleichzeitig ausüben. Zweitens kann dadurch das menschliche „Wesen" als *Gegenstand* der dramatischen Kunst zum „idealen Ausdruck" kommen. Drittens kann die gesamtkünstlerische Darstellung den Menschen als *Adressaten* in seinen synästhetischen Fähigkeiten – inklusive der Einbildungskraft – ansprechen. Diese Argumentation entwickelt Wagner dann im *Kunstwerk der Zukunft* (1850) insofern weiter, als er nun eine Wiederkehr des Gesamtkunstwerks entwirft. Was ihm vorschwebt, ist eine neue, *zukünftige* Kunstform, welche die nach der Tragödie dominierenden Einzelkünste aufnehmen und durch neue Zusammenführung überwinden soll. So formuliert er im ersten Kapitel, dass das „große Gesammtkunstwerk […] alle Gattungen der Kunst zu umfassen hat, um jede einzelne dieser Gattungen als Mittel gewissermaßen zu verbrauchen, zu vernichten".[124] Und wenn er den künstlerischen „Gesamtzweck" der „unmittelbaren Darstellung der vollendeten menschlichen Natur" lokalisiert,[125] so zeigt sich, dass auch hier ein Konzept des „Menschen" zentral bleibt. Anstelle des „idealen Ausdrucks" des menschlichen „Wesens" den Wagner im *Revolutions*-Aufsatz der Tragödie zugesprochen hatte, steht im zukünftigen Gesamtkunstwerk die „Darstellung" der „vollendeten Natur" des Menschen. Auch weiterhin geht es hierbei, so ist zu vermuten, um eine durch die spezifische Medienlogik der Gesamtkunst geprägte Darstellung des Menschen, welche außerhalb der Kunst – und ohne die Einbildungskraft – nicht gegeben werden könnte.

Im weiteren Verlauf zeigt sich, dass Wagner die Einzelkünste jetzt etwas anders kategorisiert und verbindet als im *Revolutions*-Aufsatz. Unter den performativen Künsten bezeichnet er nun „Tanzkunst, Tonkunst und Dichtkunst" als „die drei urgeborenen Schwestern", die sich im „Reigen" einst zur Tragödie gefügt hätten.[126] Damit ist der Chorgesang jetzt zunächst in Ton- und Dichtkunst aufgeteilt, während die Architektur noch außer Betracht bleibt. Letztere wird dann aber in einem späteren Kapitel als „Baukunst" gemeinsam mit „Bildhauerkunst" und „Malerkunst" zu einer Trias von „bildernischen" Bühnenkünsten gerechnet[127] welche in der Aufführung mit der ersten Trias der performativen Künste wieder zusammenkommen sollen. Den Ausgangspunkt für die neue

[122] Ebd.
[123] Ebd., S. 276.
[124] Wagner, Richard: *Das Kunstwerk der Zukunft*, in: Ders.: *Dichtungen und Schriften*, Jubiläumsausgabe hg. v. Dieter Borchmeyer, Frankfurt/M. 1983, Bd. 6, S. 9–157, hier S. 28–29.
[125] Ebd., S. 29.
[126] Ebd., S. 36.
[127] Vgl. ebd., S. 98; S. 105; S. 117.

Gelöscht: n

Gelöscht: Und m…it dieser umfassenden Medienlogik hängt die spezifische Wirkung des Gesamtkunstwerkes zusammen, die Wagner in einem wahrnehmungstheoretischen Argument von der Anlage der menschlichen Sinne ableitet: „Auge und Ohr" könnten in der Tragödie „lebendig und wirklich alles" wahrnehmen, „was die Einbildung sich nicht mehr nur vorzustellen brauchte".[123] Das heißt, dass …ie Theaterbühne wird hier als Ort der Realisierung von Vorstellungsinhalten thematisiert wird … [135]

Gelöscht: „…deale" … [136]

Gelöscht: eben

Gelöscht: …eit lässt sich im *Revolutions*-Aufsatz verfolgen, dass Wagners Argumentation zu der antiken Synthese der Künste um eine Konzeption des „…enschen" … [137]

Gelöscht: das …ie in dreifacher Hinsicht … [138]

Gelöscht: „…esen"…als *Gegenstand* der dramatischen Kunst zum „…dealen Ausdruck" … [139]

Gelöscht: Und d

Gelöscht: […]… der „unmittelbaren Darstellung der vollendeten menschlichen Natur" lokalisiert,[125] so zeigt sich, dass auch hier ein Konzept des „…enschen"…zentral bleibt. Anstelle des „…dealen Ausdrucks"…des menschlichen „…esens"… den Wagner im *Revolutions*-Aufsatz der Tragödie zugesprochen hatte, steht im zukünftigen Gesamtkunstwerk die „…arstellung"…der „…ollendeten Natur"…des Menschen. Auch weiterhin geht es hierbei, so ist zu vermuten, um eine durch die spezifische Medienlogik der Gesamtkunst geprägte Darstellung des Menschen, welche außerhalb der Kunst – und ohne die Einbildungskraft – nicht gegeben werden könnte. … [140]

Gelöscht: „…ildernischen"…Bühnenkünsten gerechnet … [141]

Formatiert … [142]

Formatiert … [143]

Formatiert … [144]

Gelöscht: Richard …agner, Richard: *Das Kunstwerk der Zukunft*, in: Ders.:, *…Dichtungen und Schriften*, Jubiläumsausgabe hg. v. Dieter Borchmeyer, Frankfurt/M. 1983, Bd. 6, S. 9–…57, hier S. 28–…9. … [145]

Formatiert: Schriftart: Frutiger LT Com 45 Light

Formatiert … [146]

Formatiert … [147]

Formatiert … [148]

Vereinigung in der Gesamtkunst macht Wagner aber bei den performativen Künsten aus. Zuerst müsse die Dichtung sich wieder mit der Musik zum Gesang und mit dem Tanz zum narrativen Tanz verbinden. Damit wäre jene gemeinsamen Erzähl- und Bewegungsdynamik von Stimme und Körper wiederhergestellt, die Wagner im *Revolutions*-Aufsatz (und wie erläutert auch bereits in Sentas Gesangshandlung im *Holländer*) entworfen hatte. Neu ist jetzt aber, dass er eine besondere Entwicklungsstufe hervorhebt, welche eine *teilweise* Vereinigung von Dichtung und Musik schon vorgenommen und damit den Weg das zukünftige Gesamtkunstwerk geebnet habe. Dies ist die so genannte „Volksweise", oder, wie Wagner auch sagt: „das mit der Dichtung innig verwebte, einige und sicher begrenzte Lied".[128] Dieses Volkslied „verwebt" nach Wagner die Einzelkünste Musik und Dichtung bereits in solcher Weise, dass es wieder „Menschen darzustellen, Menschen – nicht Pfeifen – singen zu lassen"[129] vermag. Deshalb muss die Volksweise dann nur noch durch die narrativ-tänzerische, „plastische […] Leibesbewegung" im selben „Rhythmus" ergänzt werden, um die performative Gesamtkunst zu realisieren.[130]

Auch diese mehrstufige Herleitung der zukünftigen Gesamtkunst erinnert an Sentas neuartige Gesangshandlung aus dem *Holländer*, denn diese war wie erläutert aus der Ballade vom untoten Holländer hervorgegangen, welche Senta von der Kinderfrau überliefert worden war. Zuerst sang Senta nur diese „Volksweise", doch durch die Affiziertheit änderte sie dann den Text ab und ergänzte ihn gleichzeitig mit ihren die Handlung in Gang bringenden Körperbewegungen. Anhand dieses Beispiels lässt sich zudem verdeutlichen, weshalb die „Volksweise", wie Wagner in der zitierten Passage schreibt, die Menschen zugleich „darzustellen" *und* „singen zu lassen" erlaubt. Ausschlaggebend hierfür ist die Erzählposition eines „ich", dank der die menschliche Sängerin in dem von ihr angestimmten Lied auch von sich selbst erzählt. Sobald sie dann noch den leiblichen, tänzerischen Ausdruck ihrer im Lied erzählten Handlung ergänzt, adressiert sie die „vollendete menschliche Natur" bereits in jener dreifachen Weise, welche dann für das zukünftige „Gesamtkunstwerk" leitend wird: als Performerin auf der Bühne; als Handlungsträgerin der erzählten und gespielten Handlung; und zuletzt im Hinblick auf das in allen Sinnen und auch der Einbildungskraft angesprochene Publikum.

Die vermittelnde Schlüsselfunktion, die Wagner der „Volksweise" bei der Herstellung des zukünftigen „Gesamtkunstwerks" zuspricht, bestärkt also den konzeptionellen Rückbezug zum *Holländer*. Zudem unterstreicht der Zusammenhang, wie bedeutsam das „Volk" für das „Gesamtkunstwerk" bleibt. Jenem „Volk", das Wagner in der *Mitteilung* von 1851 als ursprünglichen Dichter des *Holländer*-Stoffs bezeichnet, weist er zu Beginn des *Kunstwerks der Zukunft* ganz allgemein eine führende Rolle in der Kunst zu, und gegen Ende bezeichnet er es gar ausdrücklich als den „Künstler der Zukunft".[131] Bedenkt man dann noch, dass nach Wagners Ausführung in der *Mitteilung* das *Holländer*-„Volksgedicht" einen „uralten Zug des menschlichen Wesens" aussprach, wird es absehbar, dass Wagner seine „romantische" *Holländer*-Oper und die allgemeine Theorie des zukünftigen „Gesamtkunstwerks" über *drei* Konzeptionen miteinander verbindet: die Gesangshandlung (als Darstellungsmittel), den „Menschen" (als Darsteller_in, Dargestelltes und Rezipient_in) und das „Volk" (als Dichter_in). Das konzeptionelle Nebeneinander von allgemeinem „Menschen" und besonderem „Volk" mag etwas unklar anmuten, doch empfand Wagner dies nicht als Widerspruch. Er erachtete das „Volk" vielmehr

[128] Ebd., S. 60.
[129] Ebd.
[130] Ebd., S. 61.
[131] Ebd., S. 148.

Gelöscht: …ergestellt, die Wagner im *Revolutions*-Aufsatz (und wie erläutert auch bereits in Sentas Gesangshandlung im *Holländer*) entworfen hatte. Neu ist jetzt aber, dass er eine besondere Entwicklungsstufe hervorhebt, welche eine *teilweise* Vereinigung von Dichtung und Musik schon vorgenommen und damit den Weg das zukünftige Gesamtkunstwerk geebnet habe. Dies ist die so genannte „Volksweise", oder, wie Wagner auch sagt:„das mit der Dichtung innig verwebte, einige und sicher begrenzte Lied".[128] Dieses Volkslied „„…erwebt"'…nach Wagner die Einzelkünste Musik und Dichtung bereits in solcher Weise, dass es wieder „Menschen darzustellen, Menschen – nicht Pfeifen – singen zu lassen"[129] vermag. Deshalb muss die Volksweise dann nur noch durch die narrativ-tänzerische, „plastische […] Leibesbewegung" im selben „Rhythmus" ergänzt werden, um die performative Gesamtkunst zu realisieren.[130] … [149]

Gelöscht: ‚…olksweise"'… doch durch die Affiziertheit änderte sie dann den Text ab und ergänzte ihn gleichzeitig mit ihren die Handlung in Gang bringenden Körperbewegungen. Anhand dieses Beispiels lässt sich zudem verdeutlichen, weshalb die „„…olksweise"'… wie Wagner in der zitierten Passage schreibt, die Menschen zugleich „darzustellen" *und* „singen zu lassen" erlaubt. Ausschlaggebend hierfür ist die Erzählposition eines … [150]

Gelöscht: welcher …er die menschliche Sängerin im …n dem von ihr angestimmten Lied,…das sie singt, …uch von sich als einem Menschen … [151]

Gelöscht: ‚…ollendete menschliche Natur"'…bereits in jener dreifachen Weise, welche dann für das zukünftigen…„…esamtkunstwerk"' … [152]

Gelöscht: ‚…olksweise"'…bei der Herstellung des zukünftigen „„…esamtkunstwerks"'…zuspricht, bestärkt also den konzeptionellen Rückbezug zum *Holländer*. Zudem unterstreicht der Zusammenhang, wie bedeutsam das „„…olk"'…für das „„…esamtkunstwerk"'…bleibt. Jenem „„…olk"' … [153]

Formatiert: Schriftart: Kursiv, Nicht Hochgestellt/ Tiefgestellt

Gelöscht: ‚…olksgedicht"'…einen „„…ralten Zug des menschlichen Wesens"'…aussprach, wird es absehbar, dass Wagner seine „„…omantische"'…*Holländer*-Oper und die allgemeine Theorie des zukünftigen „„…esamtkunstwerks"'…über *drei* Konzeptionen miteinander verbindet: die Gesangshandlung (als Darstellungsmittel), den „„…enschen"'…(als Darsteller_in, Dargestelltes und Rezipient_in) und das „„…olk"'…(als Dichter_in). Das konzeptionelle Nebeneinander von allgemeinem „„…enschen"'…und besonderem „„…olk"'…mag etwas unklar anmuten, doch empfand Wagner dies nicht als Widerspruch. Er erachtete das „„…olk"' … [154]

Formatiert … [155]

Formatiert … [156]

Formatiert … [157]

Formatiert … [158]

als genau denjenigen „gemeinschaftlichen" Künstler, welcher das „Wesen" oder die „Vollkommenheit" des „Menschen" darzustellen und wahrzunehmen vermöge. In den Hintergrund rückte in den Programmschriften währenddessen das Übernatürliche, in Auseinandersetzung mit dem sich das „menschliche Wesen" im *Holländer* entfaltet hatte. Wagner äußerte sich nun kaum noch darüber, durch *welche* Gesangshandlungen und Dramenplots das Kunstwerk der Zukunft den „vollkommenen" Menschen präsentiert.

Stattdessen führt er detailreich die zu Beginn der Lektion erwähnte kulturpolitische Polemik, in welcher das zukünftige Gesamtkunstwerk mit der desolaten aktuellen Lage der Kunst kontrastiert wird. Gegenwärtig, so Wagner, gehöre die Kunst *nicht* dem „Volk", sondern einzelnen Klassen: Auf Seite der Produzierenden sei sie „Sondereigenthum einer Künstlerklasse", und auf Seite der Rezipierenden biete sie nur denjenigen „Genuß", welche über die „Kunstgelehrsamkeit" verfügten. Schlimmer noch, manchmal reiche auch der Besitz von „Geld" aus, um die „ausgebotenen Kunstgenüsse" zu bezahlen und dadurch den bloßen Anschein von Gelehrsamkeit zu erwecken.[132] Insgesamt sei die aktuelle Kunst deshalb, so Wagner, „ein egoistisches, selbstgefälliges Treiben" und letztlich ein „Luxus, Ueberfluß, eigensüchtiger Zeitvertrieb".[133] Gegen Ende des Aufsatzes stellt Wagner die „überflüssige" Kunst des „Luxus" und der „Feingebildeten" zudem in einen politischen Zusammenhang, indem er sie als Ausdruck einer „Staats- und Criminalkultur" bezeichnet. Demnach ist die aktuelle Kunst mit den politischen Ordnungen der herrschenden Monarchien verbunden, die sich 1848/1849 gegen verschiedene revolutionäre Bestrebungen erhalten hatten. Entsprechend kann man sagen, dass Wagners zukünftige Volks-Gesamtkunst auch an eine *politische* Form des Volks gebunden ist, das aktuell von der Staatsführung ferngehalten wird. Typisch für Wagner ist zudem, dass er den Ausdruck dieses politischen Zusammenhangs nicht zuletzt auch in der Architektur der Theater- und Opernhäuser findet. Mehr als zwei Jahrzehnte vor seinen Bayreuther Aktivitäten betont er in einer Fußnote zum *Kunstwerk der Zukunft*, dass die Architektur unter den Bedingungen der „luxuriöse[n] Prunksucht" „die Trennung unseres Publikums in die unterschiedensten Stände und Staatsbürgerkategorien" wiedergeben müsse, was zu einer unschönen „Übereinanderschichtung und Zersplitterung der Zuschauerräume" führe.[134]

In den Zusammenhang der politischen Ausdeutung und Situierung des „Gesamtkunstwerks" und des „Volks" nach 1848/1849 gehört in jenen Jahren auch der verstörende Aspekt von Wagners kunstpolitischer Programmatik, der Antisemitismus. Bereits ganz zu Beginn der zuerst anonym veröffentlichten Schrift *Das Judenthum in der Musik* (1850) konstruiert Wagner nämlich einen direkten Gegensatz zwischen dem „Volk" und dem „jüdischen Wesen". Er führt aus, dass er mit seiner Schrift eine „unbewusste Empfindung" zu „erklären" suche, die sich „im Volke als innerlichste Abneigung gegen jüdisches Wesen kundgibt".[135] Und als hätte Wagner gefürchtet, dass seine Leserschaft bei diesem Satz ihren Augen und Ohren nicht trauen würde, wiederholt er sein Programm im nächsten Paragraphen gleich noch einmal: er wolle „den Grund der volksthümlichen Abneigung auch unserer Zeit gegen jüdisches Wesen [...] erklären".[136]

[132] Ebd., S. 125.
[133] Ebd., S. 126.
[134] Ebd., S. 128–129.
[135] Wagner, Richard: *Das Judentum in der Musik*, in: Jens Malte Fischer: *Richard Wagners „Das Judentum in der Musik". Eine kritische Dokumentation als Beitrag zur Geschichte des Antisemitismus*, Frankfurt/M. & Leipzig 2000, S. 139–196, hier S. 143.
[136] Ebd., S. 144.

Gelöscht: ‚...emeinschaftlichen"'...Künstler, welcher das „‚...esen"'...oder die „‚...ollkommenheit"'...des „‚...enschen"'...darzustellen und wahrzunehmen vermöge. In den Hintergrund rückte in den Programmschriften währenddessen das Übernatürliche, in Auseinandersetzung mit dem sich das „‚...enschliche Wesen"'...im *Holländer* entfaltet hatte. Wagner äußerte sich nun kaum noch darüber, durch *welche* Gesangshandlungen und Dramenplots das Kunstwerk der Zukunft den „‚...ollkommenen"'...Menschen präsentiert. ... [159]

Gelöscht: eingangs

Gelöscht: ‚...olk"'... sondern einzelnen Klassen: Auf Produzentenseite ...eite der Produzierenden sei sie „Sondereigenthum einer Künstlerklasse", und auf Rezipientenseite ... [160]

Gelöscht: Und, s...chlimmer noch, manchmal reiche auch der Besitz von „Geld" aus, um die „ausgebotenen Kunstgenüsse" zu bezahlen und dadurch den bloßen Anschein von Gelehrsamkeit zu erwecken.[132] Insgesamt sei die aktuelle Kunst deshalb, so Wagner, „ein egoistisches, selbstgefälliges Treiben" und letztlich ein „Luxus, Ueberfluß, eigensüchtiger Zeitvertrieb".[133] Gegen Ende des Aufsatzes stellt Wagner die „überflüssige" Kunst des „Luxus" und der „Feingebildeten" zudem in einen politischen Zusammenhang, indem er sie als Ausdruck einer „Staats- und Criminalkultur" bezeichnet. Demnach ist die aktuelle Kunst mit den politischen Ordnungen der herrschenden Monarchien verbunden, die sich 1848/1849 gegen verschiedene revolutionäre Bestrebungen erhalten hatten. Entsprechend kann man sagen, dass Wagners zukünftige Volks-Gesamtkunst auch an eine *politische* Form des Volks gebunden ist, das aktuell von der Staatsführung ferngehalten wird. Und w...ypisch fürie es für...Wagner typisch ...st zudem, dass er sieht er ... [161]

Gelöscht: ‚...esamtkunstwerks"'...und des „‚...olks"'...nach 1848/1849 gehört in jenen Jahren auch der wohl verstörendst ... [162]

Kommentiert [SD74]: Literaturangabe?

Gelöscht: ‚...olk"'...und dem „‚...üdischen Wesen"'... Er führt aus, dass er mit seiner Schrift eine „unbewusste Empfindung" zu „erklären" suche, die sich „im Volke als innerlichste Abneigung gegen jüdisches Wesen kundgibt".[135] Und als hätte Wagner gefürchtet, dass seine Leserschaft bei diesem Satz ihren Augen und Ohren nicht trauen würde, wiederholt er sein Programm im nächsten Paragraphen gleich noch einmal: er wolle „den Grund der ... [163]

Formatiert ... [164]

Formatiert ... [165]

Formatiert ... [166]

Gelöscht: -

Formatiert: Schriftart: Frutiger LT Com 45 Light

Formatiert ... [167]

Gelöscht: Richard ...agner, Richard: *Das Judentum in der Musik*, in: Jens Malte Fischer:,...*Richard Wagners „Das Judentum in der Musik". Eine kritische Dokumentation als* [168]

Formatiert: Schriftart: Frutiger LT Com 45 Light

Formatiert ... [169]

Kontrastiert Wagner also mit dem „Volk" ausgerechnet den ein Jahr zuvor proklamierten „Künstler der Zukunft", mit dem „jüdischen Wesen", so wird es bereits absehbar, dass sein Antisemitismus ebenso wie seine Konzeption des Gesamtkunstwerks zugleich künstlerisch *und* politisch angelegt sind. Ohne auf alle Details seiner heute nur schwer zu ertragenden Argumentation eingehen zu können, wollen wir zumindest je einen Aspekt aus beiden Bereichen skizzieren. Zunächst geht Wagner in seiner versuchten „Erklärung" für die volkstümliche „Abneigung" gegenüber Juden auf politische Gründe ein, indem er eine angebliche Machtposition der Juden in Staat und Gesellschaft diagnostiziert. Aufgrund der historischen Berufszuweisung ins Geldleihe- und Bankenwesens sei „der Jude", so Wagner, im Lauf der Jahrhunderte erst zum „Gläubiger der Könige" und seit neuestem auch zum „König der Gläubigen" geworden: „er herrscht, und wird solange herrschen, als das Geld die Macht bleibt, vor welcher all unser Tun und Treiben seine Macht verliert".[137] Aufgrund dieser direkten Assoziation mit dem „Geld" und der politischen Herrschaft ist der Jude nach Wagner also maßgeblich für jene wirtschaftlichen, politischen und gesellschaftlichen Rahmenbedingungen verantwortlich, welche nach der Argumentation des *Kunstwerk*-Aufsatzes jene überflüssige Kunst hervorbringen, die statt mit dem Volk mit der Herrschaft verbunden und durch „Geld", ebenso wie durch „Kunstgelehrsamkeit" zugänglich ist. So erstaunt es auch nicht, dass Wagner zufolge „den Juden", nachdem sie die Herren des Geldes wurden, auch noch der „öffentliche […] Kunstgeschmack unserer Zeit zwischen die geschäftigen Finger" gekommen sei. Die Juden hätten sich, mit anderen Worten, gerade über das Geld in jene im *Kunstwerk*-Aufsatz beklagte, nur scheinbare Gelehrsamkeit der Kunst eingekauft. Dies bietet die Grundlage für Wagners kunsttheoretisches Argument. Gerade bei den Versuchen der Juden, auch die Kunst zu beherrschen, habe sich ein unüberbrückbares Defizit bemerkbar gemacht: Bezüglich „Sprache", „Rede" und „Stimme" habe „der Jude" sich „fast unfähig zur künstlerischen Kundgebung seiner Gefühle und Anschauungen" erwiesen.[138] So habe „der Jude" „eben nur das Gleichgültige und Triviale" künstlerisch aussprechen können, „weil sein ganzer Trieb zur Kunst ja nur ein luxuriöser, unnötiger war".[139] Hier kehren die Begriffe des „Luxuriösen" und „Unnötigen" wieder, mit denen die aktuelle, desolate Kunst im *Kunstwerk*-Aufsatz charakterisiert ist, und alle genannten Bezüge zwischen den beiden zeitlich sehr nahe liegenden Texten legen den Schluss nahe, dass Wagner „den Juden" in ganz besonderem Maße mit jenen falschen politischen und künstlerischen Verhältnissen der Gegenwart assoziiert, die durch das vom Volk hervorzubringende Kunstwerk der Zukunft überwunden werden sollen.

Scheint der Antisemitismus also argumentativ durchaus eng mit Wagners ästhetisch-politischer Kunstprogrammatik verbunden, so stellt sich die Folgefrage, wie sich dies in jenen einzelnen Opernwerken niederschlägt, mit denen Wagner an der Entwicklung der zukünftigen Gesamtkunst arbeitet. Der Philosoph (und Komponist) Theodor W. Adorno etwa postulierte in dem 1939 verfassten Teil seiner Schrift *Versuch über Wagner* (publiziert 1952), dass in mehreren von Wagners Opern einzelne, negativ gezeichnete Antipoden der Helden durch antisemitische Stereotypen gekennzeichnet seien. Insbesondere nannte Adorno Beckmesser in den *Meistersingern von Nürnberg* (UA 1868) sowie Alberich und Mime in den ersten zwei Teilen des *Ring der Nibelungen* (*Rheingold*, UA 1869; *Siegfried*, UA 1876).[140] Seither wurde diese Perspektive gelegentlich aufgegriffen, wobei sich die negative Stereotypisierung nicht zuletzt auch auf die musikalische Ausgestaltung der fraglichen

[137] Ebd., S. 146.
[138] Ebd., S. 152.
[139] Ebd., S. 155.
[140] Vgl. Adorno, Theodor W.: *Versuch über Wagner*, in: Ders.: *Gesammelte Schriften*, Bd. 13, Frankfurt/M. 1971, S. 7–148, hier S. 21.

Gelöscht: ‚…olk"'…ausgerechnet den ein Jahr zuvor proklamierten „‚…ünstler der Zukunft"'…mit dem „‚…üdischen Wesen"'… so wird es bereits absehbar, dass sein Antisemitismus ebenso wie seine Konzeption des Gesamtkunstwerks zugleich künstlerisch *und* politisch angelegt ist … [170]

Gelöscht: Auch o…hne auf alle Details seiner heute nur schwer zu ertragenden Argumentation einzu…ehen zu können, wollen wir daher …umindest je einen Aspekt aus beiden Bereichen skizzieren. Zuerst … [171]

Gelöscht: ‚…rklärung"'…für die volkstümliche „‚…bneigung"'…gegenüber Juden auf politische Gründe ein, indem er eine angebliche Machtposition der Juden in Staat und Gesellschaft diagnostiziert. Aufgrund der historischen Berufszuweisung ins Geldleihe- und Bankenwesens sei „der Jude", so Wagner, im Lauf der Jahrhunderte erst zum „Gläubiger der Könige" und seit neuestem auch zum „König der Gläubigen" geworden: „er herrscht, und wird solange herrschen, als das Geld die Macht bleibt, vor welcher all unser Tun und Treiben seine Macht verliert".[137] Aufgrund dieser direkten Assoziation mit dem „‚…eld"'…und der politischen Herrschaft ist der Jude nach Wagner also maßgeblich für jene wirtschaftlichen, politischen und gesellschaftlichen Rahmenbedingungen verantwortlich, welche nach der Argumentation des *Kunstwerk*-Aufsatzes jene überflüssige Kunst hervorbringen, die statt mit dem Volk mit der Herrschaft verbunden und durch „‚…eld"'…ebenso wie durch „‚…unstgelehrsamkeit"' … [172]

Gelöscht: Und s…o erstaunt es auch nicht, dass Wagner zufolge „den Juden", nachdem sie die Herren des Geldes wurden, auch noch der „öffentliche […] Kunstgeschmack unserer Zeit zwischen die geschäftigen Finger" gekommen sei. Die Juden hätten sich, mit anderen Worten, gerade über das Geld in jene im *Kunstwerk*-Aufsatz beklagte, nur scheinbare Gelehrsamkeit der Kunst eingekauft. Damit …ies hat …ietet Wagner die …ie Grundlage für Wagnersein…kunsttheoretisches Argument gelegt…,…denn g … [173]

Gelöscht: ‚…er Jude"'…sich „fast unfähig zur künstlerischen Kundgebung seiner Gefühle und Anschauungen" erwiesen.[138] So habe „‚…er Jude"'…„eben nur das Gleichgültige und Triviale" künstlerisch aussprechen können, „weil sein ganzer Trieb zur Kunst ja nur ein luxuriöser, unnötiger war".[139] Hier kehren die Begriffe des „‚…uxuriösen"'…und „‚…nnötigen"'…wieder, mit denen die aktuelle, desolate Kunst im *Kunstwerk*-Aufsatz … [174]

Kommentiert [SD75]: Literaturangabe?

Kommentiert [SD76]: s.o.

Kommentiert [SD77]: s.o.

Formatiert … [175]

Formatiert … [176]

Formatiert … [177]

Formatiert … [178]

[1] nach unten verschoben: Theodor W.

[1] verschoben (Einfügung)

Gelöscht: …*Versuch über Wagner*, in: Ders.:,…*Gesammelte Schriften*, Bd. 13, Frankfurt/M. 1971, S. 7–– … [179]

Formatiert: Schriftart: Frutiger LT Com 45 Light

Charaktere übertragen ließ. In diesem Sinne könnte man sagen, dass Wagner seine antisemitische Kunst- und Kulturkritik durch das von ihm konzipierte revolutionäre Musikdrama auf die Bühne und damit Kulturideologie zur Aufführung bringt. Wagners Kulturkampf findet nicht nur in Lesetexten, sondern auch gewissermaßen vor den Augen und Ohren seines Publikums auf der Bühne und im Orchestergraben statt.

Um anzudeuten, in welcher Weise dies u. a. geschehen kann, lohnt sich hier nochmal ein kurzer Rückblick auf den *Fliegenden Holländer*. Diese frühe „romantische Oper" ist nämlich nicht nur, wie ausgeführt, mit der theoretischen Entwicklung Wagner'scher Konzepte wie Gesangshandlung, Mensch, Volk, Gesamtkunstwerk verbunden, sondern sie trägt auch Spuren des Antisemitismus in sich. Wie Wagner in jener *Mitteilung* von 1851 erklärte, in welcher er den *Holländer*-Stoff als „Volksgedicht" bezeichnete, verstand er den untoten Seemann als eine „merkwürdige Mischung des Charakters des Ewigen Juden mit dem des Odysseus".[141] Nimmt man diesen Bezug zu der seit dem frühen 16. Jahrhundert tradierten antisemitischen Legende des „ewigen Juden" Ahasver ernst, so lassen sich sowohl die Dramenhandlung – mit der Erlösung des Untoten – als auch die angestrebte Wirkung der „romantischen Oper" auf das Publikum nochmals unter einem neuen Gesichtspunkt betrachten. Es scheint, dass Wagner Sentas neuartige Auseinandersetzung mit und Überwindung des Übernatürlichen, die in der Gesangshandlung dargestellt ist, nicht zuletzt auch als eine Auseinandersetzung mit und Überwindung des „ewigen Juden" verstand. Was dies genau bedeuten würde, mag offenbleiben. Auf jeden Fall würde der *Holländer* damit nicht nur – wie auch andere Werke Wagners – in irgendeiner Weise seinen antisemitischen Kulturkampf figurieren, sondern er würde sogar in direkten Bezug zum ebenso vieldeutigen Ende der *Judentum*-Schrift treten, wo Wagner die Konversion von Juden als ein „durch Selbstvernichtung wiedergebärende[s] Erlösungswerke" bezeichnet und dazu ergänzt: „Aber bedenkt, daß nur eines die Erlösung von dem auf euch lastenden Fluche sein kann: Die Erlösung Ahasvers, – der Untergang!" Wenn es hier höchst unklar erscheint, ob Wagner den „ewigen Juden" als eine Art „jüdisches Wesen" versteht, von dem die einzelnen Juden sich – u. a. durch Konversion – zu befreien hätten, oder ob er Ahasver vielmehr als direkten Repräsentanten „der Juden" versteht, die somit alle sterben müssten, so sind damit (mindestens) zwei mögliche Perspektiven entworfen, die sein programmatischer Antisemitismus eröffnete.

6.4. Architekt, Komponist, Dirigent und Regisseur: Wagner in Bayreuth

Nach den Zürcher Programmschriften, die direkt an die Ereignisse von 1848/1849 anschlossen, verlebte Wagner im Exil einige bewegte Jahre, die ihn von der Schweiz aus nach Italien und nach Paris führten und in denen er u. a. die ersten beiden Teile des *Ring des Nibelungen*-Zyklus sowie *Tristan und Isolde* verfasste. Zugleich setzte nun erstmals eine breitere Wagner-Aufführungstradition und -rezeption ein. Seit den 1850er-Jahren wurden seine Opern zunehmend an verschiedenen Orten gespielt. Einflussreich wirkte diesbezüglich vor allem Franz Liszt. Er verantwortete 1849 eine *Tannhäuser*-Produktion am Weimarer Hoftheater, die als Auslöser für zahlreiche Aufführungen in anderen deutschsprachigen Städten während der 1850-er-Jahre (teilweise auch in Wagners Dresdner Fassung) wirkte. Ab 1853 wurde *Tannhäuser* zum internationalen Erfolg (bis nach New York 1859),

[141] Wagner, *Mitteilung* (Anm. 7), S. 238.

Gelöscht:
Gelöscht: ,
Gelöscht: ‘
Formatiert: Schriftart: Kursiv, Nicht Hochgestellt/ Tiefgestellt
Gelöscht: ,
Gelöscht: ‘
Gelöscht: U
Gelöscht: .
Gelöscht: ,
Gelöscht: ‘
Gelöscht: ,
Gelöscht: ‘
Gelöscht: ,
Gelöscht: E
Gelöscht: ‘
Gelöscht:
Gelöscht: ,
Gelöscht: E
Gelöscht: ‘
Gelöscht: ,
Gelöscht: ‘
Gelöscht: ,
Gelöscht: ‘
Gelöscht: R
Gelöscht: ,
Gelöscht: denn s
Gelöscht:
Formatiert: Schriftart: Frutiger LT Com 45 Light
Formatiert: Schriftart: Frutiger LT Com 45 Light, Nicht Hochgestellt/ Tiefgestellt
Formatiert: Schriftart: Frutiger LT Com 45 Light

und 1861 kam gar eine teilweise von Wagner selbst betreute Neuproduktion in Paris zustande. Zudem brachte Liszt 1850 in Weimar auch Wagners neue „romantische Oper" *Lohengrin* zur Uraufführung – und zwar ausgerechnet am Geburtstag Goethes. Auch dieses Werk entwickelte sich im Lauf der 1850er- und 60er-Jahre zu einem internationalen Erfolg. Insgesamt galt Wagner um 1860 als ein weithin anerkannter zeitgenössischer Opernkomponist, der allerdings durch seine neuartigen „romantischen Opern" und die sie begleitende Programmatik auch kontrovers blieb.

Der weitere Verlauf von Wagners Karriere wurde maßgeblich durch einen bedingungslosen und sehr prominenten Anhänger geprägt, den er sich mit seinem Werk erobert hatte: Ludwig II. von Bayern, der 1864 als 18-Jähriger das Königsamt übernahm, war ein glühender Wagner-Verehrer. Als König suchte er den persönlichen Kontakt zu seinem Idol und agierte dann während vieler Jahre als dessen Mäzen. So stellte er Wagner eine Villa am Vierwaldstädtersee in der Schweiz zur Verfügung und ermöglichte ihm am Königlichen Hoftheater München die Uraufführungen von *Tristan und Isolde* (1865) sowie der *Meistersinger von Nürnberg* (1868). Auf Anordnung Ludwigs fanden in München zudem, von Wagner nur widerständig zugelassen, Voraufführungen der ersten beiden *Ring*-Teile statt: *Das Rheingold* 1869 und *Die Walküre* 1870. Anschließend unterstützte Ludwig Wagners Pläne für das Festspielhaus in Bayreuth entscheidend und schenkte ihm wiederum ein großzügiges Haus, um am Ort der neuen Aktivität leben zu können. Wandelte Wagner sich somit im Laufe von weniger als zwei Jahrzehnten vom sächsischen Revolutionär und politischen Exilanten zum Protegé des bayrischen Königs, so war diese verblüffende Transformation aber weniger neuen politischen Umständen oder gar einer veränderten Haltung Wagners geschuldet, als vielmehr seinem zunehmenden künstlerischen Renommee sowie der eigentümlichen Persönlichkeit Ludwigs II. Dieser hatte offenbar wenig Interesse an Politik, was sich z.B. daran zeigte, dass er das von seinem plötzlich verstorbenen Vater eingesetzte Kabinett unangetastet ließ. Nach dem 1866 gemeinsam mit Österreich gegen Preußen verlorenen Krieg wurde er mehr oder weniger in die Allianz mit Preußen gezwungen, und nach dem gemeinsamen Sieg über Frankreich 1870 wurde Bayern 1871 in das neue deutsche Kaiserreich integriert. Ab diesem Moment zog Ludwig sich fast gänzlich aus der Politik und der Öffentlichkeit zurück. In den 1880er-Jahren wurde er vom eigenen Hof zunehmend isoliert und zuletzt als geisteskrank des Amtes enthoben. Er starb 1886 im Alter von 41 Jahren unter nie geklärten Umständen.

Einen seiner letzten öffentlichen Auftritte hatte Ludwig II. im Sommer 1876 bei Wagners ersten Festspielen in Bayreuth. Auf dem Spielplan im neu errichteten Festspielhaus stand die Uraufführung des gesamten vierteiligen *Ring*-Zyklus. Die Produktion wurde viermal gespielt, und Ludwig wohnte der Hauptprobe sowie der dritten Aufführung bei. Dass Wagner allerdings mit dem Gebotenen alles andere als zufrieden war, äußerte er bereits in einer Publikumsansprache nach der Uraufführung. Deutlicher noch wies er 1877 in einer Ansprache an die Abgesandten des die Festspiele fördernden Patronatsvereins auf „Nachlässigkeiten" aller Art hin, die auch ihm selbst unterlaufen seien: „Es wurde manches flüchtig, manches ungenügend gemacht."[142] Zwar entsprachen die Wahl des Orts – „kein Zentrum des modernen Kunstluxus" – sowie die „Bauart" und „Einrichtung" des neuen Hauses weiterhin seinen Vorstellung, aber die Aufführung war weit hinter seinem Ideal zurückgeblieben. Er stehe, so Wagner, „wieder am Anfange" und würde neue „Lust" und „Erleichterungen" benötigen, um eine weitere Arbeit in Angriff zu nehmen.[143]

[142] Wagner, Richard: „Die ersten Festspiele von 1776", in: Ders.: *Die Hauptschriften*, hg. v. Ernst Bücken, zweite Auflage neu bearbeitet von Erich Rappl, Stuttgart 1956, S. 357–358, hier S. 357.
[143] Ebd., S. 358.

Gelöscht: ,
Gelöscht: ‘
Gelöscht: ,
Gelöscht: und
Gelöscht: i
Gelöscht: konnte
Gelöscht: gelten
Gelöscht: ,
Gelöscht: ‘
Gelöscht:
Gelöscht: j
Gelöscht: Ludwig
Gelöscht: galt von Anfang an als
Gelöscht: ein
Gelöscht: e
Gelöscht: interessierter König
Gelöscht: ,
Gelöscht: und ließ z. B.
Gelöscht: einem
Gelöscht: gegen Preußen 1866
Gelöscht: ,
Gelöscht: und i
Gelöscht:
Gelöscht: niemals ganz
Gelöscht: ,
Gelöscht: ‘
Gelöscht: ,
Formatiert: Schriftart: Frutiger LT Com 45 Light
Formatiert: Block
Formatiert: Schriftart: Frutiger LT Com 45 Light, Nicht Hochgestellt/ Tiefgestellt
Gelöscht: Richard
Gelöscht: ,
Gelöscht: -
Formatiert: Schriftart: Frutiger LT Com 45 Light
Formatiert: Schriftart: Frutiger LT Com 45 Light
Formatiert: Schriftart: Frutiger LT Com 45 Light, Nicht Hochgestellt/ Tiefgestellt
Formatiert: Schriftart: Frutiger LT Com 45 Light

Die neue Motivation scheint Wagner dann doch noch gefunden zu haben, denn sechs Jahre später, 1882, richtete er zum zweiten Mal Festspiele in Bayreuth aus. Geboten wurde diesmal das für das neue Haus konzipierte „Bühnenweihespiel" *Parsifal*, das immerhin zwölf Mal gespielt wurde. Diesmal war Wagner mit dem Ergebnis vergleichsweise zufrieden, wie sein Ende des Jahres in der monatlichen Zeitschrift des Patronatsvereins veröffentlichter Bericht zeigt. Unter dem Titel *Das Bühnenweihfestspiel in Bayreuth 1882* äußert Wagner sich hier in verschiedener Hinsicht zu der „erstaunlich sichere[n] Ausführung aller scenischen, musikalischen wie dramatischen Vorgänge auf, über, unter, hinter und vor der Bühne."[144] Der Text bezeugt, wie gezielt und detailliert Wagner noch zu diesem späten Zeitpunkt seines Lebens – er starb drei Monate nach der Publikation im Alter von 69 Jahren – an der praktischen Umsetzung seiner „romantischen Opern"- und „Gesamtkunst"-Programmatik arbeitete. Wenn er etwa die „Verständlichkeit" der „Sprache" und „Deutlichkeit" der „Melodie" als zentrale Punkte heraushebt, so erinnert dies an die im *Kunstwerk der Zukunft* explizierte Verbindung der Schwesterkünste Dichtung und Musik. Diese gilt es, wie Wagner nun im Detail ausführt, u. a. durch stimmliche Artikulierung des „kleinste[n] Partikel[s] der Wortreihe" und aller „musikalischen Partikeln" zu gewährleisten. Nur so könnte anstelle „triviale[r] Opernaffekte", welche durch Akzentuierung einzelner Töne oder Worte entstehen, die „dramatische Melodie" in ihrer Vollständigkeit verständlich werden.[145] Deshalb legt er u. a. großen Wert auf Atemtechnik und vor allem auf die Fähigkeit der Singenden, „lange melodische Linien undurchbrochen einzuhalten".[146] Anschließend kommen dann – weiterhin nach der Argumentationsstruktur des *Kunstwerk*-Aufsatzes – die „plastischen Bewegungen" in Betracht, die zu Sprache und Musik hinzukommen müssen.[147] Auch hier verfolgt Wagner zu diesem späten Zeitpunkt seiner Karriere detaillierte Regeln, welche z. B. den *Verzicht* auf die in der Oper seiner Zeit gebräuchlichen „gewaltsamen Armbewegungen" und auf die „bloßen Spiele der Gesichtsmienen" fordern. Stattdessen verlangt er die Entwicklung einer „Gesangshandlung", die „durch weise Anordnung des Schreitens und Stehens" mehr Bewegung in das sonst oft statische Spiel der Singenden bringen soll.[148] Schließlich geht er auch auf einige Neuerungen in der zweiten, im *Kunstwerk*-Aufsatz genannten Trias der bildnerischen Künste ein, insbesondere auf die Gestaltung der Szene und der Kostüme. Zuletzt unterstreicht er, dass dies im Zusammenspiel mit der Architektur eine neuartige „akustische und optische Atmosphäre" erzeugt habe, durch die sich „unser ganzes Empfindungsvermögen, wie der gewohnten Welt entrückt" gefühlt habe.[149]

Was es mit der Entrückung von der „gewohnten Welt" auf sich hat, lässt sich nachvollziehen, wenn man die diegetischen Welten der in Bayreuth gespielten Stücke betrachtet. Der *Parsifal*-Stoff entstammt einem mittelalterlichen Sagenkreis, dessen Personen und Handlungen weit genug vom 19. Jahrhundert entfernt sind, um als ungewohnt – aber Wagner zufolge auch als bedenkenswerte Alternativwelt – zu erscheinen. Ähnliches ließe sich über den sechs Jahre zuvor aufgeführten *Ring*-Zyklus sagen, der auf einer Mythologie nordischer Götter und Helden beruht. Für beide Stücke sind zudem übernatürliche Vorkommnisse zentral, wie Wagner sie schon in seinen „romantischen Opern"

[144] Wagner, Richard: „Das Bühnenweihfestspiel in Bayreuth 1882", in: *Bayreuther Blätter. Monatsschrift des Bayreuther Patronatsvereins*, Nov./Dez. 1882, S. 321–329, hier S. 322.
[145] Ebd., S. 323.
[146] Ebd., S. 324.
[147] Ebd.
[148] Ebd., S. 325.
[149] Ebd., S. 329.

Gelöscht: ,
Gelöscht: ‘
Gelöscht: fuüh
Gelöscht: uüber
Gelöscht: B
Gelöscht: uüh
Gelöscht: ,
Gelöscht: ‘
Gelöscht: ,
Gelöscht: ‘
Gelöscht:
Gelöscht: “
Gelöscht: ,
Gelöscht: ‘
Formatiert: Schriftart: Frutiger LT Com 45 Light, Nicht Hochgestellt/ Tiefgestellt
Gelöscht: Richard
Formatiert: Schriftart: Frutiger LT Com 45 Light
Gelöscht: -
Gelöscht:
Formatiert: Schriftart: Frutiger LT Com 45 Light
Formatiert: Schriftart: Frutiger LT Com 45 Light
Formatiert: Schriftart: Frutiger LT Com 45 Light, Nicht Hochgestellt/ Tiefgestellt
Formatiert: Schriftart: Frutiger LT Com 45 Light
Formatiert: Schriftart: Frutiger LT Com 45 Light
Formatiert: Schriftart: Frutiger LT Com 45 Light, Nicht Hochgestellt/ Tiefgestellt
Formatiert: Schriftart: Frutiger LT Com 45 Light
Formatiert: Schriftart: Frutiger LT Com 45 Light, Nicht Hochgestellt/ Tiefgestellt
Formatiert: Schriftart: Frutiger LT Com 45 Light
Formatiert: Schriftart: Frutiger LT Com 45 Light
Formatiert: Schriftart: Frutiger LT Com 45 Light, Nicht Hochgestellt/ Tiefgestellt
Formatiert: Schriftart: Frutiger LT Com 45 Light
Formatiert: Schriftart: Frutiger LT Com 45 Light
Formatiert: Schriftart: Frutiger LT Com 45 Light, Nicht Hochgestellt/ Tiefgestellt

ins Zentrum gestellt hatte. Spielten also die Stücke in mehreren Hinsichten in ungewohnten Welten, so sollte die „Entrückung" der Zuschauer innen dahin durch die „atmosphärische" Wirkung der Aufführung gefördert werden. Akustik und Optik sollten eine geradezu umfassende Atmosphäre erzeugen, die das Publikum umfangen und ihm die Möglichkeit geben sollte, zumindest imaginär in die diegetische Welt einzutauchen. Die Erzeugung einer solchen synästhetischen Wirkung sollte nicht zuletzt durch die zu Beginn der Lektion erwähnte Raumkonzeption von Bühne und Auditorium unterstützt werden. Der versenkte und nur durch einen Lichtschein sichtbare Orchestergraben sowie der verdunkelte Publikumsraum, der ohne Ränge und seitliche Logen allein gleichmäßig nach vorne ausgerichtete Sitzreihen aufwies, sollte das Publikum vor jeglicher Ablenkung durch die reale, zeitgenössische Welt – und sei es nur in Gestalt der Nebenfrau im Publikum – schützen. Stattdessen sollten sich die Besucher innen vollkommen auf das Gesamtkunstwerk der rein ästhetischen Bühnenwelt mit den ungewohnten Welten und übernatürlichen Vorkommnissen konzentrieren können. Die gleichmäßige, quasi-demokratische Sitzverteilung und -anordnung sollte zudem den Eindruck unterstützen, dass alle im Publikum nicht nur die gleiche Atmosphäre und Versetzung in die ungewohnte Welt erlebten, sondern dass sie dadurch zumindest für den Moment der Aufführung auch zu einer ästhetisch begründeten Gemeinschaft – dem Wagner'schen Volk – vereint wurden.

So zeigen die Bayreuther Festspiele nicht nur, wie Wagner noch zum Ende seines Lebens an seinen musikästhetischen und kunstphilosophischen Ansätzen weiterarbeitete, sondern auch, dass er seinem Kunstideal – insbesondere mit dem *Parsifal* von 1882 – in vielerlei Hinsicht näher gekommen war als mit früheren Aufführungen seiner Werke. Dies war nicht nur durch das neue Festspielhaus begründet. Wie die schriftlichen Reflexionen von Ende 1882 zeigen, zeigte sich dieser Anspruch auch in einer Vielzahl kleinerer und größerer Entscheidungen bezüglich der Inszenierung. Durch die detailreiche Bestimmung von Stimmführung, Gestik, Choreographie, Kostümen, Bühnenausstattung und Lichtverhältnissen, an deren Umsetzung Leut „auf, über, unter, hinter und vor der Bühne" beteiligt waren, sollte das Publikum von einer akustisch-visuellen Atmosphäre umfasst und imaginär in die diegetische Parsifal-Welt mit ihren übernatürlichen Vorkommnissen entrückt werden.

Aufgabe:

Lesen Sie die Episode über den Besuch einer Theatervorstellung des *Fliegenden Holländers* in Heinrich Heines *Aus den Memoiren des Herrn Schnabelewopski* (1834) (Kapitel 7), auf die sich Wagner nach

Gelöscht: mehrerer Hinsicht
Gelöscht: ,
Gelöscht: ‘
Gelöscht: ,
Gelöscht: ‘
Gelöscht: welche
Gelöscht: dadurch erlaubte
Gelöscht: eingangs
Gelöscht: Zuschauerraum
Gelöscht: I
Gelöscht:
Gelöscht: zumal
Gelöscht: Und d
Gelöscht: n
Gelöscht: ,
Gelöscht: sondern w
Gelöscht: durch
Gelöscht: e „auf, uü
Formatiert: Schriftart:
Formatiert: Schriftart: (Standard) Frutiger LT Com 45 Light
Formatiert: Schriftart:
Gelöscht:¨
Formatiert: Schriftart: (Standard) Frutiger LT Com 45 Light
Gelöscht: b
Formatiert: Schriftart:
Gelöscht: u
Formatiert: Schriftart: (Standard) Frutiger LT Com 45 Light
Gelöscht:¨
Formatiert: Schriftart:
Gelöscht:
Gelöscht: Schauen
Gelöscht: sich
Gelöscht: an

eigenen Ausgaben bei der Ausarbeitung seiner Oper *Der Fliegende Holländer* bezieht.[150] Stellen Sie heraus, was die von Heine hier skizzierte Aufführungserfahrung auszeichnet. 1) Welches theatrale Setting findet sich hier? 2) Was wird über die Inszenierung gesagt bzw. wie wird der Stoff in Heines Text „reinszeniert"? 3) Was lässt sich über den Modus der Versammlung sagen, d. h. wie verhält sich der Erzähler mit Bezug auf die Aufführung? 4) Wie lässt sich diese Parodie mit den Aussagen über Wagners Bearbeitung des *Holländer*-Stoffes in der Lektion und mit den dargestellten Aufführungskonzeptionen Wagners in Verhältnis setzen?

Verwendete Sekundärliteratur:

Bermbach, Udo: *Richard Wagner. Stationen eines unruhigen Lebens*, Hamburg 2006.

Borchmeyer, Dieter: *Das Theater Richard Wagners*, Stuttgart 1982.

Borchmeyer, Dieter (Hg.): *Richard Wagner und die Juden*, Stuttgart, Weimar 2000.

Breig, Werner: „Das verdichtet Bild des ganzen Dramas". Die Ursprünge von Wagners „Holländer"-Musik und die Senta-Ballade. In: Jürgen Schläder, Reinhold Quandt (Hg.): Festschrift Heinz Becker zum 60. Geburtstag am 26. Juni 1982, Laaber 1982, S. 162–178.

Carnegy, Patrick: *Wagner and the Art of the Theatre*, New Haven, London 2006.

Dahlhaus, Carl: *Richard Wagners Musikdramen*, Velber 1971.

Dahlhaus, Carl / Miller, Norbert: *Europäische Romantik in der Musik. Bd. 1. Oper und symphonischer Stil 1770–1820*, Stuttgart, Weimar 1999.

Dahlhaus, Carl / Miller, Norbert: *Europäische Romantik in der Musik. Bd. 2. Oper und symphonischer Stil 1800–1850. Von E.T.A. Hoffmann zu Richard Wagner*, Stuttgart, Weimar 2007.

Deathridge, John: Wagner's "Pale" Senta, in: *The Opera Quarterly* 21:3 (2005), S. 452–464.

Döhring, Sieghart / Henze-Döhring, Sabine: *Oper und Musikdrama im 19. Jahrhundert*, Laaber 1997.

Goehr, Lydia: Musikdrama, in: Stefan Lorenz Sorgner u. a. (Hg.): *Wagner und Nietzsche. Kultur – Werk – Wirkung. Ein Handbuch*, Reinbek b. Hamburg 2008, S. 215–248.

Grey, Thomas (Hg.): *Richard Wagner. Der Fliegende Holländer*, Cambridge 2000.

Körte, Mona: *Die Uneinholbarkeit des Verfolgten. Der Ewige Jude in der literarischen Phantastik*, Frankfurt/M., New York 2000.

[150] Heine, Heinrich: „Die Memoiren des Herrn Schnabelewopski", in: ders. *Sämtliche Schriften*, Bd. 1, München, 1976, S. 504-556.

Gelöscht: .
Formatiert: Schriftart: Kursiv, Nicht Hochgestellt/ Tiefgestellt
Gelöscht: .
Formatiert: Schriftart: Kursiv, Nicht Hochgestellt/ Tiefgestellt
Gelöscht: .
Formatiert: Schriftart: Kursiv, Nicht Hochgestellt/ Tiefgestellt
Gelöscht: .
Formatiert: Schriftart: Kursiv, Nicht Hochgestellt/ Tiefgestellt
Kommentiert [SD78]: !
Gelöscht: ....n: Jürgen Schläder, Reinhold Quandt (Hg.): Festschrift Heinz Becker zum 60. Geburtstag am 26. Juni 1982,....Laaber 1982, S. 162–– ... [180]
Formatiert: Schriftart: Kursiv, Nicht Hochgestellt/ Tiefgestellt
Gelöscht: .
Kommentiert [SD79]: ! korrekt?
Kommentiert [MW80R79]: Ja, anscheinend tatsächlich ein Ort.
Formatiert: Schriftart: Kursiv, Nicht Hochgestellt/ Tiefgestellt
Gelöscht: .
Formatiert: Englisch (USA), Nicht Hochgestellt/ Tiefgestellt
Gelöscht:
Formatiert: Englisch (USA), Nicht Hochgestellt/ Tiefgestellt
Formatiert: Englisch (USA)
Formatiert: Schriftart: Kursiv, Nicht Hochgestellt/ Tiefgestellt
Gelöscht: -...*820*,. ... [181]
Formatiert: Schriftart: Kursiv, Nicht Hochgestellt/ Tiefgestellt
Gelöscht: -...*850. Von E.T.A. Hoffmann zu Richard Wagner*, ... [182]
Formatiert ... [183]
Gelöscht: ....il ... [184]
Formatiert: Schriftart: Kursiv, Nicht Hochgestellt/ Tiefgestellt
Gelöscht: .
Formatiert: Englisch (USA), Nicht Hochgestellt/ Tiefgestellt
Gelöscht: -
Formatiert: Englisch (USA)
Formatiert: Schriftart: Kursiv, Nicht Hochgestellt/ Tiefgestellt
Gelöscht: .
Gelöscht: ....il ... [185]
Formatiert: Schriftart: Kursiv, Nicht Hochgestellt/ Tiefgestellt
Gelöscht: ....Reinbek b. Hamburg 2008, S. 215–– ... [186]
Formatiert: Schriftart: Kursiv, Nicht Hochgestellt/ Tiefgestellt
Gelöscht: .
Formatiert: Schriftart: Kursiv, Nicht Hochgestellt/ Tiefgestellt
Gelöscht: .

Kremtz, Eberhard: Das „deutsche Departement" des Dresdner Hoftheaters, in: Günther Stephan, Hans John (Hg.): *Carl Maria von Weber und der Gedanke der Nationaloper. Wissenschaftliche Konferenz im Rahmen der Dresdner Musikfestspiele 1986*, Dresden 1986, S. 235–244.

Kröplin, Eckart: *Richard Wagner-Chronik*, Stuttgart 2016.

Levin, David J.: Reading Beckmesser Reading. Antisemitism and Aesthetic Practice in "The Mastersingers of Nuremberg", in: *New German Critique* 69 (1996), S. 127–146.

Levin, David J.: A Picture-Perfect Man? Senta, Absorption, and Wagnerian Theatricality, in: *The Opera Quarterly* 21:3 (2005), S. 486–495.

Levin, David J.: Was will der Wagner? Gedanken zu einem Szenario der Opernfeindlichkeit, in: Gabriele Brandstetter, Stefanie Diekmann, Christopher Wild (Hg.): Theaterfeindlichkeit, München 2012, S. 87–98.

Millington, Barry: „The Flying Dutchman", „Le vaisseau fantôme" and other Nautical Yarns, in: *Musical Times* 127 (1986), S. 131–135.

Murasov, Jurij: „Das Auge des Gehöres". Gesamtkunstwerk und Schriftlichkeit. Zu Richard Wagners Oper und Drama, in: Hans Günther (Hg.): Gesamtkunstwerk. Zwischen Synästhesie und Mythos, Bielefeld 1994, S. 29–54.

Öhlschläger, Claudia / Pornschlegel, Clemens: Welttheaterwelt. Zur Struktur des Performativen im „Gesamtkunstwerk" Richard Wagners, in: Gerhard Neumann, Caroline Pross, Gerhard Wildgruber (Hg.): Szenographien. Theatralität als Kategorie der Literaturwissenschaft, Freiburg i. Br. 2000, S. 171–217.

Pavis, Patrice: Gesamtkunstwerk, in: Ders.: Dictionnaire du Théatre, Paris 1996, S. 149–150.

Smith, Matthew Wilson: *The Total Work of Art. From Bayreuth To Cyberspace*, New York 2007.

Veit, Joachim: Carl Maria von Weber als Kapellmeister in Dresden – Anmerkungen zur Rolle Webers bei der „Errichtung eines deutschen Singspiels" durch den Sächsischen Hof, in: Manuel Gervink u. a. (Hg.): Tagungsbericht Dresden 2006 sowie weitere Aufsätze und Quellenstudien, Mainz u. a. 2007, S. 63–90.

Weiner, Marc A.: *Antisemitische Fantasien. Die Musikdramen Richard Wagners*, Berlin 2000.

Gelöscht: ....il ... [187]

Formatiert: Schriftart: Kursiv, Nicht Hochgestellt/ Tiefgestellt

Gelöscht: *...issenschaftliche Konferenz im Rahmen der Dresdner Musikfestspiele 1986*,....Dresden 1986,....S. 235 [188]

Formatiert: Schriftart: Kursiv, Nicht Hochgestellt/ Tiefgestellt

Gelöscht: ....il ... [189]

Formatiert: Schriftart: Kursiv, Nicht Hochgestellt/ Tiefgestellt

Gelöscht: -

Gelöscht: ....il ... [190]

Formatiert: Schriftart: Kursiv, Nicht Hochgestellt/ Tiefgestellt

Gelöscht: -

Formatiert: Deutsch, Nicht Hochgestellt/ Tiefgestellt

Gelöscht: . ...il...: Gabriele Brandstetter, Stefanie Diekmann, Christopher Wild (Hg.): Theaterfeindlichkeit,....München 2012, S. 87–- ... [191]

Gelöscht: .

Formatiert: Englisch (USA), Nicht Hochgestellt/ Tiefgestellt

Gelöscht: I

Formatiert ... [192]

Gelöscht: -

Formatiert: Englisch (USA)

Gelöscht: ....il...: Hans Günther (Hg.): Gesamtkunstwerk. Zwischen Synästhesie und Mythos,. ... [193]

Gelöscht: ....il...: Gerhard Neumann, Caroline Pross, Gerhard Wildgruber (Hg.): Szenographien. Theatralität als Kategorie der Literaturwissenschaft,. ... [194]

Gelöscht: ....il...: Ders.: Dictionnaire du Théatre,. ... [195]

Formatiert ... [196]

Formatiert: Schriftart: Kursiv, Nicht Hochgestellt/ Tiefgestellt

Gelöscht: .

Gelöscht: ....il...: Manuel Gervink u. a. (Hg.): Tagungsbericht Dresden 2006 sowie weitere Aufsätze und Quellenstudien,....Mainz u. a. 2007, S. 63–- ... [197]

Formatiert: Schriftart: Kursiv, Nicht Hochgestellt/ Tiefgestellt

Gelöscht: .

7. Lebendiges Theater: Max Reinhardt

In dieser Lektion wenden wir uns mit Max Reinhardt einem der einflussreichsten deutschen Theatermachenden des frühen 20. Jahrhunderts zu. Geboren 1873 in Wien als Max Goldmann, legte er sich 1890 bei seinem ersten nachweisbaren Auftritt als Schauspieler den Künstlernamen Max Reinhardt zu. Mitte 1894 zog er nach Berlin, wo er zunächst bei Otto Brahms am Deutschen Theater engagiert war und nebenher ein Kabarett-Theater initiierte. Ab 1903 führte er an verschiedenen Häusern zunehmend Regie, und während der folgenden 15 Jahre baute er sein eigentliches Theaterimperium auf. So übernahm er 1905 die Leitung des Deutschen Theaters, das er bald darauf auch erwarb und um eine zweite Spielstätte erweiterte, bevor er in den 1910er-Jahren mehrere Theaterhäuser gleichzeitig führte und mit Produktionen durch ganz Europa und bis in die USA tourte. Um 1920 verlegte er seinen Hauptwohnsitz in ein Schloss bei Salzburg, wo er die noch heute jährlich stattfindenden Salzburger Festspiele begründete. Nachdem er Ende der 1920er-Jahre wieder vermehrt in Berlin aktiv war, trafen eine neue Steuer und die Wirtschaftskrise auch die von ihm geleiteten Theater – 1931 waren es ganze zwölf! – schwer. 1933 enteignete die nationalsozialistische Regierung das Deutsche Theater mit einem weiteren steuertechnischen Manöver, woraufhin Reinhardt aufgrund seiner jüdischen Herkunft in die USA emigrierte. Ab 1934 konnte er zunächst in Los Angeles und dann in New York an bestehende Kontakte mit anderen Exilanten anknüpfen, und in den letzten Jahren seines Lebens engagierte er sich vor allem in der Nachwuchsförderung. Er starb 1943. Die Einschätzung von Reinhardts Wirken war schon zu Lebzeiten gespalten und ist es zum Teil noch immer. Neben der großen Anerkennung, die ihm in Österreich und Deutschland, aber auch international zuteilwurde, rief die regelrechte Theatermacht, die Reinhardt in den 1910er- und -20er-Jahren innehatte, auch Kritik auf den Plan. Teilweise wurden ihm die wirtschaftliche Orientierung seiner Theater oder gar Profitsucht vorgehalten, teilweise stieß seine Theaterästhetik auf Abneigung, da er sich ab 1910 verstärkt auf spektakuläre Großaufführungen für ein Massenpublikum ausrichtete und auch im damals neuen Filmmedium aktiv war.

Gerade diese Theaterästhetik ist es nun, die das Wirken Max Reinhardts für unseren Zusammenhang so interessant macht – und dies gleich aus mehreren Gründen. Ganz generell kann gesagt werden, dass Reinhardt für die weitere Entwicklung des deutschen Regietheaters wichtige Impulse lieferte. Er lotete die Spielräume der Inszenierung als eines eigenständigen Betätigungsfelds der Theaterpraxis neu aus und entwickelte ihre Prinzipien entscheidend weiter. Mit der Loslösung von der Idee einer der dramatischen Autorschaft geschuldeten Texttreue traten der theatrale Produktionsprozess und die Produktionsmittel als solche in den Vordergrund. Das heißt, Reinhardt hat das Verhältnis zwischen dramatischer Vorlage und deren Aufführung neu bestimmt. Zudem betreffen der Einsatz von Bühnentechnik, die Umgestaltung von Bühnen- und Publikumsraum wie auch seine Experimente mit neuen Formaten außerhalb der gewohnten bürgerlichen Theaterräume den Aspekt des Versammelns und der öffentlichen Teilhabe, mithin der Formation von Gemeinschaft, in zentraler Weise. Reinhardt, so ließe sich sagen, suchte mit seinem spektakulären Theater die Möglichkeiten theatraler Darstellung in völlig neuer Weise auszureizen. Dabei knüpfte er an die Tradition des antiken Theaters ebenso an wie an das mittelalterliche Volkstheater, vor allem an die geistlichen Spiele, und – vielleicht sogar in erster Linie – an Shakespeares Populärtheater.

Bereits in dieser Auflistung zeigt sich ein gewisser Eklektizismus, der sich auch in Reinhardts Repertoire abbildet. Er inszenierte Stücke aus der gesamten europäischen Dramentradition. Eben dieser eklektische Stil Reinhardts ist jedoch – wie wir sehen werden – eng mit seiner

Gelöscht: r

Gelöscht: der

Gelöscht: innerhalb

Gelöscht:

Gelöscht:

Gelöscht: s

Gelöscht: Reinhardt gehörende

Gelöscht: _innenen

Gelöscht: s

Gelöscht:

Gelöscht:

Gelöscht: Kritiker_innen

Gelöscht:

Gelöscht: denm Dichter_innen

Gelöscht: Zuschauer

Gelöscht:

Theaterkonzeption verbunden. Für diese sind zum einen transhistorische Kategorien des „Menschen" und des „Lebens" zentral, zum anderen aber auch eine Konzeption verlebendigender Aktualisierung, durch welche eine Aufführung potentiell jeden Moment der Kultur- und Theatergeschichte aus einem neuen historischen Standpunkt vergegenwärtigen kann. Das spezifische Zusammenwirken der Funktionselemente Produktionsprozess und Theaterraum zielt dabei auf eine ebenfalls spezifische Generierung von Öffentlichkeit ab, die sich, wie zu zeigen ist, z. B. von dem erstrebten Modus der Versammlung bei Wagner deutlich unterscheidet. Obwohl Reinhardts auf höchstmöglichste Wirkung angelegte Theaterkonzeption gelegentlich mit dem Wagner'schen Gedanken des Gesamtkunstwerks als eines synästhetischen, atmosphärischen Erlebnisraums in Verbindung gebracht wird, sind die Unterschiede beträchtlich. Nicht zuletzt wird sich dies im Verlauf der Lektion auch bei einem Blick auf Reinhardts Festspielkonzeption zeigen, wie er sie vor allem im Salzburger Kontext formulierte. Die dortigen Festspiele, die Reinhardt 1920 in enger Zusammenarbeit mit dem Wiener Schriftsteller Hugo von Hofmannsthal begründete, gingen in verschiedener Hinsicht ganz bewusst zu Wagners Bayreuther Festspielen auf Distanz.

7.1. Reinhardts Theaterkonzeption der lebendigen Wirklichkeit

Reinhardts zahlreiche, parallel zur Arbeit am Theater verfasste Aufzeichnungen und Schriften zeigen, wie stark sich seine theoretischen Ansichten über das Theater aus der Praxis heraus entwickelten. Trotz dieser prozessualen Qualität der Texte lassen sich dennoch einige Konstanten festhalten. So tauchen die bereits angedeuteten Prinzipien des Lebendigen und des Menschlichen immer wieder auf: Theater ist für Reinhardt ganz eng mit dem Begriff des Lebens verbunden und dies wiederum fußt auf der Erkenntnis, dass das Material und das Medium des Theaters eigentlich der Mensch ist. Damit sind die Aspekte der „Liveness" einerseits und der Körperlichkeit andererseits aufgerufen, die wir in unserer ersten Lektion als Grundkategorien der ereignishaften theatralen Aufführung kennengelernt haben. Wir werden sehen, dass diese Kategorien für die von Reinhardt avisierten Inszenierungsprozesse ebenso bedeutsam waren wie für seine Vorstellung des Theaters als populärem Versammlungsort.

Die Begriffe „Leben" und „Mensch" bringt Reinhardt bereits 1905 in einer Rede auf den Punkt, die er als neuer Leiter des Deutschen Theaters zur Eröffnung der dortigen Schauspielschule hielt:

> Wir wollen hier junge Menschen bilden. Menschen, die jene drei Wände des Theaters mit ihrem Leben erfüllen sollen.[151]

Wohlweislich hat das Theater für Reinhardt drei und nicht vier Wände – die vierte, illusionistische Wand, die wir schon von Diderot kennen und die auch für Wagner so relevant war, fällt hier also weg und damit auch die qualitative Trennung zwischen Publikumsraum und Bühnenraum. Doch was genau bedeutet das und wodurch wird diese Trennung ersetzt? Im Zusammenhang des obigen Zitats besagt die Aufhebung der Trennung, dass das „Leben", das auf der Bühne innerhalb der „drei Wände des Theaters" entsteht, direkt auch für die Zuschauenden zugänglich wird. Die Trennung zwischen

[151] Reinhardt, Max: Rede zur Eröffnung der Schauspielschule des Deutschen Theaters Berlin (1905). In: Ders.: „Ich bin nichts als ein Theatermann". Briefe, Reden, Aufsätze, Interviews, Gespräche, Auszüge aus Regiebüchern. Herausgegeben von Hugo Fetting. Berlin 1989, S. 411–412, hier S. 411.

Gelöscht: s

Gelöscht: der Kategorie

Gelöscht:

Gelöscht: .

Formatiert: Schriftart: +Textkörper (Calibri), 12 Pt., Schriftfarbe: Automatisch

Formatiert: Standard, Zeilenabstand: einfach

Gelöscht: Zuschauer

Formatiert: Schriftart: Frutiger LT Com 45 Light

Formatiert: Block

Formatiert: Schriftart: Frutiger LT Com 45 Light, Nicht Hochgestellt/ Tiefgestellt

Gelöscht: .

Gelöscht: .

Gelöscht: -

Formatiert: Schriftart: Frutiger LT Com 45 Light

Publikumsraum und Bühnenraum wird durch eine Art theatralen „Lebensraum" ersetzt, an dem nun auch die Zuschauenden unmittelbar teilhaben können. Wie zentral dieser Gedanke der aufgehobenen Trennung zwischen Publikum und Bühne für Reinhardts lebenslange Theaterarbeit gewesen sein muss, zeigt sich daran, dass er in einem sehr viel späteren Text aus dem Jahre 1937 wiederkehrt:

> Vor dem Zuschauer, einmal hier, einmal dort, an allen Stellen rollen die Ereignisse ab, kein Vorhang trennt die Zuschauer von den Menschen, die bald hier, bald dort redend erscheinen, alles wird zur Wirklichkeit.[152]

Die Absenz des Vorhangs war in vielen Aufführungen Reinhardts ein Mittel der Bühnengestaltung, die oftmals mit in den Publikumsraum übergreifenden oder inmitten des Publikumsraums platzierten Bühnenteilen operierte. Die Erklärung mag aber auch darauf hinweisen, dass Reinhardt nicht auf ein absorbiertes Individuum setzt, das sich – nach Diderots Konzept der vierten Wand – hinter dem Vorhang versteckt und die Darstellenden unbemerkt beobachten kann. Auf jeden Fall eröffnet sich durch den Wegfall des Vorhangs nach Reinhardt ein theatraler Lebens- und Erlebensraum, in den die Zuschauenden eintreten.

Dies ist im Kontext breiter Bemühungen um eine Neusituierung und neuartige Affizierung der Zuschauenden zu sehen, die in den ersten Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts in verschiedenen avantgardistischen Theaterströmungen aufkamen. Aber im Kontext dieses breiteren Zeitdiskurses lassen sich auch einige der Besonderheiten von Reinhardts Konzeption hervorheben. So ist der neue, geteilte Raum für Reinhardt keineswegs utopisch oder rein ästhetisch, sondern er stellt, wie die zitierte Passage verdeutlicht, eine konkrete „Wirklichkeit" dar. Dazu gehört es, dass die Akteurinnen und Akteure auf der Bühne nicht primär als Schauspielerinnen und Schauspieler wahrgenommen werden, sondern als „Menschen" wie die „Zuschauer" selbst. Sie erscheinen nicht in erster Linie als Repräsentant_innen bestimmter Charaktere oder Rollen, sondern zunächst als menschliche Körper. Deshalb ist der gemeinschaftliche Theaterraum für Reinhardt in dem Sinne „wirklich", dass er an die Materialität der Bühne und an die körperliche Präsenz der Menschen – sowohl auf der Bühne wie im Publikumsraum – gebunden ist. Diese körperliche Menschlichkeit nun ist es, die für Reinhardt das Lebendige des Theaters ausmacht. Wie er z. B. 1924 in Ausführungen *Über die Kunst des Theaters* für eine amerikanische Buchpublikation betonte, ergibt sich das Leben des Dramas seines Erachtens allein aus der Lebendigkeit der Menschen, die als Darstellungsmittel zum Einsatz kommen:

> Das Drama ist die direkteste Kunstgattung, weil es weder Buchstaben noch Töne, weder Stein noch Holz noch Leinwand als Ausdrucksmittel benutzt, sondern den Menschen selbst. Es lebt und stirbt mit dem Schauspieler auf der Bühne.[153]

Die „Direktheit" des Dramas ist also darin begründet, dass sein Medium und Material der Mensch ist. Die Verlebendigung des dramatischen Stoffes, das Leben des Theaters als Kunstform, ist an die physische, ja physiologische Lebendigkeit der Körper der Schauspieler_innen gebunden. Ohne den performativen Akt des Schauspiels ist das Drama demnach „tot", auch wenn es jederzeit aus der Latenz heraus zum Leben erweckt werden kann. Nur zu vermuten bleibt hierbei, ob sich der letzte

[152] Reinhardt, Max: Festliche Spiele (1937), in: Ders.: „Ich bin nichts als ein Theatermann". Briefe, Reden, Aufsätze, Interviews, Gespräche, Auszüge aus Regiebüchern. Herausgegeben von Hugo Fetting, Berlin 1989, S. 244–245, hier S. 244.
[153] Reinhardt, Max: Über die Kunst des Theaters (1924), in: Ebd., S. 455–457, hier S. 455.

Gelöscht: Zuschauerraum
Gelöscht: Zuschauer_innen
Formatiert: Schriftart: +Textkörper (Calibri), 12 Pt., Schriftfarbe: Automatisch
Formatiert: Standard, Zeilenabstand: einfach
Gelöscht: Zuschauer
Gelöscht: Zuschauer
Gelöscht: Diderot'sches zuschauendes
Gelöscht: Zuschauer
Gelöscht: i
Gelöscht: dem
Gelöscht:
Gelöscht: -S
Gelöscht: Repräsentanten
Gelöscht: Zuschauerraum
Gelöscht: Und d
Gelöscht: „
Formatiert: Schriftart: Kursiv, Nicht Hochgestellt/ Tiefgestellt
Gelöscht: "
Gelöscht: es
Gelöscht: seine
Gelöscht: einsetzt
Gelöscht:
Gelöscht:
Gelöscht: s Schauspielerkörpers
Gelöscht: ,
Gelöscht: '
Gelöscht: Z
Formatiert: Schriftart: Frutiger LT Com 45 Light
Formatiert: Schriftart: Frutiger LT Com 45 Light, Nicht Hochgestellt/ Tiefgestellt
Gelöscht: .
Gelöscht: I
Gelöscht: .
Gelöscht: -
Formatiert: Schriftart: Frutiger LT Com 45 Light
Formatiert: Schriftart: Frutiger LT Com 45 Light
Formatiert ... [198]
Gelöscht: .
Gelöscht: I
Gelöscht: Ders.: „Ich bin nichts als ein Theatermann". [199]
Formatiert ... [200]
Gelöscht: -
Formatiert: Schriftart: Frutiger LT Com 45 Light

Satz auch auf die Möglichkeit von nicht gelungenem Schauspiel bezieht. Wäre das Lebenspotential des dramatischen Stoffes auch dann *nicht* einzulösen, wenn das Schauspiel scheitert? Dann wäre das Leben nicht ausschließlich an die physiologische Lebendigkeit des Körpers gebunden, sondern in zweiter Linie auch maßgeblich an den kunstvollen Akt des Spiels mit dem und durch den Körper.

An dieser Stelle wollen wir uns zunächst vergegenwärtigen, wie stark sich Reinhardts Konzeption des Theaters als eines geteilten Lebensraums von Wagners Theaterverständnis unterscheidet. Wie in der vorherigen Lektion dargelegt, zielte Wagner auf ein Publikum ab, das sich im gemeinsamen Blick auf die Bühne aus der gesicherten Distanz heraus vollkommen von der dramatischen Illusion absorbieren lässt. Reinhardt dagegen sucht einen kollektiven, aber zugleich heterogenen Erlebnisraum zu schaffen, an dem die schauspielenden und zuschauenden Menschen gleichermaßen beteiligt sind. Im heutigen Theatervokabular würde man eine solche angestrebte Wirkung im Gegensatz zur Illusion wohl als Immersion bezeichnen: das Eintauchen in ein totales, alle Sinne ansprechendes Theater. Aber mit dieser recht abstrakten Idee ist Reinhardt als Theaterpraktiker natürlich noch längst nicht am Ziel. Um die lebendige Wirklichkeit des Theaters und die Immersion der Zuschauenden jedes Mal neu anhand einzelner Dramen zu erreichen, gilt es in der Praxis, konkrete Verfahren und Vorgänge zu erarbeiten. Auch darauf ging Reinhardt in der erwähnten amerikanischen Buchpublikation von 1924 ein, doch blieben seine Formulierungen eher vage. Wie ist es zu verstehen, wenn er einfordert, „die spezifische Atmosphäre des Stücks zu verwirklichen und das Stück selbst leben zu lassen"?[154] Und wie kann das Theater der Aufgabe gerecht werden, „das Wort aus dem Grab des Buches herauszuheben, ihm Leben einzuhauchen, es mit Blut zu erfüllen, mit dem Blut von heute, und es damit in eine lebendige Beziehung zu uns zu bringen, so daß wir es aufnehmen und es in uns Frucht tragen lassen"?[155] Die nicht geringe Herausforderung der theatralen Belebung eines dramatischen Stoffes fällt in den Aufgabenbereich der Regie und der Inszenierung. Es ist dies ein Bereich, der sich zu Reinhardts Zeit gerade erst von einer bloßen Verwaltungstätigkeit zu einem künstlerischen Betätigungsfeld entwickelt.

7.2. Die Arbeit der Regie: Vom Sinn der Dichtung zur Vergegenwärtigung

Wir wollen uns noch einmal an den historischen Kontext der Etablierung der Regie als Kunstform erinnern, wie sie in der ersten Lektion unseres Studienbriefes umrissen wurde. Vermutlich war es der Publizist und Theaterkritiker August Lewald, der als erster schriftlich notierte, dass der französische Begriff *Mise en scène* im deutschen Theaterdiskurs zunehmend Verwendung fand. Lewald war neben seiner schriftstellerischen Laufbahn auch auf der Bühne und als Intendant am Theater tätig, und in dem 1838 publizierten Aufsatz mit dem Titel *In die Szene setzen* bezeichnete er es als die Aufgabe des Regisseurs, „ein dramatisches Werk vollständig zur Anschauung zu bringen."[156] Selbstverständlich, so Lewald, sei diese Tätigkeit älter als ihr Name, und zudem hält er einschränkend fest, dass der Regisseur bei der Inszenierung stets „nur im Sinne der Dichtung" zu verfahren habe.[157] Dennoch ist

[154] Reinhardt, Max: Über das lebendige Theater (1924), in: Ders.: „Ich bin nichts als ein Theatermann". Briefe, Reden, Aufsätze, Interviews, Gespräche, Auszüge aus Regiebüchern. Herausgegeben von Hugo Fetting, Berlin 1989, S. 457–459, hier S. 458.
[155] Ebd.
[156] Lewald, August: In die Szene setzen, in: *Allgemeine Theater-Revue* 3 (1837), S. 251–257, hier S. 252.
[157] Ebd.

Gelöscht:
Gelöscht: erstmals
Gelöscht: e Zuschauerschaft
Gelöscht: die
Gelöscht: des Regisseurs
Gelöscht:
Gelöscht: „
Formatiert: Schriftart: Kursiv, Nicht Hochgestellt/ Tiefgestellt
Gelöscht: "
Formatiert: Schriftart: Frutiger LT Com 45 Light
Formatiert: Schriftart: Frutiger LT Com 45 Light, Nicht Hochgestellt/ Tiefgestellt
Gelöscht: .
Gelöscht: I
Gelöscht: .
Gelöscht: -
Formatiert: Schriftart: Frutiger LT Com 45 Light
Formatiert: Schriftart: Frutiger LT Com 45 Light
Formatiert: Schriftart: Frutiger LT Com 45 Light, Nicht Hochgestellt/ Tiefgestellt
Formatiert: Schriftart: Frutiger LT Com 45 Light
Formatiert: Schriftart: Frutiger LT Com 45 Light, Nicht Hochgestellt/ Tiefgestellt
Gelöscht: .
Gelöscht: I
Gelöscht: -
Formatiert: Schriftart: Frutiger LT Com 45 Light
Formatiert: Schriftart: Frutiger LT Com 45 Light
Formatiert: Schriftart: Frutiger LT Com 45 Light, Nicht Hochgestellt/ Tiefgestellt
Formatiert: Schriftart: Frutiger LT Com 45 Light

die Fokusverschiebung vom Dramatiker auf das „complicierte Geschäft“[158] des Regisseurs als ein entscheidender Moment in der Theatergeschichte einzuschätzen. Die Vollständigkeit und Ganzheit einer Theateraufführung zu betonen heißt nicht allein, dass mit dem (damals vermutlich ausschließlich von Männern ausgeführten) Beruf des Regisseurs eine einzige Person für die Gesamtwirkung verantwortlich gemacht wird, sondern auch, dass nun die Übertragung des dramatischen Stoffes in eine szenische Darstellung näher betrachtet werden kann. Die vielfältigen theatralen Mittel und Arbeitsabläufe werden thematisiert, die dazu nötig sind, ein Drama – wie Richard Wagner ein gutes Jahrzehnt nach Lewald im *Kunstwerke der Zukunft* (1850) schreiben wird – „zur Erscheinung“ zu bringen.[159]

Als frühe Beispiele für eine von der Regie verantwortete Übertragung vom Drama auf die Bühne gelten – neben Wagners Aufführungen seiner Opern – die Produktionen am Hoftheater des Herzogtums Sachsen-Meiningen. Nach seinem Amtsantritt 1866 zeigte sich der theateraffine Herzog Georg II. bestrebt, die laufende Theaterpraxis zu regulieren und zu verfeinern. Die Intention erinnert ein Stück weit an die 130 Jahre zuvor von Gottsched in Leipzig unternommenen Theaterreformen. Aber anders als Gottsched setzte Georg II. die neuen Regulierungen nicht beim Drama und den dramatischen Gattungen an, sondern bei den Produktionsprozessen. Zwar verzichtete der Herzog standesgemäß darauf, seinen Namen auf die Theaterzettel zu setzen oder gar nach den Aufführungen zum Applaus auf der Bühne zu erscheinen. Dennoch galt es als ausgemacht, dass er die künstlerische Oberleitung der Aufführungen innehatte. Obwohl er für die Proben oft einen führenden Schauspieler als Regisseur und eine Schauspielerin als Dramaturgin angeleitet zu haben scheint, bestimmte er viele Einzelheiten der Aufführungen selbst. Wie sorgsam er sich dabei um Details der Bühnengestaltung, der Kostümierung und Schauspielerführung sorgte, und wie er im Lauf der Jahre aus seinen Erfahrungen eigentliche Regie-Prinzipen und Regeln entwickelte, zeigen einige briefliche Anweisungen, die er in den 1890er-Jahren einem von ihm engagierten Intendanten des Hoftheaters gab. Die Briefausschnitte, die erstmals 1909 publiziert wurden, regeln u. a. die Positionierung des Bühnenbildes im Bühnenraum, die Anordnung und Bewegungsabläufe der Schauspielenden, den Einsatz von perspektivischen Täuschungen, die Größenverhältnisse der Dekorationsstücke zu den Schauspielenden, das Zusammenspiel von zweidimensionalen Kulissen und dreidimensionalen Bühnengegenständen und besonders detailreich den Einsatz von Laien bei Massenszenen.[160] Dank der großen Sorgfalt, die Georg II. allen diesen Details widmete, erschienen seine Inszenierungen visuell und darstellerisch sehr einheitlich, was bald große Aufmerksamkeit auf sich zog. Einige der Meininger Produktionen – wie Shakespeares *Julius Caesar* oder Kleists *Hermannsschlacht* und das *Käthchen von Heilbronn* – feierten ab den 1870er-Jahren auch in Berlin Erfolge und gingen teilweise sogar international auf Tour.

Die große Bedeutung der Meininger Inszenierungen hebt bereits Carl Hagemann in seiner einflussreichen Abhandlung *Regie. Die Kunst der szenischen Darstellung* hervor, die erstmals 1902 als schmaler Band erschien, doch bei Neuauflagen 1904 und 1912 auf den vierfachen Umfang anwuchs.

[158] Ebd., S. 253.
[159] Vgl. Wagner, Richard: Das Kunstwerk der Zukunft. In: Ders.: Dichtungen und Schriften. Jubiläumsausgabe in zehn Bänden. Bd. 6. Herausgegeben von Dieter Borchmeyer. Frankfurt/M. 1983, S. 9–157, hier S. 45: „Das wirkliche Kunstwerk, daß heißt das unmittelbar sinnlich dargestellte, in dem Moment seiner leiblichen Erscheinung, ist daher auch erst die Erlösung des Künstlers“.
[160] Vgl. die Wiedergabe von Lindaus 1909 veröffentlichten Aufzeichnungen bei Grube, Max: Geschichte der Meininger. Mit 131 Zeichnungen des Herzogs Georg II. von Sachsen-Meiningen und 21 Künstlerbildnissen. Berlin, Leipzig 1926, S. 51–58.

Kommentiert [MW81]: Gendern finde ich wirkliche sehr wichtig, nur muss man aufpassen, dass man damit nicht historische Sachverhalte verwischt
Gelöscht: _der
Gelöscht: _in
Gelöscht:
Gelöscht: m
Gelöscht: n
Gelöscht: Regisseur
Gelöscht: ,
Gelöscht: a
Gelöscht: ,
Gelöscht: doch
Gelöscht: schon unter Zeitgenossen
Gelöscht:
Gelöscht: ;
Gelöscht: ;
Gelöscht: ;
Gelöscht: ;
Gelöscht: ;
Kommentiert [SD82]: Literaturhinweise?
Kommentiert [MW83R82]: Das sind Produktionen, keine Quellen
Gelöscht:
Gelöscht:
Kommentiert [SD84]: Literaturhinweis?
Formatiert: Schriftart: Frutiger LT Com 45 Light
Formatiert: Schriftart: Frutiger LT Com 45 Light, Nicht Hochgestellt/ Tiefgestellt
Formatiert: Schriftart: Frutiger LT Com 45 Light
Formatiert: Schriftart: Frutiger LT Com 45 Light
Formatiert: Schriftart: Frutiger LT Com 45 Light, Nicht Hochgestellt/ Tiefgestellt
Gelöscht: .
Gelöscht: I
Gelöscht: .
Gelöscht: -
Gelöscht: [...].
Formatiert: Schriftart: Frutiger LT Com 45 Light
Formatiert: Schriftart: Frutiger LT Com 45 Light, Nicht Hochgestellt/ Tiefgestellt
Gelöscht: .
Gelöscht: -
Formatiert: Schriftart: Frutiger LT Com 45 Light

Durchwegs propagiert auch Hagemann die Leitidee einer auf Grundlage des Dramas von der Regie zu realisierenden einheitlichen Aufführung. So betont er etwa, dass die Regie „mit den Ausdrucksmitteln der jeweiligen Bühne die dramatische Dichtung als Gesamtkunstwerk in einer der dichterischen Absicht entsprechenden Weise zur Darstellung zu bringen" habe.[161] Hierbei wird zum einen die von der Regie zu garantierende Einheitlichkeit der Aufführung mit Wagners Begriff des Gesamtkunstwerks gefasst. Zum anderen wird ähnlich wie schon bei Lewald betont, dass die Regie von der „dichterischen Absicht" auszugehen bzw. diese zu rekonstruieren habe. Damit erscheint die Regie im selben Moment, als sie in allen verschiedenen Facetten für die gesamtkünstlerische Einheit der Aufführung verantwortlich wird, bezüglich der Autorschaft deutlich hinter das Drama gestellt. Die Intention des letzteren bleibt der Hauptbezugspunkt und die quasi-hermeneutische Annäherung an diese Intention ist das Ziel der Inszenierung.

In diesem letzten Punkt ist dann, wie nun zu erläutern ist, bei Max Reinhardt eine weitere Verschiebung der Kompetenzen zu beobachten. Zwar ist auch für Reinhardts Arbeit die von Lewald, Georg II. und Hagemann vertretene Idee der vom Regisseur verantworteten Gesamtheit aller Aufführungselemente grundlegend, doch vom absoluten Treueanspruch dem Drama gegenüber wendet er sich ab. Exemplarisch lässt sich dies in einer Rede mit dem Titel *Von der modernen Schauspielkunst und der Arbeit des Regisseurs mit dem Schauspieler* beobachten, die Reinhardt 1915 bei einem Gastspiel in Oslo hielt. Darin wird die Arbeit des Regisseurs als ein mehrstufiger Prozess zur Aktualisierung des dramatischen Stoffes geschildert, der mit der Lektüre einsetzt:

> Zuerst empfängt er [der Regisseur – M.W.] die Dichtung bei sich zu Hause, im stillen Kämmerlein. Voll Andacht und mit inbrünstiger Liebe gibt er sich restlos dem Werke hin und lauscht auf jedes Wort und auch auf das, was hinter den Worten steht. Er versetzt sich in die Zeit des Dichters und bliebt dabei doch ein Kind seiner eigenen Zeit, unbewußt mit ihren Kräften erfüllt (*ein Instrument, das der Tag gebaut hat*).[162]

Bereits das Lesen des Dramas, der erste Schritt also im Vollzug des Inszenierungsprozesses, ist hier als eine Art Aneignung eines historischen Stoffes beschrieben, in welche sowohl „die Zeit des Dichters" wie auch die „eigene […] Zeit" mit einfließen. Von Intention ist keine Rede mehr – auch dem Regisseur kommt keine solche zu, sondern er wird geradezu „unbewußt" von den „Kräften" seiner Zeit erfasst. Damit ist das Theater keine originäre und zeitlose Hervorbringung eines Dichtergenies mehr, sondern ein wesentlich zeit- und kontextbedingtes „Instrument", das sogar doppelt vom „Tag gebaut" ist: Es ist sowohl in der „Zeit des Dichters" als auch in der „eigenen Zeit" des Regisseurs verankert. Der Inszenierungsprozess lässt sich folglich als eine Doppelbewegung fassen, die einerseits die Geschichte eines Werkes anerkennt und andererseits den historischen Stoff mit der gegenwärtigen Zeit auflädt. Der Regisseur setzt sich mit der historischen Differenz zwischen der Entstehungszeit eines Werkes, dessen Rezeptionsgeschichte und der Jetztzeit der Lektüre auseinander. Und wenn er dabei auf „jede[s] Wort lauscht" und auf das, „was hinter den Worten steht", so lässt dies auf eine analytische Qualität seiner Arbeit schließen. Gerade dadurch, dass er sich in die Zeit und die Worte des Stücks „versetzen" muss – dass er kein Zeitgenosse des Dichter ist – kann er diese in neuer Weise lesen.

[161] Hagemann, Carl: Regie. Die Kunst der szenischen Darstellung. 3. Auflage. Berlin, Leipzig 1912, S. 71.
[162] Reinhardt, Max: Von der modernen Schauspielkunst und der Arbeit des Regisseurs mit dem Schauspieler (1915). In: Ders.: „Ich bin nichts als ein Theatermann". Briefe, Reden, Aufsätze, Interviews, Gespräche, Auszüge aus Regiebüchern. Herausgegeben von Hugo Fetting. Berlin 1989, S. 412–422, hier S. 417.

Gelöscht: m Regisseur
Gelöscht: vom Regisseur
Gelöscht: der Regisseur
Gelöscht: der Regisseur
Gelöscht: er
Kommentiert [MW85]: Dramaturgie führt in diesem Zusammenhang eine völlig irreführende Kategorie ein
Gelöscht: den Dramatiker
Gelöscht: der
Gelöscht: s
Gelöscht: ,
Gelöscht:
Gelöscht:
Gelöscht: vom Regisseur
Gelöscht: von der Regie
Gelöscht: der Dichterintention
Gelöscht: „
Formatiert: Schriftart: Kursiv, Nicht Hochgestellt/ Tiefgestellt
Gelöscht: "
Formatiert: Schriftart: Frutiger LT Com 45 Light
Formatiert: Schriftart: Frutiger LT Com 45 Light, Nicht Hochgestellt/ Tiefgestellt
Gelöscht: .
Gelöscht: .
Formatiert: Schriftart: Frutiger LT Com 45 Light
Formatiert: Schriftart: Frutiger LT Com 45 Light
Formatiert: Schriftart: Frutiger LT Com 45 Light, Nicht Hochgestellt/ Tiefgestellt
Gelöscht: .
Gelöscht: .
Gelöscht: -
Formatiert: Schriftart: Frutiger LT Com 45 Light

Dem Lesen und Lauschen folgt dann in Reinhardts Schilderung eine erste Visualisierung, die sich auf einer „geistige[n] Bühne" abspielt und durch eine ausgeprägte Räumlichkeit, eine synästhetische Qualität und einen performativen Charakter ausgezeichnet ist:

> [Der Regisseur] starrt lange ins Dunkel. Dann hellt es sich allmählich auf. Weite Landschaften werden sichtbar, tiefe Wasser und schneebedeckte Berge, dann wieder endlose Gänge und düstere Zimmer, steile Treppen, mondbeschienene Wiesen mit weißen wallenden Nebeln, die wie Elfen am Boden hingleiten, und Wälder mit gespenstischen Schatten. Die Schatten lösen sich, bewegen sich, kommen auf ihn zu, nehmen menschliche Gestalt an. [...] Da bewegen sich die blassen Lippen, fangen an zu sprechen, erst wie von ferne, dann immer näher, vernehmlicher. Die Sprache klingt fremd, und doch errät er sie. Mit einem Mal erkennt er jubelnd, daß sie Fleisch von seinem Fleisch, Blut von seinem Blut sind und daß sie fühlen wie er selbst.[163]

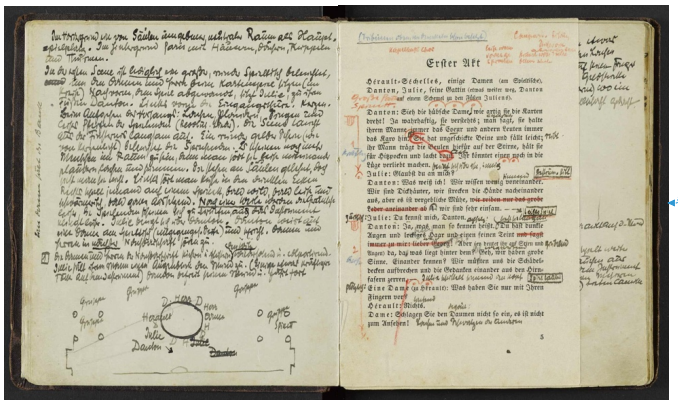
Der mentale Reflexionsraum des Regisseurs, seine „geistige Bühne", erscheint hier als imaginativer Lebensraum, in dem die Charaktere lebendig werden und eine Eigendynamik entwickeln. Zunächst noch „Schatten", nehmen sie allmählich „menschliche Gestalt" an und beginnen „erst wie von ferne, dann immer näher, vernehmlicher" zu „sprechen". Dabei zeigt sich noch einmal, dass die Worte des Stücks dem Regisseur nicht unmittelbar zugänglich sind, denn die Charaktere sprechen in einer „fremd" klingenden Sprache. Aber mit „einem Mal" vermag er sie dann zu erraten und er erkennt in den Dramencharakteren leibhaftige Menschen, die ihm verwandt sind. Es gibt Bezüge zwischen dem menschlichen Sprechen bzw. Fühlen aus der Zeit des Stücks und der Zeit des Regisseurs. Genau die inszenatorische Doppelbewegung, in welcher der Regisseur sich in die Vergangenheit versetzt, dabei aber seine eigene Zeit mit einbringt, hat also zum Ergebnis geführt, dass die Charaktere aus dem Dramentext heraustreten und in visueller Gestalt recht eigentlich lebendig werden können. Damit erweist sich jene spezifische Lebendigkeit des Theaters, die nach Reinhardts oben dargestelltem Verständnis an die Darstellung im menschlichen Körper gebunden ist, als Produkt einer inszenatorischen Praxis des Lesens, Lauschens und Visualisierens, in die Vergangenheit und Jetztzeit zugleich einfließen.

In einem nächsten Schritt der Inszenierungspraxis drängen sich dann, wie Reinhardt weiter schreibt, „plötzlich" die Darstellenden „in seine Gedanken." Es sind „seine eigenen Schauspieler, die er kennt wie seine Tasche."[164] Somit findet die Verlebendigung der Charaktere ihre Fortsetzung durch die dem Regisseur bekannten Schauspielenden, die nun auf seine „geistige Bühne" treten. Damit sind neben dem Regisseur noch weitere Menschen aus der Jetztzeit an der Verlebendigung des alten Dramas beteiligt. Mit ihrer je eigenen Gestalt, ihren eigenen Bewegungen und in der Art und Weise, wie sie die alten Worte sprechen, werden auch die Schauspielenden unweigerlich – und teilweise ebenfalls unbewusst – ihre eigene Zeit mit in das Stück einbringen. Zweifach also, von Seiten der Regie und der Schauspielenden, findet die verlebendigende Doppelbewegung statt, in der Menschen aus der Jetztzeit heraus sich in die Menschen aus der Vergangenheit versetzen: So wie der Regisseur sich in die Zeit des Dichters versetzt, so versetzen sich die Schauspielenden in die Zeit der Dramencharaktere. Nachdem der mentale Inszenierungsprozess diesen Punkt erreicht hat, kann der Regisseur sich, wie Reinhardt weiter erklärt, zur Abfassung einer „Partitur" niedersetzen. Im Textbuch

[163] Ebd., S. 418.
[164] Ebd.

Gelöscht: n
Gelöscht:
Gelöscht: welche
Gelöscht: r
Gelöscht: r
Gelöscht: r
Gelöscht: s
Gelöscht: Regisseurs
Gelöscht: r
Gelöscht: r
Gelöscht: Und n
Formatiert: Schriftart: Frutiger LT Com 45 Light
Formatiert: Schriftart: Frutiger LT Com 45 Light, Nicht Hochgestellt/ Tiefgestellt
Formatiert: Schriftart: Frutiger LT Com 45 Light
Formatiert: Schriftart: Frutiger LT Com 45 Light
Formatiert: Schriftart: Frutiger LT Com 45 Light, Nicht Hochgestellt/ Tiefgestellt
Formatiert: Schriftart: Frutiger LT Com 45 Light

des Dramas schreibt er die Ergebnisse von Lektüre, Lauschen und mentaler Visualisierung nieder, so dass daraus ein „Regiebuch" resultiert, das er dann auf die ersten Proben mitnimmt.[165]



Regiebuch Dantons Tod, Max Reinhardt, 1916, Onlinezugang über Institut für Theaterwissenschaften FU-Berlin, https://www.geisteswissenschaften.fu-berlin.de/v/max-reinhardt/index.html, letzter Zugriff 19.08.2019.

Die Übertragung des geistigen Bühnengeschehens auf die reale Probebühne ist, wie Reinhardt dann detailliert ausführt, allerdings kein direkter Prozess. Es stellen sich zahlreiche neue Herausforderungen und neue Arbeitsschritte werden nötig. Insbesondere muss der Regisseur sich damit auseinandersetzen, dass er seine Schauspielenden vielleicht doch nicht so gut „kennt wie seine Tasche". Anders gesagt, die Schauspielenden werden ihre eigene Zeit vielleicht nicht immer in genau der Weise in das Stück einbringen, wie der Regisseur es sich vorgestellt hatte. Ohne hier im Einzelnen auf diese Schritte einzugehen, kann festgehalten werden, dass die Schauspielenden für Reinhardt auf jeden Fall einen sehr gewichtigen Stellenwert in der Arbeit der Verlebendigung einnehmen.

Dies erklärt sich zum Teil daraus, dass Reinhardt selbst seine Theaterkarriere in Wien als Schauspieler begann. Wie er beispielsweise in einem kurz nach dem Osloer Vortrag, 1916, gegebenen Interview betonte, war Theaterkunst für ihn in erster Linie die „persönliche Kunst des Schauspielers".[166] Und die künstlerische Praxis des Schauspielens dachte Reinhardt dabei, wie schon deutlich geworden sein dürfte, nicht etwa von der Rolle (und deren Zeit) her, sondern vom gegenwärtigen Menschen. Er erachtete es nicht als die Aufgabe der Schauspielenden, sich mit den Dramencharakteren zu identifizieren, sondern vielmehr sollte der Schauspieler die Rolle, wie es im Osloer Vortrag heißt, „von innen heraus" gestalten.[167] Er bringt, so Reinhardt im Interview von 1916, „mimisch seine Auffassung in das Stück hinein; er versucht, dessen Psychologie zu verdeutlichen, zu kommentieren."[168] Somit

[165] Ebd.
[166] Vgl. z. B. Reinhardt, Max: „Ein Interview" (1916), in: Ders.: „Ich bin nichts als ein Theatermann". Briefe, Reden, Aufsätze, Interviews, Gespräche, Auszüge aus Regiebüchern. Herausgegeben von Hugo Fetting, Berlin 1989, S. 368–372, hier S. 370.
[167] Reinhardt, Max: Von der modernen Schauspielkunst und der Arbeit des Regisseurs mit dem Schauspieler (1915), in: Ders.: „Ich bin nichts als ein Theatermann". Briefe, Reden, Aufsätze, Interviews, Gespräche, Auszüge aus Regiebüchern. Herausgegeben von Hugo Fetting, Berlin 1989, S. 412–422, hier S. 414.
[168] Reinhardt, Max: „Ein Interview" (1916), In: Ders.: „Ich bin nichts als ein Theatermann". Briefe, Reden, Aufsätze, Interviews, Gespräche, Auszüge aus Regiebüchern. Herausgegeben von Hugo Fetting, Berlin 1989, S. 368–372, S. 371.

Gelöscht:
Formatiert: Rechts
Kommentiert [SD86]: Abb X
Formatiert: Schriftart: 9 Pt.
Formatiert: Schriftart: 9 Pt.
Formatiert: Schriftart: 9 Pt.
Formatiert: Schriftart: 9 Pt.
Formatiert: Schriftart: 9 Pt.
Formatiert: Schriftart: 9 Pt.
Gelöscht: r
Gelöscht: das
Gelöscht: r
Gelöscht:
Gelöscht: sicherlich
Gelöscht: s
Gelöscht: rs
Formatiert: Schriftart: Frutiger LT Com 45 Light
Formatiert: Schriftart: Frutiger LT Com 45 Light, Nicht Hochgestellt/ Tiefgestellt
Gelöscht:
Formatiert: Schriftart: Frutiger LT Com 45 Light
Formatiert: Schriftart: Frutiger LT Com 45 Light, Nicht Hochgestellt/ Tiefgestellt
Formatiert: Schriftart: Frutiger LT Com 45 Light, Nicht Hochgestellt/ Tiefgestellt
Gelöscht: .
Gelöscht: l
Gelöscht: .
Gelöscht: -
Formatiert: Schriftart: Frutiger LT Com 45 Light
Formatiert: Schriftart: Frutiger LT Com 45 Light
Formatiert: Schriftart: Frutiger LT Com 45 Light, Nicht Hochgestellt/ Tiefgestellt
Gelöscht: .
Gelöscht: l
Gelöscht: .
Gelöscht: -
Formatiert: Schriftart: Frutiger LT Com 45 Light
Formatiert: Schriftart: Frutiger LT Com 45 Light
Formatiert: Schriftart: Frutiger LT Com 45 Light, Nicht Hochgestellt/ Tiefgestellt
Gelöscht: .
Gelöscht: .
Gelöscht: -
Formatiert: Schriftart: Frutiger LT Com 45 Light

gehen die Schauspielenden aus der zeitlichen Distanz zum Stück heraus ebenso analytisch wie die Regie vor. Von beiden Seiten her ist eine Reinhardt'sche Theateraufführung als Analyse des jeweiligen dramatischen Stoffes zu verstehen. Mit diesem Ansatz steht Reinhardt beispielsweise dem Schauspielverständnis Wagners diametral entgegen. Für Wagner beruht die „Kunst der erhabenen Täuschung" in der angestrebten „Selbstentäußerung" des Schauspielers zugunsten einer vom Dichter vorgegebenen „Wahrheit".[169] Für Reinhardt hingegen ist die Schauspielkunst nicht darauf ausgelegt, bestimmte Charaktere möglichst textgetreu zu verkörpern oder sich gar in ihnen zu verlieren. Vielmehr sind die Schauspielenden aufgerufen, aus der Gegenwart des schauspielerischen Aktes heraus Position zu beziehen und ihre eigene, individuell situierte Perspektive und ihre Zeit in die Rolle einzubringen.

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass Reinhardt seine inszenatorische Arbeit am historischen Dramenmaterial als mehrstufigen Prozess einer theatralen Verlebendigung versteht. Nachdem der Regisseur sich bei der Lektüre in die Zeit des Dichters versetzt hat und seine eigene Zeit mit einbringt (1), folgt die imaginative Verlebendigung im Schauspiel, in deren Zuge die Schauspielenden dazukommen (2). Dies wird bei den Proben und dann in der Aufführung in der Arbeit der realen Schauspielenden verstärkt, die nun ebenfalls ihre eigene Zeit einbringen (3). Schließlich tragen auch die Zuschauenden ihren Teil zur theatralen Verlebendigung bei (4), denn ihnen spricht Reinhardt nicht nur empfangenden, sondern aktiv mitgestaltenden Charakter zu. Wie er im Osloer Vortrag betont, „muß noch Platz für die Phantasie der Zuschauer bleiben, denn *der* muß auch mitspielen, erraten, ergänzen, ausgestalten."[170] So lässt sich der Inszenierungsprozess als eine mehrstufige kulturhistorische Vergegenwärtigung fassen, in der das alte Stück in einer neuen Zeit wieder lebendig wird. Damit ist aber keine Aktualisierung in dem Sinne gemeint, dass das Stück in die Zeit der Aufführung übertragen wird. Sprache, Bewegungen, Bühnenbild, Kostüme etc. bleiben bei Reinhardt ganz überwiegend historisierend in der Zeit des Stücks (bzw. der gespielten Handlung) verankert. Aber weil die historische Handlung nun in der neuen, gegenwärtigen Zeit von neuen Menschen aufgeführt wird, kann es auch keine bloße Rekonstruktion einer historischen Aufführung sein. Die neue Zeit wird – teilweise unbewusst – in die alten Handlungen mit einfließen, die somit neu gelesen, gehört und gesehen werden können. Diese Möglichkeit eröffnet sich nicht zuletzt dem Publikum, das – ohne „vierte Wand" – in das verlebendigte und vergegenwärtigte Theater immersiv eintreten kann. Gerade auch das Publikum kann sich somit in die vergangene Zeit versetzen (lassen) und dabei ebenso wie Regie und Schauspielende die eigene Zeit mit einbringen.

Eine Schlüsselfunktion für diesen komplexen Prozess der vergegenwärtigenden Verlebendigung weist Reinhardt dabei jenen oben bereits erwähnten „Partituren" zu, die er nach der Lektüre des Dramas und der Visualisierung auf der „geistigen Bühne" im „stillen Kämmerlein" als Vorlage für die Proben abfasst. Diese „Regiebücher", die heute in verschiedenen Archiven liegen und deren Aufarbeitung noch weitestgehend aussteht, sind für uns heute – aus einer neuerlichen historischen Distanz heraus – eine unverzichtbare Quelle dessen, was wir über Reinhardts vergegenwärtigende Theaterpraxis aus der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts wissen können. Auf tausenden von Seiten lassen sich die inszenatorischen und dramaturgischen Überlegungen ablesen, die den zahlreichen

[169] Wagner (1872/1956) setzt dem „schlechten Komödianten" die „echten mimischen Künstler" gegenüber, die „göttliche[n] Trost" für die „ungeheuren Opfer ihrer Selbstentäußerung" verdienen (S. 327) und sich in „wunderbare[m] Spiel mit sich selbst […] gänzlich selbst verlieren" (S. 328).

[170] Reinhardt, Max: Von der modernen Schauspielkunst und der Arbeit des Regisseurs mit dem Schauspieler (1915), in: Ders.: „Ich bin nichts als ein Theatermann". Briefe, Reden, Aufsätze, Interviews, Gespräche, Auszüge aus Regiebüchern. Herausgegeben von Hugo Fetting, Berlin 1989, S. 412–422, S. 421–422.

Gelöscht: er Regisseur

Gelöscht: r

Gelöscht: r

Gelöscht: zur

Gelöscht: ,

Gelöscht: Und d

Gelöscht: ,

Gelöscht: ‘

Gelöscht: Regisseur

Gelöscht: seine

Gelöscht:

Gelöscht: wie gesehen

Gelöscht: noch

Formatiert: Schriftart: Frutiger LT Com 45 Light

Formatiert: Schriftart: Frutiger LT Com 45 Light, Nicht Hochgestellt/ Tiefgestellt

Formatiert: Schriftart: Frutiger LT Com 45 Light

Formatiert: Schriftart: Frutiger LT Com 45 Light

Formatiert: Schriftart: Frutiger LT Com 45 Light, Nicht Hochgestellt/ Tiefgestellt

Gelöscht: .

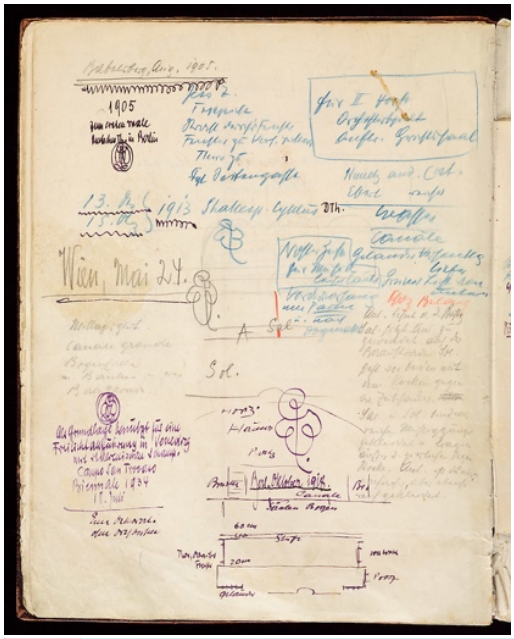
Gelöscht: l

Gelöscht: .

Gelöscht: -

Gelöscht: -

Reinhardt'schen Produktionen zu Grunde lagen. Wenn Reinhardt eine Inszenierung im Lauf der Jahre und Jahrzehnte mehrmals wieder aufnahm, weisen die Regiebücher sogar mehrere Zeitschichten der Vergegenwärtigung auf, da er sie jeweils überarbeitete. Dies ist beispielsweise bei Shakespeares *Kaufmann von Venedig* der Fall, den Reinhardt erstmals 1905 inszenierte, und den er dann insgesamt acht Mal in neuen Kontexten wieder aufnahm. Bei drei Anlässen überarbeitete er dabei das Regiebuch, wie auf dem Deckblatt die verschiedenfarbigen, mit Jahreszahlen versehenen Kommentare verdeutlichen (1913, 1924, 1934).



Regiebuch: Der Kaufmann von Venedig, Max Reinhardt, mehrfach überarbeitetes Manuskript 1905–1934. Theatermuseum Wien.

Kommentiert [SD87]: Abb X
Formatiert: Schriftart: 9 Pt.
Gelöscht: -
Formatiert: Schriftart: 9 Pt.
Formatiert: Schriftart: 9 Pt.
Kommentiert [MW88]: Bitte rechts neben das Bild
Gelöscht: , Rechte nicht geprüft
Formatiert: Schriftart: 9 Pt.

7.3. Der Mensch im Massentheater: Die Salzburger Festspiele (1919/20)

Am 22. August 1920 eröffneten die Salzburger Festspiele mit einer Aufführung von Hugo von Hofmannsthals Bearbeitung des *Jedermanns* vor dem Hauptportal des Salzburger Doms. Regie führte Max Reinhardt, die Hauptrolle spielte der damals sehr prominente italienische Schauspieler Alexander Moissi. Zwei Jahre nach Ende des Ersten Weltkriegs versammelte sich ein großenteils einheimisches Publikum auf dem wohl prominentesten Platz der Stadt, um der allegorisch inszenierten Läuterung und dem Sterben des „reichen Mannes" Jedermann beizuwohnen. Die um 1500 in holländischer, englischer und dann auch in deutscher Sprache populär gewordene *Jedermann*-Moralität schildert – wir erinnern uns aus der dritten Lektion –, wie ein Mann von Besitz und Ansehen auf seine Sterblichkeit zurückgeworfen wird und sich auf das göttliche Richterurteil über seine

Gelöscht: dem

Gelöscht: auf
Gelöscht: auf

Lebensführung vorbereiten muss. Hierbei helfen ihm weder irdische Reichtümer noch Buhlschaften oder Freunde und nicht einmal seine allegorisch verkörperte „Kraft" oder „Weisheit", sondern nur die unter Anleitung der „Erkenntnis" wiederhergestellte „Tugend". Hofmannsthal war für seine Neugestaltung von der englischen *Everyman*-Version ausgegangen, bei welcher anstelle der „Tugend" die „Good-Deeds" („Guten Werke") stehen, und diese sind es denn in seiner Fassung auch, die den Jedermann am Ende des Stücks ins Jenseits begleiten: „Nun hat er vollendet das Menschenlos, / Tritt vor den Richter nackt und bloß / Und seine Werke allein, / Die werden ihm Beistand und Fürsprech sein."[171] Für weitere Aspekte der Figurengestaltung, Handlung und Dramaturgie konsultierte Hofmannsthal auch die in der dritten Lektion kurz erwähnte *Jedermann*-Fassung des Hans Sachs (gedruckt 1560), und den finalen Text entwickelte er in mehreren Arbeitsschritten und im engen Austausch mit Reinhardt. Dieser inszenierte ihn erstmals Ende 1911 in dem von Hans Poelzig zum Großraumtheater umgebauten Berliner Zirkus Schumann, wo er 1910 bereits eine Hofmannsthal'sche Fassung der antiken *Ödipus*-Tragödie des Sophokles aufgeführt hatte.

Großes Schauspielhaus, ehemalig Zirkus Schumann, Architekt: Ernst Poelzig, Architekturmuseum TU Berlin.

Bei der Wiederaufnahme des *Jedermanns* zur Eröffnung der Salzburger Festspiele scheint Reinhardt die Aufführung durch Änderungen des Textes und Regieentscheidungen noch stärker geprägt zu

[171] Hofmannsthal, Hugo von: Jedermann, in: Ders.: Sämtliche Werke, Bd. 9. Herausgegeben von Heinz Rölleke (=*KHA* IX). Frankfurt/M. 1990, S. 95.

Gelöscht: irdische

Gelöscht:

Gelöscht: f

Gelöscht: E

Gelöscht: f

Gelöscht: -T

Gelöscht: in dem

Gelöscht:

Kommentiert [SD89]: Abb. X

Formatiert: Schriftart: 9 Pt.

Formatiert: Schriftart: 9 Pt.

Formatiert: Schriftart: 9 Pt.

Formatiert: Schriftart: 9 Pt.

Gelöscht: (gemeinfrei von Wikipedia)

Formatiert: Schriftart: 9 Pt.

Formatiert: Schriftart: Frutiger LT Com 45 Light

Formatiert: Schriftart: Frutiger LT Com 45 Light, Nicht Hochgestellt/ Tiefgestellt

Gelöscht: .

Gelöscht: l

Gelöscht: .

Formatiert: Schriftart: Frutiger LT Com 45 Light

haben, weshalb Hofmannsthal von einer „Salzburger Fassung" sprach und die Erlaubnis zu deren weiterer Aufführung daran knüpfte, dass Reinhardt als Regisseur involviert blieb.

Doch vergegenwärtigen wir uns nochmal einmal etwas näher die zeitgeschichtlichen Umstände dieser Salzburger Erstaufführung. Nach dem Ende des Ersten Weltkriegs stand nicht nur Deutschland, sondern auch Österreich vor der großen Herausforderung, den Schrecken des Krieges zu verarbeiten und die wirtschaftliche Krise zu überwinden. Zudem war nach dem Niedergang der Monarchie das Bedürfnis nach einer neuen nationalen Identität spürbar. Parallel zur Gründung der ersten Republik Österreichs, so die Hoffnung, sollte mit Hilfe von Kunst und Kultur aus der Krise heraus ein neues Gemeinschaftsgefühl gestiftet werden. In diesem Kontext hatte die von einigen einflussreichen Salzburger innen verfolgte Festspielidee sowohl das wirtschaftliche Ziel, ein kaufkräftiges internationales Publikum anzulocken, als auch das identitätspolitische Ziel, die einheimische Bevölkerung bei der Entwicklung eines kulturellen Bewusstseins zu unterstützen. Unter beiden Gesichtspunkten dienten die Wagner'schen Bayreuther Festspiele als ein offenkundiges Vorbild, wobei in Salzburg an das kulturelle Erbe Wolfgang Amadeus Mozarts angeknüpft werden sollte.

Die programmatische Akzentuierung veränderte sich aber merklich, als im Zuge der Planungen die künstlerische Verantwortung an die beiden international erfolgreichen Österreicher Reinhardt und Hofmannsthal übergeben wurde, die aufgrund der Zirkus Schumann-Aufführungen als Erfolgsgaranten für ein Massentheater galten. Für Reinhardts Theater waren damals wie erläutert schon seit Längerem die Konzepte des Menschen, des Lebendigen und der Vergegenwärtigung zentral, die nicht an eine nationale Identität gebunden sind. Das neuartige Massentheater sah er, wie er 1911 zum Zirkus Schumann erläutert hatte, insbesondere auch als einen „sozialen Faktor": „so wäre damit die Möglichkeit gegeben, weite Kreise der Bevölkerung als Besucher heranzuziehen, denen heute aus wirtschaftlichen Gründen der Eintritt versperrt ist."[172] Diese Einschätzung kehrte 1917 in einer Denkschrift für ein neues Salzburger „Festspielhaus" wieder, in welcher er sein Massentheater als ein „‚Lebensmittel' für die Bedürftigen" einschätzt. Es solle „Zuflucht […] für die Daheimgebliebenen" bieten und auch „für viele, die von draußen kommen".[173] Zudem schlägt Reinhardt nun vor, dass ein Teil der Erlöse zur „Linderung der Kriegsnot und zu anderen wohltätigen Zwecken" einzusetzen seien.[174] Im Juli 1918 beschreibt er die geplanten Festspiele gar als ein genreübergreifendes, internationales „Friedenswerk", dessen Ziel nichts weniger sei, als „[m]it Schönheit, Geist und Heiterkeit, vor allem mit dem tiefen Glauben an diese Mission, mit dem Götterfunken Freude, […] die Welt zu erobern und zu verbrüdern".[175] So wäre von einem humanistischen oder unter dem neuen Zeitumständen auch humanitären Theater zu sprechen. Gerade durch die Darstellung von gewissen allgemeinmenschlichen Zügen, Handlungen und Konflikten hat das Massentheater für Reinhardt also das Potential, *verschiedenartige* Menschen (sowohl auf der Bühne als auch im Publikumsraum) zu einer heterogenen Gemeinschaft zu vereinen.

[172] Vgl. Reinhardt, Max: Das Theater der Fünftausend (1911), in: Ders.: „Ich bin nichts als ein Theatermann". Briefe, Reden, Aufsätze, Interviews, Gespräche, Auszüge aus Regiebüchern. Herausgegeben von Hugo Fetting, Berlin 1989, S. 446–447, hier S. 447.
[173] Reinhardt, Max: Denkschrift zur Errichtung eines Festspielhauses in Hellbrunn (1917), in: Ders.: „Ich bin nichts als ein Theatermann". Briefe, Reden, Aufsätze, Interviews, Gespräche, Auszüge aus Regiebüchern. Herausgegeben von Hugo Fetting, Berlin 1989, S. 215–220, hier S. 215.
[174] Ebd., S. 220.
[175] Vgl. Reinhardt, Max: Brief Reinhardts an Ferdinand Künzelmann (21. Juli 1918), in: Ders.: „Ich bin nichts als ein Theatermann". Briefe, Reden, Aufsätze, Interviews, Gespräche, Auszüge aus Regiebüchern. Herausgegeben von Hugo Fetting, Berlin 1989, S. 221–226, hier S. 222.

Gelöscht: n
Gelöscht: nun
Gelöscht: Salzburgs als Geburtsstadt
Gelöscht:
Gelöscht: Und d
Gelöscht:
Gelöscht: d
Gelöscht: Zuschauer
Formatiert: Schriftart: Frutiger LT Com 45 Light
Formatiert: Schriftart: Frutiger LT Com 45 Light, Nicht Hochgestellt/ Tiefgestellt
Gelöscht: I
Gelöscht: .
Gelöscht: -
Formatiert: Schriftart: Frutiger LT Com 45 Light
Formatiert: Schriftart: Frutiger LT Com 45 Light, Nicht Hochgestellt/ Tiefgestellt
Gelöscht: .
Gelöscht: I
Formatiert: Schriftart: Frutiger LT Com 45 Light
Gelöscht: .
Gelöscht: -
Formatiert: Schriftart: Frutiger LT Com 45 Light
Formatiert: Schriftart: Frutiger LT Com 45 Light
Formatiert: Schriftart: Frutiger LT Com 45 Light, Nicht Hochgestellt/ Tiefgestellt
Formatiert: Schriftart: Frutiger LT Com 45 Light
Formatiert: Schriftart: Frutiger LT Com 45 Light
Formatiert: Schriftart: Frutiger LT Com 45 Light, Nicht Hochgestellt/ Tiefgestellt
Gelöscht: .
Gelöscht: I
Gelöscht: .
Gelöscht: -
Formatiert: Schriftart: Frutiger LT Com 45 Light

Menschen aus verschiedenen Nationen oder gesellschaftlichen Klassen können zusammenkommen, ohne diese Differenzen angesichts des allgemeinmenschlichen Bühnengeschehens verleugnen zu müssen.

Dass der allgemeinmenschliche Ausgangspunkt auch beim *Jedermann* leitend war, lässt sich schon aufgrund des Stücktitels vermuten. Wie bewusst Reinhart und Hofmannsthal damit umgingen, lässt sich aus zwei brieflichen Äußerungen Hofmannsthals von 1920 ersehen. Drei Monate nach der Eröffnung der Festspiele betont er zunächst in einem Brief an den *Jedermann*-Darsteller Alexander Moissi, welche Freude es für ihn gewesen sei, „endlich mit einer Dichtung auf *Menschen* zu wirken, nicht auf Theaterpublikum, sondern auf wirkliche einfache Menschen, meine Landsleute."[176] Wenige Tage später schreibt er ganz ähnlich an den Schriftsteller und Philosophen Rudolf Pannwitz, dass der *Jedermann* das „Unahnbarste, Wirklichste, Beglücklichste" gewesen sei,

> was ich im Zusammenhang mit Menschen, mit Publicum, wie Sie's nennen wollten, je hätte erleben oder zu erleben auch nur hätte ahnen können: durch die tausendfach gebrochene, in tausend wirklichen einfachen Menschen sich brechende directeste stofflich simpelste und zugleich religiöseste Wirkung auf eine ganze *Bevölkerung*, von der kaum der Hundertste die Namen Hofmannsthal oder Reinhardt auch nur gekannt hätte.[177]

Das eigentliche Theaterpublikum, also das „Publicum der aus Wien und Berlin zugereisten Finanzleute", fügt Hofmannsthal hinzu, „verschwand darüber, war nicht da, so wenig als die Laternenpfähle auf dem Domplatz."[178] Dies verdeutlicht, dass auch er dem Massen- und Festspieltheater eine über den herkömmlichen Theaterbetrieb hinausreichende, gemeinschaftsstiftende Wirkung zuspricht. Mit der Rede von den „Landsleuten" und der „Bevölkerung" scheint dabei stärker als bei Reinhardt der nationale österreichische Kontext anzuklingen. Aber auch bei Hofmannsthal wird ablesbar, dass der „simpelste" dramatische Stoff, der eben „Jedermann" betrifft, eine die nationale Identität übersteigende Dimension aufweist. Wenn die Wirkung der Aufführung sich „tausendfach" in den Menschen „bricht", dann können sie im selben Moment, in dem sie zu einer Gemeinschaft zusammen kommen, darin ihre Individualität einbringen. Der *Jedermann* kann auf sie, ausgehend von ihren je eigenen und verschiedenartigen Leben, wirken; von ihren je eigenen „guten Werken".

Die allgemeinmenschliche und damit transnationale Anlage der Festspiele macht deutlich, wie weit sie sich in der Realisierung vom zunächst naheliegenden Vorbild Bayreuths entfernten. Reinhardt dürfte mit der erbitterten Debatte vertraut gewesen sein, die 1913 um die Sicherung des alleinigen Aufführungsrechts von Wagners *Parsifal* in Bayreuth geführt wurde. Angesichts der auslaufenden Urheberrechte des Stückes hatte Wagners Witwe Cosima mit großem Nachdruck darauf insistiert, dass die Aufführungen an Bayreuth gebunden bleiben müssten, um den deutschen Nationalcharakter von Wagners Werk zu erhalten. Es ist eine Ironie der Geschichte, dass die Urheberrechte für *Parsifal* schließlich doch aufgehoben wurden und Wagners letztes Musikdrama allein im Jahre 1914 weltweit mehr als 50mal aufgeführt wurde, während die Finanzkrise und der Erste Weltkrieg die Bayreuther Festspiele in eine Spielpause von mehr als zehn Jahren zwangen. Nach der Wiederaufnahme der

[176] Zit. in *KHA* IX, S. 278.
[177] Zit. ebd.
[178] Zit. ebd.

Gelöscht:
Gelöscht:
Gelöscht: des Lletzteren
Formatiert: Schriftart: Kursiv, Nicht Hochgestellt/ Tiefgestellt
Gelöscht:
Gelöscht: ,
Gelöscht: -
Gelöscht: T
Gelöscht: ,
Gelöscht: ‘
Gelöscht: als
Gelöscht: ,
Gelöscht: ‘
Gelöscht:
Formatiert: Schriftart: Frutiger LT Com 45 Light, Nicht Hochgestellt/ Tiefgestellt
Gelöscht:
Formatiert: Schriftart: Frutiger LT Com 45 Light
Formatiert: Schriftart: Frutiger LT Com 45 Light
Formatiert: Schriftart: Frutiger LT Com 45 Light, Nicht Hochgestellt/ Tiefgestellt
Gelöscht:
Formatiert: Schriftart: Frutiger LT Com 45 Light
Formatiert: Schriftart: Frutiger LT Com 45 Light
Formatiert: Schriftart: Frutiger LT Com 45 Light, Nicht Hochgestellt/ Tiefgestellt
Formatiert: Schriftart: Frutiger LT Com 45 Light

Festspiele zeigte sich allerdings der kulturpolitische Nationalismus des Wagner-Imperiums stärker denn je, und Bayreuth wurde nun auch zu einer frühen Pilgerstätte der Nationalsozialisten.

Von einem solchen Deutschnationalismus, der an das Werk *eines* Komponisten-Regisseurs-Festspielleiters gebunden war, wandten sich die Salzburger Festspiele entschieden ab. Reinhardt betont in der zitierten Denkschrift von 1917, dass Salzburg ein „viel weiter verzweigtes Interesse" als die „Wagner-Festspiele in Bayreuth und München" verfolge.[179] Auch Hofmannsthal weist Bayreuth als Modell zurück, wenn er auf einem 1919 anonym publizierten Programmfaltblatt für die kommenden Festspiele erklärt: „Bayreuth bleibe wie es ist, aber dient *einem* großen Künstler; Salzburg will dem ganzen klassischen Besitz der Nation dienen."[180] Der klassische Besitz umfasste dabei für Hofmannsthal die „Antike" ebenso wie Shakespeare, Calderon oder Molière,[181] und sogar „alle Theater und Bibliotheken der Welt" sollten mit einbezogen werden, um die einzelnen „Nationen" einander „in ihrem Höchsten" erkenntlich zu machen.[182] Deshalb beschreibt Hofmannsthal Salzburg als „Herz vom Herzen Europas" und gibt der Hoffnung Ausdruck, dass neben den Deutschen auch „die Angehörigen anderer Nationen zu uns kommen werden".[183] So zeigt sich die pluralistische, transnationale – und mithin (west-)europäische – Anlage der Salzburger Festspiele nicht nur in Reinhardts und Hofmannsthals Konzeptionen des sich im Einzelnen „brechenden" Allgemein-Menschlichen und in der Adressierung an ein internationales Publikum, sondern auch in der Diversität des Repertoires.

Ein weiterer grundlegender Unterschied zwischen den Festspielkonzeptionen von Bayreuth und Salzburg bestand (und besteht noch immer) hinsichtlich der räumlichen Struktur und der städtebaulichen Integration der Spielstätten. Wie in der vorangegangenen Lektion ausgeführt, hatte Wagner in Bayreuth eigens ein Festspielhaus bauen lassen, das seinen auf totale Absorption der Zuschauer innen angelegten inszenatorischen Ansprüchen bis ins kleinste Detail genügen sollte. Außerhalb von Bayreuth auf einem „grünen Hügel" gelegen bot das Festspielhaus geradezu einen Wallfahrtsort, zu dem die Besucher innen während der Festspiele pilgern mussten (und es noch immer tun), um sich in die technisch aufwändigen Bühnenillusionen von Wagners Aufführungen versenken zu können. Die Salzburger Festspiele beruhen auf einem ganz anderen Raumkonzept. Zwar stand ab 1925 auch hier ein extra eingerichtetes Festspielhaus für Produktionen zur Verfügung (und seit dem Bau des großen Festspielhauses von 1960 sind es gar zwei). Doch ging zum einen das erste Festspielhaus aus einem Umbau der ehemals fürstlichen Winterreitschule hervor, und zum anderen war es nur eine unter mehreren Spielstätten. Unter dem Motto „die ganze Stadt ist Bühne" machte Reinhardt besondere Orte der Stadt zu Spielorten, die auch heute noch zentrale Bestandteile des Festivals sind. Nicht ein Idealraum wie das von Wagner minutiös geplante Bayreuther Festspielhaus – und damit die Anpassung des Raumes an das Theater – war das Ziel. Reinhardt ging es, ganz im Gegenteil, um eine Anpassung des Theaters an die bestehenden räumlichen Umstände. Im Umkehrschluss wurde so der städtische Raum selbst mit Theater und Theaterspiel gefüllt und belebt – die Stadt selbst wurde theatralisiert.

[179] Reinhardt, Max: Denkschrift zur Errichtung eines Festspielhauses in Hellbrunn (1917), in: Ders.: „Ich bin nichts als ein Theatermann". Briefe, Reden, Aufsätze, Interviews, Gespräche, Auszüge aus Regiebüchern. Herausgegeben von Hugo Fetting, Berlin 1989, S. 215–220, hier S. 217.
[180] Hofmannsthal, Hugo von: Die Salzburger Festspiele, in: Ders.: *Sämtliche Werke, Bd. 34. Reden und Aufsätze 3*. Herausgegeben von Klaus E. Bohnenkamp u. a. (=*KHA* 34), Frankfurt/M. 2011, S. 231–235, hier S. 233.
[181] Vgl. ebd., 232.
[182] Ebd., S. 235.
[183] Ebd., S. 233.

Gelöscht: neuen
Gelöscht: n
Gelöscht: ischen
Gelöscht: Bewegung.
Gelöscht: /
Gelöscht: /
Gelöscht:)
Gelöscht: -F
Gelöscht: so gut
Gelöscht: genauso
Gelöscht: "
Gelöscht: ,
Gelöscht: ‘
Gelöscht:
Gelöscht: und Besucherinnen
Gelöscht: zu
Gelöscht: ,
Gelöscht: aber
Gelöscht: ging
Formatiert: Schriftart: Frutiger LT Com 45 Light
Formatiert: Schriftart: Frutiger LT Com 45 Light, Nicht Hochgestellt/ Tiefgestellt
Gelöscht: .
Gelöscht: I
Gelöscht: .
Gelöscht: -
Formatiert: Schriftart: Frutiger LT Com 45 Light
Formatiert: Schriftart: Frutiger LT Com 45 Light
Formatiert: Schriftart: Frutiger LT Com 45 Light, Nicht Hochgestellt/ Tiefgestellt
Gelöscht: .
Gelöscht: I
Gelöscht: -
Formatiert: Schriftart: Frutiger LT Com 45 Light, Nicht Hochgestellt/ Tiefgestellt

Der prominenteste dieser städtischen Orte ist der Salzburger Dom, auf dessen Vorplatz die ersten Festspiele 1920 wie erwähnt mit Hofmannsthals *Jedermann* eröffneten. Bis heute bildet Hofmannsthals Bearbeitung des mittelalterlichen Moralspiels den Auftakt der Salzburger Festspiele, bei der alljährlich hunderte von Menschen in Volksfestatmosphäre einer Prozession von Schauspieler_innen durch die Stadt bis vor das Portal der Kathedrale folgen. Anhand dieses Beispiels lässt sich nachvollziehen, inwiefern Reinhardt mit der Theatralisierung des Stadtraums seine seit Langem verfolgten Strategien zur Immersion des Publikums weiterführt. Ganz anders als Wagner, der den Bühnenraum als einen in sich geschlossenen Illusionsraum konzipierte, welcher die Blickrichtung und die Imagination des Publikums bannen soll, zielte Reinhardt wie erläutert schon seit (spätestens) 1905 auf eine Überwindung der „vierten Wand" und eine körperlich-sinnliche Integration der Zuschauenden in das sich räumlich entfaltende Spiel ab. Ab 1910 wurde dies im Massentheater des Zirkus Schumann dadurch bestärkt, dass die Bühnenanordnung freier gestaltet wurde, als es bei herkömmlichen Theaterhäusern möglich war. Als Reinhardt den *Jedermann* dann aus dem Zirkus Schumann heraus in den Stadtraum vor dem Salzburger Dom überführte, lehnte er sich an die spätmittelalterliche Aufführungspraxis der geistlichen Spiele und Moralitäten an, die ebenfalls bevorzugt vor Kirchen oder auf anderen Plätzen aufgeführt worden waren (Lektion 3). Aber auch diesbezüglich kommt die Eigenheit von Reinhardts Inszenierungspraxis zum Tragen, dass er nicht auf die Rekonstruktion von historischen Aufführungen abzielte, sondern auf neue Lektüren und Visualisierungen, in welche die Jetztzeit mit einfloss. Die im Spätmittelalter geläufigen Holzbühnenkonstruktionen, welche auf den öffentlichen Plätzen aufgebaut worden waren, hatten – manchmal simultan nebeneinander – die Schauplätze der dramatischen Handlung als in sich abgeschlossene Räume dargestellt. Im Unterschied dazu erscheint das schlichte, sehr breite Holzpodest, das Reinhardt direkt vor die drei Portale des Doms bauen ließ, wie ein integraler Teil des Platzes und der zum Dom führenden Treppen. Es stellt keinen in sich abgesonderten Schauplatz dar, sondern soll gewährleisten, dass die Bühnenhandlung gewissermaßen direkt in den Stadtraum hinein verlegt wird.

Gelöscht: n

Gelöscht:

Gelöscht: ,

Gelöscht: ‘

Inszenierung des *Jedermanns* von Hugo v. Hofmannsthal, Regie: Max Reinhardt, Salzburger Festspiele 1920. Archiv der Salzburger Festspiele/Foto Ellinger

Aufgrund der besonderen Bühnengestaltung kann es so wirken, als trete Jedermann direkt vor dem Salzburger Dom und somit in jenem Stadtraum auf, in dem auch das Publikum sitzt (und sich auch sonst täglich bewegt). Damit hat sich die räumliche Struktur gegenüber dem Zirkus Schumann grundlegend verändert. Das Publikum wird nun nicht mehr eingeladen, sich in dem besonderen Theaterraum in die gespielte Handlung und die entsprechende Zeit hinein zu versetzen, sondern die Handlung wird direkt im Lebensraum des Publikums vergegenwärtigt. Die immersiv verfolgte Handlung kann nun so wahrgenommen werden, als ob sie im Hier und Jetzt des Salzburger Doms 1920 stattfinden würde.

Auch diese Art der verlebendigenden Vergegenwärtigung ist aber nicht als eine Aktualisierung des Stücks in dem Sinne zu verstehen, dass die Handlung in neue Verhältnisse der Jetztzeit übertragen und an diese angepasst würde. Obwohl Hofmannsthal den Text neu schrieb, blieb die Sprache auf ihre historische Herkunft verwiesen, und dasselbe galt z. B. für die Kostüme. Eher ließe sich die Vergegenwärtigung im Hier und Jetzt daher als Zeichen einer thematischen Kontinuität oder Wiederholung verstehen: Die Jedermann-Geschichte, die um 1500 als Spiegel der wirklichen Welt gedacht war, ist nach wie vor (oder wieder) für die Wirklichkeit aktuell; so sehr, dass sie sich gewissermaßen direkt in dieser abspielt. Damit wird zum einen das allgemeinmenschliche Verständnis der Handlung bestärkt, die nun über viele Jahrhunderte hinweg gültig erscheint. Zum anderen aber werden auch die Differenzen unterstrichen, die bei Reinhardt im Allgemeinmenschlichen integriert werden: So wie Menschen aus verschiedenen Sprachgruppen, gesellschaftlichen Klassen etc. durch die theatrale Wirkung vereinigt werden können, ohne dabei ihre Individualität zu verlieren, gilt dies auch für ganz unterschiedliche Menschen aus verschiedenen Jahrhunderten.

Kommentiert [SD90]: Abb. X

Formatiert: Schriftart: 9 Pt.

Gelöscht:

Formatiert: Schriftart: 9 Pt.

Formatiert: Schriftart: 9 Pt.

Gelöscht: , Rechte sind noch zu prüfen.

Gelöscht:

Gelöscht: die

Gelöscht: n

Gelöscht: f

Gelöscht: ,

Gelöscht: so

Gelöscht:

Ein zweiter besonders prominenter Stadtraum, den Reinhardt theatralisierte, ist die spektakuläre Anlage der Felsenreitschule, die 1693 unter dem Erzbischof Johann Ernst von Thun gebaut worden war. Dafür war der im Zuge des Dombaus ausgehobene Steinbruch genutzt worden, in dem dreigeschossige Publikumsarkaden entstanden waren. Diese verwendete Reinhardt nun als Kulisse, während er den Schauplatz je nach Aufführung mit Bühnenkonstruktionen und neuen Tribünen ausgestaltete. Bisweilen erinnerte dies nun stärker an spätmittelalterliche Bühnenkonstruktionen, die, frei in den öffentlichen Raum gestellt, eigene raumzeitliche Einheiten bilden. Eine besonders berühmte Konstruktion aber, die von Clemens Holzmeister in die Arkaden gebaute *Faust*-Stadt von 1933, kam dem Ansatz der *Jedermann*-Aufführung vor dem Domplatz nahe, indem sie die Bühnenelemente stärker mit dem besonderen Stadtraum verschmolz. Auch hier bot sich dem Publikum die immersive Wirkung, das Gespielte so wahrzunehmen, als ob es im Hier und Jetzt von Salzburg 1933 stattfinde. Dass Reinhardt diese Bühne für eine Inszenierung von Goethes *Faust. Der Tragödie 1. Teil* (1808) nutzte, ließe sich dann so verstehen, dass er dem Faustdrama eine ebenso allgemeinmenschliche und transhistorische Bedeutung zusprach wie dem *Jedermann*. Die Handlung um Faust und seinen Teufelspakt (deren erste Fassungen übrigens fast so alt sind wie die ersten *Jedermann*-Versionen um 1500), wäre nicht nur zur Zeit Goethes, sondern noch im 20. Jahrhundert so allgemeingültig wie die Handlung um den Jedermann.

Felsenreitschule mit Bühnenkonstruktion, Szene aus „Der Diener zweier Herren" von Carlo Coldoni in der Regie von Max Reinhardt, Salzburger Festspiele 1926, Österreichisches Theatermuseum

7.4. Theatralisierung der Stadt: Von Salzburg nach Venedig

Zum Abschluss dieser Lektion wollen wir nun ein weiteres Beispiel solcher Theatralisierungen des Stadtraums betrachten, das aber unter ganz anderen Vorzeichen stattfand und mit dem Reinhardts

Gelöscht: Zuschauerarkaden
Gelöscht: Zuschauertribünen
Gelöscht: Publikumst
Gelöscht: n
Gelöscht: konnte das
Gelöscht: das sich immersiv in die Handlung hineinversetzt, dann
Gelöscht: wieder
Gelöscht: .
Kommentiert [SD91]: Abb. X...
Formatiert: Schriftart: 9 Pt.
Formatiert: Zeilenabstand: Mehrere 1,15 ze, Keine Absatzkontrolle, Leerraum zwischen asiatischem und westlichem Text nicht anpassen, Leerraum zwischen asiatischem Text und Zahlen nicht anpassen, Tabstopps: 1 cm, Links + 2 cm, Links + 3 cm, Links + 4 cm, Links + 5 cm, Links + 6 cm, Links + 7 cm, Links + 8 cm, Links + 9 cm, Links + 10 cm, Links + 11 cm, Links + 12 cm, Links
Formatiert: Schriftart: 9 Pt.
Formatiert: Schriftart: 9 Pt.
Kommentiert [MW92]: Rechte angefragt. Würde insgesamt 70€ kosten, gibt es dafür Budget? Sonst rausnehmen
Gelöscht: Felsenreitschule mit Bühnenkonstruktion
Gelöscht: ¶ ... [201]
Gelöscht: (Rechte noch nicht erfragt)
Formatiert: Schriftart: 9 Pt., Hervorheben
Formatiert: Schriftart: 9 Pt.
Formatiert: Schriftart: 9 Pt.
Gelöscht: →
Gelöscht: ,

langjährige Arbeit an der verlebendigenden Vergegenwärtigung des Theaters eine weitere Wendung nahm. Es handelt sich um die Aufführung von Shakespeares *The Merchant of Venice* auf dem Campo die San Trovaso in Venedig am 18. Juli 1934.

Dies war die letzte Aufführung seiner erstmals 1905 gezeigten Inszenierung, die Reinhardt, wie oben im Zusammenhang mit dem Regiebuch kurz erwähnt, bei zuvor sieben Wiederaufnahmen und 362 Aufführungen mehrfach überarbeitet hatte. So wie beim Salzburger *Jedermann* brachte Reinhardt also auch hier eine Inszenierung in den öffentlichen Raum einer Stadt, die er viele Jahre zuvor unter ganz anderen räumlichen Voraussetzungen erarbeitet hatte. In diesem Fall war es aber just diejenige Stadt, die bereits in Shakespeares Stücktitel erscheint und in der die gesamte diegetische Handlung des Stücks angesiedelt ist, so dass der Aufführungsort sich deckungsgleich mit dem diegetischen Handlungsort überlagerte.

Kaufmann von Venedig, Venedig 1934, Probenfoto (Max Reinhardt im Vordergrund)

Kaufmann von Venedig, Venedig 1934, Szenenfoto, beides Theatermuseum Wien.

Die Vergegenwärtigung im Hier und Jetzt betraf dabei nicht wie beim Salzburger *Jedermann* eine allgemeinmenschliche Handlung, die dem Anspruch nach jederzeit überall präsent werden könnte, sondern eine besondere, an die Umstände einer Stadt gebundene Handlung. Genau jene besondere Geschichte des Handelsmannes Antonio, die aus Shakespeares Londoner Perspektive in den 1590er-Jahren im damals weitab liegenden Venedig vorstellbar war, wurde nun für das Venezianische Publikum von 1934 im eigenen Lebensraum präsent.

Shakespeares Stück schildert einen Rechtsstreit um ein verlorenes Darlehen, in welchen Antonio mit dem jüdischen Geldleiher Shylock verwickelt ist. Am Ende wird der Streit von der Richterin Portia dadurch zugunsten Antonios entschieden, dass sie Shylock zum rechtslosen Fremden degradiert: „if thou dost shed / One drop of Christian blood, thy lands and goods / Are by the laws of Venice confiscate / Unto the state of Venice." (IV, 1:301–308). Weil Shylock parallel zum Rechtstreit seine Tochter Jessica verliert, die sich ihrem Geliebten Lorenzo und damit dem Christentum zuwendet, und weil Shylocks Haus ausgeraubt wird, erscheint der jüdische Geldleiher als ein von der Venezianischen Gesellschaft geradezu systematisch Ausgeschlossener und Verfolgter. Diese ungeschönte Darstellung von Venezianischem Antijudaismus hat in der Shakespeare-Rezeption zu langen (und bis heute nicht abschließend geklärten) Auseinandersetzungen darüber geführt, ob das Stück selbst eine antijudaistische Botschaft vermittle. Und gerade der Antijudaismus war dasjenige Thema, das bei der

Gelöscht: r

Gelöscht: Es war dies

Gelöscht: Dadurch betraf d

Gelöscht: Links: Kaufmann von Venedig, Venedig 1934, Probenfoto (Max Reinhardt im Vordergrund), rechts: Szenenfoto, beides Theatermuseum Wien, Rechte noch nicht angefordert¶

Formatiert: Schriftart: 9 Pt.

Formatiert: Schriftart: 9 Pt.

Formatiert: Schriftart: 9 Pt.

Gelöscht: h

Gelöscht: …

Gelöscht: ‘

Gelöscht: -

Gelöscht: s

Gelöscht: v

Gelöscht: v

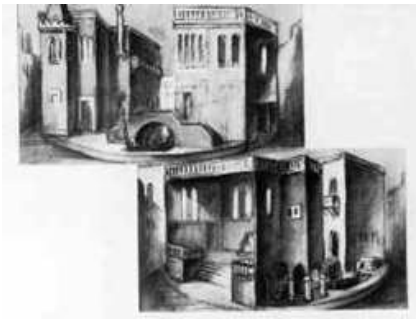
Vergegenwärtigung von 1934 sowohl für das Venezianische Publikum als auch aus der persönlichen Perspektive Reinhardts in den Vordergrund rücken musste.

Zum einen wurde Italien damals von der faschistischen Partei regiert, die 1929 den römisch-katholischen Glauben zur Staatsreligion erklärt und damit die seit der Einigung des Königreichs Italien 1870 bestehende bürgerrechtliche Gleichstellung der Juden aufgehoben hatte. Zum anderen war Reinhardt persönlich von jenen antisemitischen Beschlüssen betroffen, welche in Berlin die 1933 ins Amt gesetzte NSDAP-Regierung verfolgte. Es kam zu Entlassungswellen und Enteignungen und wie erwähnt war Reinhardts Deutsches Theater durch ein steuerrechtliches Manöver vom Staat übernommen worden. Sogar für die Salzburger Festspiele hatte der Berliner Regierungswechsel Konsequenzen, denn die damals illegale nationalsozialistische Partei Österreichs trat nun zunehmend durch antisemitische Hetzkampagnen und Terroranschläge hervor. Bei einem solchen Anschlag wurde auch das Salzburger Festspielhaus in Salzburg am 17. Mai 1934 durch eine Bombe beschädigt. Als einen Monat später der deutsche Reichskanzler Hitler zum ersten Mal den italienischen Ministerpräsidenten Mussolini besuchte, fand das Treffen ausgerechnet in Venedig statt. Alle diese Ereignisse hatte Reinhardt bei der Planung der *Merchant*-Aufführung nicht antizipieren können, aber dennoch musste nun am 18. Juli 1934 die Vergegenwärtigung von Shylocks Geschichte im theatralisierten Stadtraum besondere Resonanzen auslösen. Was hieß es wohl für die Zuschauenden, wenn der im Stück vorgeführte Ausschluss des Shylock aus der Venezianischen Gemeinschaft der 1590er-Jahre in einem realen Stadt- und Lebensraum von 1934 in Szene gesetzt wird, der zunehmend faschistisch und antisemitisch geprägt ist?

Zum besseren Verständnis der hier in Frage stehenden politischen Brisanz sind einige Grundzüge von Reinhardts *Merchant*-Inszenierung zu beachten, die sich anhand der zahlreichen Rezensionen zur Premiere am Deutschen Theater vom 9. November 1905 eruieren lassen. Entgegen der damals geläufigen Aufführungstradition hatte Reinhardt das Stück, wie der jüdische Rezensent Siegfried Jacobson bemerkte, nicht als Trauerspiel, sondern als Festspiel mit komischen Elementen gezeigt.[184] Zu diesem Zweck war Venedig detailreich als Ort des turbulenten Karnevals dargestellt worden, wozu die damals innovative Drehbühne und stark bewegte Massenszenen beitrugen. Ein anderer Rezensent, Alfred Klaar, beschrieb die „venezianischen Gäßchen mit ihren stimmungsvollen Durchblicken, den Mosaikbildern und Heiligenstatuen an düsteren Palästen, der gedrängten Architektur und den kleinen kühn geschwungenen Brücken."[185] Klaar wies auch darauf hin, dass Reinhardts Inszenierung „kraft der Drehbühne […] in blitzschnellen Verwandlungen dem hastigen Tempo des Szenenwechsels" gerecht wurde, „in dem sich die ersten Akte bewegen."[186]

[184] Jacobson, Siegfried: Berliner Theaterwoche (1905), in: Ders.: Das Theater der Reichshauptstadt. Schriften 1900–1909. Herausgegeben von Gunther Nickel u. a. Göttingen 2005, S. 240–248, hier S. 243.
[185] Rezension Klars für die Vossische Zeitung Nr. 529 (10. November 1905), in: Fetting, Hugo (Hg.): Von der freien Bühne zum politischen Theater. Drama und Theater im Spiegel der Kritik. Bd. 1. 1889–1918. Leipzig 1987, S. 302–307, hier S. 303–304.
[186] Ebd., S. 303.

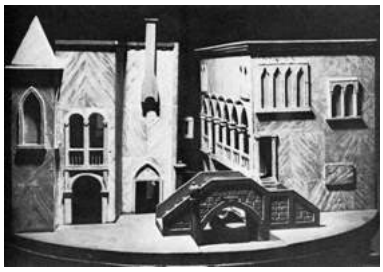
Gelöscht:
Gelöscht: s
Gelöscht: n
Gelöscht: s
Gelöscht: v
Gelöscht:
Gelöscht: ¶ ... [202]
Formatiert: Hervorheben
Formatiert: Hervorheben
Formatiert: Schriftart: Frutiger LT Com 45 Light
Formatiert: Schriftart: Frutiger LT Com 45 Light, Nicht Hochgestellt/ Tiefgestellt
Gelöscht: .
Gelöscht: l
Formatiert: Schriftart: Frutiger LT Com 45 Light, Nicht Hochgestellt/ Tiefgestellt
Formatiert: Schriftart: Frutiger LT Com 45 Light
Formatiert: Schriftart: Frutiger LT Com 45 Light
Formatiert: Schriftart: Frutiger LT Com 45 Light, Nicht Hochgestellt/ Tiefgestellt
Gelöscht: .
Gelöscht: l
Gelöscht: .
Gelöscht: -
Gelöscht: -
Gelöscht:
Formatiert: Schriftart: Frutiger LT Com 45 Light
Formatiert: Schriftart: Frutiger LT Com 45 Light, Nicht Hochgestellt/ Tiefgestellt
Formatiert: Schriftart: Frutiger LT Com 45 Light



Straße, Gericht, Entwürfe Bühnenbild *Der Kaufmann von Venedig* (Max Reinhardt), Deutsches Theater 1905

Andere Beobachter innen hoben die durch den Einsatz von Musik und Bühnenbild evozierte Venezianische Stimmung hervor, und der später offen völkisch argumentierende Theaterkritiker Erich Schlaikjer berichtet von einem „entzückten" und von Jubel ergriffenen Publikum, in dem das „frohe Gefühl eines erhöhten Daseins lebte": „die Stimmung war so festlich."[187] Wie aber Jacobson betonte, wurde die feierliche Stimmung von Shylock durchkreuzt, der im stimmungsvollen Venezianischen Stadtbild und Karnevalsgeschehen als randständiger „Störenfried" erschien: „Venezianische Lebenslust ist die Dominante der Aufführung, hebräisches Lebensleid nur ein dissonierender Ton."[188]

Die von Jacobson vernommene Dissonanz war zudem in der Gestaltung der Bühne visuell übertragen worden. Die Drehbühne erlaubte zum einen die Darstellung eines zusammenhängenden, einheitlichen Stadtraums, der von verschiedenen Seiten einsehbar war, und in den sich auch das jüdische Ghetto kaum unterscheidbar einfügte. Zum anderen ermöglichte der Drehmechanismus einen Wechsel zwischen dem städtischen Außenraum und dem Innenraum von Shylocks und Jessicas Haus.



Straße, Modell Bühnebild *Der Kaufmann von Venedig* (Max Reinhardt), Deutsches Theater 1905

Interior Shylocks Haus, Bühnenbild *Der Kaufmann von Venedig* (Max Reinhardt), Deutsches Theaeter 1905.

Dieses fiel von außen betrachtet im Stadtbild, wie ein vierter Kritiker bemerkte, durch die „ängstlich vergitterten Fenster" auf, und die Innensicht verstärkte den Eindruck eines im festlichen Stadtgefüge nicht aufgehenden Raumes, indem sie ein vom „Durcheinander verpfändeter Gegenstände" geprägtes Wohnzimmer zeigte.[189] Damit machte Reinhardt gewissermaßen Shylocks „Innenleben"

schen Theater. Drama und Theater im Spiegel der Kritik. Bd. 1: 1889–1918, Leipzig 1987, S. 301.

[188] Jacobson, Siegfried: Berliner Theaterwoche (1905), in: Ders.: Das Theater der Reichshauptstadt. Schriften 1900–1909. Herausgegeben von Gunther Nickel u. a., Göttingen 2005, S. 243.

[189] Rezension Fritz Engels im *Berliner Tageblatt* Nr. 575 (13. November 1905), in: Fetting, Hugo (Hg.): Von der freien Bühne zum politischen Theater. Drama und Theater im Spiegel der Kritik. Bd. 1: 1889–1918, Leipzig 1987, S. 311–315, hier S. 314.

Kommentiert [MW94]: Diese Seite ungefähr so setzen. Blöcke drunter sind für Bildunterschriften gedacht

Gelöscht: v

Gelöscht: v

Formatiert: Schriftart: 9 Pt.

Formatiert: Schriftart: 9 Pt.

Gelöscht:

Formatiert: Schriftart: 9 Pt.

Gelöscht: […]

Gelöscht: es

Gelöscht: ,

Gelöscht: ‘

Formatiert: Schriftart: 9 Pt.

Formatiert: Schriftart: Frutiger LT Com 45 Light

Formatiert: Schriftart: Frutiger LT Com 45 Light, Nicht Hochgestellt/ Tiefgestellt

Gelöscht: .

Gelöscht:

Formatiert: Schriftart: Frutiger LT Com 45 Light

Formatiert: Schriftart: Frutiger LT Com 45 Light, Nicht Hochgestellt/ Tiefgestellt

Gelöscht: .

Gelöscht: I

Formatiert: Schriftart: Frutiger LT Com 45 Light

Formatiert: Block

Formatiert: Schriftart: Frutiger LT Com 45 Light, Nicht Hochgestellt/ Tiefgestellt

Gelöscht:

Formatiert: Schriftart: Frutiger LT Com 45 Light

Formatiert: Schriftart: Frutiger LT Com 45 Light

Formatiert: Block

Formatiert: Schriftart: Frutiger LT Com 45 Light, Nicht Hochgestellt/ Tiefgestellt

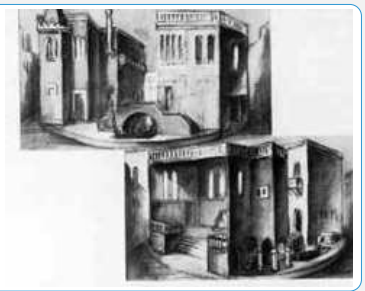
Gelöscht: .

Gelöscht: I

Gelöscht: .

Gelöscht: -

sichtbar. Er visualisierte die in Shakespeares Drama angelegte Engführung von Eigentumsfrage, kultureller Identität und familiärer Bindung in Form eines höchst fragilen Schutzraumes.



Bühnenbild Kaufmann von Venedig, 1905, Deutsches Theater Berlin, Bildnachweis: Markus Moninger, Die Dramaturgie von Merchant-Inszenierungen in der Weimarer Republik. Max Reinhardts Humanitäts-Konzept, https://www.zukunft-braucht-erinnerung.de/die-dramaturgie-von-merchant-inszenierungen-in-der-weimarer-republik/ (letzter Zugriff 8.2.2018).

Noch weiter verstärkte Reinhardt die Dissonanz zwischen dem Venezianischen Fest und dem jüdischen „Störenfried" durch dramaturgische Eingriffe in die Szenenfolge. Während z. B. bei Shakespeare Shylocks Reaktion auf Jessicas Flucht quasi zwischen den Szenen unausgesprochen verbleibt und sich damit dem Auge der Zuschauer innen entzieht, wurde sie bei Reinhardt buchstäblich in Eigenregie entfaltet. In einer pantomimischen Sequenz, die Reinhardt vor dem dritten Akt einfügt, erkannte Shylock in einer heftigen emotionalen Reaktion die Abwesenheit der Tochter und den Raub seines Besitzes. Sinnbildhaft für den Verlust seiner Lebensgrundlage, die für die Zukunft des Judentums einstehen mag, war nun auch das Haus entleert. Eine weitere rein theatrale, das heißt nicht vom dramatischen Dialog bestimmte Sequenz, welche als Zäsur in der Kontinuität der Festlichkeiten eingriff, bot Reinhardt durch ein abruptes Anhalten der Bühnenhandlung im Schlussakt. Nach Portias vernichtender Urteilsverkündung standen auf der Bühne Akteure und Musikinstrumente für eine Minute still, bevor das Fest rauschender als zuvor wieder anhob. Mit diesen Eingriffen, ebenso wie mit der Raumgestaltung und der tonalen Dissonanz, setzte Reinhardt also den scheiternden Versuch jüdischer Koexistenz in einem christlich determinierten Gesellschaftskontext akustisch, räumlich und dramaturgisch prägnant in Szene. Die im Stück vom Recht – und von Portias Rechtsprechung – sanktionierte Ungleichheit wurde in ihren sinnlichen Dimensionen gezeigt und als ästhetischer Bruch erfahrbar gemacht. Dadurch kamen Reinhardts Ablehnung der „vierten Wand" und seine Programmatik der Immersion, die er im selben Jahr 1905 in der eingangs zitierten Rede zur Eröffnung der Schauspielschule angedeutet hatte, in doppelter Weise zur Wirkung. Zum einen konnte, wie der Rezensent Schlaikjer festhielt, die auf der Bühne erzeugte festliche Stimmung leicht auch das Publikum ergreifen. Zum anderen aber wurde auch die Innenseite von Shylocks Leben dem Publikum sinnlich-immersiv zugänglich. Man könnte deshalb sagen, dass Reinhardts Inszenierung von 1905 eine immersive Erfahrung von Differenz anstrebte. Das Berliner Publikum konnte sich sowohl in die festliche Stimmung des Venezianischen Karnevals der 1590er-Jahre versetzen als auch Shylocks Außenseiterstatus in dieser Welt nachempfinden.

Von dieser Anlage der Inszenierung ausgehend lassen sich einige der Neuerungen abschätzen, die sich fast drei Jahrzehnte später durch die Versetzung in den realen Venezianischen Stadtraum ergaben. Durch das neuartige Zusammentreffen von diegetischem Setting und extradiegetischem Schauplatz wurde die Distanz zwischen der Position der Zuschauer innen und der Handlung reduziert. Das Publikum wurde jetzt nicht mehr eingeladen, sich im Theaterhaus aus seiner eigenen Zeit heraus immersiv in die Venezianische Zeit von 1590 zu versetzen, um sowohl die Teilhabe am gemeinschaftlichen Fest als auch die Differenz und den Ausschluss Shylocks zu erfahren. Sondern durch die Überlagerung von diegetischem und extradiegetischem Stadtraum war das Publikum jetzt gewissermaßen von Anfang an in die Handlung versetzt, wobei es sich eindeutig auf Seiten der Venezianischen Fest-Gemeinschaft befand. Die neuartige Immersion bot keinen Raum mehr für die

Gelöscht:

Gelöscht:

Gelöscht: Bühnenbildentwürfe für den Kaufmann von Venedig, 1905, Deutsches Theater.

Gelöscht:

Formatiert: Schriftart: 9 Pt.

Gelöscht: alle drei in

Gelöscht: Zukunft braucht Erinnerung. Das Online-Portal zu historischen Themen unserer Zeit.

Kommentiert [SD95]: …

Kommentiert [MW96]: Wie kann man das Layout-technisch unterbringen?

Formatiert: Schriftart: 9 Pt.

Formatiert: Schriftart: 9 Pt.

Gelöscht: v

Gelöscht: m

Gelöscht: ,

Gelöscht: s

Gelöscht: ,

Gelöscht: ‘

Gelöscht: v

Gelöscht: ,

Gelöscht: v

Gelöscht: v

Gelöscht: v

Differenzerfahrung von Shylocks Leben, und dem entsprach es, dass es dem Publikum durch den Wegfall der Drehbühne kaum noch möglich war, sich in den fragilen Schutzraum Shylocks hineinzuversetzen. Ob Reinhardt auch die pantomimische Sequenz und/oder die Schweigeminute nach der Urteilsverkündung wegließ, lässt sich aus dem heutigen Stand der Forschung nicht bestimmen, doch könnte das bisher unveröffentlichte Regiebuch darüber Aufschluss geben. Eine andere Besonderheit der Aufführung wurde in der nachträglichen Erinnerung eines Zeitzeugen überliefert, der beobachtet hatte, dass unter den Zuschauer innen auch zahlreiche deutsche Tourist innen waren und einige Anhänger innen der NSDAP, die sich durch ihr an die Kleidung geheftetes Parteiabzeichen zu erkennen gaben.[190] Lieferte Reinhardt, wie jener Zeitzeuge meinte, Shylock „dem Vergnügen" solcher antisemitisch eingestellten Zuschauer innen aus?[191] Oder zielte er vielmehr darauf ab, sie mit ihrem Vergnügen an dem scheinbar ungebrochenen Theaterfest zu konfrontieren und sie zu provozieren? Auch diese Frage muss hier offenbleiben.

Die komplexe und durch die Zeitumstände höchst aufgeladene Venezianische *Merchant*-Aufführung, mit der wir diese Lektion abschließen wollen, kann uns an einige Vorgehensweisen und Herausforderungen erinnern, die für eine Geschichtsschreibung von Inszenierungs-, Aufführungs- und Versammlungspraktiken charakteristisch sind. Das Beispiel zeigt zum einen, wie stark eine dezidierte *Regie*-Praxis, wie sie nach (und teilweise wegen) Reinhardt für den weiteren Verlauf des 20. Jahrhunderts prägend wurde, das Theaterverständnis verändert. Eine Vielzahl von Entscheidungen kommen zu dem dramatischen Text und der Autorintention hinzu und bestimmen seine Bedeutungen und Wirkungen in vielfacher Weise: der Modus der Vergegenwärtigung, der Aufführungsort, das Bühnenbild, die Wahl der Gattung, dramaturgische Eingriffe, Stimmung etc. Zum anderen zeigt das Beispiel aber auch, wie schwierig es im Nachhinein oftmals ist, alle diese Entscheidungen zu rekonstruieren. Sogar bei einem historisch nicht allzu weit zurückliegenden und prominenten Beispiel, von dem Aufführungsdatum und -ort, Besetzungsliste, Fotos sowie Rezensionen zu älteren Aufführungen überliefert sind, lässt die Quellenlage nicht immer zu, alle bedeutungsvollen Detailentscheidungen der Regie nachzuvollziehen. Und selbst wenn es nachvollziehbar wäre, bleibt, wie das Beispiel ebenfalls deutlich gemacht haben dürfte, ein interpretativer Spielraum bestehen, der das Verständnis einzelner Aspekte betrifft. Erst recht gilt dies für allfällige Reaktionen des Publikums, die oft nicht dokumentiert (oder überhaupt nur expliziert) wurden. Alle diese Unwägbarkeiten überlagern sich in einer auf Aufführungen fokussierten Theatergeschichte mit jenen philologischen Fragen und interpretativen Spielräumen, die oftmals schon der Dramentext allein mit sich bringt.

Aufgabe:
Die editorische Aufbereitung eines Regiebuches ist ein kosten- und zeitaufwändiges Projekt. Ein solches Pilotprojekt stellt die Digitalisierung des Regiebuchs zu Reinhardts Bearbeitung von Georg Büchners Drama *Dantons Tod* (1835/UA von Reinhardt 1916) dar, das zwischen 2016 und 2017 mit erheblichen Drittmitteln an der Freien Universität Berlin ausgeführt und abgeschlossen wurde. Über eine Onlinemaske können Sie hier das Originalmanuskript einsehen und bekommen zugleich eine Transkription der Anmerkungen geboten:
https://www.geisteswissenschaften.fu-berlin.de/v/max-reinhardt/regiebuch/index.html
(letzter Zugriff, 16.08.2019).

[190] Vgl. Kindler, Helmut: Zum Abschied ein Fest. Die Autobiographie eines deutschen Verlegers, München 1991, S. 46.
[191] Ebd.

Gelöscht: durch den Wegfall der Drehbühne es
Gelöscht: n
Gelöscht: en
Gelöscht: r
Gelöscht: hier
Gelöscht: ,
Gelöscht: s
Gelöscht: wird
Gelöscht: bleibt
Gelöscht: überhaupt
Gelöscht:
Gelöscht: .
Kommentiert [SD97]: Letzter Zugriff...
Formatiert: Nicht unterstrichen, Schriftfarbe: Automatisch
Gelöscht:
Formatiert: Schriftfarbe: Automatisch
Formatiert: Schriftart: Frutiger LT Com 45 Light
Formatiert: Schriftart: Frutiger LT Com 45 Light, Nicht Hochgestellt/ Tiefgestellt
Formatiert: Schriftart: Frutiger LT Com 45 Light
Formatiert: Schriftart: Frutiger LT Com 45 Light
Formatiert: Schriftart: Frutiger LT Com 45 Light, Nicht Hochgestellt/ Tiefgestellt

Suchen Sie sich eine Szene aus dem Regiebuch und beschreiben Sie die inszenatorischen Eingriffe in ihrer textlichen Darstellung (also das, was Sie im Manuskript sehen) und hinsichtlich der damit angestrebten theatralen Umsetzung. 1) Was ergeben sich hier für Einblicke in die Interpretierbarkeit eines dramatischen Textes für die Bühne? 2) Wo sehen Sie Schwierigkeiten oder Mehrdeutigkeiten in der Interpretation der Regiebemerkungen – anders gesagt: was verstehen Sie nicht oder was bleibt mehrdeutig? 3) Beschreiben Sie die szenische Umsetzung und deren Wirkung, wie Sie sie aus den Regiebemerkungen eruieren, in ihren eigenen Worten, was Choreographie der Bewegungen, Bühnenbild, Schauspiel, Sprechen angeht.

Verwendete Sekundärliteratur

Balme, Christopher: Die Marke Reinhardt. Theater als modernes Wirtschaftsunternehmen, in: Roland Koberg u. a. (Hg.): Max Reinhardt und das Deutsche Theater. Texte und Bilder aus Anlass des 100-jährigen Jubiläums seiner Direktion (=Blätter des Deutschen Theaters 2), Berlin 2005, S. 41–49.

Fischer-Lichte, Erika: Die Entdeckung des Zuschauers. Paradigmenwechsel auf dem Theater des 20. Jahrhunderts, Tübingen 1997.

Fischer-Lichte, Erika: Sinne und Sensationen. Wie Max Reinhardt Theater neu erfand, in: Roland Koberg u. a. (Hg.): Max Reinhardt und das Deutsche Theater. Texte und Bilder aus Anlass des 100-jährigen Jubiläums seiner Direktion (=Blätter des Deutschen Theaters 2), Berlin 2005, S. 13–27.

Fischer-Lichte, Erika: Reinhardt's Productions of The Merchant of Venice, in: Freddie Rokem u. a. (Hg.): Jews and the Making of Modern Theatre, Iowa City 2010, S. 219–231.

Holl, Oskar: Dokumente zur Entstehung der Salzburger Festspiele, in: *Maske und Kothurn* 13 (1967), S. 148–179.

Huesmann, Heinrich: Welttheater Reinhardt. Bauten, Spielstädten, Inszenierungen, München 1983.

Kriechbaumer, Robert: Zwischen Österreich und Großdeutschland. Eine politische Geschichte der Salzburger Festspiele 1933–1944, Wien 2013.

Marx, Peter. W.: Max Reinhardt. Vom bürgerlichen Theater zur metropolitanen Kultur, Marburg 2006.

Roselt, Jens: Der Regisseur als Historienmaler – Herzog Georg II. von Meiningen, in: Ders. (Hg.): Regie im Theater. Geschichte – Theorie – Praxis, Berlin 2015, S. 124–132.

Rölleke, Heinz: Enstehung, in: Hugo von Hofmannsthal. Sämtliche Werke. Bd. 9. Jedermann. Herausgegeben von Heinz Rölleke, Frankfurt/Main 1990 (= KHA IX), S. 99–107.

Rölleke, Heinz: Quellen, in: Hugo von Hofmannsthal. Sämtliche Werke. Bd. 9. Jedermann. Herausgegeben von Heinz Rölleke, Frankfurt/Main 1990 (= KHA IX), S. 108–113.

Schlemmer, Thomas / Woller, Hans: Der italienische Faschismus und die Juden 1922 bis 1945, in: *Vierteljahrsschrift für Zeitgeschichte* 53, Nr. 2 (2005), S. 165–201.

Gelöscht: ¶ ... [203]
Gelöscht:
Gelöscht: .
Gelöscht: I
Gelöscht: .
Gelöscht: .
Gelöscht: .
Gelöscht: I
Gelöscht: .
Formatiert: Deutsch, Nicht Hochgestellt/ Tiefgestellt
Gelöscht: -
Formatiert: Deutsch
Gelöscht: .
Gelöscht: I
Gelöscht: .
Formatiert: Englisch (USA), Nicht Hochgestellt/ Tiefgestellt
Gelöscht: -
Formatiert: Englisch (USA)
Gelöscht: .
Gelöscht: I
Formatiert: Schriftart: Kursiv, Nicht Hochgestellt/ Tiefgestellt
Gelöscht: -
Gelöscht: .
Gelöscht:
Gelöscht: -
Gelöscht: .
Gelöscht: .
Gelöscht: .
Gelöscht: I
Gelöscht: .
Gelöscht: -
Gelöscht: .
Gelöscht: I
Gelöscht: .
Gelöscht: -
Gelöscht: .
Gelöscht: I
Gelöscht: .
Gelöscht: -
Gelöscht: .
Gelöscht: I
Formatiert: Schriftart: Kursiv, Nicht Hochgestellt/ Tiefgestellt
Gelöscht: -

Sillhouette, Marielle (Hg.): Max Reinhardt. L'art et la technique à la conquête de l'espace – Kunst und Technik zur Eroberung des Raumes. Jahrbuch für internationale Germanistik, Frankfurt/M. 2017.

Tollini, Frederick P.: The Shakespeare Productions of Max Reinhardt, Lewiston, NY 2004.

Woisnitza, Mimmi: Humanitäres Theater in Unmenschlicher Zeit: Zur Situiertheit von Max Reinhardts Il Mercante di Venezia in Venedig, 1934, in: Dana A. Weber (Hg.): Performativity - Life, Stage, Screen: Reflections on a Transdisciplinary Concept, Wien 2018, S. 41–70.

Gelöscht: .

Gelöscht: :

Gelöscht: -

8. Politische Bühne: Erwin Piscator (und Bertolt Brecht)

Das erste Drittel des 20. Jahrhunderts gehört sowohl politisch als auch künstlerisch und kulturell zu den wohl bewegtesten Zeiten in Mitteleuropa. Die damals eng vernetzte Kunst- und Kulturlandschaft ist von zahlreichen verschiedenen Partikularbewegungen und Tendenzen geprägt, denen trotz aller augenfälligen ideologischen Unterschiede eines gemein war: Ob Expressionismus, Kubismus, Futurismus oder Dada, sie alle wollten den Blick auf die Welt und damit letztlich auch die Lebensumstände an sich verändern. Dieses Anliegen betraf ganz wesentlich auch das Theater. Auch hier wurden neue Ästhetiken erprobt, die neuen Ansprüchen entsprechen sollten: Dem expressionistischen Theater ging es um das Sondieren neuer, an subjektivem Ausdruck statt an Wirklichkeitstreue orientierten Farb- und Formensprachen; der Bauhaus-Bühne war an einem funktional-analytischen Bühnendesign gelegen; das epische Theater hatte das durch distanziertes Interesse motivierte Mitdenken der Zuschauer_innen zum Ziel. Zusätzlich gab es nach dem ersten Weltkrieg einen enormen Bedarf an Unterhaltungskultur, deren Formen sich zum Teil auch die politisch ambitionierten Theaterformen in unterschiedlicher Weise bedienten. So hatten sowohl Zirkusakrobatik und Clownerie als auch Kabarett und vor allem das Varieté und die Nummern-Revue mit Tanz und Chanson interessanterweise auch eine Bedeutung für die Entwicklung eines dezidiert politischen Theaters, wie dies vor allem Erwin Piscator und Bertolt Brecht anstrebten.

Piscator stellt dabei für unseren Zusammenhang ein besonders fruchtbares Beispiel dar. Sein vehement vertretener Anspruch einer politischen Direktwirkung des Theaters und die damit zusammenhängende Neukonzeption von Bühnenraum und -technik veränderten die damaligen Theaterkonventionen in einer bis heute nachwirkenden Weise. Zudem liegt mit Piscators 1929 veröffentlichtem Buch *Das politische Theater* eine Selbstdokumentation seiner Inszenierungs- und Aufführungspraxis, aber auch der Produktionsbedingungen des Theaters jener Zeit vor.[192] Es bietet insbesondere hinsichtlich unserer Begriffstrias „Aufführen, Inszenieren und Versammeln" wertvolle Einblicke in Piscators Theaterarbeit im zeithistorischen Kontext der Aufbruchsstimmung zwischen den beiden Weltkriegen. Das Buch reflektiert neue Darstellungsverfahren ebenso wie den Versuch, die Künste neu zu funktionalisieren. Dabei zeigt sich an vielen Stellen das Dilemma radikaler künstlerischer Reformversuche, nicht gänzlich auf die bestehenden institutionellen Strukturen verzichten zu können. Insofern eröffnet das Buch neben konkreten Einsichten in künstlerische Techniken der sogenannten historischen Avantgarde, allen voran der Montage-Technik und dem Einsatz von Medien auf der Bühne, auch allgemeine Problemfelder künstlerischer Vorreiterschaft. Piscator selbst ruft den ihm wiederholt vorgehaltenen Einwand der Tendenz auf: Wie kann das Publikum über die gesellschaftlichen Zustände aufgeklärt werden und mit einer politischen Haltung konfrontiert werden, ohne dass sich zuvor weder die Dispositive noch die Produktionsbedingungen des Theaters geändert haben? Kurz gesagt: Wie können neue Ansprüche an eine alte Theaterkultur herangetragen werden?

Bereits gegen Ende des 19. Jahrhunderts hatten Künstler und Künstlerinnen begonnen, neue künstlerische Mittel zu erproben, um gezielt Kritik an der vorherrschenden bürgerlichen Weltanschauung und deren kulturellen Konventionen zu üben. Was die Positionen der sogenannten künstlerischen Moderne verbindet, die sich in ganz Europa von Moskau über Berlin, Zürich und Rom

[192] Piscator, Erwin: *Das politische Theater*, in: Ders.: *Zeittheater. «Das Politische Theater» und weitere Schriften von 1915 bis 1966*, hg. v. Manfred Brauneck und Peter Stertz, Reinbeck bei Hamburg 1986, S. 13–235.

Gelöscht:

Gelöscht: ,

Gelöscht:

Kommentiert [SD98]: Literaturangabe?

Gelöscht: Sie

Gelöscht: So ruft

Gelöscht:

bis nach Paris und London in gegenseitiger Beeinflussung netzwerkartig verbreitete, ist eine Perspektivverschiebung von den künstlerischen Inhalten auf die Form, von motiv- oder inhaltsgetreuer Repräsentation auf die Art und Weise der Darstellung selbst. Das heißt, Form und Materialität der jeweiligen Künste treten in den Vordergrund. Mit diesem Interesse an den materiellen und medialen Bedingungen der Kunstproduktion war eine Loslösung von ästhetischen Konventionen und Stilen verbunden, so dass eine starke Öffnung der Formensprache resultierte. Die schier grenzenlose Kreativität und Experimentierlust der Kunstschaffenden, die sich gegen ein als stagnierend verstandenes bildungsbürgerliches Kunstverständnis des Schönen und Erbaulichen wandten, ist dabei als ein an sich schon zeitkritisches Statement zu verstehen. Das gesellschaftskritische Potential der künstlerischen Stellungnahmen schlägt sich schließlich in unterschiedlicher Weise in parteipolitischer Indienstnahme nieder, wie etwa während der Oktoberrevolution 1917 in Russland oder in der ideologischen Allianz zwischen Futurismus und Faschismus in Italien etwa zur selben Zeit.

Ähnlich wie in den anderen Künsten wurde auch in der Theaterpraxis im frühen 20. Jahrhundert ganz bewusst mit neuen Darstellungsformen experimentiert, um die materiellen und medialen Bedingungen der Kunstproduktion sowie das Erleben der Aufführung auf der Publikumsseite erst einmal als solche sichtbar zu machen und schließlich zu verändern. Dabei wurde gezielt mit Sehgewohnheiten und Rezeptionserwartungen gebrochen, die an das Selbstverständnis einer bestimmten gesellschaftlichen Klasse gebunden waren. Mit anderen Worten: Es wurden ästhetische Mittel eingesetzt, um Herrschaftsverhältnisse zu problematisieren. Anders als bei den in den vorherigen Lektionen besprochenen Ansätzen von Wagner oder auch Reinhardt ging es nun nicht mehr in erster Linie darum, die Zuschauenden in einen theatral-ästhetischen Ereignisraum hineinzuziehen. Vielmehr war das Ziel, schlicht gesagt, durch die Inszenierungen direkt das Erlebnis der Aufführung zu stören und das Publikum zu konfrontieren. Das veränderte natürlich auch den Anspruch an die Form und Wirkungsweise des Versammelns eines solchen Theaters – vor wie auf der Bühne. Nicht mehr die Absorption (Wagner) oder Immersion (Reinhardt) wurde angestrebt, sondern eine mobilisierende Teilhabe, die nicht mit dem Ende des Theaterbesuches enden, sondern zu aktiver politischer Handlung anregen sollte.

Im Folgenden wollen wir die von Piscator angestrebte Neugestaltung der theatralen Situation unter Rückgriff auf die Begriffsfelder „Aufführen, Inszenieren, Versammeln" in vier zeitlich aufeinander folgenden Phasen nachvollziehen. Zunächst schauen wir uns an, wie Piscator die Anfänge seines politischen Theaters in dem 1929 veröffentlichten Buch *Das politische Theater* konzipierte und wie er seine Theaterästhetik der intermedialen Montage aus den Erfahrungen des ersten Weltkrieges heraus und aus einem Anspruch auf unbedingte Zeitgenossenschaft begründet (8.1). In einem nächsten Schritt werden wir – weiterhin mit Hilfe seiner eigenen rückblickenden Darstellung – die Anfänge von Piscators vielfältiger Theaterarbeit im Berlin der frühen 1920er-Jahre verfolgen. Neben der Abgrenzung zur damaligen Berliner Volksbühnenbewegung kommen dabei auch zwei Einflussfelder in Betracht, die Piscator zufolge für die Genealogie seines politischen Theaters wichtig waren: der Berliner Dada-Kreis sowie die sich in Russland im Zuge der Revolution ausprägende Proletkult-Bewegung und die Idee agitatorischer Kunst (8.2). Anschließend rücken wir die legendäre Inszenierung von Ernst Tollers *Hoppla, wir leben!* in den Fokus, mit der Piscator 1927 sein erstes eigenes Theater am Nollendorfplatz eröffnete (8.3). In diesem Zusammenhang werden wir abschließend auch auf die Zusammenarbeit mit Bertolt Brecht (1927/28) eingehen, dessen Konzeption des epischen Theaters nach eigenen Aussagen dem politischen Theater Piscators zutiefst

Gelöscht: n

Gelöscht: ,

Gelöscht: ,

Gelöscht: e

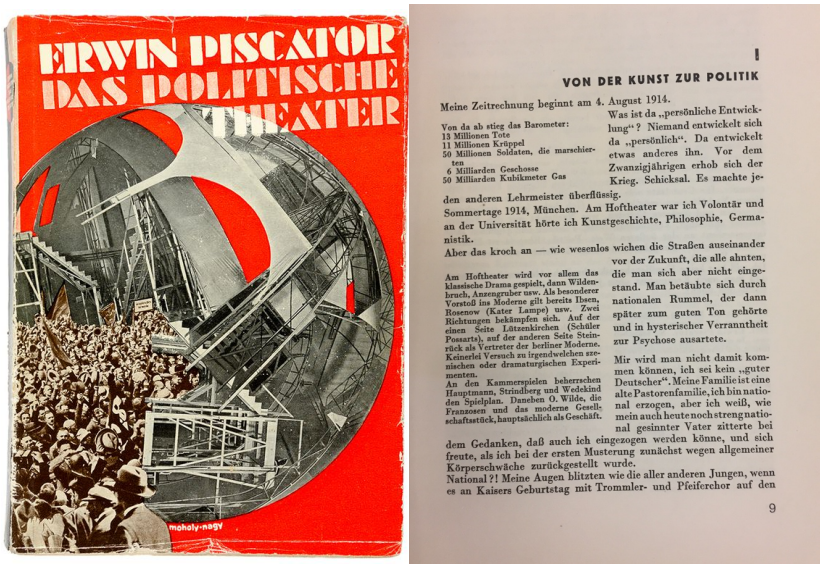
verpflichtet war. Ein kurzer vergleichender Blick auf die Exiltätigkeiten Piscators und Brechts sowie auf ihre Rückkehr aus dem Amerikanischen Exil nach dem Zweiten Weltkrieg soll einen Eindruck vom Nachwirken der Theateravantgarde in der geteilten deutschen Nachkriegskultur vermitteln (8.4).

8.1. Die Genealogie des politischen Theaters im Zeichen des Ersten Weltkriegs

Das wichtigste Zeugnis von Erwin Piscators Theaterarbeit wurde von ihm selbst mit seinem 1929 veröffentlichten Buch *Das politische Theater* vorgelegt. Bereits die Publikationsgeschichte des Buches zeigt, dass Piscator seine professionelle Entwicklung von der Krise her dokumentiert – eine Krise, die sowohl die politische wie auch die wirtschaftliche Lage betrifft und von der aus sich die Dringlichkeit einer entsprechenden künstlerischen Positionierung ergibt. Erst zwei Jahre vor der Publikation des Buches, 1927, hatte er am Nollendorfplatz ein eigenes Theater übernommen, um seine Produktionen mit den geeigneten Mitteln und adäquater Finanzierung umsetzen zu können. Aufgrund unternehmerischer Fehlplanung wie der Übernahme eines weiteren Theaters war er jedoch nach nur einem Jahr gezwungen, den Konkurs für seine Piscator-Bühne anzumelden, was den Theaterbetrieb für mehr als ein Jahr lahmlegte. Das Buch erscheint ungefähr zeitgleich mit der Wiedereröffnung der Bühne im September 1929 als Produkt einer etwa eineinhalbjährigen Zeit der Reflektion. So ist es einerseits als Bestandsaufnahme der Idee und der Praxis eines politischen Theaters zu verstehen und soll andererseits mit Hilfe der Retrospektive eine Zukunftsvision für die wieder eröffnete Piscator-Bühne herstellen. Die dem Buch eingeschriebene Historizität wird noch dadurch verkompliziert, dass Piscator *Das Politische Theater* mehr als dreißig Jahre später, 1963, in Westdeutschland in teilweise stark überarbeiteter Form neu herausgibt. Aus dieser zweiten Fassung werden wir den Text im Folgenden zitieren, da sie auch in andere Piscator-Ausgaben einging und insgesamt leichter verfügbar als die Erstausgabe ist.

Schauen wir uns aber zunächst die formale Gestaltung des Buches in der Erstausgabe an, denn mit dieser hatte Piscator seine theatrale Programmatik gewissermaßen performativ in Szene gesetzt. Schon die Art und Weise, wie er Beginn und Entwicklung der Theaterarbeit präsentierte, erinnert stark an das Prinzip der Montage, mit dem Piscator in den 1920er-Jahren auch auf der Bühne Zeitgenossenschaft und historische Situierung zur Darstellung zu bringen suchte. So führt er in dem Buch die zeithistorische Verortung der Idee „politisches Theater" dadurch buchstäblich vor Augen, dass er Textdokumente aus unterschiedlichen Kontexten in einen Dialog bringt und damit unterschiedliche Perspektiven nebeneinander stellt. Durch die Collage dokumentarischer Quellen – z. B. eigener Tagebucheinträge, Gedichte oder Erinnerungen, Presseresonanzen und längerer Ausschnitte aus Texten befreundeter Autoren sowie kurzer Zitate und Abbildungen – erreicht er sowohl historische Tiefendimension als auch eine Mehrstimmigkeit von Aussagen. Die Verschränkung von historischen Stimmen wird zudem visuell durch das Layout des Textes unterstrichen, das mit in den Haupttext eingerückten Textstücken und verschiedenen Schriften operiert. Piscator inszeniert also über die Darstellungsform des Textes Attribute, die, wie wir noch sehen werden, auch für die Ästhetik seines dokumentarischen Zeittheaters relevant sind.

Gelöscht: P
Gelöscht:
Gelöscht: e
Gelöscht: n
Gelöscht: dreissig
Gelöscht: viel
Gelöscht:
Gelöscht:
Gelöscht: r
Gelöscht: ,
Gelöscht:
Gelöscht: -R
Gelöscht:



I

VON DER KUNST ZUR POLITIK

Meine Zeitrechnung beginnt am 4. August 1914.

Von da ab stieg das Barometer:
13 Millionen Tote
11 Millionen Krüppel
50 Millionen Soldaten, die marschierten
6 Milliarden Geschosse
50 Milliarden Kubikmeter Gas

Was ist da „persönliche Entwicklung"? Niemand entwickelt sich da „persönlich". Da entwickelt etwas anderes ihn. Vor dem Zwanzigjährigen erhob sich der Krieg. Schicksal. Es machte jeden anderen Lehrmeister überflüssig.

Sommertage 1914, München. Am Hoftheater war ich Volontär und an der Universität hörte ich Kunstgeschichte, Philosophie, Germanistik.

Aber das kroch an — wie wesenlos wichen die Straßen auseinander vor der Zukunft, die alle ahnten, die man sich aber nicht eingestand. Man betäubte sich durch nationalen Rummel, der dann später zum guten Ton gehörte und in hysterischer Verranntheit zur Psychose ausartete.

Am Hoftheater wird vor allem das klassische Drama gespielt, dann Wildenbruch, Anzengruber usw. Als besonderer Vorstoß ins Moderne gilt bereits Ibsen, Rosenow (Kater Lampe) usw. Zwei Richtungen bekämpfen sich. Auf der einen Seite Lützenkirchen (Schüler Possarts), auf der anderen Seite Steinrück als Vertreter der berliner Moderne. Keinerlei Versuch zu irgendwelchen szenischen oder dramaturgischen Experimenten.
An den Kammerspielen beherrschen Hauptmann, Strindberg und Wedekind den Spielplan. Daneben O. Wilde, die Franzosen und das moderne Gesellschaftsstück, hauptsächlich als Geschäft.

Mir wird man nicht damit kommen können, ich sei kein „guter Deutscher". Meine Familie ist eine alte Pastorenfamilie, ich bin national erzogen, aber ich weiß, wie mein auch heute noch streng national gesinnter Vater zitterte bei dem Gedanken, daß auch ich eingezogen werden könne, und sich freute, als ich bei der ersten Musterung zunächst wegen allgemeiner Körperschwäche zurückgestellt wurde.
National?! Meine Augen blitzten wie die aller anderen Jungen, wenn es an Kaisers Geburtstag mit Trommler- und Pfeiferchor auf den

Erwin Piscator, *Das Politische Theater*, Erstausgabe, Berlin 1929. Gestaltung des Schutzumschlags von László Moholy-Nagy. Privatfoto Mimmi Woisnitza mit Genehmigung des Rara-Buchbestandes der Staatsbibliothek Berlin.

Doch folgen wir nun einigen von den inhaltlichen Referenzpunkten, anhand derer er die Genealogie seiner Theaterpraxis entwickelt: Zuvorderst stehen hier die ganz persönliche, leibliche Erfahrung als Soldat im ersten Weltkrieg und dann das Soldatentheater. Den radikalen Bruch, den der Weltkrieg für Europa und speziell für Deutschland darstellte, führt Piscator im allerersten Kapitel des Buches, „Von der Kunst zur Politik", mit Hilfe multiperspektivischer Darstellung eindrucksvoll vor Augen. Zu Beginn steht die Auflistung von Fakten: die Zahl der Toten (13 Mio.), „Krüppel" (11 Mio.), eingezogenen Soldaten (50 Mio.) und der verwendeten Geschosse (6 Mrd.) sowie die Menge an eingesetztem Gas (50 Mrd. m^3).[193] Diese numerische Realität, so folgert Piscator, habe es unmöglich gemacht, sich „persönlich" zu entwickeln: „Vor dem Zwanzigjährigen erhob sich der Krieg. Schicksal. Es machte jeden anderen Lehrmeister überflüssig." Dies ist gewissermaßen die Vorannahme, die den Beginn des „politischen Theaters" als Buch wie als Theaterkonzept markiert: Die alle Vorstellungskraft übersteigende Realität des Krieges macht jeglichen Autonomieanspruch des Privatsubjekts zunichte. Dies gilt insbesondere für den bildungsbürgerlichen Hintergrund, den Piscator als Grundstein seiner eigenen Jugend und seiner Studienzeit der Kunstgeschichte, Philosophie und Germanistik beschreibt. Aber auch antibürgerliche Autoren wie Nietzsche, Oscar Wilde oder Stefan George, die dem jungen Piscator Argumente lieferten, „dieses Kleinbürgertum abzustreifen", erscheinen im Rückblick als „Ästhet[en] und Snob[s]".[194] Eben jenen antibürgerlichen Aus- und Aufbruchsvisionen, so suggeriert Piscator durch die Abfolge seiner Argumentation, ist zu einem Teil auch die Kriegseuphorie zu verdanken, welche die Bevölkerung und insbesondere die Kunst- und Kulturschaffenden und Intellektuellen ergriffen hatte. Auch wenn Piscator an dieser Stelle das Theater nicht erwähnt, so schlug sich doch auch dort die Kriegsbegeisterung nieder. Als markante Beispiele seien etwa die

[193] Piscator, Erwin: *Das politische Theater*, in: Ders.: *Zeittheater. «Das Politische Theater» und weitere Schriften von 1915 bis 1966*, hg. v. Manfred Brauneck und Peter Stertz, Reinbeck bei Hamburg 1986, S. 13–235, hier S. 17.
[194] Ebd., S. 19.

Gelöscht: Abb.1
Formatiert: Schriftart: 9 Pt.
Gelöscht: . Rechte müssen geklärt werden
Formatiert: Schriftart: 9 Pt.
Gelöscht: g
Formatiert: Schriftart: Frutiger LT Com 45 Light, Nicht Hochgestellt/ Tiefgestellt
Gelöscht: Erwin
Gelöscht: ,
Formatiert: Schriftart: Frutiger LT Com 45 Light
Formatiert: Block
Gelöscht: -
Formatiert: Schriftart: Frutiger LT Com 45 Light
Formatiert: Schriftart: Frutiger LT Com 45 Light
Formatiert: Schriftart: Frutiger LT Com 45 Light, Nicht Hochgestellt/ Tiefgestellt

beiden Inszenierungen von Kleists anti-napoleonischem Soldatendrama *Prinz von Homburg* (1811) genannt, die im August 1914, d. h. wenige Wochen nach Kriegsbeginn, am Schillertheater sowie an Max Reinhardts Deutschem Theater Premiere feierten. Sie wurden vom begeisterten Publikum als patriotische Manifestationen und Plädoyers für den neuen Krieg wahrgenommen, der sich dank dem Rückbezug auf Kleist in eine altpreußische und anti-französische militärisch-politische Tradition stellen ließ.

Inmitten des Massentaumels der Kriegsbegeisterung, die sehr weite Teile auch der gebildeten Bevölkerung erfasste und neben der Stärkung der kulturellen Identität einen radikalen ästhetischen Neuanfang versprach, inszeniert Piscator sich in seinem Buch als außenstehender Einzelgänger. Allerdings macht er keinen Hehl daraus, dass seine frühen Äußerungen gegen den Krieg, die sich etwa in Gedichten und Tagebucheintragungen niederschlugen, vollkommen wirkungslos blieben:

> Aber so, vereinzelt, schien mir eine individuelle Auflehnung gegen den Krieg sinnlos, und als ich den Stellungsbefehl erhielt, folgte ich ihm wie einem ‚Ruf des Schicksals'. Es dämmerte mir nicht einmal der Gedanke, den Kriegsdienst zu verweigern.[195]

Hier kündigt sich bereits die Forderung nach einer an gesamtgesellschaftlicher Verantwortung orientierten Vergemeinschaftung an, die später für Piscators Theaterarbeit vor allem hinsichtlich eines neuen Modus der Versammlung zentral werden wird. Allerdings speist sich das Bewusstsein für die Notwendigkeit eines solchen kollektiven Zusammenhaltes paradoxerweise erst aus der Erfahrung des Krieges. Das heißt, erst die absolute Krise führt zu der grundlegenden Erkenntnis, die vielleicht vor der Krise hätte bewahren können. Piscator setzt die Erschütterung, die von dem Ausmaß an Kriegszerstörung, den vielen Toten, dem Einsatz neuester Kriegstechnik inklusive Giftgas ausging, mit Hilfe einer Erinnerung an ein Fronterlebnis in Szene, das sein Selbstverständnis als Individuum erschüttert:

> Wir rückten aus in den Ypernbogen. Die Deutschen waren mitten in der berühmten Frühjahrsoffensive 1915. Es war zum erstenmal Gas abgeblasen worden. Engländer- und Deutschenleichen stanken gegen den trostlosen, grauen Flandernhimmel. Die Kompanien waren dezimiert, wir sollten sie auffüllen. Bevor wir in die vorderste Linie einrückten, wurden wir vor- und zurückgezogen. Als es wieder einmal vorging, kamen die ersten Granaten und der Befehl zum Ausschwärmen und Eingraben. Ich liege, das Herz klopft, und versuche gleich den anderen, so schnell wie möglich mit meinem Spaten in den Boden zu kommen. Aber während es den anderen gelingt, gelingt es mir nicht. Der Unteroffizier kommt fluchend angekrochen: «Zum Donnerwetter, vorwärts!»
>
> «Ich komme nicht hinein.»
>
> Unteroffizier: «Warum nicht?»
>
> «Ich kann nicht.»
>
> Er, schimpfend: «Was sind Sie denn von Beruf?»
>
> «Schauspieler.»
>
> Angesichts der berstenden Granaten schien mir in dem Augenblick, da ich das Wort «Schauspieler» hervorbrachte, dieser ganze Beruf, um den ich bis zum äußersten gekämpft hatte, mitsamt der ganzen Kunst, die ich für das Höchste gehalten hatte, so komödiantisch,

[195] Ebd., S. 21.

Gelöscht:
Gelöscht: „
Gelöscht: "
Gelöscht: .
Formatiert: Schriftart: Frutiger LT Com 45 Light
Formatiert: Schriftart: Frutiger LT Com 45 Light, Nicht Hochgestellt/ Tiefgestellt
Formatiert: Schriftart: Frutiger LT Com 45 Light

> so dumm, so lächerlich, von einer so fratzenhaften Verlogenheit, kurz, der Situation so wenig angepaßt, so wenig stimmend zu meinem, zu unserem, zu dem Leben dieser Zeit und dieser Welt überhaupt, daß ich mich vor den ankommenden Granaten weniger fürchtete, als ich mich dieses Berufes jetzt schämte.[196]

In dieser „kleinen Episode, aber bezeichnend für mich von da ab und für immer", verschränkt Piscator sein subjektives Erleben in virtuoser Weise einerseits mit dem allgemeinen Kriegsgeschehen und andererseits mit den soziokulturellen Normen, die hier ad absurdum geführt werden. Dieser Effekt wird in dialogisierter und in der entscheidenden Phase sogar dramatisierter Form präsentiert, was die Episode ganz buchstäblich zur einer „Urszene" des politischen Theaters macht. Weil der Schauspieler als Meister des „als-ob" im Zeichen der absolut präsentischen Realität des Krieges seine eigene Ineffizienz erkennt, ist seine bisherige künstlerische Berufung grundlegend in Frage gestellt und er wird zu einer Neuverortung des identitären Selbstverständnisses – gerade auch was das Theater betrifft – gezwungen. Dabei ist der Begriff der „ganzen Kunst", die dem jungen Soldaten plötzlich so verlogen und nutzlos vorkommt, sowohl mit der Konzeption eines an der Kunst geschulten bürgerlichen Subjekts als auch mit dem jeglicher Referenzialität enthobenen Ästhetizismus der Moderne verbunden. Mit „dem Leben dieser Zeit und dieser Welt" wird dagegen jene radikale Zeitgenossenschaft gesetzt, die für Piscators Theaterarbeit nach dem Krieg grundlegend werden soll. So hält der dramatisierte Dialog zwischen Piscators „Ich" und dem „Unteroffizier" gerade jene fundamentalen Erschütterungen der Fronterlebnisse fest, die zu einem radikalen Umdenken Piscators bezüglich des Schauspielerberufs und letztlich zum „politischen Theater" führen werden.

Auch an dieser frühen Schlüsselstelle des Buches erweist sich in der Erstausgabe die Buchgestaltung als ein bewusst eingesetztes, zusätzliches Stilisierungselement. Der dramatisierte Dialog wir hier auffälligerweise von einer Doppelseite mit separat gedruckten Fotografien unterbrochen, die Piscator in verschiedenen Altersstufen – darunter als Soldat und Kriegsverletzter – zeigen. Auf der einen Seite steht zudem die Abbildung einer alten Bibelausgabe, die ein Vorfahre Piscators verantwortet hatte. Auf beiden Seiten sind die jeweils drei Fotografien in eher unkonventioneller Weise derart angeordnet, dass von einer Art Montage unterschiedlicher Zeitmomente gesprochen werden kann, die zur persönlichen Genealogie desjenigen Erwin Piscator gehören, der als Autor des Buches fungiert. So wird das individuelle Schlüsselerlebnis der Frontszene in einen größeren – und sogar transgenerationellen – Lebenszusammenhang eingefügt. Gleichzeitig wird der dramatisierte Dialog durch die Fotografien mit einem visuellen Medium ergänzt, welches die lebensweltliche Realität wohl vielen der zeitgenössischen Leser_innen, die den Krieg selbst erlebten, vertraut erscheinen ließ. Dieses Text-Bild-Verfahren und die visuelle Montage sind ebenso wie die erwähnte Text-Montage zu Beginn des Buches eng verwandt mit Piscators Inszenierungs-Praktiken aus der damaligen Zeit. Wie wir noch näher erläutern werden, kombinierte er die dramatische Form auf der Bühne verschiedentlich mit Film und Lichtbildern, welche er mit Hilfe von Projektoren auf der Bühne neben-, über- und hintereinander montierte.

Gelöscht: sozio-kulturellen

Gelöscht: ,

Gelöscht: wird

Gelöscht: -B

Gelöscht: n

Gelöscht: n

Gelöscht:

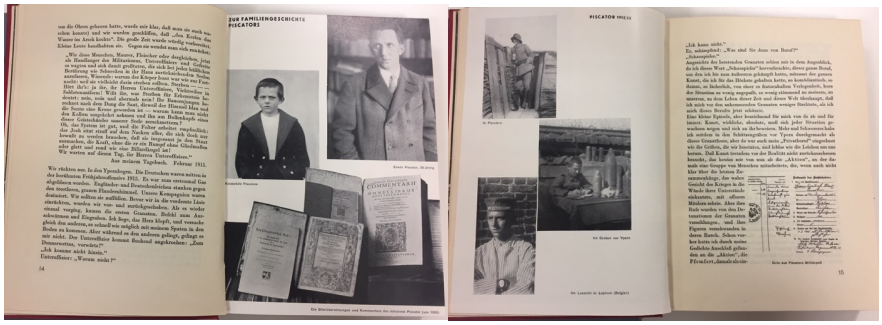
Formatiert: Schriftart: Frutiger LT Com 45 Light

Formatiert: Schriftart: Frutiger LT Com 45 Light, Nicht Hochgestellt/ Tiefgestellt

Gelöscht: -

Formatiert: Schriftart: Frutiger LT Com 45 Light

[196] Ebd., S. 22–23.



Erwin Piscator, *Das Politische Theater*, Erstausgabe, Berlin 1929. Privatfoto Mimmi Woisnitza mit Genehmigung des Rara-Buchbestandes der Staatsbibliothek Berlin

Die aus dem Krieg herrührende Einsicht, dass die Kunst im herkömmlichen Verständnis den Anspruch der Gegenwart nicht mehr erfüllen kann, machte es für Piscator notwendig, auch die Funktion des Schauspiels neu zu denken. In diesem Zusammenhang ist seine bald beginnende Arbeit für das Fronttheater zu sehen, die 1917 am Deutschen Theater im belgischen Kortrijk einsetzt. Zwar war das Ziel eines solchen Fronttheaters hauptsächlich auf Unterhaltung und Aufmunterung der Soldaten ausgerichtet, aber der strukturelle Unterschied zum bürgerlichen Theater spielte doch eine wesentliche Rolle für das spezifische Aufführungserlebnis: Hier spielten nicht die einen (Schauspieler_innen) den anderen (Bürger_innen) etwas vor, sondern hier standen Soldaten auf der Bühne und spielten Theater vor Soldaten. Dass der leiblich-performativen Dimension des Theaters – d. h. der Aufführung – dabei eine zeitdiagnostische Funktion zukam, lässt sich an der folgenden Detailerinnerung ablesen, mit der Piscator das Setting des Fronttheaters beschreibt:

> Das Rollenfach der komischen Alten lag in den Händen eines Soldaten, dem ein Auge und ein Teil seiner Zähne herausgeschossen waren. Die Soldaten wälzten sich bei seinem Anblick vor Lachen.[197]

Die Gender-Travestie des Rollenspiels, bei dem hier offenbar einer der Soldaten in der Typenkomödie die Rolle der „Alten" übernimmt, lässt hier die offensichtliche Kriegsverletzung des Akteuren in derart entpersonalisierter Form erscheinen, dass sie für die zuschauenden Soldaten als Entlastungsventil funktioniert. Das heißt, die reale körperliche Versehrtheit als ganz konkrete Folge des Krieges kommt als theatrales Mittel zum Einsatz. Daraus ergibt sich zweierlei: Einerseits wird hier der individuelle Körper insofern als Kriegszeugnis sichtbar, als sich die Zerstörungsgewalt in ihm abzeichnet. Andererseits erlaubt die Distanzierung durch das Rollenspiel, bei dem der versehrte Körper einen vom Krieg nicht betroffenen Charakter spielt, den anderen, die Fronterfahrung als das zu sehen, was sie ist: ein grotesker Irrsinn. Dem Theater und Schauspiel kommt demnach in einer Spannung zwischen Unterhaltung und Zeitdiagnose – transportiert über die leibliche Präsenz der Soldaten-Akteure – ein doppelter Zweck zu, der dem Modus der Versammlung eine besondere Sprengkraft verleiht. Diese Sprengkraft ist es nun, die auch für Piscators Konzeption einer Politisierung des Theaters zentral zu sein scheint. In seiner Darstellung wird hervorgehoben, dass die theatrale Vergemeinschaftung im Fronttheater weit über das gemeinsame Spiel und die darin gelebte Alternative zum Frontalltag hinausgeht. Was hier zur Erscheinung gebracht wird und damit zur Aufführung kommt, ist nicht

[197] Ebd., S. 24.

Gelöscht: Abb.

Formatiert: Schriftart: 9 Pt.

Gelöscht: Rechte müssen geklärt werden.

Formatiert: Schriftart: 9 Pt., Hervorheben

Formatiert: Schriftart: 9 Pt.

Gelöscht: n

Gelöscht:

Kommentiert [SD99]: Soldaten? / der Alten?

Kommentiert [MW100R99]: Schauspieler? Verstehe wiederum das Problem nicht. Ist die Zuschreibung unklar?

Gelöscht:

Formatiert: Schriftart: Frutiger LT Com 45 Light

Formatiert: Schriftart: Frutiger LT Com 45 Light, Nicht Hochgestellt/ Tiefgestellt

Formatiert: Schriftart: Frutiger LT Com 45 Light

einfach nur eine Komödie, sondern die Realität des Krieges selbst in seinem alltäglich gelebten Ausnahmezustand. In Piscators Genealogie stellt das Fronttheater daher den Keim eines politischen Bewusstseins dar, der im Anschluss an den Krieg zur Forderung eines Theaters im Dienste des aktiven politischen Widerstands werden wird.

8.2. Zwischen Proletarischem Theater, Volksbühne und Staatlichem Schauspielhaus: Piscators Anfangsjahre in Berlin

Wie nun ist die Idee eines radikal zeitgenössischen Theaters adäquat umzusetzen, das sowohl die zeithistorischen Bezüge und die eigenen Produktionsbedingungen reflektiert, als auch den Einsatz von neuester Technik ermöglicht und zudem noch den geeigneten Raum für ein Publikum bietet? Die ersten Versuche dazu hatte Piscator nach dem Ersten Weltkrieg in Königsberg unternommen, wo er 1919 vom Direktor des Neuen Schauspielhauses für die Kammerspiele, Leopold Jessner, engagiert wurde. Dieser hatte mit seiner modernistischen Ästhetik und seinem gegenwartspolitischen Anspruch einiges Ansehen erlangt. Als Jessner im Herbst die Intendanz des ehemals Königlichen und jetzt Staatlichen Schauspielhauses in Berlin angeboten wurde, gründete Piscator mit dem „Tribunal" seine eigene Bühne im Gebauhr-Saal der Stadthalle Königsberg. Dass er mit diesem Theater binnen weniger Monate scheiterte, weist auf die Schwierigkeiten und Unwägbarkeiten hin, mit denen das idealistische Ziel eines radikal-politischen Theaters unmittelbar nach dem Krieg konfrontiert war: der Pragmatik der Institutionen und den Ansprüchen der Kritik. Beidem vermochte Piscator in Königsberg nicht gerecht zu werden. Die Unstimmigkeiten waren anscheinend so groß, dass sich zur letzten Vorstellung, bei der am 17. Februar 1920 Georg Kaisers *Der Centaur* gespielt wurde, nur ein einziger Zuschauer einfand. Anschließend zog Piscator so wie zuvor schon Jessner nach Berlin.

Vergegenwärtigen wir uns in aller Kürze die politische und kulturelle Situation, vor deren Hintergrund Piscator ab 1920 seine Unternehmung eines politischen Theaters in Berlin ins Leben rief. Seit Ende des Krieges herrschten gravierende politische wie auch kulturelle Unsicherheiten. Nicht nur die für Piscator interessanten linken Fraktionen waren parteipolitische stark gespalten, sondern die ganze, aus dem Kaiserreich hervorgehende und von der militärischen Niederlage gezeichnete, Nation stand vor der großen Herausforderung der identitären Neuverortung. Dass daraus letztlich keine kraftvolle Alternative zu einem erstarkenden Nationalismus resultierte, wissen wir heute. Doch zu vergessen ist nicht, dass es zur damaligen Zeit eine Vielzahl erbitterter Versuchen gab, politisch andere Wege einzuschlagen. Ausgangspunkt war die Novemberrevolution 1918, bei der Soldaten- und Arbeiterräte nach der Absetzung des Kaisers kurzzeitig die Regierung übernahmen. Nach nur wenigen Tagen wurde die Zwischenregierung jedoch von den gemäßigten Sozialdemokraten unter Friedrich Ebert gewaltsam aus dem Amt gedrängt, und die anti-revolutionären Bewegungen erreichten mit der Ermordung von Karl Liebknecht und Rosa Luxemburg am 15./16. Januar 1919 einen ersten Höhepunkt. Anfang 1919 folgten andernorts in Deutschland Aufstände und Streiks. In Bremen und Bayern wurden sozialistische Räterepubliken gegründet, deren blutige Niederschlagungen zu erneuten Streiks und bürgerkriegsähnlichen Zuständen führten. Bemerkenswerterweise brachte diese politisch so bewegte Zeit, die große Hoffnungen ebenso nährte wie Warnungen vor einem neuen Krieg, insbesondere in Berlin eine lebhafte Theaterkultur hervor, die allerdings angesichts des ästhetischen wie politischen Anspruchs tief gespalten war.

Gelöscht:
Gelöscht:
Gelöscht: ,
Gelöscht: und
Gelöscht: d
Gelöscht:
Gelöscht: n
Gelöscht: Reihe
Gelöscht: von
Gelöscht: n
Gelöscht:

Noch immer stand die Theaterlandschaft Berlins unter dem starken Einfluss von Max Reinhardt, dessen Theaterimperium, wie in der vorherigen Lektion erwähnt, mittlerweile mehrere Theater umfasste. Reinhardts Vision eines immersiven Theaters, das mit spektakulären, alle Sinne affizierenden Großinszenierungen die kanonische europäische Dramenkultur unters Volk brachte, war den jungen kritischen Geistern jedoch nicht politisch genug. Nach den Erfahrungen des Krieges schien ein solch einvernehmliches Theater der Menschlichkeit den Anforderungen der Zeit kaum mehr zu entsprechen. Ein ähnlicher Einwand wurde nun – gerade auch von Piscator – gegen eine andere einflussreiche Kraft im Berliner Theaterleben vorgebracht, die so genannte Volksbühnenbewegung. Sie war aus der 1889 von Otto Brahm gegründeten „freien Bühne" hervorgegangen und hatte sich 1890 in der Theater-Besucherorganisation „Freie Volksbühne" institutionalisiert. Die Grundidee bestand darin, durch kostengünstige Abonnements auch den weniger zahlungskräftigen Bevölkerungsteilen regelmäßige Theaterbesuche an verschiedenen Theaterhäusern der Stadt zu ermöglichen. Ein zweites Anliegen war es, neben den kanonischen Stücken auch neuere gesellschaftskritische Stücke in Berlin zur Aufführung zu bringen, die andernorts bisweilen zensiert wurden. Wie voraussetzungsreich dies hinsichtlich der Finanzierung, aber auch hinsichtlich des ästhetischen wie bildungskulturellen Anspruches war, zeigt die Geschichte der Bewegung, die von erbitterten Auseinandersetzungen gezeichnet ist. So spaltete sich bereits kurz nach der Gründung die „neue freie Volksbühne" ab, die eine politisch radikalere Agenda vertrat. Erst nachdem beide Verbände wieder vereint auftraten, konnte 1913 der Bau eines eigenen Theaterhauses durchgesetzt werden. Die Eröffnung des neuen Hauses am Bülowplatz (heute Rosa-Luxemburg-Platz) fiel in das Jahr 1914 und wurde im Kontext der Kriegsbegeisterung nicht zuletzt auch als patriotische Unternehmung wahrgenommen.

Nicht nur aus diesem Grund, sondern auch wegen der Orientierung am bürgerlichen Theaterverständnis und -kanon stand Piscator der Volksbühne von Anfang an skeptisch gegenüber. Wie er in *Das Politische Theater* ausführt, habe die Volksbühnen-Bewegung die „Kunst, so wie sie von der bürgerlichen Gesellschaft festgestellt ist […] als Begriff im ganzen Umfang unangetastet" gelassen.[198] Nach Krieg und Revolution war es seines Erachtens nicht mehr vertretbar, dass das „offizielle Theater, die Volksbühne eingeschlossen" angesichts der Trostlosigkeit des Alltags einfach „schweigt":

> Während draußen in den Straßen die Arbeiterschaft mit Maschinengewehren und Flammenwerfern zurückgetrieben wird, während die Häuser erzittern unter dem Dröhnen der von Potsdam und Jüterborg auf Berlin marschierenden Heereskolonnen und Panzerwagen, hebt sich vor schwach besetzten Parketts und leeren Galerien der Vorhang vor dem Schicksal ‚Heinrich IV. von England' oder Shakespeares ‚Wie es euch gefällt' (Reinhardt).[199]

Demgegenüber forderte Piscator, wie sich aus seiner Kriegsgegnerschaft und -erfahrung ergab, ein ganz neuartiges Theater, das den sozialen und machtpolitischen Problemen der Gegenwart verpflichtet ist. Vereinzelte Anknüpfungspunkte konnte er dabei bei seinem ehemaligen Königsberger Vorgesetzten, Jessner, finden, der – teilweise unter dem Einfluss von Adolphe Appia – den Anspruch auf wirklichkeitsgetreue oder historisierende Bühnengestaltung aufgab und die Bühne stattdessen als konstruierten, strukturbildenden Raum sichtbar zu machen suchte. Zu seinem Markenzeichen gehörte eine die Bühne in der Breite füllende Treppe, die das Bühnenbild vertikal

[198] Ebd., S. 33.
[199] Ebd., S. 35–36.

Gelöscht: es

Gelöscht: durch

Gelöscht: p

Kommentiert [SD101]: ! korrekt zitiert?

Kommentiert [MW102R101]: Stadt in Brandenburg oder ist „auf" das Problem? Das ist im Original so, veraltet.

Gelöscht: „

Gelöscht: "

Gelöscht: „

Gelöscht: "

Formatiert: Schriftart: Frutiger LT Com 45 Light

Formatiert: Schriftart: Frutiger LT Com 45 Light, Nicht Hochgestellt/ Tiefgestellt

Formatiert: Schriftart: Frutiger LT Com 45 Light

Formatiert: Schriftart: Frutiger LT Com 45 Light

Formatiert: Schriftart: Frutiger LT Com 45 Light, Nicht Hochgestellt/ Tiefgestellt

Gelöscht: -

einteilte und insofern politisch lesbar wurde, als sie Machtstrukturen abzubilden schien. Obwohl Jessner diese Strukturen als raum- und zeitlos verstand, zeigt beispielhaft der Skandal um seine Inszenierung von Schillers *Willhelm Tell* am 12.12.1919 im Staatlichen Schauspielhaus, dass sich in dieser Weise durchaus auch eine politische Aktualität – in dem Fall für eine Art allgemeines Freiheitsspiel – erzielen ließ. Jessners inszenatorische Ästhetik kann daher in dem Sinn als politisch verstanden werden, als sie allgemein politische und letztlich transhistorische Problemfelder wie etwa Machtgier und Herrschaftsmissbrauch thematisierte, die vom Publikum jeweils durchaus auch auf die eigene Lage bezogen werden konnten.

Piscator hatte während seiner Anstellung bei Jessner in Königsberg sicherlich von dessen reduzierter Bühnenästhetik lernen können und es fällt auf, dass er sich im Buch *Das Politische Theater* an keiner Stelle abschätzig über Jessner äußert. Dennoch entwickelt Piscator zur Darstellung politischer Inhalte nochmals eine deutlich andere Ästhetik. Jessners reduktivem Ansatz steht bei Piscator der exzessive Einsatz von Technik, Medien und Maschinen gegenüber. Wie sich bald zeigte, war Piscator nicht an der Darstellung von transhistorischen Machtstrukturen für ein letztlich eher traditionelles Theaterpublikum interessiert, sondern er setzte sich die konkrete und gegenwärtige Mobilisierung des Publikums für den Klassenkampf zum Ziel. Diese Differenz manifestiert sich inszenatorisch in der Unterscheidung zwischen Jessners Abstraktionsbühne und Piscators Konstruktionsbühne. Wo die Abstraktionsbühne die Referenzialität auf eine außertheatrale Realität gezielt offen lässt, setzt die Konstruktionsbühne auf eine Art kritischen Realismus.

Bevor er größere Bühnen bespielen und seine Konstruktionsbühne entwickeln konnte, verfolgte Piscator seinen Anspruch auf kritischen Realismus aber zunächst in kleineren Formaten. 1920 rief er aus dem Umfeld des 1919 gegründeten linken, expressionistischen Theaters „Tribüne" heraus gemeinsam mit Hermann Schüller das *Proletarische Theater* ins Leben. Das Ziel war der Ausbau zu einer „Propagandabühne der revolutionären Arbeiter Groß-Berlins", womit Piscator und Schüller sich dezidiert gegen die Volksbühnenbewegung wandten.[200] Wie Piscator im Rückblick festhält, „verbannten" sie „das Wort ‚Kunst' radikal aus unserem Programm, unsere ‚Stücke' waren Aufrufe, mit denen wir in das aktuelle Geschehen eingreifen und ‚Politik treiben' wollten".[201]

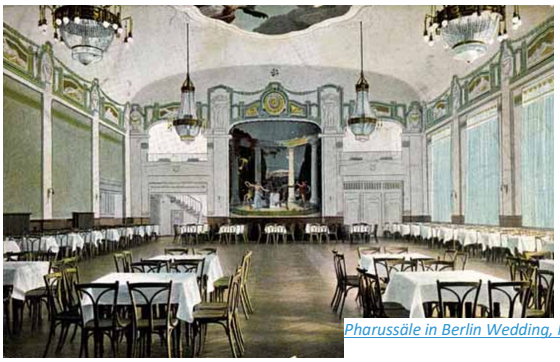
Dass dieser Ruf nach einem grundsätzlich neuen Kunstverständnis stark an die von den Dadaist_innen geprägte Antikunst-Rhetorik erinnert, ist kein Zufall – erschien doch das Programm in dem Dada-nahen Journal „Der Gegner", das der von Wieland Herzfelde geleitete Malik-Verlag publizierte. Wielands Bruder, der Grafiker John Heartfield, gehörte zu den führenden Protagonist_innen der Berliner Dada-Bewegung. Von dieser scheint Piscator auch dadurch geprägt worden zu sein, dass er wie sie den Zeitbezug der Kunst – in seinem Fall des Theaters – nun zunehmend über die Verwendung von zeithistorischem Material zu erreichen suchte. So wie Dada Zitatkunst war, wurde nun auch für Piscator das Zitieren und Montieren von Versatzstücken der außertheatralen Wirklichkeit im Rahmen der Kunst zu einem wichtigen Verfahren, um einen direkten Gegenwartsbezug herzustellen. In der Szenografie arbeitete er hierfür bei den meisten Stücken des

Programmheft des Proletarischen Theaters

[200] Ebd., S. 38.
[201] Ebd., S. 39.

Gelöscht: ss
Gelöscht: n
Gelöscht: ¶ ... [204]
Gelöscht: *n*
Gelöscht: Und w
Gelöscht:
Gelöscht: erstmal
Gelöscht: «
Gelöscht: »
Gelöscht: «
Gelöscht: »
Gelöscht: «
Gelöscht: »
Gelöscht: en
Gelöscht: n
Gelöscht: en
Gelöscht: Und v
Gelöscht: so
Formatiert: Beschriftung, Links, Zeilenabstand: einfach
Gelöscht: e

Proletarischen Theaters direkt mit Heartfield zusammen. Und der enge Bezug auf die außertheatralische Wirklichkeit wurde auch dadurch unterstrichen, dass das *Proletarische Theater* nicht an Theaterhäusern auftrat. Vielmehr bespielte es lokalspezifische Orten wie den Festsaal in der Hasenheide, das Gesellschaftshaus Moabit oder die Pharussäle im damals „roten" Wedding, die als „zweites Wohnzimmer der KPD" galten.



Pharussäle in Berlin Wedding, Müllerstraße.

Im Rückblick von 1929 beschreibt Piscator den Einfluss der Dadaist_innen allerdings als zweischneidig. Zwar stimmt er ihnen nach wie vor darin zu, dass die Künste nur als „Mittel im Klassenkampf […] überhaupt einen Wert haben."[202] Bezüglich der spezifischen Art und Weise, wie eine derartige Politisierung zu erreichen sei, äußert er sich dem Dadaismus gegenüber jedoch skeptisch. Die Dadaist_innen hätten sich noch zu stark im Rahmen des herkömmlichen Kunstsystems bewegt, wo sie zwar ein bürgerliches oder zumindest intellektuelles Publikum irritierten, aber nicht die Arbeiterschaft erreichten. Diesem Ziel kam Piscator durch den zweiten, eingangs erwähnten Einfluss näher: die propagandistische Kunst und das Proletkult Theater der russischen Avantgarde. Hier konnte Piscator eine bewusste Aktivierung der Zuschauer_innen in eine ganz bestimmte politische Richtung vorfinden. Obwohl Piscator im *Politischen Theater* rückblickend wiederholt den direkten Einfluss sowjetischer Kulturpolitik leugnet, ist doch die Ähnlichkeit in Rhetorik und Ästhetik verblüffend. Ab einem bestimmten Zeitpunkt lässt sich für Piscator der Kontakt mit der in Deutschland ansässigen russischen Organisation „Internationale Arbeitshilfe" nachweisen.

Hatte Piscator somit 1920/1921 im *Proletarischen Theater* dank Dadaismus und Prolet-Kult neue Ansätze gefunden, durch die er zu den meisten anderen Tendenzen in der weitläufigen und reichhaltigen Berliner Theaterlandschaft der Zeit – sogar zu Jessner – auf Distanz ging, so war das Unternehmen dennoch wenig erfolgreich. Das ständige logistische Improvisieren, um bespielbare Orte zu finden, die wechselnden Mietverhältnisse und die äußerst prekäre Lage der Beteiligten, die meist ohne Gage arbeiteten, führte bald zum Scheitern. Um Leben und Arbeit zu finanzieren, sah Piscator sich fortan gezwungen, Engagements an etablierten Häusern wie der Berliner Volksbühne und am Preußischen Staatstheater zu übernehmen und so Inszenierungen in konventionelleren Rahmen und für ein eher bürgerliches Publikum zu erarbeiten. Jedoch erlaubten es ihm diese Arbeiten, sich mit den Arbeitsumständen und der Bühnentechnik größerer Häuser bekannt zu machen und führten zu einer Weiterentwicklung und Verfeinerung seiner Bühnenästhetik. In besonderem Maße galt dies, wie er selbst im Rückblick festhielt, für seine Volksbühnen-Inszenierungen von Alfons Paquets Stück über einen Chicagoer Anarchistenaufstand, *Die Fahnen* (1924). Sie wurde zu einem Überraschungserfolg und brachte ihm den Durchbruch als Regisseur. Hier

[202] Ebd., S. 28.

Formatiert: Beschriftung, Links, Zeilenabstand: einfach

Gelöscht: Abb. X. Programmheft des Proletarischen Theaters, in *Der* Gegner, II. Jahrgang 1920/21, Heft 4, Malik-Verlag Berlin. Abb. X. Pharussäle in Berlin Wedding, Müllerstraße. Fotografie von 1908.¶

Formatiert: Schriftart: 9 Pt.

Gelöscht: en

Gelöscht: den Dadaisten

Gelöscht: u

Gelöscht: en

Gelöscht: s

Gelöscht: s

Gelöscht: ,

Gelöscht: und

Gelöscht: a

Gelöscht:

Gelöscht: aber

Formatiert: Schriftart: Frutiger LT Com 45 Light

Formatiert: Schriftart: Frutiger LT Com 45 Light, Nicht Hochgestellt/ Tiefgestellt

Formatiert: Schriftart: Frutiger LT Com 45 Light

setzte Piscator zum ersten Mal Lichtbildprojektionen auf der Theaterbühne ein. Zu beiden Seiten der Bühne standen großformatige Projektionswände, auf die u. a. während des Prologs Fotografien der Dramencharaktere und später zwischen den Szenen überleitende Texte projiziert wurden.[203]

8.3. Dokumentartheater – Montage – Filmprojektionen (1925-27)

Ein weiteres Referenzfeld bot sich Piscator seit Mitte der 1920er-Jahre mit dem Unterhaltungstheater. Seinem Anspruch, propagandistisches Theater mit der populären Unterhaltungskultur zu vereinbaren, scheint insbesondere das Format der Revue entsprochen zu haben, über das Piscator sich im *Politischen Theater* wiederholt positiv äußert. Ein erster Versuch der Politisierung dieser Theaterform stellte der *Rote Revue Rummel* (1924) dar, den Piscator gemeinsam mit dem Schriftsteller Felix Gasbarra und dem Komponisten Edmund Meisel als Auftragsarbeit der KPD im Kontext der Wahlkampagne zu den Reichstagswahlen entwickelte. Hier wechselten „unter skrupelloser Verwendung aller Mittel" und in rasantem Wechsel „Musik, Chanson, Akrobatik, Schnellzeichnung, Sport, Projektion, Film, Statistik, Schauspielerszene, Ansprache."[204] Ein Jahr später inszenierte Piscator ebenfalls im Auftrag der KPD mit *Trotz alledem!* (1925) eine Revue zur Eröffnung des Parteitags, die ganz auf dokumentarische Materialien aus den Jahren 1914–1919 basierte: „Die ganze Aufführung war eine einzige Montage von authentischen Reden, Aufsätzen, Zeitungsausschnitten, Aufrufen, Flugblättern, Fotografien und Filmen des Krieges und der Russischen Revolution, von historischen Personen und Szenen."[205] Aufgeführt wurde sie im Großen Schauspielhaus, das Hans Poelzig 15 Jahre zuvor für Max Reinhardt von einem Zirkusraum zu einem Massentheater für 3200 Zuschauer innen umgebaut hatte (vgl. Lektion 7.3). Auf der dortigen Drehbühne ließen Piscator und sein Szenograf Heartfield ein Spielgerüst montieren, das terrassenförmig aufgebaut und unregelmäßig gegliedert war. Zu beiden Seiten hin mündete es in Schrägen, Treppen und Podesten, die in Einzelszenen parallel oder in rasanter Abwechslung bespielt werden konnten. Zudem setzte Piscator wieder wie in den *Fahnen* Lichtbildprojektionen ein, doch diesmal beschränkte er sich nicht auf Fotografien und Texte, sondern zeigte erstmals auch Filmmaterial. Aufnahmen von Kriegszerstörungen aus dem Reichsarchiv konfrontierten die Zuschauer innen mit einer eigens erlebten Wirklichkeit: Flammenwerfer, zerfetzte Menschenhaufen, brennende Städte. Die Wirkung der Aufführung war nach Piscators eigener Darstellung überwältigend:

> Tausende füllten am Abend der Aufführung das Große Schauspielhaus. Jeder verfügbare Platz war besetzt, alle Treppen, Korridore, Zugänge zum Bersten voll. Eine Begeisterung des Zuschauenkönnens beherrschte von vornherein diese lebendige Masse, eine unerhörte Bereitschaft dem Theater gegenüber war spürbar, wie sie nur im Proletariat zu finden ist. Aber schon bald steigerte sich diese in Bereitschaft zu wirklicher Aktivität: die Masse übernahm die Regie. Sie, die das Haus füllten, hatten alle zum großen Teil diese Epoche aktiv miterlebt, es war wahrhaft ihr Schicksal, ihre eigene Tragödie, die sich vor ihren Augen abspielte. Das Theater war für sie zur Wirklichkeit geworden und sehr bald war es nicht mehr: Bühne gegen Zuschauerraum, sondern ein einziger großer Versammlungssaal, ein einziges großes

[203] Vgl. ebd., S. 54–55.
[204] Ebd., S. 57.
[205] Ebd., S. 65.

Gelöscht: Betätigungsfeld
Gelöscht: fand
Gelöscht:
Gelöscht: im Bereich des
Gelöscht: s
Gelöscht: e
Gelöscht: terassenförmig
Formatiert: Schriftart: Kursiv, Nicht Hochgestellt/ Tiefgestellt
Gelöscht: -P
Gelöscht: vom
Formatiert: Schriftart: Frutiger LT Com 45 Light
Formatiert: Schriftart: Frutiger LT Com 45 Light, Nicht Hochgestellt/ Tiefgestellt
Gelöscht: -
Formatiert: Schriftart: Frutiger LT Com 45 Light
Formatiert: Schriftart: Frutiger LT Com 45 Light
Formatiert: Schriftart: Frutiger LT Com 45 Light, Nicht Hochgestellt/ Tiefgestellt
Formatiert: Schriftart: Frutiger LT Com 45 Light
Formatiert: Schriftart: Frutiger LT Com 45 Light
Formatiert: Schriftart: Frutiger LT Com 45 Light, Nicht Hochgestellt/ Tiefgestellt

> Schlachtfeld, eine einzige große Demonstration. Diese Einheit war es, die an dem Abend endgültig den Beweis erbrachte für die Agitationskraft des politischen Theaters.[206]

Mit dieser Aufführung fand Piscator also der eigenen Darstellung zufolge zu einem im engeren Sinne „politischen Theater," das die Grenze zwischen Theater und Wirklichkeit überwindet und als Agitationskraft die Schauspielenden und das proletarische Publikum zu einer Einheit versammelt. Ein entscheidender Faktor hierfür ist die dokumentarische Darstellung von Weltgeschehen, welches das Publikum in solcher oder ähnlicher Weise selbst durchlebt hat, und hierfür ist das neue Filmmedium ganz entscheidend. Gerade die Filmdokumente erlauben es nach Piscator, den Wirklichkeitsbezug in den Theaterraum hineinzutragen, so dass die Zuschauenden „ihr Schicksal, ihre eigene Tragödie" wiedererkennen.

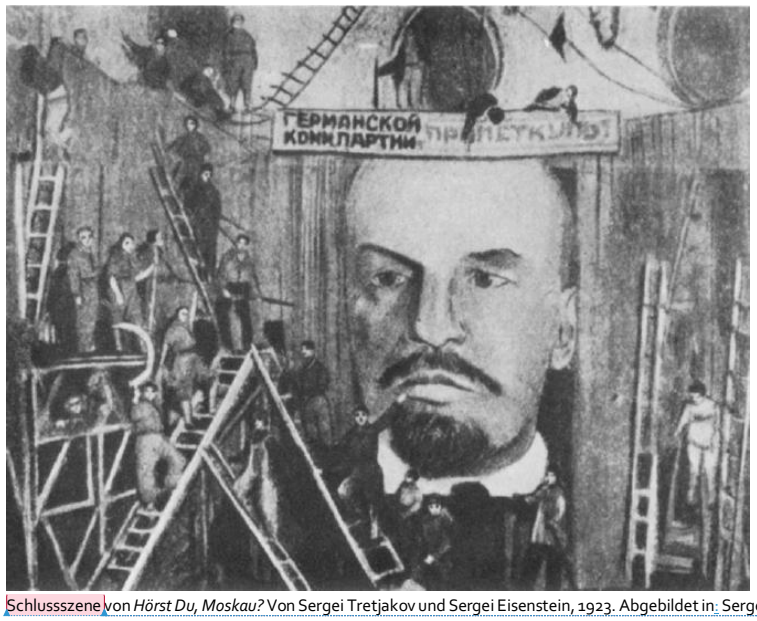
Abgesehen vom innovativen Einsatz der Lichtbildprojektionen und des Filmmediums macht sich aber auch in diesem Schlüsselmoment von Piscators künstlerischer Entwicklung wieder der Einfluss des sowjetischen Prolet-Kult-Theaters bemerkbar. Insbesondere lässt Piscators zitierte Erklärung zur „Montage" der verschiedenartigen dokumentarischen Materialien an Sergei Eisensteins Prinzip einer „Montage der Attraktionen" denken, das dieser 1923 in seinem gleichnamigen, mittlerweile einschlägigen Aufsatz beschrieb. Dass Eisenstein vor Beginn seiner Karriere als Filmemacher entscheidend zu einer radikal neuen Ästhetik eines politischen Theaters beitrug, gerät angesichts seiner großen Bedeutung für die Filmtheorie leicht in Vergessenheit. Doch Eisenstein war durch sein Studium bei dem bedeutenden Theaterregisseur Wsewolod Emilkewitsch Meyerhold (1874–1940), der mit dem Konzept der Biomechanik die Schauspieltechnik revolutioniert hatte, mit der jüngeren Theaterpraxis bestens vertraut und hatte es Anfang der 1920er Jahre schnell zu einigem Ansehen in der postrevolutionären Moskauer Theaterwelt gebracht. Unter den „Attraktionen", die durch die Montage zueinander in Bezug rücken, verstand Eisenstein dabei eigenständige Wirkeinheiten wie z. B. Gesten oder Einzelszenen, die nach bestimmten rhythmischen Prinzipen so zusammenspielten, dass sie die Aufmerksamkeit des Publikums in ungewohnte Richtungen lenkten.

Gemeinsam mit dem Schriftsteller Sergei Tretjakov (1892–1937) erarbeitete Eisenstein damals auch drei der Programmatik des Aufsatzes entsprechende theatrale Produktionen: *Eine Dummheit macht auch der Gescheiteste* (1923), *Hörst Du Moskau?* (1923) und *Gasmasken* (1924). Sie wiesen stark humoristische, teilweise clowneske Züge auf, nahmen Anleihen bei der Zirkusakrobatik und suchten die Aufmerksamkeit der Zuschauer innen auf spezifische Gesten oder Bewegungen hinzulenken. Der Spannungsbogen der Stücke war nicht in erster Linie von der Handlung bestimmt, sondern von der rhythmischen Choreographie von Bewegungen, Körpern, Interaktionen und Maschinen auf der Bühne, durch die die Zuschauenden zu emotionalen wie intellektuellen Bewegungen angeregt werden sollten. In *Hörst Du, Moskau?* (1923) beispielsweise standen sich in einem extrem reduzierten Plot einige wenige, stark typisierte Charaktere gegenüber: Die dekadenten Aristokraten mit ihren reaktionären Kumpanen auf der einen und die Führer der unterdrückten Arbeiterklasse auf der anderen Seite. Die Einfachheit des Plots ermöglichte eine absolute Konzentration auf zugespitzte Einzelszenen, in denen Gefahr, Risiko, Gewalt und Unterwerfung zum Ausdruck kamen. Dies sollte beim mehrheitlich proletarischen Publikum eine nervöse Spannung erzeugen und zu heftigen emotionalen Reaktionen führen. Unterstützt wurde die dramaturgische Montage zudem von einer konstruktivistischen Bühnenästhetik. Hier machten sich Tretjakov und Eisenstein die bereits zuvor

[206] Ebd., 66–67.

Gelöscht: s
Gelöscht:
Gelöscht:
Gelöscht: zu
Gelöscht: -
Gelöscht: s
Gelöscht:
Gelöscht: n
Gelöscht:
Gelöscht: -
Gelöscht: Zuschauera
Gelöscht: den
Gelöscht: n
Gelöscht: -
Formatiert: Schriftart: Frutiger LT Com 45 Light
Formatiert: Schriftart: Frutiger LT Com 45 Light, Nicht Hochgestellt/ Tiefgestellt
Formatiert: Schriftart: Frutiger LT Com 45 Light

von Meyerhold und dem Staatlichen Jüdischen Theater (GOSET) verwendete Multi-Ebenen-Bühne zu Nutze. Es ging nicht mehr um die Abbildung oder Nachbildung einer außertheatralen Wirklichkeit, sondern die Bühnenarchitektur stellte das dar, was sie war: Plattformen, Treppen oder Leitern boten mehrdimensionale Spielflächen, die erst im Vollzug des Spiels determiniert wurden. Auch wenn Piscator selbst nicht darauf hinweist, so ist doch kaum zu bezweifeln, dass er mit seinem Schlüsselwerk *Trotz Alledem!* in mehreren Hinsichten von Eisenstein beeinflusst war: neben dem Revue-Format auch bezüglich der konstruktivistischen Bühne mit mehreren Spielflächen, des dramaturgischen Montage-Prinzips und nicht zuletzt bezüglich der angestrebten, stark emotionalen Reaktion von Seiten des proletarischen Publikums.



Schlussszene von *Hörst Du, Moskau?* Von Sergei Tretjakov und Sergei Eisenstein, 1923. Abgebildet in: Sergei Tretjakov: „The Theater of Attractions", in October 118, 2006, S. 19-26.

Die Politisierung des Publikums suchte Piscator in den folgenden Jahren auch mit seinem ersten eigenen Theaterhaus, der 1927 eröffneten Piscator-Bühne, weiterzuverfolgen. Ursprünglich sollte dazu ein eigener Theaterbau konstruiert werden, das „Totaltheater" nach einem Entwurf des Bauhaus-Architekten Walter Gropius. In diesem variablen Theaterhaus für ca. 2000 Zuschauer_innen sollten sich der Bühnenraum und der ranglose Publikumsraum so einteilen lassen, dass u. a. eine Arenabühne, eine Bühne mit einem Proszenium und einer Tiefenbühne bespielt werden konnten. Aus Kostengründen ließ sich dieses Großprojekt jedoch nie realisieren und Piscator war stattdessen darauf angewiesen, die Guckkastenbühne des Theaters am Nollendorfplatz so umzubauen, dass sie den Ansprüchen seines politisch agitatorischen Theaters mehr oder weniger entsprach.

Zur Eröffnung der Piscator-Bühne war ursprünglich eine weitere politische Revue im Stil von *Trotz Alledem!* geplant gewesen. Als sich die in Auftrag gegebene Textvorlage jedoch als unzureichend herausstellte, griffen Piscator und sein Team, u. a. Felix Gasbarra, Leo Lania und nun erstmals auch Bertolt Brecht, auf Ernst Tollers Vorschlag zurück, ein Stück zur Entwicklung der politischen Lage seit

Gelöscht: also

Kommentiert [SD103]: Abb. X...

Formatiert: Schriftart: 9 Pt.

Formatiert: Schriftart: 9 Pt.

Formatiert: Schriftart: 9 Pt.

Gelöscht: xxyz

Formatiert: Schriftart: 9 Pt., Deutsch

Formatiert: Deutsch

Gelöscht:

Gelöscht:

Gelöscht: Zuschauer

Gelöscht: k

Gelöscht: e

Gelöscht:

der deutschen Revolution 1918/1919 zu erarbeiten. Gemeinsam mit dem dramaturgischen Kollektiv der Piscator-Bühne entstand in intensiver Zusammenarbeit innerhalb weniger Wochen der Fünfakter mit Vorspiel *Hoppla, wir leben!*, betitelt nach einem Chanson von Walter Mehring. Die Aufführung vom 1. September 1927 gibt ein prägnantes Beispiel dafür, wie Piscator die Verschränkung individueller Schicksale mit den zeithistorischen Umständen darzustellen suchte, ohne auf die Mitleids- und Einfühlungsästhetik des bürgerlichen Dramas zurückzufallen. Er war davon überzeugt, dass „nicht mehr das Individuum mit seinem privaten, persönlichen Schicksal, sondern die Zeit und das Schicksal der Massen […] die heroischen Faktoren der neuen Dramatik" ausmachen sollten.[207] Deshalb sollte Tollers expressionistisches Drama um das Einzelschicksal eines ehemaligen Revolutionärs, der nach dem Scheitern der Münchner Räterepublik 1919 neun Jahre in der Irrenanstalt verbringt und 1927 in eine veränderte Welt zurückkehrt, mit der zeitdokumentarischen Darstellung der historisch-politischen Zustände verbunden werden. Wie in *Trotz Alledem!* setzte Piscator dazu wieder Filmprojektionen ein, um beim Publikum eine Wiedererkennung zu erzielen und ein Klassenbewusstsein zu entzünden.

Eine tragende Funktion kam hierbei auch wieder einer auf einer Drehbühne montierten Konstruktionsbühne zu, die mit 11m Breite und 8m Höhe ausladende Dimensionen aufwies. Wie aus Abbildungen der Bühnenbildentwürfe von Traugott Müller sowie aus Szenenfotos erkennbar wird, handelt es sich um ein konstruktivistisches Simultangerüst aus drei vertikalen Abschnitten, wobei der linke und der rechte wiederum horizontal in je drei ungleich hohe Etagen unterteilt war. Der turmartige Mittelabschnitt war oben von einem kuppelartigen Raum überdacht.

Das Gerüst wies insgesamt bis zu acht Spielflächen auf, die zusätzlich zu der Bühnenfläche um das Gerüst herum, teils parallel, teils in raschem Wechsel bespielt werden konnten. Dadurch wurde die Parallelität der alltäglichen Lebensräume – Büro, Schlafzimmer, etc. – verdeutlicht, in denen die Bühnenfiguren jeweils andere Rollen einnehmen. Aber auch hier ging es nicht nur um die Einzelschicksale, sondern die Simultanbühne versinnbildlichte für Piscator den „sozialen Querschnitt" und „die gesellschaftliche Ordnung", in der sich

[207] Ebd., S. 124.

Formatiert: Schriftart: Nicht Kursiv, Nicht Hochgestellt/ Tiefgestellt

Gelöscht:

Gelöscht:

Kommentiert [MW104]: Bildunterschrift: Szenenfoto, *Hoppla Wir Leben!*, Bühnenbild von Traugott Müller, Theaterarchiv der FU-Berlin.

Kommentiert [MW105]: Bildunterschrift: Szenenfoto, *Hoppla Wir Leben!*, Bühnenbild von Traugott Müller, Theaterarchiv der FU-Berlin.

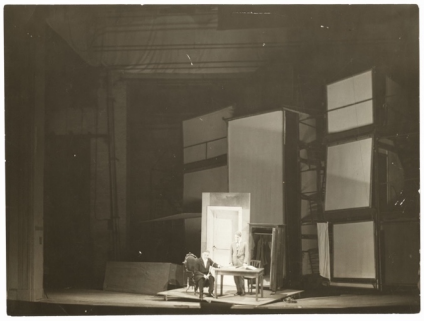
Gelöscht: ,

Formatiert: Schriftart: Frutiger LT Com 45 Light

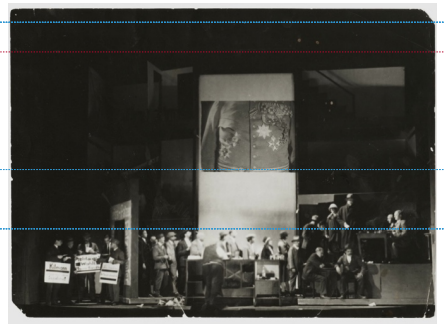
Formatiert: Schriftart: Frutiger LT Com 45 Light, Nicht Hochgestellt/ Tiefgestellt

Formatiert: Schriftart: Frutiger LT Com 45 Light

die Privatpersonen behaupten müssen.[208] In ähnlicher Weise funktionierten die über den Drehmechanismus alternierend einsetzbare Vorder- und Rückseite der Bühnengerüsts, denn auf der einen Seite befanden sich die alltäglichen Wohn- und Büroräume und auf der anderen die Gefängnisräume.



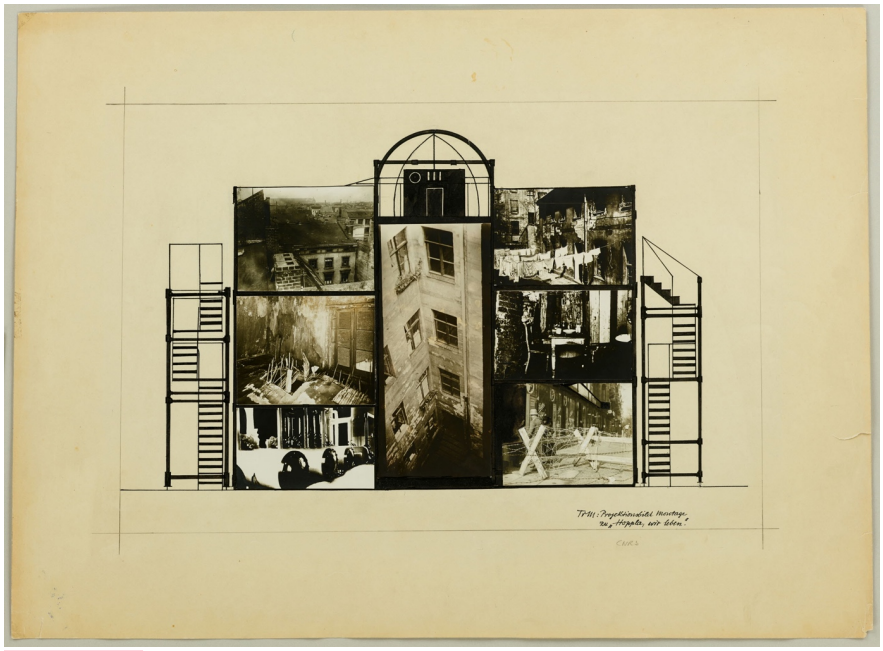
In Ergänzung der vielfältigen Bewegungsmodalitäten bot das Spielgerüst zudem zahlreiche Projektionsflächen für die Abbildung von Fotos und das Abspielen von Filmmaterial. So bildete beispielsweise die Hinterseite des Gerüstes eine lichtdurchlässige Projektionsfläche, die beidseitig belichtet werden konnte. Vor dem Szenengerüst konnte zusätzlich eine weiße Leinwand hinuntergelassen werden, und vor die einzelnen Spielflächen ließen sich feste Projektionswände schieben. So wurde der rasche Wechsel der szenischen Darstellung durch den damals extrem wirkungsmächtigen Einsatz neuer Medientechnologie ergänzt, welche die Aufführungen zu spektakulären Lichtspielereignissen machte.



Der Theaterkritiker Alfred Kerr sprach aufgrund der Filmprojektionen von einem „Durcheinanderflirren angedeuteter Erscheinungen".[209] Ein anderer Kritiker, Ernst Heilborn, betonte, dass in der Inszenierung „das dichterische Werk nur Teil neben Teilen" sei, und „der Film, die Musik (sie ist seltsam aufreizend [...]) in gleicher Funktion" daneben stünden: „Die einzelnen Wände schließen ab und sind auch wieder transparent, so daß der Film ins Spiel hineinflimmern kann, so daß der Scheinwerfer sich seinen Schauplatz wählen, ihn auch zu verdoppeln, zu verdrei- und vervierfachen vermag."[210]

[208] Ebd., S. 141.
[209] Kerr, Alfred: Berliner Tageblatt, Nr. 419, 5. September 1927, zitiert in: Hugo Fetting, *Von der freien Bühne zum politischen Theater*, Leipzig 1987, Bd. 2, S. 361–366, hier S. 365.
[210] Heilborn, Ernst: Frankfurter Zeitung, Nr. 662, 6. September 1927, zitiert in: Fetting, *Von der freien Bühne zum politischen Theater*, Bd. 2, S. 358–361, hier S. 358.

Gelöscht:
Gelöscht: ¶ ... [205]
Formatiert: Schriftart: 9 Pt.
Formatiert: Schriftart: 9 Pt.
Formatiert: Schriftart: 9 Pt.
Kommentiert [MW107]: Bildunterschrift: Szenenfoto, *Hoppla Wir Leben!*, Bühnenbild von Traugott Müller, Theaterarchiv der FU-Berlin.
Gelöscht: hinunter gelassen
Gelöscht:
Gelöscht: ¶
Kommentiert [MW108]: Bildunterschrift: Szenenfoto, *Hoppla Wir Leben!*, Bühnenbild von Traugott Müller, Theaterarchiv der FU-Berlin.
Gelöscht: ¶ ... [206]
Formatiert: Schriftart: 9 Pt.
Formatiert: Schriftart: 9 Pt.
Formatiert: Schriftart: 9 Pt.
Gelöscht: s
Gelöscht: dass
Formatiert: Nicht Hervorheben
Formatiert: Nicht Hervorheben
Gelöscht: , gleichberechtigte Teile, daneben" stehen
Formatiert: Nicht Hervorheben
Gelöscht: :
Formatiert: Schriftart: Frutiger LT Com 45 Light
Formatiert: Schriftart: Frutiger LT Com 45 Light, Nicht Hochgestellt/ Tiefgestellt
Formatiert: Schriftart: Frutiger LT Com 45 Light
Formatiert: Schriftart: Frutiger LT Com 45 Light, Nicht Hochgestellt/ Tiefgestellt
Gelöscht: Alfred
Gelöscht: .
Gelöscht: Z
Gelöscht: -
Formatiert: Schriftart: Frutiger LT Com 45 Light
Formatiert: Schriftart: Frutiger LT Com 45 Light, Nicht Hochgestellt/ Tiefgestellt
Gelöscht: Ernst
Gelöscht: .
Gelöscht: Z
Formatiert: Schriftart: Frutiger LT Com 45 Light
Gelöscht: -
Formatiert: Schriftart: Frutiger LT Com 45 Light



Bühnenbildentwurf, *Hoppla Wir Leben!*, Traugott Müller, 1927, Theaterarchiv der FU-Berlin.

Die Projektionsflächen erlaubten in einer ähnlichen Weise wie bei der Revue *Trotz Alledem!* die Umsetzung des dokumentarischen Anspruchs, den Piscator an sein politisches Theater stellte. Dem Publikum wurde die eigene historische Realität vor Augen geführt, wodurch die Lebenswelt mit der Bühnenrealität verschränkt wurde. So zeigen Piscators herausragende Produktionen von 1925 und 1927, dass er die neuartige Position des im Theater versammelten Publikums, die er von Beginn an ins Zentrum seiner Theaterkonzeption gestellt hatte, in jenen Jahren insbesondere durch den dramaturgischen Einsatz des Films zu erreichen suchte. Die radikale Konfrontation mit der eigenen Gegenwart, und zwar politisch, gesellschaftlich und ästhetisch, scheint hier gelungen zu sein. Die Reaktionen auf diese Inszenierung verdeutlichen, wie offenkundig Piscator das programmatische Ziel einer Publikumsansprache verfolgte, die die Zuschauenden mobilisieren und zum Umdenken bewegen sollte. Aber zu der Mobilisierung gehörte auch, dass der Umgang mit der Ansprache letztlich Optionen offenlässt. So hielt Heilborn in seiner Kritik zu *Hoppla, wir leben!* fest: „Der Film ist aufreizend geworden, aber es steht dir frei, sein stummes Wort auch deinem seelischen Gehör zu deuten: Aufruhr oder Selbstbesinnung."[211] Diese Urteilsfreiheit auf der Seite des Publikums ist ein wichtiger Bestandteil von Piscators politischem Theater. Und sie wird im Folgenden auch zu einem zentralen Anliegen von Brecht, der bei *Hoppla, wir leben!* und während der ganzen Saison 1927/1928 als dramaturgischer Mitarbeiter an der Piscator-Bühne tätig war. Brechts damalige Prägung durch seinen Vorgesetzten Piscator soll nun abschließend in der Lektion erörtert werden.

[211] Ebd.

Kommentiert [SD110]: Abb. X...

Formatiert: Schriftart: 9 Pt.

Formatiert: Schriftart: 9 Pt.

Formatiert: Schriftart: 9 Pt.

Gelöscht: P

Gelöscht:

Formatiert: Schriftart: Frutiger LT Com 45 Light

Formatiert: Schriftart: Frutiger LT Com 45 Light, Nicht Hochgestellt/ Tiefgestellt

8.4. Piscator und Brecht, Zusammenarbeit und Exil

Die Begegnung von Piscator und Brecht in der ersten Saison der Piscator-Bühne (1927/1928) war für die Theatergeschichte so folgenreich wie symptomatisch. An der gemeinsamen Arbeit der beiden Theatergrößen lassen sich ebenso wie an ihren getrennten Wegen während und nach der Exilzeit die jeweiligen zeithistorischen Bedingungen des Theaters in Deutschland nachzeichnen. Vor dem Hintergrund des bereits in dieser Lektion dargestellten Materials wollen wir nun noch auf die sowohl von Piscator als auch von Brecht geltend gemachten Konzeptionen eines „epischen Theaters" eingehen. Anschließend soll anhand einiger Ausführungen Brechts über Piscator die persönliche Konstellation zwischen den beiden etwas näher betrachtet werden.

Piscator verwendete den (vermutlich von Alfred Döblin geprägten) Begriff des „epischen Theaters" im *Politischen Theater* eher sporadisch. Vergleichsweise ausführlich geht er darauf vier Jahre später in der Schrift *Theater und Kino* (1933) ein, die er bereits im Moskauer Exil verfasste. Im Gegensatz zum bürgerlichen Theater, so führt Piscator hier aus, löse die

> epische' Form die frühere Akteinteilung auf in unzählige Einzelbilder, die rauminhaltlich nebeneinander bestehen müssen, die aber auseinandergerissen werden eben durch den Wechsel der Spielplätze und abstrahiert werden von der Realität dadurch, daß man diesen Spielplätzen nur andeutenden Charakter geben kann.[212]

Piscators Beschreibung von „nebeneinander" bestehenden „Einzelbildern" erinnert sowohl an das Revueformat von *Trotz Alledem!* als auch an die Dramaturgie und Bühnengestaltung von *Hoppla Wir Leben*! Zudem verbindet Piscator die geschilderte Wirkung der „epischen Form" in dem Aufsatz auch mit dem Einsatz von Lichtbildprojektionen, denn diese – das Argument kennen wir schon – würden es erlauben, die „Erzählung" der Umstände um außertheatrale Dokumente zu erweitern und dadurch den Bezug zur realen Lebenswelt des Publikums herzustellen. Aber auch seine Bemühungen um die Neugestaltung des Theaterraums rechnet Piscator hier dem „epischen Theater" zu: Es gelte, jene „architektonischen Formen des Theaters" aufzubrechen, welche im bürgerlichen Theater „die scharfe Trennung von Bühne und Zuschauerraum" sowie „die Öffnung der Bühne nur nach einer Seite hin" bedingt hätten. Stattdessen orientiere sich die „epische Form" an der Tradition älterer populärer Theaterformen, wie wir sie auch im Kontext unseres Studienbriefes bereits kennenlernten: „Sowohl die uns bekannte Shakespeare-Bühne", so Piscator, „wie auch die Spielgerüste, die die mittelalterlichen Mysterienspiele hatten, oder gar die Arena-Bühnen der Antike kennen eine solche scharfe Abtrennung nicht."[213]

In diesem Aufsatz entsteht der Eindruck, dass Piscator fast alle seine Neuerungen bezüglich der Inszenierung und der Versammlung – Dramaturgie, Montage, Szenografie, Medieneinsatz sowie Affizierung des Publikums – unter dem Begriff des „epischen Theaters" subsumiert. Dieser bezeichnet insofern ganz allgemein eine Ausweitung der Theateraufführung über das in sich geschlossene Drama hinaus, etwa in dem Sinne, wie das „Epos" als umfassende, weitschweifige und multiperspektivische Erzählform verstanden werden kann. Um dieselbe Zeit setzt auch Brecht den Begriff des epischen Theaters zunehmend ein und sucht ihn in einigen Notizen und Schriften für sich selbst zu bestimmen. Im Vergleich zu Piscator zeigt sich dabei z. B. in einer auf 1935/1936 datierten Notiz, dass Brecht den

[212] Piscator, Erwin: „Theater und Kino" (1933), in: Ders.: *Zeittheater*, S. 267–271, hier S. 268.
[213] Ebd., S. 267.

Gelöscht:
Gelöscht: s
Gelöscht: „
Formatiert: Schriftart: Kursiv, Nicht Hochgestellt/ Tiefgestellt
Gelöscht: "
Gelöscht: „
Gelöscht: "
Gelöscht:
Gelöscht: -F
Formatiert: Schriftart: Frutiger LT Com 45 Light
Formatiert: Schriftart: Frutiger LT Com 45 Light, Nicht Hochgestellt/ Tiefgestellt
Gelöscht: Erwin
Gelöscht: ,
Gelöscht: -
Formatiert: Schriftart: Frutiger LT Com 45 Light
Formatiert: Schriftart: Frutiger LT Com 45 Light
Formatiert: Schriftart: Frutiger LT Com 45 Light, Nicht Hochgestellt/ Tiefgestellt

Begriff weniger auf der Ebene der Inszenierung, als vielmehr auf jener der Aufführung ansetzt. Er versteht das epische Theater in erster Linie als Schauspielverfahren, das zum Ziel hat, das Schicksal von Einzelcharakteren zu entpersonalisieren, ohne jedoch auf die einzelnen Menschen gänzlich verzichten zu können oder zu wollen:

> Aber der epische Schauspieler nimmt die Menschen nicht wie der naturalistische oder in alter Weise stilisierende Schauspieler als unänderbare Naturen an. Er sieht sie als durchaus änderbare und die unänderbaren als beseitigbare an. Er weiß von dem gesellschaftlich-geschichtlichen Prozeß, dem sie unterworfen sind.[214]

Dass der einzelne Mensch untrennbar mit den gesellschaftlich-geschichtlichen Umständen verbunden ist, und dass dies im Theater aufgezeigt werden müsse, war wie gesehen auch ein Hauptanliegen Piscators. Während dieser jedoch zu diesem Zweck insbesondere die Lichtbildprojektionen und Filme einsetzte, legt Brecht den Akzent auf eine neuartige Schauspieltechnik, nämlich das Verfahren der Verfremdung, das er als eine Art der „Darstellung" versteht, „durch die das Geläufige auffällig, das Gewohnte erstaunlich wurde."[215] Wie er in einem späteren Aufsatz *Über das experimentelle Theater* (1939/1940) ausführt, ist er an schauspielerischen Verfahren interessiert, durch welche dem dramatischen „Vorgang oder dem Charakter das Selbstverständliche, Bekannte, Einleuchtende" genommen und dagegen „Staunen und Neugierde" erzeugt werde.[216] Dies könne z. B. durch besondere gestische Darstellung, durch Überzeichnung von Charakteren, durch spezielle Betonungsweisen in der Sprechweise, durch clowneske Einlagen oder die Unterbrechung der Handlung durch Lieder gelingen. Damit, so Brecht, sei gewonnen, „daß der Zuschauer die Menschen auf der Bühne nicht mehr als ganz unänderbare, unbeeinflußbare, ihrem Schicksal hilflos ausgelieferte dargestellt sieht." Was das Publikum stattdessen vorgestellt bekommt, ist eben jene auch von Piscator herausgestellte Dialektik zwischen Individuum und Kollektiv, zwischen Einzelschicksal und zeithistorischen Umständen, die sich nicht nur in ihrer gegenseitigen Bedingtheit, sondern auch in ihrer Veränderbarkeit zeigt:

> dieser Mensch ist so und so, weil die Verhältnisse so und so sind. Und die Verhältnisse sind so und so, weil der Mensch so und so ist. Er ist aber nicht nur so vorstellbar, wie er ist, sondern auch anders, so wie er sein könnte, und auch die Verhältnisse sind anders vorstellbar, als sie sind.[217]

Dadurch, so folgert Brecht weiter, würden die Zuschauenden „eine neue Haltung" bekommen. Es gehe nicht mehr darum, sie durch Illusion „die Welt vergessen zu machen" und mit ihrem „Schicksal auszusöhnen", sondern um Handlungsfähigkeit: „Das Theater legt [den Zuschauer_innen] nunmehr die Welt vor zum Zugriff."[218]

Der von Brecht programmatisch verfolgte und ihm heute primär zugesprochene Begriff „episches Theater" lässt sich demnach als schauspieltechnische Weiterentwicklung der inszenatorischen

[214] Brecht, Bertolt: „Episches Theater, Entfremdung" (1936/1937), in: Ders., *Ausgewählte Werke in Sechs Bänden*, Bd. VI: *Schriften*, Frankrurt/M. 1997, S. 243–244, hier S. 243.
[215] Ebd.
[216] Bertolt Brecht, „Über experimentelles Theater" (1939/1940), in Ders., *Ausgewählte Werke*, Bd. VI: *Schriften*, S. 403–421, hier S. 418.
[217] Ebd., S. 418–419.
[218] Ebd., S. 419.

Gelöscht: er
Gelöscht: „
Gelöscht: "
Formatiert: Schriftart: Kursiv, Nicht Hochgestellt/ Tiefgestellt
Gelöscht: en
Gelöscht:
Gelöscht: m
Formatiert: Schriftart: Frutiger LT Com 45 Light
Formatiert: Schriftart: Frutiger LT Com 45 Light, Nicht Hochgestellt/ Tiefgestellt
Gelöscht: Bertolt
Formatiert: Schriftart: Frutiger LT Com 45 Light, Nicht Kursiv, Nicht Hochgestellt/ Tiefgestellt
Formatiert: Schriftart: Frutiger LT Com 45 Light, Nicht Hochgestellt/ Tiefgestellt
Gelöscht: -
Formatiert: Schriftart: Frutiger LT Com 45 Light
Formatiert: Schriftart: Frutiger LT Com 45 Light
Formatiert: Schriftart: Frutiger LT Com 45 Light, Nicht Hochgestellt/ Tiefgestellt
Formatiert: Schriftart: Frutiger LT Com 45 Light
Formatiert: Schriftart: Frutiger LT Com 45 Light
Formatiert: Schriftart: Frutiger LT Com 45 Light, Nicht Hochgestellt/ Tiefgestellt
Gelöscht: -
Formatiert: Schriftart: Frutiger LT Com 45 Light
Formatiert: Schriftart: Frutiger LT Com 45 Light
Formatiert: Schriftart: Frutiger LT Com 45 Light, Nicht Hochgestellt/ Tiefgestellt
Gelöscht: -
Formatiert: Schriftart: Frutiger LT Com 45 Light
Formatiert: Schriftart: Frutiger LT Com 45 Light, Nicht Hochgestellt/ Tiefgestellt
Formatiert: Schriftart: Frutiger LT Com 45 Light

Ansätze und Verfahren Piscators einschätzen. Angesichts dessen erstaunt es nicht, dass Brecht sich verschiedentlich sehr positiv über Piscator äußerte. Um 1935/1936 bezeichnete er ihn als einen der „zweifellos" […] „bedeutendsten Theaterleute aller Zeiten"[219], und in der Notiz *Über die Versuche zu einem epischen Theater* aus derselben Zeit bezieht er den Begriff des „epischen Theaters" sowohl auf Piscator als auch auf sich selbst. In diesem Zusammenhang bietet er auch Anekdoten aus dem gemeinsamen Arbeitsprozess, die sich auf seine Mitarbeit an der Piscator-Bühne 1927/1928 beziehen lassen. Dass er dabei in der 3. Person Plural von „unseren Stücken" spricht, stimmt mit der geschilderten kollektiven Arbeitsweise überein, an der neben Brecht wie gesehen noch weitere dramaturgische Mitarbeiter, Szenografen, teilweise Autoren etc. beteiligt waren:

> In unseren Stücken hatten die Szenen, in denen das Kollektiv über das Individuum triumphierte, den größten Erfolg. Sie hatten ihn sowohl bei dem bürgerlichen, als auch bei dem proletarischen Teil des Publikums. Wenn auf der Leinwand im Hintergrund die Masse auftrat, fiel der große Schauspieler an der Rampe vollständig ab. Dabei erinnere ich mich deutlich meines Erstaunens, als ich Piscator zum ersten Mal mitten im Arbeiten von seinen Fronterlebnissen reden hörte. Nichts hatte ihn so deprimiert im Felde, als daß er so ausgelöscht war als Einzelwesen, eine bloße Nummer, ein Etwas, das sich auf Kommando in den Dreck warf und auf Kommando, oder auch ohne Kommando, nur dem Masseninstinkt einer angreifenden Truppe folgend, aus dem Dreck sich in die Bahn der Geschosse erhob. Ich dachte ärgerlich: ein richtiger, individualistischer Liberaler! Aber in Wirklichkeit beherrschte ihn ein ausgezeichneter Instinkt: er spürte, daß diese Zusammenfassung von Menschen etwas durchaus Furchtbares sein konnte, wenn der Zweck nicht jedem einzelnen dieser Masse zugute kam. Hier tauchte das scheußliche Ideal jenes künstlichen Kollektivs auf, das seine Einigkeit daraus bezog, daß aller Interessen gleichermaßen verletzt wurden, das faschistische Kollektiv.[220]

Was Brecht hier mit analytischer Schärfe und historischem Weitblick für die Arbeitspraxis Piscators diagnostiziert, ist ein weiteres Mal das unhintergehbare Wechselverhältnis zwischen Individuum und Kollektiv. Interessant ist an Brechts Ausführungen, dass er sein Argument durch ein Beispiel in Szene setzt, das Piscators persönliche Kriegserfahrung als Moment des Umdenkens – diesmal auf Seiten Brechts – stilisiert und damit ganz ähnlich verfährt wie Piscator in der oben zitierten „Urszene" des *Politischen Theaters*. Brecht, den die spätere Geburt vor dem Soldatendienst bewahrt hatte, äußert sich zunächst irritiert über die von Piscator beklagte Auslöschung „als Einzelwesen" während seines Kriegseinsatzes. Doch rückblickend nimmt Brecht diesen Erfahrungsbericht wie auch sein eigenes Unbehagen zum Anlass, um die für ein politisch wirksames Theater notwendige Dialektik des Verhältnisses zwischen Individuum und Kollektiv hervorzuheben. Auch wenn der alleinige Fokus auf das Individuum zu politisch wirkungsloser Einfühlungsästhetik führen würde, berge die reine Massenansprache als „Zusammenfassung von Menschen" die Gefahr der ideologischen Indienstnahme. Piscators Erfahrung des Selbstverlustes, die ihn ja letztlich politisiert hat, findet ihren Spiegel in einer theatralen Szene, nämlich in Brechts Schilderung der besonders effektvollen Bühnenmomente, in denen „der große Schauspieler an der Rampe" (Überbleibsel eines bürgerlichen Theatersubjekts) angesichts einer im Hintergrund filmisch projizierten Massenszene „vollständig"

[219] Brecht, Bertolt: „Das deutsche Drama vor Hitler" (1935/1936), in: *Ausgewählte Werke*, Bd. VI: *Schriften*, S. 225–228, hier S. 225.
[220] Brecht, Bertolt: „Über die Versuche zu einem epischen Theater" (1935/1936), in: Ders., *Ausgewählte Werke*, Bd. VI: *Schriften*, S. 200–203, hier S. 202.

Gelöscht: n
Gelöscht: als einen „der
Gelöscht: ,
Gelöscht: „
Formatiert: Schriftart: Kursiv, Nicht Hochgestellt/ Tiefgestellt
Gelöscht: "
Gelöscht: .
Formatiert: Schriftart: Frutiger LT Com 45 Light
Formatiert: Schriftart: Frutiger LT Com 45 Light, Nicht Hochgestellt/ Tiefgestellt
Gelöscht: Bertolt
Gelöscht: -
Formatiert: Schriftart: Frutiger LT Com 45 Light
Formatiert: Schriftart: Frutiger LT Com 45 Light
Formatiert: Schriftart: Frutiger LT Com 45 Light, Nicht Hochgestellt/ Tiefgestellt
Gelöscht: Bertolt
Gelöscht: -

abfalle. Anders gesagt, die theatrale Umsetzung eines derartigen Triumphs vom Kollektiv über das Individuum bleibt letztlich auf die Darstellung des Individuums und seines Identitätsverlustes angewiesen.

Aus einer etwas anderen, eher außenstehenden Perspektive kommt Brecht auch in dem bereits zitierten Aufsatz *Über das experimentelle Theater* von 1939/1940 noch einmal auf Piscator zu sprechen. Hier äußert er sich insbesondere zu der Art und Weise, wie Piscator die räumlichen Bedingungen und die Arten und Weisen der Versammlung im Theater verändert habe:

> Die Piscatorschen Experimente richteten auf dem Theater zunächst ein vollkommenes Chaos an. Verwandelten sie die Bühne in eine Maschinenhalle, so den Zuschauerraum in einen Versammlungsraum. Für Piscator war das Theater ein Parlament, das Publikum eine gesetzgebende Körperschaft. Diesem Parlament wurden die großen, Entscheidung heischenden, öffentlichen Angelegenheiten plastisch vorgeführt. Anstelle der Rede eines Abgeordneten über gewisse unhaltbare soziale Zustände trat eine künstlerische Kopie dieser Zustände. Die Bühne hatte den Ehrgeiz, ihr Parlament, das Publikum, instand zu setzen, auf Grund ihrer Abbildungen, Statistiken, Parolen politische Entschlüsse zu fassen. Die Bühne Piscators verzichtete nicht auf Beifall, wünschte aber noch mehr eine Diskussion. Sie wollte ihrem Zuschauer nicht nur ein Erlebnis verschaffen, sondern ihm noch dazu einen praktischen Entschluß abringen, in das Leben tätig einzugreifen.[221]

Das „Chaos", als das Brecht hier Piscators Bühnenexperimente beschreibt, lässt sich auf einen radikalen Bruch mit den Theaterkonventionen beziehen, der das Theater in einen politischen Raum verwandeln sollte. Ein solcher politischer Raum ging dabei allerdings weit über die einfache Darstellung eines Stoffes mit zeitgenössischem politischem Inhalt hinaus. Brecht streicht vielmehr die inszenatorischen Eingriffe heraus, durch die Piscators Theater selbst zum Ort der politischen Haltung und Handlung wurde. Es ist vor allem die Rede vom „Parlament" und der quasi rhetorischen Funktion des Theaters, nämlich „die große Entscheidung heischenden, öffentlichen Angelegenheiten plastisch" vorzuführen, die den Zuschauenden nun nicht mehr nur im Sinne der Aufklärung dazu aufrufen, über den Inhalt zu „urteilen," sondern im marxistischen Sinne zum „tätig[en]" Eingriff ins Leben. Zur Aufführung kommen also nicht einfach nur Stoffe, die dazu anregen, die moralische Urteilsfähigkeit zu erlangen. Vielmehr spiegelt ein solches parlamentarisches Theater die „Zustände" derart wieder, dass die Zuschauenden zur Veränderung aufgerufen sind.

So nah sich Brecht und Piscator also in ihren Ansprüchen an ein Theater standen, das die Zuschauer_innen in neuer Weise politisch zu involvieren vermochte, so deutlich wird im historischen Rückblick doch auch, dass ihre Errungenschaften in der Weimarer Republik sogleich mit den Erfahrungen des eigenen Scheiterns verbunden waren. Exemplarisch mag dies darin zum Ausdruck kommen, dass alle in diesem Abschnitt zitierten Ausführungen Piscators und Brechts aus dem Exil stammen. Die Kulturpolitik der Anfang 1933 angetretenen NS-Regierung hatte beide Theatermacher schnell in die Emigration gezwungen. Piscator verschlug es zunächst nach Moskau, wo er sein einziges Filmprojekt *Der Aufstand der Fischer* (1934) nach einem Roman von Anna Seghers entwickelte. Die Restriktionen und die staatliche Kontrolle des einsetzenden Stalinismus behinderten Piscators Arbeit jedoch auch hier bald. 1935 emigrierte er zunächst nach Frankreich, bevor er kurz vor Beginn des Zweiten Weltkrieges in die USA ging. Auch Brecht wurde gleich nach der Machtübernahme der

[221] Brecht, Bertolt: „Über experimentelles Theater" (1939/1940), ebd., S. 408–409.

Gelöscht: n

Gelöscht:

Gelöscht: „

Formatiert: Schriftart: Kursiv, Nicht Hochgestellt/ Tiefgestellt

Gelöscht: "

Gelöscht: mal

Gelöscht: .

Gelöscht: n

Gelöscht: er

Gelöscht: ist.

Gelöscht: e

Gelöscht: z

Gelöscht: Bertolt

Formatiert: Schriftart: Frutiger LT Com 45 Light

Gelöscht: -

Nationalsozialisten ins Exil gezwungen, zunächst nach Prag, Wien, Zürich und Paris, später über Skandinavien, bevor auch er 1941 das erhoffte Visum für die USA erhielt. Doch auch hier konnten Piscator und Brecht weder an die gemeinsame Arbeit anknüpfen noch in der breiteren amerikanischen Theaterlandschaft Fuß fassen. Piscator baute an der *New School for Social Research* die Schauspielschule *Dramatic Workshop* auf, die er von 1940 bis 1951 leitete. Hier konnte er zumindest die während seiner Berliner Zeit in der Studioarbeit seines Theaters am Nollendorfplatz entwickelten Überlegungen zu einer geeigneten Theaterpädagogik weiterführen. Ähnlich wie Brecht war auch Piscator zu der Überzeugung gekommen, dass eine grundlegende Änderung des Theaters die Ausbildung eines politischen Bewusstseins bei den Theatermacher_innen und zwar in Theorie und Praxis voraussetzt. Am *Dramatic Workshop* bildete er Schauspielgrößen wie Tony Curtis, Harry Bellafonte und Walter Matthauer aus und gründete mit dem *Rooftop Theater* ein Off-Theater nach dem Modell der Berliner Volksbühne. Dort wurden Produktionen aus dem *Dramatic Workshop* gezeigt, bevor die antikommunistische Politik der McCarthy-Ära Piscator zur Aufgabe zwang. Brecht versuchte sich währenddessen in Kalifornien als Drehbuchautor, wenn auch ohne nennenswerten Erfolg. Auch auf der Bühne konnte er nur mäßig agieren. Es sollte sich zeigen, dass beiden Theatermachern die ihrer Theaterarbeit eingeschriebene politische Haltung auch im amerikanischen Exil zum Verhängnis wurde. Beide wurden aufgrund ihrer Nähe zur kommunistischen Partei vom FBI streng überwacht und in der Presse verleumdet. Letztlich wurden beide durch die drohende Verhaftung gezwungen, die USA nach 1945 zu verlassen.

Brecht reiste 1947 zunächst in die Schweiz aus, die ihm als einziges Europäisches Land die Einreise erlaubte. Da er von den Verwaltungen der westlichen Besatzungszonen in Deutschland keine Aufenthaltserlaubnis erhielt, ging er 1948 nach Ostberlin, wo er bald seine Arbeit am Deutschen Theater und an der Volkbühne wiederaufnahm. Die Gründung des Berliner Ensembles wurde tatkräftig von der offiziellen Kulturpolitik der jungen DDR unterstützt. Auch wenn die Anfangsjahre der neuen sozialistischen Republik vor allem auch durch die Rückkehrer aus der Emigration von großer Hoffnung auf eine bessere Zukunft getragen waren, suchte Brecht offenbar zunächst noch nach Alternativen. Aber nun war es die Schweiz, die ihm den Aufenthalt verwehrte und letztlich arrangierte Brecht sich wohl mit den ihm so offen dargebotenen Produktionsmöglichkeiten in Ostberlin. Dort gelang es ihm jedenfalls, an seine politische Theaterarbeit während der 20er- und 30er-Jahre anzuknüpfen. Er starb im Sommer 1956 und damit vor dem Mauerbau und vor der Zuspitzung der kulturpolitischen Restriktionen, die zunehmend die Kunst- und Kulturproduktion reglementierten und einschränkten, was insbesondere auch die Spielpraxis und die Programmierung an den Theatern betraf. So war es Brecht gelungen, den Grundstein einer ostdeutschen Theaterkultur zu legen, die auch während der DDR-Diktatur nie ihren kritischen Anspruch verlor und für die Entwicklung unseres zeitgenössischen Theaters heute von großer Bedeutung war. Einflussreiche Theaterleute wie Ruth Berghaus, Heiner Müller und Einar Schleef wurden in der DDR von der Theaterästhetik Brechts direkt oder indirekt stark geprägt.

Während Brecht also nach 1945 bald wieder als Regisseur arbeitete und sogar ein eigenes Theater aufbaute, hatte Piscator nach seiner Rückkehr in die Bundesrepublik 1951 weniger Erfolg. Trotz verschiedener Ehrungen (Goethe-Plakette des Landes Hessen und Großes Bundesverdienstkreuz) sah er sich nach mehr als 20 Jahren Emigration auf Gastspiele an verschiedenen Theatern in Westdeutschland und im westeuropäischen Ausland angewiesen. Ein Ruf an die freie Berliner Volksbühne in Westberlin (heutiges Haus der Berliner Festspiele) wurde vermutlich durch reaktionäre Kreise um den Berliner Theaterwissenschaftler Hans Knudsen zunächst vereitelt, so dass Knudsens

Kommentiert [MW111]: ??? Gendern scheint mir hier ein wenig absurd, oder? Wieviele Frauen in Führungspositionen waren damals beteiligt? Wenn dann: der Nazis oder der Nationalssozialistischen Partei

Gelöscht: _innen

Gelöscht: en

Gelöscht: -A

Gelöscht: t

Gelöscht: I

Gelöscht:

Gelöscht: jedoch

Gelöscht: ,

Gelöscht: und a

Gelöscht: Es

Gelöscht: z

Gelöscht: te sich

Gelöscht: sie

Gelöscht: und

Gelöscht: wurden

Gelöscht: letztlich

Gelöscht:

Gelöscht:

Gelöscht: ver

Gelöscht:

Günstling Günter Skopnik die Intendanz übernehmen konnte. Nach der Enthüllung der Nazi-Vergangenheit Knudsens und dessen Entmachtung 1962 wurde Piscator aber 1963 doch noch die Leitung der freien Berliner Volksbühne übergeben. Die Aufbruchsstimmung der beginnenden Studierendenbewegung und die zunehmende Auseinandersetzung mit der NS-Vergangenheit brachten eine junge, radikale Theaterkultur hervor, in deren Umfeld Piscator nun tatsächlich noch einmal an die Radikalität seiner Arbeit während der Weimarer Jahre anzuknüpfen vermochte. Eine herausragende Produktion aus dieser Zeit ist Piscators Inszenierung von Peter Weiß' *Die Ermittlung* (1965). Diese frühe Form eines Reenactments stellte die zeitgleich in Frankfurt/Main stattfindenden Ausschwitz-Prozesse nach. Der radikale Gegenwartsbezug des Stoffes, aber auch die extrem reduzierte Inszenierung schlossen an das Dokumentartheater an, das Piscator in den 20er-Jahren entworfen hatte. Dies betrifft sowohl die Zeitgenossenschaft des Stücks als auch die Dringlichkeit, mit der in einer noch immer von nationalsozialistischer Gesinnung durchtränkten deutschen Kultur- und Theaterlandschaft eine politische Positionierung des Publikums eingefordert wurde. So gelang es Piscator kurz vor seinem Tod, 1966, noch einmal Stellung zu beziehen – sowohl politisch als auch theaterästhetisch.

Im Rückblick von heute aus mag es bisweilen so scheinen, als würden die Synergien der Arbeit von Piscator und Brecht gerade im Nachwirken noch einmal deutlich werden. Insbesondere die sich nach 1989 herausbildende Ästhetik der Berliner Volksbühne mit ihren verstörenden humoristisch-politischen Produktionen griff in vielfacher Weise sowohl auf die Inszenierungspraxis Piscators als auch auf die Aufführungskonzeption Brechts zurück. Regisseure wie Frank Castorf, Christoph Schlingensief, René Pollesch und Herbert Fritsch arbeit(et)en, in je eigener Weise, mit dem Einsatz von Medien und Revue-Einlagen, Musik und Akrobatik ebenso wie mit offensiv verfremdender Schauspieltechnik. Auch auf szenografischer Seite sind die Anleihen offensichtlich, wenn etwa Bert Neumann Aspekte von Piscators Konstruktionsbühnen, Simultangerüste mit mehrfachen Spielstätten und integrierten Projektionsflächen u. a. für Produktionen von Castorf, Schlingensief und Pollesch aufgriff. Hinsichtlich der institutionskritischen Haltung Piscators finden sich zudem weitere Anknüpfungspunkte seit den 1980er-Jahren in der sich etablierenden sogenannten „freien Szene", deren zahlreiche Protagonistinnen und Protagonisten jenseits fester Stadt- und Staatstheaterstrukturen – und nunmehr relativ ungestört von offenen politischen Restriktionen – die Formen des Theaters immer wieder hinterfragen. Neben Gastspielverträgen an festen Häusern entstanden freie Produktions- und Spielstätten, wie z. B. Kampnagel in Hamburg oder das Hebbel am Ufer in Berlin. Dadurch befruchtete das „freie Theater" auch wiederum die Arbeit an den etablierten Theaterhäusern und trieb die beständige Suche nach neuen nun unter dem Label „postdramatisch" stehende Formen und Praktiken theatralen „Aufführens, Inszenierens und Versammelns" voran.

Aufgabe

Lesen Sie den Abschnitt III „Das Proletarische Theater 1920/21" in Erwin Piscators *Das Politische Theater* (S. 37–46 in der oben zitierten Ausgabe). Beschreiben Sie zunächst die Darstellungsform des Textes selbst: In welchem Verhältnis stehen die verschiedenen Textebenen und Abbildungen zueinander und welche Wirkung wird durch diese Anordnung erreicht? Skizzieren Sie anschließend die Grundzüge von Piscators Konzept des *Proletarischen Theaters*: Welche Art der Vergemeinschaftung einerseits und der Mobilisierung andererseits soll hier erreicht werden und mit welchen Mitteln? Sehen Sie sich zudem die in den Anmerkungen angeführte Episode über die Aufführung *Der Krüppel* (S. 40) an und beschreiben Sie die spezifische Aufführungslogik, die hier zum

Gelöscht: Aufbruchstimmung

Gelöscht: Studentenbewegung

Gelöscht:

Gelöscht:

Gelöscht: et

Gelöscht: ph

Gelöscht:

Gelöscht: en-V

Gelöscht: ,

Gelöscht: des

Gelöscht:

Gelöscht: -

Gelöscht: „

Formatiert: Schriftart: Kursiv, Nicht Hochgestellt/ Tiefgestellt

Gelöscht: "

Ausdruck kommt. Überlegen Sie weiter: Welche Funktion erfüllt die Episode im Kontext von Piscators Argument?

Verwendete Sekundärliteratur:

Baumeister, Martin: *Kriegstheater. Großstadt, Front und Massenkultur 1914–1918*, Essen 2004.

Brauneck, Manfred: *Die Welt als Bühne. Geschichte des europäischen Theaters*, Band 4, Stuttgart 2003.

Elder, R. Bruce: *DADA, Surrealism, and the Cinematic Effect*, Waterloo, ON 2014.

Fetting, Hugo: *Von der freien Bühne zum politischen Theater*, Band 1 und Band 2, Leipzig 1987.

Fischer-Lichte, Erika: *Die Entdeckung des Zuschauers. Paradigmenwechsel auf dem Theater des 20. Jahrhunderts*, Tübingen 1997.

Gordon, Mel: „Dada Berlin: A History of Performance (1918–1920)", in: *The Drama Review* 18, 2 (1974), S. 114–124.

Hecht, Werner: „The Development of Brecht's Theory of the Epic Theater, 1918–1933", in: *The Tulane Drama Review* 6, 1 (1961), S. 40–97.

Jung, Peter: *Erwin Piscator. Das Politische Theater. Ein Kommentar*, Berlin 2007.

Kerz, Leo: „Brecht und Piscator", in: *Educational Theatre Journal* 20, 3 (1968), S. 363–369.

Krivanec, Eva: „Die Theaterstadt im Krieg. Berliner Bühnen 1914–1918", in: *Zeitschrift für Germanistik* 24, 3 (2014), S. 566–581.

Mally, Lynn: „Erwin Piscator and Soviet Cultural Politics", in: *Jahrbücher für Geschichte Osteuropas* 51, 2 (2003), S. 236–253.

Probst, Gerhard F.: „Piscator and America", in: *Colloquia Germanica* 19, 3/4 (1986), S. 288–303.

Gelöscht:
Gelöscht: ,
Gelöscht: -
Gelöscht: ,
Gelöscht: .
Formatiert: Schriftart: Nicht Kursiv
Gelöscht:
Gelöscht: ,
Gelöscht: ,
Gelöscht: ,
Gelöscht: e
Gelöscht: ,
Gelöscht: -
Gelöscht: -
Gelöscht: ,
Gelöscht: -
Gelöscht: .
Gelöscht: -
Gelöscht: ,
Gelöscht: ,
Gelöscht: .
Gelöscht: -
Gelöscht: ,
Gelöscht: -
Gelöscht: .
Gelöscht: -
Gelöscht: ,
Gelöscht: .
Gelöscht: -
Gelöscht: ,
Gelöscht:
Gelöscht: .
Gelöscht: -

Bibliographie

Nachschlagewerke:

Brauneck, Manfred: Die Welt als Bühne. Geschichte des europäischen Theaters. Bd. 1–4. Stuttgart, Weimar 1993–2003.

Fischer-Lichte, Erika u.a. (Hg.).: Metzler Lexikon Theatertheorie. 2. *aktualisierte* und *erweiterte* Auflage. Stuttgart, Weimar 2014.

Kotte, Andreas: Theatergeschichte. Eine Einführung. Köln, Weimar, Wien 2013.

Lehmann, Hans-Thies: Postdramatisches Theater. Frankfurt/M. 1999.

Pavis, Patrice: Dictionnaire du Théatre. Paris 1996.

Primärtexte:

Adorno, Theodor W.: Versuch über Wagner. in: Ders.: Gesammelte Schriften. Bd. 13. Frankfurt/M. 1971, S. 7–148.

Aristoteles: Werke in deutscher Übersetzung, hg.v. Hellmut Flashar. Bd. 5: Poetik, übersetzt und erläutert von Arbogast Schmitt, Berlin 2008.

Benjamin, Walter: Ursprung des deutschen Trauerspiels. in: Ders.: Gesammelte Schriften. Bd. I.1. Herausgegeben von Rolf Tiedemann, Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt/M. 1991, S. 203–430.

Brecht, Bertolt: Ausgewählte Werke in Sechs Bänden, Frankfurt/M. 1997.

Diderot, Denis: Von der dramatischen Dichtkunst. in: Gotthold Ephraim Lessing. Werke und Briefe in zwölf Bänden. Bd. 5.1. Werke 1760–1766. Herausgegeben von Wilfried Barner. Frankfurt/M. 1990, S. 124–230.

Goethe, Johann Wolfgang: Sämtliche Werke. Briefe, Tagebücher und Gespräche. 45 Bände in 2 Abteilungen, 2. Abteilung. Briefe, Tagebücher und Gespräche. Band 6 (33): Napoleonische Zeit. Teil 1: Von Schillers Tod bis 1811, Frankfurt/M. 1994.

Gottsched, Johann Christoph: Die Schauspiele und besonders die Tragödien sind aus einer wohlbestellten Republik nicht zu verbannen. in: Ders.: Schriften zur Literatur. Herausgegeben von Horst Steinmetz. Stuttgart 1998, S. 3–11.

Gottsched, Johann Christoph: Versuch einer Critischen Dichtkunst vor die Deutschen. in: Ders.: Schriften zur Literatur. Herausgegeben von Horst Steinmetz. Stuttgart 1998, S. 12–196.

Hagemann, Carl: Regie. Die Kunst der szenischen Darstellung. 3. Auflage. Berlin, Leipzig 1912.

Herrmann, Max: Das theatralische Raumerlebnis [1929]. in: Stefan Corsson: Max Herrmann und die Anfänge der Theaterwissenschaft. Tübingen 1998, S. 270–281.

Hoffmann, E.T.A.: Der Dichter und der Komponist. in: Ders.: Die Serapions-Brüder. Herausgegeben von Wulf und Ursula Segebrecht. Frankfurt/M. 2001, S. 94–118.

Gelöscht: -...,....Stuttgart, Weimar 1993--- ... [207]

Gelöscht: Hrsg XY

Gelöscht: .

Formatiert: Einzug: Erste Zeile: 0 cm

Gelöscht: .

Gelöscht: .

Gelöscht:

Formatiert: Deutsch, Nicht Hochgestellt/ Tiefgestellt

Formatiert: Deutsch

Gelöscht: ....Paris 1996.,...S. 149–150. ... [208]

Gelöscht: ....il...: Ders.: Gesammelte Schriften. Bd. 13,....Frankfurt/M. 1971, S. 7--- ... [209]

Gelöscht: ....il...: Ders.: Gesammelte Schriften. Bd. I.1. Herausgegeben von Rolf Tiedemann, Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt/M. 1991, S. 203--- ... [210]

Gelöscht: ....il...: Gotthold Ephraim Lessing. Werke und Briefe in zwölf Bänden. Bd. 5.1. Werke 1760–...766. Herausgegeben von Wilfried Barner,....Frankfurt/M. 1990, S. 124--- ... [211]

Gelöscht: Johann Wolfgang

Gelöscht: . 40 in ...5 Bänden ... [212]

Gelöscht: ....il...: Ders.: Schriften zur Literatur. Herausgegeben von Horst Steinmetz,....Stuttgart 1998, S. 3--- ... [213]

Gelöscht: ....il...: Ders.: Schriften zur Literatur. Herausgegeben von Horst Steinmetz,....Stuttgart 1998, S. 12--- ... [214]

Gelöscht: .

Gelöscht: ....il...: Stefan Corsson: Max Herrmann und die Anfänge der Theaterwissenschaft,....Tübingen 1998, S. 270--- ... [215]

Gelöscht: ....il...: Ders.: Die Serapions-Brüder. Herausgegeben von Wulf und Ursula Segebrecht,....Frankfurt/M. 2001, S. 94--- ... [216]

Iffland, August Wilhelm: Fragmente über Menschendarstellung, in: Ders.: Beiträge zur Schauspielkunst, hg. v. Alexander Kosenina, Berlin 2009, S. 26–91.

Kleist, Heinrich v.: Sämtliche Werke und Briefe, hg. v. Hemut Sembdner, München 2001.

Kleist, Heinrich v.: Sämtliche Werke. Brandenburger Ausgabe, hg. v. Roland Reuß & Peter Staengle, Frankfurt/M., Basel 2004.

Lessing, Gotthold Ephraim: Werke und Briefe in zwölf Bänden, hg. von Wilfried Barner u.a., Frankfurt/M. 2003.

Luther, Martin: Dr. Martin Luthers Tischreden. 1531–46. Bd. 1: Tischreden aus der ersten Hälfte der dreißiger Jahre, hg. von Oskar Brenner, Weimar 1912.

Piscator, Erwin: Das politische Theater, in: Ders.: Zeittheater. «Das Politische Theater» und weitere Schriften von 1915 bis 1966, hg. v. Manfred Brauneck und Peter Stertz, Reinbeck bei Hamburg 1986.

Platon, Der Staat (griechisch-deutsch), übers. v. Rüdiger Rufener, Düsseldorf u. a. 2000.

Rousseau, Jean-Jacques: Brief an Herrn D'Alembert, in: Ders.: Schriften. Bd. 1. Herausgegeben von Henning Ritter, Frankfurt/M. 1988, S. 333–474.

Schiller Friedrich: Werke (Nationalausgabe), hg. von Gerhard Fricke u.a., Weimar ab 1943.

Schiller, Friedrich: Werke und Briefe in zwölf Bänden, hg. von Otto Dann u.a., Frankfurt/M ab 1988.

Shakespeare, William: The *Tragedy* of *Hamlet*. *Prince* of *Denmark*, in: *Stephen Greenblatt u. a. (Hg.):* The *Norton Shakespeare*, New York, London 1997, S. 1668–1759.

Tertullian: De Spectaculis, in: Ders.: Tertullians private und katechetische Schriften. Herausgegeben und übersetzt von Heinrich Kellner, München, Kempten 1912, S. 101–136 (= Bibliothek der Kirchenväter, Bd. 7).

Wagner, Richard: Das Bühnenweihfestspiel in Bayreuth 1882, in: Bayreuther Blätter. Monatsschrift des Bayreuther Patronatsvereins. Nov./Dez. 1882, S. 321–329.

Wagner, Richard: Die ersten Festspiele von 1876, in: Ders.: Die Hauptschriften. Herausgegeben von Ernst Bücken. 2. Auflage, neubearbeitet von Erich Rappl, Stuttgart 1956, S. 357–358.

Wagner, Richard: Mein Leben. Herausgegeben von Martin Gregor-Dellin, München 1963.

Wagner, Richard: Sämtliche Briefe. Bd. 2. Herausgegeben von Gertrud Strobel u. a., Leipzig 1970.

Wagner, Richard: *Dichtungen und Schriften*. Jubiläumsausgabe in zehn Bänden, hg. von Dieter Borchmeyer, Frankfurt/M. 1983.

Sekundärliteratur:

Ansart, Guillaume: 'Le Triomphe de l'amour': Cross-Dressing and Self-Discovery in Marivaux, in: MLN 117, Heft 4 (September 2002), S. 908–918.

Auslander, Philip: Liveness. Performance in a Mediatized Culture, Abingdon, New York 1999.

Gelöscht: ....il...: Ders.:,...Beiträge zur Schauspielkunst, hg. v. Alexander Kosenina, Berlin 2009, S. 26–... [217]

Gelöscht: &

Gelöscht: .

Gelöscht: ...artin: Dr. Martin Luthers Tischreden. 1531– -46. ...d. 1: ...ischreden ...us ...er ...rsten ...älfte ...er dreißiger ...ahre,. ... [218]

Gelöscht: ¶ ... [219]

Gelöscht: ....il...: Ders.:, ... [220]

Kommentiert [MW112]: nachgetragen

Formatiert ... [221]

Formatiert: Deutsch, Nicht Hochgestellt/ Tiefgestellt

Gelöscht: ....il...: Ders.: Schriften. Bd. 1. Herausgegeben von Henning Ritter,....Frankfurt/M. 1988, S. 333–... [222]

Gelöscht: Marbach

Gelöscht: ....il...: *Stephen Greenblatt u. a. (Hg.):* The *Norton Shakespeare*,. ... [223]

Formatiert: Englisch (USA)

Gelöscht: -

Gelöscht: ....il...: Ders.: Tertullians private und katechetische Schriften. Herausgegeben und übersetzt von Heinrich Kellner,....München, Kempten 1912, S. 101–... [224]

Gelöscht: ....il...: Bayreuther Blätter. Monatsschrift des Bayreuther Patronatsvereins. Nov./Dez. 1882, S. 321–... [225]

Gelöscht: ....il...: Ders.: Die Hauptschriften. Herausgegeben von Ernst Bücken. 2. Auflage, neubearbeitet von Erich Rappl,....Stuttgart 1956, S. 357–... [226]

Gelöscht: .

Gelöscht: .

Gelöscht: ¶

Gelöscht: .

Kommentiert [SD113]: !

Gelöscht: -

Gelöscht: .

Formatiert: Englisch (USA)

Bal, Mieke: Mise en scène. Zur Inszenierung von Subjektivität, in: Josef Früchtl, Jörg Zimmermann (Hg.): Ästhetik der Inszenierung, Frankfurt/M. 2001, S. 198–221.

Balme, Christopher: Die Marke Reinhardt. Theater als modernes Wirtschaftsunternehmen, in: Roland Koberg u. a. (Hg.): Max Reinhardt und das Deutsche Theater. Texte und Bilder aus Anlass des 100-jährigen Jubiläums seiner Direktion (=Blätter des Deutschen Theaters 2), Berlin 2005, S. 41–49.

Barish, Jonas: The Antitheatrical Prejudice, Berkeley 1981.

Baumeister, Martin: Kriegstheater. Großstadt, Front und Massenkultur 1914–1918, Essen 2004.

Bermbach, Udo: Richard Wagner. Stationen eines unruhigen Lebens, Hamburg 2006.

Borchmeyer, Dieter: Das Theater Richard Wagners, Stuttgart 1982.

Borchmeyer, Dieter (Hg.): Richard Wagner und die Juden, Stuttgart, Weimar 2000.

Brandt, George: German Baroque Theatre and the Strolling Players, 1550–1750, in: Simon Williams, Maik Hamburger (Hg.): A History of German Theatre. Cambridge u. a. 2008, S. 38–64.

Breig, Werner: „Das verdichtet Bild des ganzen Dramas". Die Ursprünge von Wagners „Holländer"-Musik und die Senta-Ballade, in: Jürgen Schläder, Reinhold Quandt (Hg.): Festschrift Heinz Becker zum 60. Geburtstag am 26. Juni 1982, Laaber 1982, S. 162–178.

Carnegy, Patrick: Wagner and the Art of the Theatre, New Haven, London 2006.

Dahlhaus, Carl: Richard Wagners Musikdramen, Velber 1971.

Dahlhaus, Carl / Miller, Norbert: Europäische Romantik in der Musik. Bd. 1. Oper und symphonischer Stil 1770–1820, Stuttgart, Weimar 1999.

Dahlhaus, Carl / Miller, Norbert: Europäische Romantik in der Musik. Bd. 2. Oper und symphonischer Stil 1800–1850. Von E.T.A. Hoffmann zu Richard Wagner, Stuttgart, Weimar 2007.

Dammer, Raphael / Jeßing, Benedikt: Der Jedermann im 16. Jahrhundert. Die Hecastus-Dramen von Georgius Macropedius und Hans Sachs, Berlin, New York 2007.

Deathridge, John: Wagner's "Pale" Senta, in: The Opera Quarterly 21:3 (2005), S. 452–464.

Detken, Anke: Im Nebenraum des Textes: Regiebemerkungen in Dramen des 18. Jahrhunderts, Berlin 2009.

Diderot, Denis: Von der dramatischen Dichtkunst, in: Gotthold Ephraim Lessing. Werke und Briefe in zwölf Bänden. Bd. 5.1. Werke 1760–1766. Herausgegeben von Wilfried Barner, Frankfurt/M. 1990, S. 124–230.

Döhring, Sieghart / Henze-Döhring, Sabine: Oper und Musikdrama im 19. Jahrhundert, Laaber 1997.

Gelöscht: ....il...: Josef Früchtl, Jörg Zimmermann (Hg.): Ästhetik der Inszenierung,....Frankfurt/M. 2001, S. 198–[227]

Formatiert: Zeilenabstand: einfach

Gelöscht: ....il...: Roland Koberg u. a. (Hg.): Max Reinhardt und das Deutsche Theater. Texte und Bilder aus Anlass des 100-jährigen Jubiläums seiner Direktion (=Blätter des Deutschen Theaters 2),. ... [228]

Formatiert: Englisch (USA)

Gelöscht: .

Gelöscht: -...918,. ... [229]

Gelöscht: .

Gelöscht: .

Gelöscht: .

Formatiert: Deutsch

Gelöscht: -...1750,....il...: Simon Williams, Maik Hamburger (Hg.): A History of German Theatre. Cambridge u. a. 2008, S. 38–- ... [230]

Gelöscht: ....il...: Jürgen Schläder, Reinhold Quandt (Hg.): Festschrift Heinz Becker zum 60. Geburtstag am 26. Juni 1982,....Laaber 1982, S. 162–- ... [231]

Gelöscht: .

Gelöscht: .

Formatiert: Englisch (USA)

Gelöscht:

Gelöscht: -...820,. ... [232]

Gelöscht: -...850. Von E.T.A. Hoffmann zu Richard Wagner,. ... [233]

Formatiert: Deutsch

Gelöscht: .

Gelöscht: ....il...: The Opera Quarterly. ... [234]

Formatiert: Englisch (USA)

Gelöscht: -

Gelöscht: .

Gelöscht: ....il...: Gotthold Ephraim Lessing. Werke und Briefe in zwölf Bänden. Bd. 5.1. Werke 1760–...766. Herausgegeben von Wilfried Barner,....Frankfurt/M. 1990, S. 124–- ... [235]

Gelöscht: .

Dotzauer, Winfried: Geschichte des Nahe-Hunsrück-Raumes von den Anfängen bis zur Französischen Revolution, Stuttgart 2001.

Driessen, Christoph: Geschichte der Niederlande. Von der Seemacht zum Trendland, Regensburg 2009.

Dustagheer, Sarah: Shakespeare's Two Playhouses: Repertory and Theatre Space at the Globe and the Blackfriars, 1599–1613, Cambridge u. a. 2017.

Elckerlijc: Jedermann. Herausgegeben von Clara Strijbosch, Ulrike Zellmann, Münster 2013 (=Bibliothek mittelniederländischer Literatur BIMILI, Bd. VI).

Elder, R. Bruce: DADA, Surrealism, and the Cinematic Effect, Waterloo, ON 2014.

Emde, Ruth: Schauspielerinnen im Europa des 18. Jahrhunderts. Ihr Leben, Ihre Schriften und Ihr Publikum, Amsterdam/Atlanta 1997.

Fetting, Hugo: Von der freien Bühne zum politischen Theater, Leipzig 1987.

Fick, Monika: Lessing-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung, Stuttgart, Weimar 2000.

Fischer-Lichte, Erika: Die Entdeckung des Zuschauers. Paradigmenwechsel auf dem Theater des 20. Jahrhunderts, Tübingen 1997.

Fischer-Lichte, Erika u. Schönert Jörg (Hgg.): Theater im Kulturwandel des 18. Jahrhunderts: Inszenierung und Wahrnehmung von Körper, Musik, Sprache, Göttingen 1999.

Fischer-Lichte, Erika: Sinne und Sensationen. Wie Max Reinhardt Theater neu erfand, in: Roland Koberg u. a. (Hg.): Max Reinhardt und das Deutsche Theater. Texte und Bilder aus Anlass des 100-jährigen Jubiläums seiner Direktion (=Blätter des Deutschen Theaters 2), Berlin 2005, S. 13–27.

Fischer-Lichte, Erika: Theater und Fest. Anmerkungen zum Verhältnis von Theatralität und Ritualität in den geistlichen Spielen des Mittelalters, in: Dies., Ingrid Kasten (Hg.): Transformation des Religiösen. Performativität und Textualität im geistlichen Spiel, Berlin, New York 2007, S. 3–17.

Fischer-Lichte, Erika: Theater als öffentlicher Raum, in: Klaus Gerlach/René Sternke (Hgg.): Der gesellschaftliche Wandel um 1800 und das Berliner Nationaltheater, Berlin 2009, S. 47–60.

Fischer-Lichte, Erika: Reinhardt's Productions of The Merchant of Venice, in: Freddie Rokem u. a. (Hg.): Jews and the Making of Modern Theatre, Iowa City 2010, S. 219–231.

Frick, Werner: Klassische Präsenzen: Die Weimarer Dramatik und das Berliner Nationaltheater unter Iffland und Graf Brühl, in: Ernst Osterkamp (Hg.): Wechselwirkungen. Kunst und Wissenschaft in Berlin und Weimar im Zeichen Goethes, Bern u. a. 2002, S. 231–266.

Fried, Michael: Absorption and Theatricality. Painting and Beholder in the Age of Diderot, Chicago, IL 1988.

Gelöscht: .
Gelöscht: .
Gelöscht: .
Gelöscht: -
Gelöscht: .
Formatiert: Englisch (USA)
Gelöscht: -
Gelöscht: .
Formatiert: Deutsch
Gelöscht: .
Gelöscht: .
Gelöscht: .
Gelöscht: ,
Gelöscht:
Gelöscht: .
Gelöscht: .
Gelöscht: .
Gelöscht: .
Gelöscht: I
Gelöscht: .
Gelöscht: -
Gelöscht: .
Gelöscht: I
Gelöscht: .
Gelöscht: .
Gelöscht: .
Gelöscht: I
Gelöscht: ,
Gelöscht: .
Formatiert: Deutsch
Gelöscht: .
Gelöscht: I
Gelöscht: .
Formatiert: Englisch (USA)
Gelöscht: -
Gelöscht: .
Gelöscht: .
Gelöscht: I
Gelöscht: ,
Gelöscht: -

Früchtl, Josef / Zimmermann, Jörg: Ästhetik der Inszenierung. Dimensionen eines gesellschaftlichen, individuellen und kulturellen Phänomens, in: Dies. (Hg.): Ästhetik der Inszenierung, Frankfurt/M. 2001, S. 9–47.

Gajek, Konrad: Andreas Gryphius auf dem schlesischen Schultheater. Aussagen über Andreas Gryphius' Dramen in Christian Gryphius' Schulactus „Von den Trauer-Spielen oder Tragödien" (1696), in: Weltgeschick und Lebenszeit. Andreas Gryphius. Ein schlesischer Barockdiener aus deutscher und polnischer Sicht. Herausgegeben von der Stiftung Gerhart-Hauptmann-Haus, Düsseldorf 1993, S. 95–107.

Gerlach, Klaus: August Wilhelm Ifflands Berliner Bühne. „Theatralische Kunstführung und Oekonomie", Berlin / Boston 2015.

Goehr, Lydia: Musikdrama, in: Stefan Lorenz Sorgner u. a. (Hg.): Wagner und Nietzsche. Kultur – Werk – Wirkung. Ein Handbuch, Reinbek b. Hamburg 2008, S. 215–248.

Götschel, Willi: „Lessing's 'Jewish' Questions.", in: The Germanic Review, Heft 78, 2 (2003), S. 62–73.

Gordon, Mel: Dada Berlin: A History of Performance (1918–1920), in: The Drama Review, 18, 2 (1974), S. 114–124.

Greenblatt, Stephen: General Introduction, in: Ders. u. a. (Hg.): The Norton Shakespeare. Based on the Oxford Edition, New York, London 1997, S. 1–76.

Greiner, Bernhard: Streitkultur des Als Ob: Komödie als transzendentale Bedingung des Streitens in Minna von Barnhelm, in: Wolfram Mauser / Günter Saße: Streitkultur. Strategien des Überzeugens im Werk Lessings, Tübingen 1993, S. 247–257.

Grey, Thomas (Hg.): Richard Wagner. Der Fliegende Holländer, Cambridge 2000.

Gurr, Andrew: The Shakespearean Stage, 1574–1642. 4. Auflage, Cambridge u. a. 2008.

Habermas, Jürgen: Strukturwandel der Öffentlichkeit. Untersuchungen zu einer Kategorie der bürgerlichen Gesellschaft, Frankfurt/M. 1962.

Haekel, Ralf: Die Englischen Komödianten in Deutschland. Eine Einführung in die Ursprünge des deutschen Berufsschauspiels, Heidelberg 2004.

Harris, Edward P.: From Outcast to Ideal: The Image of the Actress in Eighteenth-Century Germany, in: The German Quarterly 54, 2 (März 1981) 177–187.

Hecht, Werner: The Development of Brecht's Theory of the Epic Theater, 1918–1933, in: The Tulane Drama Review 6, 1 (1961), S. 40–97.

Herrmann, Max: Das theatralische Raumerlebnis [1929], in: Stefan Corsson: Max Herrmann und die Anfänge der Theaterwissenschaft, Tübingen 1998, S. 270–281.

Himmelseher, Birgit: Das Weimarer Hoftheater unter Goethes Leitung. Kunstanspruch und Kulturpolitik im Konflikt, Berlin / Boston 2010.

Gelöscht: ....il...: Dies. (Hg.): Ästhetik der Inszenierung,....Frankfurt/M. 2001, S. 9–– ... [236]

Gelöscht: '...Dramen in Christian Gryphius"...Schulactus „Von den Trauer-Spielen oder Tragödien" (1696),....il...: Weltgeschick und Lebenszeit. Andreas Gryphius. Ein schlesischer Barockdiener aus deutscher und polnischer Sicht. Herausgegeben von der Stiftung Gerhart-Hauptmann-Haus,....Düsseldorf 1993, S. 95–– ... [237]

Gelöscht: .

Gelöscht: ....il...: Stefan Lorenz Sorgner u. a. (Hg.): Wagner und Nietzsche. Kultur – Werk – Wirkung. Ein Handbuch,....Reinbek b. Hamburg 2008, S. 215–– ... [238]

Kommentiert [SD114]: !

Gelöscht: -

Formatiert: Deutsch

Gelöscht: .

Formatiert: Deutsch

Formatiert: Deutsch

Gelöscht: e

Gelöscht: ....Dada Berlin: A History of Performance (1918–-...920),....il...: The Drama Review, 18, 2 (1974), S. 114–– [239]

Gelöscht: ....il...: Ders. u. a. (Hg.): The Norton Shakespeare. Based on the Oxford Edition,....New York, London 1997, S. 1–– ... [240]

Gelöscht: .

Gelöscht: in: Streitkultur (1993), S. 247–-257.¶

Formatiert: Deutsch

Gelöscht: .

Gelöscht: -...642. 4. Auflage,. ... [241]

Gelöscht: .

Gelöscht: .

Formatiert: Deutsch

Gelöscht: .

Gelöscht: , Heft ...4, ... (March ... [242]

Gelöscht: -

Gelöscht: -...933,. ... [243]

Formatiert: Englisch (USA)

Gelöscht: I

Gelöscht: .

Formatiert: Englisch (USA)

Gelöscht: -

Gelöscht: ....il...: Stefan Corsson: Max Herrmann und die Anfänge der Theaterwissenschaft,....Tübingen 1998, S. 270–- ... [244]

Gelöscht: ....Das Weimarer Hoftheater unter Goethes Leitung. Kunstanspruch und Kulturpolitik im Konflikt,... [245]

Holl, Oskar: Dokumente zur Entstehung der Salzburger Festspiele, in: Maske und Kothurn 13 (1967), S. 148–179.

Huesmann, Heinrich: Welttheater Reinhardt. Bauten, Spielstädten, Inszenierungen, München 1983.

Jürs-Munby, Karen: Hanswurst und Herr Ich: Subjection and Abjection in Enlightenment Censorship of the Comic Figure, in: New Theater Quarterly. Vol. 23, No.2 (2007), S. 124–135.

Jung, Peter: Erwin Piscator. Das Politische Theater. Ein Kommentar, Berlin 2007.

Kaminski, Nicola / Schütze, Robert (Hg.): Gryphius-Handbuch, Berlin, Boston 2016.

Kerkhecker, Arnd: „Furcht und Mitleid.", in: Rheinisches Museum für Philologie 134 (1991), S. 288–310.

Kerz, Leo: Brecht und Piscator, in: Educational Theatre Journal 20.3 (1968), S. 363–369.

Kittler, Wolf: Die Geburt des Partisanen aus dem Geist der Poesie. Heinrich von Kleist und die Strategie der Befreiungskriege, Freiburg 1986.

Kollesch, Doris: Vom Reiz des Immersiven, in: Paragrana 26 (2017), S. 57–66.

Körte, Mona: Die Uneinholbarkeit des Verfolgten. Der Ewige Jude in der literarischen Phantastik, Frankfurt/M., New York 2000.

Košenina, Alexander: Iffland spielt mit Schiller. Franz Moor als Anwalt einer neuen Bühnenästhetik, in: Peter-André Alt u. a. (Hg.): Schiller, der Spieler, Göttingen 2013, S. 107–125.

Kremtz, Eberhard: Das „deutsche Departement" des Dresdner Hoftheaters, in: Carl Maria von Weber und der Gedanke der Nationaloper. Wissenschaftliche Konferenz im Rahmen der Dresdner Musikfestspiele 1986, Dresden 1987, S. 235–244.

Kremtz, Eberhard: Das „deutsche Departement" des Dresdner Hoftheaters, in: Günther Stephan, Hans John (Hg.): Carl Maria von Weber und der Gedanke der Nationaloper. Wissenschaftliche Konferenz im Rahmen der Dresdner Musikfestspiele 1986, Dresden 1987, S. 235–244.

Kriechbaumer, Robert: Zwischen Österreich und Großdeutschland. Eine politische Geschichte der Salzburger Festspiele 1933–1944, Wien 2013.

Krivanec, Eva: Die Theaterstadt im Krieg. Berliner Bühnen 1914–1918, in: Zeitschrift für Germanistik 24.3 (2014), S. 566–581.

Kröplin, Eckart: Richard Wagner-Chronik, Stuttgart 2016.

Gelöscht: .
Gelöscht: l
Gelöscht: -
Gelöscht: .
Formatiert ... [246]
Gelöscht:
Gelöscht: .
Gelöscht: l
Formatiert ... [247]
Gelöscht: -
Gelöscht: .
Gelöscht: .
Gelöscht: ,
Gelöscht: l
Gelöscht: -
Gelöscht: -
Gelöscht: .
Gelöscht: .
Gelöscht: .
Gelöscht: l
Gelöscht: -
Gelöscht: .
Gelöscht: .
Gelöscht: .
Gelöscht: l
Gelöscht: ,
Gelöscht: .
Gelöscht: -
Gelöscht: .
Gelöscht: l
Gelöscht: .
Gelöscht: -
Gelöscht: .
Gelöscht: l
Gelöscht:
Gelöscht: .
Gelöscht: -
Gelöscht: -
Gelöscht: .
Gelöscht: .
Gelöscht: -
Gelöscht: .
Gelöscht: l
Gelöscht: -

Lazardzig, Jan: Ruhe oder Stille? Anmerkungen zu einer „Polizey für das Geräusch" [1810], in: Maike Wagner (Hg.): Agenten der Öffentlichkeit. Theater und Medien im frühen 19. Jahrhundert, Bielefeld 2014, S. 97–116.

Levin, David J.: Reading Beckmesser Reading Antisemitism and Aesthetic Practice in "The Mastersingers of Nuremberg", in: New German Critique 69 (1996), S. 127–146.

Levin, David J.: A Picture-Perfect Man? Senta, Absorption, and Wagnerian Theatricality, in: The Opera Quarterly 21:3 (2005), S. 486–495.

Levin, David J.: Was will der Wagner? Gedanken zu einem Szenario der Opernfeindlichkeit, in: Gabriele Brandstetter, Stefanie Diekmann, Christopher Wild (Hg.): Theaterfeindlichkeit, München 2012, S. 87–98.

Lewald, August: In die Szene setzen, in: Allgemeine Theaterrevue. Bd. 3 (1838), S. 252–253.

Lü, Yixu: Zur Schreibtechnik Kleists im Käthchen von Heilbronn, in: Kleist-Jahrbuch (2003), S. 282–306.

Mally, Lynn: Erwin Piscator and Soviet Cultural Politics, in: Jahrbücher für Geschichte Osteuropas 51.2 (2003), S. 236–253.

Marx, Peter. W.: Max Reinhardt. Vom bürgerlichen Theater zur metropolitanen Kultur, Marburg 2006.

Matala de Mazza, Ethel: Recht für bare Münze: Institution und Gesetzeskraft in Kleists ‚Zerbrochnem Krug', in: Kjb (2001), S. 160–177.

Matala de Mazza, Ethel: Hintertüren, Gartenpforten und Tümpel. Über Kleists krumme Wege, in: Nicola Pethes (Hg.): Ausnahmezustand der Literatur. Neue Lektüren zu Heinrich von Kleist, Göttingen 2011, S. 185–207.

Millington, Barry: „The Flying Dutchman", „Le vaisseau fantôme" and other Nautical Yarns, in: Musical Times 127 (1986), S. 131–135.

Mitchel, Phillip Marshall: Johann Christoph Gottsched (1700–1766): Harbinger of German Classicism, Rochester, NY 1995.

Morgenstern, Matthias: Theaterferne, in: Ders.: Theater und zionistischer Mythos. Eine Studie zum zeitgenössischen hebräischen Drama unter besonderer Berücksichtigung des Werkes von Joshua Sobol, Berlin 2015, S. 7–17.

Morrissey, Robert: Napoléon et l'héritage de la gloire, Paris 2010.

Mücke, Dorothea von: The Fragmented Picture and Kleist's Zerbrochner Krug, in: Bernd Fischer u. a. (Hg.): Heinrich von Kleist and Modernity, Rochester, NY 2011, S 41–53.

Gelöscht: ....il ... [248]
Formatiert: Deutsch
Gelöscht: ....Bielefeld 2014, S. 97–- ... [249]
Formatiert: Deutsch
Gelöscht: Reading
Gelöscht: ....il...: New German Critique 69 (1996), S. 127 ... [250]
Gelöscht: ....il...: The Opera Quarterly 21:3 (2005), S. 486 ... [251]
Formatiert: Deutsch
Gelöscht: .... il...: Gabriele Brandstetter, Stefanie Diekmann, Christopher Wild (Hg.): Theaterfeindlichkeit,....München 2012, S. 87–- ... [252]
Gelöscht: ....il...: Allgemeine Theaterrevue. Bd. 3 (1838), S. 252–- ... [253]
Gelöscht: ....Zur Schreibtechnik Kleists im Käthchen von Heilbronn,. ... [254]
Formatiert: Deutsch
Gelöscht: I
Gelöscht: Kjb
Formatiert: Deutsch
Gelöscht: -
Gelöscht: ....Erwin Piscator and Soviet Cultural Politics,....il... Jahrbücher für Geschichte Osteuropas 51.2 (2003), S. 236 ... [255]
Gelöscht: .
Gelöscht: ....Recht für bare Münze: Institution und Gesetzeskraft in Kleists ‚...erbrochnem Krug',....il...: Kjb (2001), S. 160–- ... [256]
Gelöscht: ....Hintertüren, Gartenpforten und Tümpel. Über Kleists krumme Wege,....il...: Nicolas Pethes (Hg.): Ausnahmezustand der Literatur. Neue Lektüren zu Heinrich von Kleist, Nicolas Pethes (Hg.)... Göttingen 2011, S. 185 ... [257]
Formatiert: Deutsch
Gelöscht: ....il...: Musical Times 127 (1986), S. 131–- ... [258]
Gelöscht: -...766): Harbinger of German Classicism, ... [259]
Formatiert: Englisch (USA)
Gelöscht:
Gelöscht: ....il...: Ders.: Theater und zionistischer Mythos. Eine Studie zum zeitgenössischen hebräischen Drama unter besonderer Berücksichtigung des Werkes von Joshua Sobol, Walter de Gruyter...erlin 2015, S. 7–-...7. ... [260]
Formatiert: Französisch
Gelöscht: ....Napoléon et l'héritage de la gloire,. ... [261]
Gelöscht: ....The Fragmented Picture and Kleist's Zerbrochner Krug,....il...: Bernd Fischer u. a. (Hg.):,...Heinrich von Kleist and Modernity,....Rochester, NY 2011, S 41–- ... [262]

Murasov, Jurij: „Das Auge des Gehöres". Gesamtkunstwerk und Schriftlichkeit. Zu Richard Wagners Oper und Drama, in: Hans Günther (Hg.): Gesamtkunstwerk. Zwischen Synästhesie und Mythos, Bielefeld 1994, S. 29–54.

Nisbet, Hugh Barr: Lessing. Eine Biographie, München 2008.

Oelker, Petra: Nichts als eine Komödiantin: Die Lebensgeschichte der Friederike Caroline Neuber, Weinheim 1993.

Öhlschläger, Claudia / Pornschlegel, Clemens: Welttheaterwelt. Zur Struktur des Performativen im „Gesamtkunstwerk" Richard Wagners, in: Gerhard Neumann, Caroline Pross, Gerhard Wildgruber (Hg.): Szenographien. Theatralität als Kategorie der Literaturwissenschaft, Freiburg i. Br. 2000, S. 171–217.

Probst, Gerhard F.: Piscator and America, in: Colloquia Germanica 19.3/4 (1986), S. 288–303.

Prutti, Brigitte: Bild und Körper: weibliche Präsenz und Geschlechterbeziehungen in Lessings Dramen Emilia Galotti und Minna von Barnhelm, Würzburg1996.

Rentschler, Eric: Lessing's Fragmented Norm: A Reexamination of ‚Der junge Gelehrte', in: The German Review 50 (1975), S. 165–83.

Rentschler, Eric: Lisette, The Laughter, in: Lessing Yearbook 10 (1978), S. 39–55.

Rentschler, Eric: Damon oder die Wahre Freundschaft: Lessing's first Polemic, in: Modern Language Quater 40, no. 2 (1979), S. 155–174.

Rölleke, Heinz: Entstehung, in: Hugo von Hofmannsthal. Sämtliche Werke. Bd. 9. Jedermann. Herausgegeben von Heinz Rölleke, Frankfurt/Main 1990 (= KHA IX), S. 99–107.

Rölleke, Heinz: Quellen, in: Hugo von Hofmannsthal. Sämtliche Werke. Bd. 9. Jedermann. Herausgegeben von Heinz Rölleke, Frankfurt/Main 1990 (= KHA IX), S. 108–113.

Rommel, Florian: „ob mann jm vnrehtt thutt, so wollenn wir doch habenn sein blutt". Judenfeindliche Vorstellungen im Passionsspiel des Mittelalters, in: Ursula Schulze (Hg.): Juden in der deutschen Literatur des Mittelalters. Religiöse Konzepte – Feindbilder – Rechtfertigungen, Tübingen 2002, S. 183–207.

Roselt, Jens: Der Regisseur als Historienmaler – Herzog Georg II. von Meiningen, in: Ders. (Hg.): Regie im Theater. Geschichte – Theorie – Praxis, Berlin 2015, S. 124–132.

Samuel, Richard: Heinrich von Kleists Teilnahme an den politischen Bewegungen der Jahre 1805–1809. Übersetzt v. Wolfgang Barthel, Frankfurt (Oder) 1995.

Sembdner, Helmut (Hg.): Heinrich von Kleists Lebensspuren. Dokumente und Berichte von Zeitgenossen, München 1997.

Schings, Hans-Jürgen: Der mitleidigste Mensch ist der beste Mensch. Poetik des Mitleids von Lessing bis Bünchner, München 1980.

Gelöscht: ....il...: Hans Günther (Hg.): Gesamtkunstwerk. Zwischen Synästhesie und Mythos,. ... [263]

Gelöscht: .

Gelöscht: ....Nichts als eine Komödiantin: Die Lebensgeschichte der Friederike Caroline Neuber,....Weinheim 1993. ... [264]

Gelöscht: ....il...: Gerhard Neumann, Caroline Pross, Gerhard Wildgruber (Hg.): Szenographien. Theatralität als Kategorie der Literaturwissenschaft,. ... [265]

Formatiert: Deutsch

Gelöscht: ....il...: Colloquia Germanica 19.3/4 (1986), S. 288–- ... [266]

Gelöscht: ....Bild und Körper: weibliche Präsenz und Geschlechterbeziehungen in Lessings Dramen Emilia Galotti und Minna von Barnhelm,. ... [267]

Formatiert: Deutsch

Gelöscht: ....Lessing's Fragmented Norm: A Reexamination of ‚Der junge Gelehrte',....il...: The Germanic Review 50 (1975), S. 165–- ... [268]

Gelöscht: ....Lisette, The Laughter, in:. ... [269]

Formatiert: Englisch (USA)

Gelöscht: -

Gelöscht: ....Damon oder die Wahre Freundschaft: Lessing's first Polemic, in:....Modern Language Quaterly 40, no. 2 (1979 S. 155–- ... [270]

Gelöscht: ....il ... [271]

Gelöscht: ....Frankfurt/Main 1990 (= KHA IX), S. 99–.. [272]

Gelöscht: ....il ... [273]

Gelöscht: ....Frankfurt/Main 1990 (= KHA IX), S. 108–.. [274]

Gelöscht: ....il...: Ursula Schulze (Hg.): Juden in der deutschen Literatur des Mittelalters. Religiöse Konzepte – Feindbilder – Rechtfertigungen,. ... [275]

Gelöscht: ....il ... [276]

Gelöscht: ....Berlin 2015, S. 124–- ... [277]

Gelöscht: ....Heinrich von Kleists Teilnahme an den politischen Bewegungen der Jahre 1805- ... [278]

Gelöscht: .

Gelöscht: 's

Gelöscht: ....Der mitleidigste Mensch ist der beste Mensch. Poetik des Mitleids von Lessing bis Bünchner,. [279]

Schlemmer, Thomas / Woller, Hans: Der italienische Faschismus und die Juden 1922 bis 1945, in: Vierteljahrsschrift für Zeitgeschichte 53, 2 (2005), S. 165–201.

Schmitz-Emans, Monika: Das Verschwinden der Bilder als geschichtsphilosophisches Gleichnis. 'Der zerbrochne Krug' im Licht der Beziehungen zwischen Bild und Text, in: KJb (2002), S. 42–69.

Schneider, Helmut: Standing and Falling in Heinrich v. Kleist, in: Modern Language Notes (2000:115), S. 502–518.

Schönleber, Matthias: „der juden schant wart offenbar". Antijüdische Motive in Schwänken und Fastnachtsspielen von Hans Folz, in: Ursula Schulze (Hg.): Juden in der deutschen Literatur des Mittelalters. Religiöse Konzepte – Feindbilder – Rechtfertigungen, Tübingen 2002, S. 163–182.

Seel, Martin: Inszenieren als Erscheinenlassen, in: Josef Früchtl, Jörg Zimmermann (Hg.): Ästhetik der Inszenierung, Frankfurt/M. 2001, S. 48–62.

Shakespeare, William: The Tragedy of Hamlet. Prince of Denmark, in: Stephen Greenblatt u. a. (Hg.): The Norton Shakespeare, New York, London 1997, S. 1668–1759.

Sillhouette, Marielle (Hg.): Max Reinhardt. L'art et la technique à la conquête de l'espace – Kunst und Technik zur Eroberung des Raumes. Jahrbuch für internationale Germanistik, Frankfurt/M. 2017.

Simon, Eckehard: Geistliche Fastnachtsspiele. Zum Grenzbereich zwischen geistlichem und weltlichem Spiel, in: Erika Fischer-Lichte, Ingrid Kasten (Hg.): Transformation des Religiösen. Performativität und Textualität im geistlichen Spiel, Berlin, New York 2007, S. 18–45.

Smith, Matthew Wilson: The Total Work of Art. From Bayreuth To Cyberspace, New York 2007.

Tollini, Frederick P.: The Shakespeare Productions of Max Reinhardt, Lewiston, NY 2004.

Turner, Victor: From Ritual to Theatre. The Human Seriousness of Play, New York 1982.

Veit, Joachim: Carl Maria von Weber als Kapellmeister in Dresden – Anmerkungen zur Rolle Webers bei der „Errichtung eines deutschen Singspiels" durch den Sächsischen Hof, in: Manuel Gervink u. a. (Hg.): Tagungsbericht Dresden 2006 sowie weitere Aufsätze und Quellenstudien, Mainz u. a. 2007, S. 63–90.

Weiner, Marc A.: Antisemitische Fantasien. Die Musikdramen Richard Wagners, Berlin 2000.

Wellbery, David: Kleist's 'The Broken Jug': The Play of Sexual Difference, in: Robert S. Leventhal (Hg.): Reading after Foucault. Institutions, Disciplines, and Technologies of the Self in Germany, 1750–1830, Detroit 1994, S. 117–126.

Wild, Christopher J: Figurationen des Unsichtbaren: Kleists Theatralität, in: DVjs (2013), S. 443–464.

Wild, Christopher J.: Theater der Keuschheit – Keuschheit des Theaters. Zu einer Geschichte der (Anti-)Theatralität von Gryphius bis Kleist, Freiburg i.Br. 2003.

Gelöscht: ....il...: Vierteljahrsschrift für Zeitgeschichte 53, 2 (2005), S. 165-- ... [280]

Gelöscht: ....Das Verschwinden der Bilder als geschichtsphilosophisches Gleichnis. 'Der zerbrochne Krug' im Licht der Beziehungen zwischen Bild und Text,....in: KJb (2002), S. 42- ... [281]

Gelöscht: ....Standing and Falling in Heinrich v. Kleist, in:....Modern Language Notes (2000:115), S. 502- ... [282]

Gelöscht: ....il...: Ursula Schulze (Hg.): Juden in der deutschen Literatur des Mittelalters. Religiöse Konzepte – Feindbilder – Rechtfertigungen,. ... [283]

Gelöscht: ....il...: Josef Früchtl, Jörg Zimmermann (Hg.): Ästhetik der Inszenierung,. ... [284]

Formatiert: Deutsch

Gelöscht: -

Gelöscht: ....il...: Stephen Greenblatt u. a. (Hg.): The Norton Shakespeare,. ... [285]

Formatiert: Englisch (USA)

Gelöscht: -

Gelöscht: ....il...: Erika Fischer-Lichte, Ingrid Kasten (Hg.): Transformation des Religiösen. Performativität und Textualität im geistlichen Spiel,. ... [286]

Gelöscht: .

Gelöscht: .

Formatiert: Englisch (USA)

Gelöscht: ....il...: Manuel Gervink u. a. (Hg.): Tagungsbericht Dresden 2006 sowie weitere Aufsätze und Quellenstudien,....Mainz u. a. 2007, S. 63-- ... [287]

Gelöscht: .

Formatiert: Deutsch

Gelöscht: ....il ... [288]

[2] verschoben (Einfügung)

Formatiert: Englisch (USA)

Gelöscht: ....Reading after Foucault. Institutions, Disciplines and Technologies of the Self in Germany, 1750-...830,. [289]

[2] nach oben verschoben: Robert S. Leventhal (Hg.).

Formatiert: Englisch (USA)

Gelöscht: -

Gelöscht: ....il...: DVjs (2013), S. 443-- ... [290]

Gelöscht: ....: Theater der Keuschheit – Keuschheit des Theaters. Zu einer Geschichte der (Anti-)Theatralität von Gryphius bis Kleist,. ... [291]

Woisnitza, Mimmi: Humanitäres Theater in unmenschlicher Zeit: Zur Situiertheit von Max Reinhardts Il Mercante di Venezia in Venedig, 1934, in: Dana A. Weber (Hg.): Performativity – Life, Stage, Screen: Reflections on a Transdisciplinary Concept, Wien 2018, S. 41–70.

Gelöscht: Unmenschlicher

Gelöscht: -

Gelöscht: :

Gelöscht: -

Gelöscht: ¶ ... [292]

Seite 27: [1] Gelöscht	Saar, Daniel	19.03.19 08:41:00
Seite 27: [1] Gelöscht	Saar, Daniel	19.03.19 08:41:00
Seite 27: [2] Gelöscht	Mimmi Woisnitza	21.08.19 15:14:00
Seite 27: [2] Gelöscht	Mimmi Woisnitza	21.08.19 15:14:00
Seite 27: [2] Gelöscht	Mimmi Woisnitza	21.08.19 15:14:00
Seite 27: [2] Gelöscht	Mimmi Woisnitza	21.08.19 15:14:00
Seite 27: [2] Gelöscht	Mimmi Woisnitza	21.08.19 15:14:00
Seite 27: [3] Gelöscht	Mimmi Woisnitza	21.08.19 15:15:00
Seite 27: [3] Gelöscht	Mimmi Woisnitza	21.08.19 15:15:00
Seite 27: [3] Gelöscht	Mimmi Woisnitza	21.08.19 15:15:00
Seite 27: [3] Gelöscht	Mimmi Woisnitza	21.08.19 15:15:00
Seite 27: [4] Gelöscht	Mimmi Woisnitza	21.08.19 15:16:00
Seite 27: [4] Gelöscht	Mimmi Woisnitza	21.08.19 15:16:00
Seite 27: [4] Gelöscht	Mimmi Woisnitza	21.08.19 15:16:00
Seite 27: [4] Gelöscht	Mimmi Woisnitza	21.08.19 15:16:00
Seite 27: [5] Gelöscht	Mimmi Woisnitza	21.08.19 15:17:00
Seite 27: [5] Gelöscht	Mimmi Woisnitza	21.08.19 15:17:00
Seite 27: [5] Gelöscht	Mimmi Woisnitza	21.08.19 15:17:00
Seite 27: [6] Gelöscht	Mimmi Woisnitza	21.08.19 15:17:00

Seite 27: [6] Gelöscht	Mimmi Woisnitza	21.08.19 15:17:00
Seite 27: [6] Gelöscht	Mimmi Woisnitza	21.08.19 15:17:00
Seite 27: [7] Gelöscht	Mimmi Woisnitza	21.08.19 15:20:00
Seite 27: [7] Gelöscht	Mimmi Woisnitza	21.08.19 15:20:00
Seite 27: [8] Gelöscht	Saar, Daniel	19.03.19 09:01:00
Seite 27: [8] Gelöscht	Saar, Daniel	19.03.19 09:01:00
Seite 27: [9] Gelöscht	Mimmi Woisnitza	21.08.19 15:21:00
Seite 27: [9] Gelöscht	Mimmi Woisnitza	21.08.19 15:21:00
Seite 27: [9] Gelöscht	Mimmi Woisnitza	21.08.19 15:21:00
Seite 27: [9] Gelöscht	Mimmi Woisnitza	21.08.19 15:21:00
Seite 27: [9] Gelöscht	Mimmi Woisnitza	21.08.19 15:21:00
Seite 27: [9] Gelöscht	Mimmi Woisnitza	21.08.19 15:21:00
Seite 27: [9] Gelöscht	Mimmi Woisnitza	21.08.19 15:21:00
Seite 27: [10] Gelöscht	Mimmi Woisnitza	21.08.19 15:23:00
Seite 27: [10] Gelöscht	Mimmi Woisnitza	21.08.19 15:23:00
Seite 27: [10] Gelöscht	Mimmi Woisnitza	21.08.19 15:23:00
Seite 27: [10] Gelöscht	Mimmi Woisnitza	21.08.19 15:23:00
Seite 27: [10] Gelöscht	Mimmi Woisnitza	21.08.19 15:23:00
Seite 27: [10] Gelöscht	Mimmi Woisnitza	21.08.19 15:23:00

Seite 27: [11] Gelöscht	Mimmi Woisnitza	21.08.19 15:24:00
Seite 27: [11] Gelöscht	Mimmi Woisnitza	21.08.19 15:24:00
Seite 27: [11] Gelöscht	Mimmi Woisnitza	21.08.19 15:24:00
Seite 27: [11] Gelöscht	Mimmi Woisnitza	21.08.19 15:24:00
Seite 27: [11] Gelöscht	Mimmi Woisnitza	21.08.19 15:24:00
Seite 28: [12] Gelöscht	Saar, Daniel	19.03.19 09:07:00
Seite 28: [12] Gelöscht	Saar, Daniel	19.03.19 09:07:00
Seite 28: [12] Gelöscht	Saar, Daniel	19.03.19 09:07:00
Seite 28: [13] Gelöscht	Mimmi Woisnitza	21.08.19 15:26:00
Seite 28: [13] Gelöscht	Mimmi Woisnitza	21.08.19 15:26:00
Seite 28: [14] Gelöscht	Saar, Daniel	19.03.19 09:10:00
Seite 28: [14] Gelöscht	Saar, Daniel	19.03.19 09:10:00
Seite 28: [15] Gelöscht	Mimmi Woisnitza	21.08.19 15:27:00
Seite 28: [15] Gelöscht	Mimmi Woisnitza	21.08.19 15:27:00
Seite 28: [15] Gelöscht	Mimmi Woisnitza	21.08.19 15:27:00
Seite 28: [15] Gelöscht	Mimmi Woisnitza	21.08.19 15:27:00
Seite 28: [15] Gelöscht	Mimmi Woisnitza	21.08.19 15:27:00
Seite 28: [15] Gelöscht	Mimmi Woisnitza	21.08.19 15:27:00
Seite 28: [16] Gelöscht	Mimmi Woisnitza	21.08.19 15:29:00

Seite 28: [16] Gelöscht	Mimmi Woisnitza	21.08.19 15:29:00
Seite 28: [16] Gelöscht	Mimmi Woisnitza	21.08.19 15:29:00
Seite 28: [17] Gelöscht	Saar, Daniel	19.03.19 09:12:00
Seite 28: [17] Gelöscht	Saar, Daniel	19.03.19 09:12:00
Seite 28: [18] Gelöscht	Mimmi Woisnitza	21.08.19 15:29:00
Seite 28: [18] Gelöscht	Mimmi Woisnitza	21.08.19 15:29:00
Seite 28: [18] Gelöscht	Mimmi Woisnitza	21.08.19 15:29:00
Seite 28: [18] Gelöscht	Mimmi Woisnitza	21.08.19 15:29:00
Seite 28: [18] Gelöscht	Mimmi Woisnitza	21.08.19 15:29:00
Seite 28: [18] Gelöscht	Mimmi Woisnitza	21.08.19 15:29:00
Seite 28: [18] Gelöscht	Mimmi Woisnitza	21.08.19 15:29:00
Seite 28: [18] Gelöscht	Mimmi Woisnitza	21.08.19 15:29:00
Seite 28: [18] Gelöscht	Mimmi Woisnitza	21.08.19 15:29:00
Seite 28: [18] Gelöscht	Mimmi Woisnitza	21.08.19 15:29:00
Seite 28: [18] Gelöscht	Mimmi Woisnitza	21.08.19 15:29:00
Seite 28: [19] Gelöscht	Saar, Daniel	19.03.19 09:13:00
Seite 28: [19] Gelöscht	Saar, Daniel	19.03.19 09:13:00
Seite 28: [19] Gelöscht	Saar, Daniel	19.03.19 09:13:00
Seite 28: [19] Gelöscht	Saar, Daniel	19.03.19 09:13:00
Seite 28: [20] Gelöscht	Saar, Daniel	19.03.19 09:14:00

Seite 28: [20] Gelöscht	Saar, Daniel	19.03.19 09:14:00
Seite 28: [20] Gelöscht	Saar, Daniel	19.03.19 09:14:00
Seite 28: [20] Gelöscht	Saar, Daniel	19.03.19 09:14:00
Seite 28: [21] Gelöscht	Mimmi Woisnitza	21.08.19 15:35:00
Seite 28: [21] Gelöscht	Mimmi Woisnitza	21.08.19 15:35:00
Seite 28: [21] Gelöscht	Mimmi Woisnitza	21.08.19 15:35:00
Seite 28: [21] Gelöscht	Mimmi Woisnitza	21.08.19 15:35:00
Seite 80: [22] Formatiert	Saar, Daniel	21.03.19 13:36:00

Schriftart: Frutiger LT Com 45 Light, Nicht Hochgestellt/ Tiefgestellt

Seite 80: [23] Formatiert	Saar, Daniel	21.03.19 13:36:00

Schriftart: Frutiger LT Com 45 Light, Nicht Hochgestellt/ Tiefgestellt

Seite 80: [24] Formatiert	Saar, Daniel	21.03.19 13:36:00

Schriftart: Frutiger LT Com 45 Light, Nicht Hochgestellt/ Tiefgestellt

Seite 86: [25] Gelöscht	Saar, Daniel	22.03.19 07:55:00
Seite 86: [25] Gelöscht	Saar, Daniel	22.03.19 07:55:00
Seite 86: [25] Gelöscht	Saar, Daniel	22.03.19 07:55:00
Seite 86: [26] Gelöscht	Mimmi Woisnitza	22.08.19 22:06:00
Seite 86: [26] Gelöscht	Mimmi Woisnitza	22.08.19 22:06:00
Seite 86: [26] Gelöscht	Mimmi Woisnitza	22.08.19 22:06:00
Seite 86: [27] Gelöscht	Mimmi Woisnitza	22.08.19 22:07:00
Seite 86: [27] Gelöscht	Mimmi Woisnitza	22.08.19 22:07:00
Seite 86: [27] Gelöscht	Mimmi Woisnitza	22.08.19 22:07:00
Seite 86: [28] Gelöscht	Saar, Daniel	22.03.19 07:57:00

Seite 86: [28] Gelöscht	**Saar, Daniel**	**22.03.19 07:57:00**
Seite 86: [28] Gelöscht	**Saar, Daniel**	**22.03.19 07:57:00**
Seite 86: [29] Gelöscht	**Saar, Daniel**	**22.03.19 07:59:00**
Seite 86: [29] Gelöscht	**Saar, Daniel**	**22.03.19 07:59:00**
Seite 86: [29] Gelöscht	**Saar, Daniel**	**22.03.19 07:59:00**
Seite 86: [29] Gelöscht	**Saar, Daniel**	**22.03.19 07:59:00**
Seite 86: [29] Gelöscht	**Saar, Daniel**	**22.03.19 07:59:00**
Seite 86: [29] Gelöscht	**Saar, Daniel**	**22.03.19 07:59:00**
Seite 86: [30] Gelöscht	**Mimmi Woisnitza**	**22.08.19 22:08:00**
Seite 86: [30] Gelöscht	**Mimmi Woisnitza**	**22.08.19 22:08:00**
Seite 86: [31] Gelöscht	**Saar, Daniel**	**22.03.19 08:07:00**
Seite 86: [31] Gelöscht	**Saar, Daniel**	**22.03.19 08:07:00**
Seite 86: [32] Formatiert	**Saar, Daniel**	**22.03.19 08:00:00**

Schriftart: Frutiger LT Com 45 Light

Seite 86: [32] Formatiert	**Saar, Daniel**	**22.03.19 08:00:00**

Schriftart: Frutiger LT Com 45 Light

Seite 86: [33] Gelöscht	**Saar, Daniel**	**22.03.19 08:00:00**
Seite 86: [33] Gelöscht	**Saar, Daniel**	**22.03.19 08:00:00**
Seite 86: [34] Formatiert	**Saar, Daniel**	**22.03.19 08:14:00**

Schriftart: Frutiger LT Com 45 Light

Seite 86: [34] Formatiert	**Saar, Daniel**	**22.03.19 08:14:00**

Schriftart: Frutiger LT Com 45 Light

Seite 86: [35] Formatiert	**Martin**	**25.06.19 16:45:00**

Schriftart: Frutiger LT Com 45 Light, Französisch, Nicht Hochgestellt/ Tiefgestellt

Seite 86: [35] Formatiert	**Martin**	**25.06.19 16:45:00**

Schriftart: Frutiger LT Com 45 Light, Französisch, Nicht Hochgestellt/ Tiefgestellt

Seite 87: [36] Gelöscht	**Saar, Daniel**	**22.03.19 08:09:00**
Seite 87: [36] Gelöscht	**Saar, Daniel**	**22.03.19 08:09:00**
Seite 87: [37] Gelöscht	**Saar, Daniel**	**22.03.19 08:10:00**
Seite 87: [37] Gelöscht	**Saar, Daniel**	**22.03.19 08:10:00**
Seite 87: [37] Gelöscht	**Saar, Daniel**	**22.03.19 08:10:00**
Seite 87: [38] Gelöscht	**Saar, Daniel**	**29.03.19 08:08:00**
Seite 87: [38] Gelöscht	**Saar, Daniel**	**29.03.19 08:08:00**
Seite 87: [38] Gelöscht	**Saar, Daniel**	**29.03.19 08:08:00**
Seite 87: [38] Gelöscht	**Saar, Daniel**	**29.03.19 08:08:00**
Seite 87: [38] Gelöscht	**Saar, Daniel**	**29.03.19 08:08:00**
Seite 87: [39] Gelöscht	**Mimmi Woisnitza**	**22.08.19 22:10:00**
Seite 87: [39] Gelöscht	**Mimmi Woisnitza**	**22.08.19 22:10:00**
Seite 87: [39] Gelöscht	**Mimmi Woisnitza**	**22.08.19 22:10:00**
Seite 87: [39] Gelöscht	**Mimmi Woisnitza**	**22.08.19 22:10:00**
Seite 87: [39] Gelöscht	**Mimmi Woisnitza**	**22.08.19 22:10:00**
Seite 87: [39] Gelöscht	**Mimmi Woisnitza**	**22.08.19 22:10:00**
Seite 87: [40] Gelöscht	**Saar, Daniel**	**22.03.19 08:16:00**
Seite 87: [40] Gelöscht	**Saar, Daniel**	**22.03.19 08:16:00**
Seite 87: [40] Gelöscht	**Saar, Daniel**	**22.03.19 08:16:00**

Seite 87: [41] Gelöscht **Saar, Daniel** **22.03.19 08:17:00**

Seite 87: [41] Gelöscht **Saar, Daniel** **22.03.19 08:17:00**

Seite 87: [42] Formatiert **Martin** **25.06.19 16:45:00**

Schriftart: Frutiger LT Com 45 Light, Französisch, Nicht Hochgestellt/ Tiefgestellt

Seite 87: [43] Formatiert **Saar, Daniel** **22.03.19 08:14:00**

Schriftart: Frutiger LT Com 45 Light, Nicht Hochgestellt/ Tiefgestellt

Seite 87: [44] Formatiert **Saar, Daniel** **22.03.19 08:14:00**

Schriftart: Frutiger LT Com 45 Light

Seite 87: [44] Formatiert **Saar, Daniel** **22.03.19 08:14:00**

Schriftart: Frutiger LT Com 45 Light

Seite 87: [45] Formatiert **Saar, Daniel** **22.03.19 08:14:00**

Schriftart: Frutiger LT Com 45 Light

Seite 87: [45] Formatiert **Saar, Daniel** **22.03.19 08:14:00**

Schriftart: Frutiger LT Com 45 Light

Seite 87: [46] Formatiert **Saar, Daniel** **22.03.19 08:14:00**

Schriftart: Frutiger LT Com 45 Light

Seite 87: [46] Formatiert **Saar, Daniel** **22.03.19 08:14:00**

Schriftart: Frutiger LT Com 45 Light

Seite 87: [47] Formatiert **Saar, Daniel** **22.03.19 08:14:00**

Schriftart: Frutiger LT Com 45 Light

Seite 87: [47] Formatiert **Saar, Daniel** **22.03.19 08:14:00**

Schriftart: Frutiger LT Com 45 Light

Seite 87: [48] Formatiert **Saar, Daniel** **22.03.19 08:34:00**

Schriftart: Frutiger LT Com 45 Light

Seite 87: [48] Formatiert **Saar, Daniel** **22.03.19 08:34:00**

Schriftart: Frutiger LT Com 45 Light

Seite 87: [49] Gelöscht **Saar, Daniel** **22.03.19 08:34:00**

Seite 87: [49] Gelöscht **Saar, Daniel** **22.03.19 08:34:00**

Seite 94: [50] Formatiert **Mimmi Woisnitza** **21.08.19 11:16:00**

Nicht Hervorheben

Seite 94: [50] Formatiert **Mimmi Woisnitza** **21.08.19 11:16:00**

Nicht Hervorheben

Seite 94: [51] Gelöscht **Saar, Daniel** **29.03.19 08:15:00**

Seite 94: [51] Gelöscht **Saar, Daniel** **29.03.19 08:15:00**

Seite 94: [51] Gelöscht	**Saar, Daniel**	**29.03.19 08:15:00**
Seite 94: [52] Gelöscht	**Mimmi Woisnitza**	**22.08.19 22:29:00**
Seite 94: [52] Gelöscht	**Mimmi Woisnitza**	**22.08.19 22:29:00**
Seite 94: [52] Gelöscht	**Mimmi Woisnitza**	**22.08.19 22:29:00**
Seite 94: [53] Gelöscht	**Mimmi Woisnitza**	**22.08.19 22:30:00**
Seite 94: [53] Gelöscht	**Mimmi Woisnitza**	**22.08.19 22:30:00**
Seite 94: [53] Gelöscht	**Mimmi Woisnitza**	**22.08.19 22:30:00**
Seite 94: [54] Gelöscht	**Saar, Daniel**	**22.03.19 10:37:00**
Seite 94: [54] Gelöscht	**Saar, Daniel**	**22.03.19 10:37:00**
Seite 94: [54] Gelöscht	**Saar, Daniel**	**22.03.19 10:37:00**
Seite 94: [54] Gelöscht	**Saar, Daniel**	**22.03.19 10:37:00**
Seite 94: [55] Gelöscht	**Mimmi Woisnitza**	**19.08.19 10:49:00**
Seite 94: [55] Gelöscht	**Mimmi Woisnitza**	**19.08.19 10:49:00**
Seite 94: [56] Formatiert	**Mimmi Woisnitza**	**19.08.19 10:50:00**

Schriftart: Kursiv, Englisch (USA)

Seite 94: [56] Formatiert	**Mimmi Woisnitza**	**19.08.19 10:50:00**

Schriftart: Kursiv, Englisch (USA)

Seite 94: [57] Gelöscht	**Saar, Daniel**	**22.03.19 11:22:00**
Seite 94: [57] Gelöscht	**Saar, Daniel**	**22.03.19 11:22:00**
Seite 94: [58] Formatiert	**Saar, Daniel**	**22.03.19 10:42:00**

Schriftart: Frutiger LT Com 45 Light

Seite 94: [58] Formatiert	**Saar, Daniel**	**22.03.19 10:42:00**

Schriftart: Frutiger LT Com 45 Light

Seite 94: [59] Gelöscht **Saar, Daniel** **22.03.19 10:41:00**

Seite 94: [59] Gelöscht **Saar, Daniel** **22.03.19 10:41:00**

Seite 94: [60] Formatiert **Mimmi Woisnitza** **19.08.19 10:40:00**

Schriftart: Frutiger LT Com 45 Light

Seite 94: [60] Formatiert **Mimmi Woisnitza** **19.08.19 10:40:00**

Schriftart: Frutiger LT Com 45 Light

Seite 94: [61] Formatiert **Mimmi Woisnitza** **19.08.19 10:40:00**

Absatz-Standardschriftart, Schriftart: (Standard) Frutiger LT Com 45 Light

Seite 94: [61] Formatiert **Mimmi Woisnitza** **19.08.19 10:40:00**

Absatz-Standardschriftart, Schriftart: (Standard) Frutiger LT Com 45 Light

Seite 94: [61] Formatiert **Mimmi Woisnitza** **19.08.19 10:40:00**

Absatz-Standardschriftart, Schriftart: (Standard) Frutiger LT Com 45 Light

Seite 94: [61] Formatiert **Mimmi Woisnitza** **19.08.19 10:40:00**

Absatz-Standardschriftart, Schriftart: (Standard) Frutiger LT Com 45 Light

Seite 95: [62] Gelöscht **Saar, Daniel** **22.03.19 11:23:00**

Seite 95: [62] Gelöscht **Saar, Daniel** **22.03.19 11:23:00**

Seite 95: [63] Gelöscht **Saar, Daniel** **22.03.19 11:48:00**

Seite 95: [63] Gelöscht **Saar, Daniel** **22.03.19 11:48:00**

Seite 95: [63] Gelöscht **Saar, Daniel** **22.03.19 11:48:00**

Seite 95: [63] Gelöscht **Saar, Daniel** **22.03.19 11:48:00**

Seite 95: [63] Gelöscht **Saar, Daniel** **22.03.19 11:48:00**

Seite 95: [64] Formatiert **Risthaus, Peter** **18.06.19 13:36:00**

Deutsch

Seite 95: [65] Kommentiert [SD47] **Saar, Daniel** **22.03.19 11:48:00**

Hier sollten die jeweiligen Artikel angegeben werden, oder?

Seite 95: [66] Kommentiert [MW48R47] **Mimmi Woisnitza** **19.08.19 10:42:00**

Dies ist eine Monographie, wenn ich hier die Artikel angebe, sind es insgesamt 5-6.

Seite 95: [67] Formatiert **Risthaus, Peter** **18.06.19 13:36:00**

Deutsch

Seite 95: [68] Gelöscht **Saar, Daniel** **22.03.19 11:21:00**

Seite 95: [68] Gelöscht	Saar, Daniel	22.03.19 11:21:00
Seite 95: [68] Gelöscht	Saar, Daniel	22.03.19 11:21:00
Seite 95: [68] Gelöscht	Saar, Daniel	22.03.19 11:21:00
Seite 95: [68] Gelöscht	Saar, Daniel	22.03.19 11:21:00
Seite 95: [69] Formatiert	Risthaus, Peter	18.06.19 13:36:00

Schriftart: Kursiv, Englisch (USA)

Seite 95: [69] Formatiert	Risthaus, Peter	18.06.19 13:36:00

Schriftart: Kursiv, Englisch (USA)

Seite 95: [70] Formatiert	Risthaus, Peter	18.06.19 13:36:00

Englisch (USA)

Seite 95: [71] Gelöscht	Saar, Daniel	22.03.19 11:22:00
Seite 95: [71] Gelöscht	Saar, Daniel	22.03.19 11:22:00
Seite 95: [72] Gelöscht	Saar, Daniel	22.03.19 11:22:00
Seite 95: [72] Gelöscht	Saar, Daniel	22.03.19 11:22:00
Seite 95: [73] Gelöscht	Mimmi Woisnitza	19.08.19 10:47:00
Seite 95: [73] Gelöscht	Mimmi Woisnitza	19.08.19 10:47:00
Seite 95: [74] Gelöscht	Saar, Daniel	22.03.19 11:24:00
Seite 95: [74] Gelöscht	Saar, Daniel	22.03.19 11:24:00
Seite 95: [75] Formatiert	Risthaus, Peter	18.06.19 13:36:00

Deutsch

Seite 95: [76] Formatiert	Mimmi Woisnitza	16.08.19 12:48:00

Deutsch

Seite 95: [77] Gelöscht	Saar, Daniel	22.03.19 11:25:00
Seite 95: [77] Gelöscht	Saar, Daniel	22.03.19 11:25:00
Seite 95: [77] Gelöscht	Saar, Daniel	22.03.19 11:25:00
Seite 95: [77] Gelöscht	Saar, Daniel	22.03.19 11:25:00

Seite 95: [78] Gelöscht	**Mimmi Woisnitza**	**15.08.19 16:32:00**

Seite 95: [78] Gelöscht	**Mimmi Woisnitza**	**15.08.19 16:32:00**

Seite 95: [79] Gelöscht	**Saar, Daniel**	**22.03.19 11:26:00**

Seite 95: [79] Gelöscht	**Saar, Daniel**	**22.03.19 11:26:00**

Seite 95: [80] Formatiert	**Risthaus, Peter**	**18.06.19 13:36:00**

Deutsch

Seite 95: [81] Gelöscht	**Saar, Daniel**	**22.03.19 11:30:00**

Seite 95: [81] Gelöscht	**Saar, Daniel**	**22.03.19 11:30:00**

Seite 95: [81] Gelöscht	**Saar, Daniel**	**22.03.19 11:30:00**

Seite 95: [82] Gelöscht	**Saar, Daniel**	**22.03.19 11:30:00**

Seite 95: [82] Gelöscht	**Saar, Daniel**	**22.03.19 11:30:00**

Seite 95: [83] Formatiert	**Risthaus, Peter**	**18.06.19 13:36:00**

Deutsch

Seite 95: [84] Formatiert	**Risthaus, Peter**	**18.06.19 13:36:00**

Deutsch

Seite 95: [85] Formatiert	**Saar, Daniel**	**22.03.19 11:33:00**

Schriftart: Nicht Kursiv

Seite 95: [86] Formatiert	**Risthaus, Peter**	**18.06.19 13:36:00**

Englisch (USA)

Seite 95: [87] Formatiert	**Risthaus, Peter**	**18.06.19 13:36:00**

Englisch (USA)

Seite 95: [88] Formatiert	**Risthaus, Peter**	**18.06.19 13:36:00**

Englisch (USA)

Seite 95: [89] Gelöscht	**Saar, Daniel**	**22.03.19 11:34:00**

Seite 95: [89] Gelöscht	**Saar, Daniel**	**22.03.19 11:34:00**

Seite 95: [89] Gelöscht	**Saar, Daniel**	**22.03.19 11:34:00**

Seite 95: [89] Gelöscht	**Saar, Daniel**	**22.03.19 11:34:00**

Seite 95: [89] Gelöscht	Saar, Daniel	22.03.19 11:34:00
Seite 95: [89] Gelöscht	Saar, Daniel	22.03.19 11:34:00
Seite 95: [90] Gelöscht	Saar, Daniel	22.03.19 11:36:00
Seite 95: [90] Gelöscht	Saar, Daniel	22.03.19 11:36:00
Seite 95: [90] Gelöscht	Saar, Daniel	22.03.19 11:36:00
Seite 95: [91] Formatiert	Risthaus, Peter	18.06.19 13:36:00

Deutsch

Seite 95: [92] Gelöscht	Saar, Daniel	22.03.19 11:43:00
Seite 95: [92] Gelöscht	Saar, Daniel	22.03.19 11:43:00
Seite 95: [92] Gelöscht	Saar, Daniel	22.03.19 11:43:00
Seite 95: [93] Gelöscht	Saar, Daniel	22.03.19 11:44:00
Seite 95: [93] Gelöscht	Saar, Daniel	22.03.19 11:44:00
Seite 95: [94] Gelöscht	Saar, Daniel	22.03.19 11:44:00
Seite 95: [94] Gelöscht	Saar, Daniel	22.03.19 11:44:00
Seite 95: [95] Formatiert	Saar, Daniel	22.03.19 11:45:00

Schriftart: Nicht Kursiv

Seite 95: [96] Gelöscht	Saar, Daniel	22.03.19 11:45:00
Seite 95: [96] Gelöscht	Saar, Daniel	22.03.19 11:45:00
Seite 100: [97] Gelöscht	Mimmi Woisnitza	21.08.19 12:04:00
Seite 117: [98] Gelöscht	Saar, Daniel	25.03.19 13:44:00
Seite 117: [98] Gelöscht	Saar, Daniel	25.03.19 13:44:00
Seite 117: [98] Gelöscht	Saar, Daniel	25.03.19 13:44:00
Seite 117: [99] Gelöscht	Mimmi Woisnitza	16.08.19 14:53:00

Seite 117: [99] Gelöscht	Mimmi Woisnitza	16.08.19 14:53:00
Seite 117: [99] Gelöscht	Mimmi Woisnitza	16.08.19 14:53:00
Seite 117: [100] Gelöscht	Saar, Daniel	25.03.19 13:45:00
Seite 117: [100] Gelöscht	Saar, Daniel	25.03.19 13:45:00
Seite 117: [100] Gelöscht	Saar, Daniel	25.03.19 13:45:00
Seite 117: [101] Gelöscht	Saar, Daniel	25.03.19 13:46:00
Seite 117: [101] Gelöscht	Saar, Daniel	25.03.19 13:46:00
Seite 117: [101] Gelöscht	Saar, Daniel	25.03.19 13:46:00
Seite 117: [101] Gelöscht	Saar, Daniel	25.03.19 13:46:00
Seite 117: [101] Gelöscht	Saar, Daniel	25.03.19 13:46:00
Seite 117: [101] Gelöscht	Saar, Daniel	25.03.19 13:46:00
Seite 117: [102] Gelöscht	Saar, Daniel	25.03.19 13:47:00
Seite 117: [102] Gelöscht	Saar, Daniel	25.03.19 13:47:00
Seite 117: [103] Gelöscht	Saar, Daniel	25.03.19 13:48:00
Seite 117: [103] Gelöscht	Saar, Daniel	25.03.19 13:48:00
Seite 117: [103] Gelöscht	Saar, Daniel	25.03.19 13:48:00
Seite 117: [103] Gelöscht	Saar, Daniel	25.03.19 13:48:00
Seite 117: [104] Gelöscht	Saar, Daniel	25.03.19 13:48:00
Seite 117: [104] Gelöscht	Saar, Daniel	25.03.19 13:48:00
Seite 117: [105] Formatiert	Risthaus, Peter	18.06.19 13:36:00

Nicht unterstrichen, Schriftfarbe: Automatisch, Deutsch

Seite 117: [105] Formatiert	**Risthaus, Peter**	**18.06.19 13:36:00**

Nicht unterstrichen, Schriftfarbe: Automatisch, Deutsch

Seite 117: [106] Gelöscht	**Saar, Daniel**	**25.03.19 13:52:00**
Seite 117: [106] Gelöscht	**Saar, Daniel**	**25.03.19 13:52:00**
Seite 117: [106] Gelöscht	**Saar, Daniel**	**25.03.19 13:52:00**
Seite 117: [106] Gelöscht	**Saar, Daniel**	**25.03.19 13:52:00**
Seite 117: [106] Gelöscht	**Saar, Daniel**	**25.03.19 13:52:00**
Seite 117: [107] Gelöscht	**Risthaus, Peter**	**18.06.19 14:22:00**
Seite 117: [107] Gelöscht	**Risthaus, Peter**	**18.06.19 14:22:00**
Seite 117: [108] Gelöscht	**Risthaus, Peter**	**18.06.19 14:23:00**
Seite 117: [108] Gelöscht	**Risthaus, Peter**	**18.06.19 14:23:00**
Seite 117: [109] Gelöscht	**Mimmi Woisnitza**	**23.08.19 08:19:00**
Seite 117: [109] Gelöscht	**Mimmi Woisnitza**	**23.08.19 08:19:00**
Seite 117: [109] Gelöscht	**Mimmi Woisnitza**	**23.08.19 08:19:00**
Seite 117: [109] Gelöscht	**Mimmi Woisnitza**	**23.08.19 08:19:00**
Seite 118: [110] Gelöscht	**Mimmi Woisnitza**	**03.09.19 10:16:00**
Seite 121: [111] Gelöscht	**Mimmi Woisnitza**	**23.08.19 08:55:00**
Seite 121: [111] Gelöscht	**Mimmi Woisnitza**	**23.08.19 08:55:00**
Seite 121: [112] Gelöscht	**Saar, Daniel**	**29.03.19 08:16:00**
Seite 121: [112] Gelöscht	**Saar, Daniel**	**29.03.19 08:16:00**
Seite 121: [112] Gelöscht	**Saar, Daniel**	**29.03.19 08:16:00**

Seite 121: [112] Gelöscht	Saar, Daniel	29.03.19 08:16:00
Seite 121: [113] Gelöscht	Mimmi Woisnitza	23.08.19 09:02:00
Seite 121: [113] Gelöscht	Mimmi Woisnitza	23.08.19 09:02:00
Seite 121: [113] Gelöscht	Mimmi Woisnitza	23.08.19 09:02:00
Seite 121: [113] Gelöscht	Mimmi Woisnitza	23.08.19 09:02:00
Seite 121: [113] Gelöscht	Mimmi Woisnitza	23.08.19 09:02:00
Seite 121: [113] Gelöscht	Mimmi Woisnitza	23.08.19 09:02:00
Seite 121: [114] Gelöscht	Mimmi Woisnitza	23.08.19 09:04:00
Seite 121: [114] Gelöscht	Mimmi Woisnitza	23.08.19 09:04:00
Seite 121: [114] Gelöscht	Mimmi Woisnitza	23.08.19 09:04:00
Seite 121: [114] Gelöscht	Mimmi Woisnitza	23.08.19 09:04:00
Seite 121: [115] Gelöscht	Saar, Daniel	29.03.19 08:16:00
Seite 121: [115] Gelöscht	Saar, Daniel	29.03.19 08:16:00
Seite 121: [116] Gelöscht	Mimmi Woisnitza	23.08.19 09:05:00
Seite 121: [116] Gelöscht	Mimmi Woisnitza	23.08.19 09:05:00
Seite 121: [116] Gelöscht	Mimmi Woisnitza	23.08.19 09:05:00
Seite 121: [116] Gelöscht	Mimmi Woisnitza	23.08.19 09:05:00
Seite 121: [116] Gelöscht	Mimmi Woisnitza	23.08.19 09:05:00
Seite 121: [117] Gelöscht	Mimmi Woisnitza	23.08.19 09:09:00

Seite 121: [117] Gelöscht	Mimmi Woisnitza	23.08.19 09:09:00
Seite 121: [117] Gelöscht	Mimmi Woisnitza	23.08.19 09:09:00
Seite 121: [117] Gelöscht	Mimmi Woisnitza	23.08.19 09:09:00
Seite 121: [117] Gelöscht	Mimmi Woisnitza	23.08.19 09:09:00
Seite 121: [117] Gelöscht	Mimmi Woisnitza	23.08.19 09:09:00
Seite 121: [118] Gelöscht	Saar, Daniel	25.03.19 15:24:00
Seite 121: [118] Gelöscht	Saar, Daniel	25.03.19 15:24:00
Seite 121: [119] Formatiert	Saar, Daniel	25.03.19 15:26:00

Schriftart: Frutiger LT Com 45 Light, Nicht Hochgestellt/ Tiefgestellt

Seite 121: [120] Gelöscht	Saar, Daniel	25.03.19 15:25:00
Seite 121: [120] Gelöscht	Saar, Daniel	25.03.19 15:25:00
Seite 121: [121] Formatiert	Saar, Daniel	25.03.19 15:26:00

Schriftart: Frutiger LT Com 45 Light, Nicht Hochgestellt/ Tiefgestellt

Seite 129: [122] Gelöscht	Saar, Daniel	26.03.19 10:05:00
Seite 129: [122] Gelöscht	Saar, Daniel	26.03.19 10:05:00
Seite 129: [122] Gelöscht	Saar, Daniel	26.03.19 10:05:00
Seite 129: [122] Gelöscht	Saar, Daniel	26.03.19 10:05:00
Seite 129: [122] Gelöscht	Saar, Daniel	26.03.19 10:05:00
Seite 129: [122] Gelöscht	Saar, Daniel	26.03.19 10:05:00
Seite 129: [122] Gelöscht	Saar, Daniel	26.03.19 10:05:00
Seite 129: [122] Gelöscht	Saar, Daniel	26.03.19 10:05:00
Seite 129: [123] Gelöscht	Mimmi Woisnitza	23.08.19 09:38:00

Seite 129: [123] Gelöscht	Mimmi Woisnitza	23.08.19 09:38:00
Seite 129: [123] Gelöscht	Mimmi Woisnitza	23.08.19 09:38:00
Seite 129: [124] Gelöscht	Saar, Daniel	26.03.19 10:05:00
Seite 129: [124] Gelöscht	Saar, Daniel	26.03.19 10:05:00
Seite 129: [125] Gelöscht	Saar, Daniel	26.03.19 10:07:00
Seite 129: [125] Gelöscht	Saar, Daniel	26.03.19 10:07:00
Seite 129: [125] Gelöscht	Saar, Daniel	26.03.19 10:07:00
Seite 129: [125] Gelöscht	Saar, Daniel	26.03.19 10:07:00
Seite 129: [125] Gelöscht	Saar, Daniel	26.03.19 10:07:00
Seite 129: [126] Gelöscht	Mimmi Woisnitza	23.08.19 09:39:00
Seite 129: [126] Gelöscht	Mimmi Woisnitza	23.08.19 09:39:00
Seite 129: [127] Gelöscht	Saar, Daniel	26.03.19 10:07:00
Seite 129: [127] Gelöscht	Saar, Daniel	26.03.19 10:07:00
Seite 129: [128] Gelöscht	Saar, Daniel	26.03.19 10:08:00
Seite 129: [128] Gelöscht	Saar, Daniel	26.03.19 10:08:00
Seite 129: [128] Gelöscht	Saar, Daniel	26.03.19 10:08:00
Seite 129: [129] Gelöscht	Saar, Daniel	26.03.19 10:08:00
Seite 129: [129] Gelöscht	Saar, Daniel	26.03.19 10:08:00
Seite 129: [130] Gelöscht	Mimmi Woisnitza	23.08.19 09:39:00

Seite 129: [130] Gelöscht	Mimmi Woisnitza	23.08.19 09:39:00
Seite 129: [130] Gelöscht	Mimmi Woisnitza	23.08.19 09:39:00
Seite 129: [130] Gelöscht	Mimmi Woisnitza	23.08.19 09:39:00
Seite 129: [131] Gelöscht	Saar, Daniel	26.03.19 10:09:00
Seite 129: [131] Gelöscht	Saar, Daniel	26.03.19 10:09:00
Seite 129: [131] Gelöscht	Saar, Daniel	26.03.19 10:09:00
Seite 129: [131] Gelöscht	Saar, Daniel	26.03.19 10:09:00
Seite 129: [131] Gelöscht	Saar, Daniel	26.03.19 10:09:00
Seite 129: [131] Gelöscht	Saar, Daniel	26.03.19 10:09:00
Seite 129: [132] Formatiert	Saar, Daniel	26.03.19 10:13:00

Schriftart: Frutiger LT Com 45 Light

Seite 129: [132] Formatiert	Saar, Daniel	26.03.19 10:13:00

Schriftart: Frutiger LT Com 45 Light

Seite 129: [133] Gelöscht	Saar, Daniel	26.03.19 10:13:00
Seite 129: [133] Gelöscht	Saar, Daniel	26.03.19 10:13:00
Seite 129: [133] Gelöscht	Saar, Daniel	26.03.19 10:13:00
Seite 129: [133] Gelöscht	Saar, Daniel	26.03.19 10:13:00
Seite 129: [134] Formatiert	Saar, Daniel	26.03.19 10:25:00

Schriftart: Frutiger LT Com 45 Light

Seite 129: [134] Formatiert	Saar, Daniel	26.03.19 10:25:00

Schriftart: Frutiger LT Com 45 Light

Seite 129: [134] Formatiert	Saar, Daniel	26.03.19 10:25:00

Schriftart: Frutiger LT Com 45 Light

Seite 130: [135] Gelöscht	Mimmi Woisnitza	23.08.19 09:42:00
Seite 130: [135] Gelöscht	Mimmi Woisnitza	23.08.19 09:42:00

Seite 130: [135] Gelöscht	Mimmi Woisnitza	23.08.19 09:42:00
Seite 130: [136] Gelöscht	Saar, Daniel	26.03.19 10:21:00
Seite 130: [136] Gelöscht	Saar, Daniel	26.03.19 10:21:00
Seite 130: [137] Gelöscht	Saar, Daniel	26.03.19 10:21:00
Seite 130: [137] Gelöscht	Saar, Daniel	26.03.19 10:21:00
Seite 130: [137] Gelöscht	Saar, Daniel	26.03.19 10:21:00
Seite 130: [138] Gelöscht	Mimmi Woisnitza	23.08.19 09:44:00
Seite 130: [138] Gelöscht	Mimmi Woisnitza	23.08.19 09:44:00
Seite 130: [139] Gelöscht	Saar, Daniel	26.03.19 10:22:00
Seite 130: [139] Gelöscht	Saar, Daniel	26.03.19 10:22:00
Seite 130: [139] Gelöscht	Saar, Daniel	26.03.19 10:22:00
Seite 130: [139] Gelöscht	Saar, Daniel	26.03.19 10:22:00
Seite 130: [140] Gelöscht	Saar, Daniel	26.03.19 10:23:00
Seite 130: [140] Gelöscht	Saar, Daniel	26.03.19 10:23:00
Seite 130: [140] Gelöscht	Saar, Daniel	26.03.19 10:23:00
Seite 130: [140] Gelöscht	Saar, Daniel	26.03.19 10:23:00
Seite 130: [140] Gelöscht	Saar, Daniel	26.03.19 10:23:00
Seite 130: [140] Gelöscht	Saar, Daniel	26.03.19 10:23:00
Seite 130: [140] Gelöscht	Saar, Daniel	26.03.19 10:23:00

Seite 130: [140] Gelöscht	**Saar, Daniel**	**26.03.19 10:23:00**
Seite 130: [140] Gelöscht	**Saar, Daniel**	**26.03.19 10:23:00**
Seite 130: [140] Gelöscht	**Saar, Daniel**	**26.03.19 10:23:00**
Seite 130: [140] Gelöscht	**Saar, Daniel**	**26.03.19 10:23:00**
Seite 130: [140] Gelöscht	**Saar, Daniel**	**26.03.19 10:23:00**
Seite 130: [141] Gelöscht	**Saar, Daniel**	**26.03.19 10:26:00**
Seite 130: [141] Gelöscht	**Saar, Daniel**	**26.03.19 10:26:00**
Seite 130: [141] Gelöscht	**Saar, Daniel**	**26.03.19 10:26:00**
Seite 130: [141] Gelöscht	**Saar, Daniel**	**26.03.19 10:26:00**
Seite 130: [142] Formatiert	**Saar, Daniel**	**26.03.19 10:25:00**
Schriftart: Frutiger LT Com 45 Light		
Seite 130: [142] Formatiert	**Saar, Daniel**	**26.03.19 10:25:00**
Schriftart: Frutiger LT Com 45 Light		
Seite 130: [142] Formatiert	**Saar, Daniel**	**26.03.19 10:25:00**
Schriftart: Frutiger LT Com 45 Light		
Seite 130: [143] Formatiert	**Saar, Daniel**	**26.03.19 10:25:00**
Schriftart: Frutiger LT Com 45 Light		
Seite 130: [143] Formatiert	**Saar, Daniel**	**26.03.19 10:25:00**
Schriftart: Frutiger LT Com 45 Light		
Seite 130: [143] Formatiert	**Saar, Daniel**	**26.03.19 10:25:00**
Schriftart: Frutiger LT Com 45 Light		
Seite 130: [144] Formatiert	**Saar, Daniel**	**26.03.19 10:25:00**
Schriftart: Frutiger LT Com 45 Light		
Seite 130: [144] Formatiert	**Saar, Daniel**	**26.03.19 10:25:00**
Schriftart: Frutiger LT Com 45 Light		
Seite 130: [145] Gelöscht	**Saar, Daniel**	**26.03.19 10:24:00**
Seite 130: [145] Gelöscht	**Saar, Daniel**	**26.03.19 10:24:00**
Seite 130: [145] Gelöscht	**Saar, Daniel**	**26.03.19 10:24:00**

Seite 130: [145] Gelöscht	**Saar, Daniel**	**26.03.19 10:24:00**
Seite 130: [145] Gelöscht	**Saar, Daniel**	**26.03.19 10:24:00**
Seite 130: [146] Formatiert	**Saar, Daniel**	**26.03.19 10:25:00**

Schriftart: Frutiger LT Com 45 Light

Seite 130: [146] Formatiert	**Saar, Daniel**	**26.03.19 10:25:00**

Schriftart: Frutiger LT Com 45 Light

Seite 130: [147] Formatiert	**Saar, Daniel**	**26.03.19 10:30:00**

Schriftart: Frutiger LT Com 45 Light

Seite 130: [147] Formatiert	**Saar, Daniel**	**26.03.19 10:30:00**

Schriftart: Frutiger LT Com 45 Light

Seite 130: [147] Formatiert	**Saar, Daniel**	**26.03.19 10:30:00**

Schriftart: Frutiger LT Com 45 Light

Seite 130: [148] Formatiert	**Saar, Daniel**	**26.03.19 10:30:00**

Schriftart: Frutiger LT Com 45 Light

Seite 130: [148] Formatiert	**Saar, Daniel**	**26.03.19 10:30:00**

Schriftart: Frutiger LT Com 45 Light

Seite 130: [148] Formatiert	**Saar, Daniel**	**26.03.19 10:30:00**

Schriftart: Frutiger LT Com 45 Light

Seite 131: [149] Gelöscht	**Saar, Daniel**	**26.03.19 10:27:00**
Seite 131: [149] Gelöscht	**Saar, Daniel**	**26.03.19 10:27:00**
Seite 131: [149] Gelöscht	**Saar, Daniel**	**26.03.19 10:27:00**
Seite 131: [149] Gelöscht	**Saar, Daniel**	**26.03.19 10:27:00**
Seite 131: [149] Gelöscht	**Saar, Daniel**	**26.03.19 10:27:00**
Seite 131: [150] Gelöscht	**Saar, Daniel**	**26.03.19 10:29:00**
Seite 131: [150] Gelöscht	**Saar, Daniel**	**26.03.19 10:29:00**
Seite 131: [150] Gelöscht	**Saar, Daniel**	**26.03.19 10:29:00**
Seite 131: [150] Gelöscht	**Saar, Daniel**	**26.03.19 10:29:00**
Seite 131: [150] Gelöscht	**Saar, Daniel**	**26.03.19 10:29:00**

Seite 131: [151] Gelöscht	Mimmi Woisnitza	23.08.19 09:47:00
Seite 131: [151] Gelöscht	Mimmi Woisnitza	23.08.19 09:47:00
Seite 131: [151] Gelöscht	Mimmi Woisnitza	23.08.19 09:47:00
Seite 131: [151] Gelöscht	Mimmi Woisnitza	23.08.19 09:47:00
Seite 131: [151] Gelöscht	Mimmi Woisnitza	23.08.19 09:47:00
Seite 131: [152] Gelöscht	Saar, Daniel	26.03.19 10:30:00
Seite 131: [152] Gelöscht	Saar, Daniel	26.03.19 10:30:00
Seite 131: [152] Gelöscht	Saar, Daniel	26.03.19 10:30:00
Seite 131: [152] Gelöscht	Saar, Daniel	26.03.19 10:30:00
Seite 131: [152] Gelöscht	Saar, Daniel	26.03.19 10:30:00
Seite 131: [153] Gelöscht	Saar, Daniel	26.03.19 10:31:00
Seite 131: [153] Gelöscht	Saar, Daniel	26.03.19 10:31:00
Seite 131: [153] Gelöscht	Saar, Daniel	26.03.19 10:31:00
Seite 131: [153] Gelöscht	Saar, Daniel	26.03.19 10:31:00
Seite 131: [153] Gelöscht	Saar, Daniel	26.03.19 10:31:00
Seite 131: [153] Gelöscht	Saar, Daniel	26.03.19 10:31:00
Seite 131: [153] Gelöscht	Saar, Daniel	26.03.19 10:31:00
Seite 131: [153] Gelöscht	Saar, Daniel	26.03.19 10:31:00
Seite 131: [153] Gelöscht	Saar, Daniel	26.03.19 10:31:00

Seite 131: [153] Gelöscht	Saar, Daniel	26.03.19 10:31:00
Seite 131: [154] Gelöscht	Saar, Daniel	26.03.19 10:33:00
Seite 131: [154] Gelöscht	Saar, Daniel	26.03.19 10:33:00
Seite 131: [154] Gelöscht	Saar, Daniel	26.03.19 10:33:00
Seite 131: [154] Gelöscht	Saar, Daniel	26.03.19 10:33:00
Seite 131: [154] Gelöscht	Saar, Daniel	26.03.19 10:33:00
Seite 131: [154] Gelöscht	Saar, Daniel	26.03.19 10:33:00
Seite 131: [154] Gelöscht	Saar, Daniel	26.03.19 10:33:00
Seite 131: [154] Gelöscht	Saar, Daniel	26.03.19 10:33:00
Seite 131: [154] Gelöscht	Saar, Daniel	26.03.19 10:33:00
Seite 131: [154] Gelöscht	Saar, Daniel	26.03.19 10:33:00
Seite 131: [154] Gelöscht	Saar, Daniel	26.03.19 10:33:00
Seite 131: [154] Gelöscht	Saar, Daniel	26.03.19 10:33:00
Seite 131: [154] Gelöscht	Saar, Daniel	26.03.19 10:33:00
Seite 131: [154] Gelöscht	Saar, Daniel	26.03.19 10:33:00
Seite 131: [154] Gelöscht	Saar, Daniel	26.03.19 10:33:00
Seite 131: [154] Gelöscht	Saar, Daniel	26.03.19 10:33:00
Seite 131: [154] Gelöscht	Saar, Daniel	26.03.19 10:33:00
Seite 131: [154] Gelöscht	Saar, Daniel	26.03.19 10:33:00
Seite 131: [154] Gelöscht	Saar, Daniel	26.03.19 10:33:00

Seite 131: [155] Formatiert	**Saar, Daniel**	**26.03.19 10:30:00**

Schriftart: Frutiger LT Com 45 Light

Seite 131: [155] Formatiert	**Saar, Daniel**	**26.03.19 10:30:00**

Schriftart: Frutiger LT Com 45 Light

Seite 131: [155] Formatiert	**Saar, Daniel**	**26.03.19 10:30:00**

Schriftart: Frutiger LT Com 45 Light

Seite 131: [156] Formatiert	**Saar, Daniel**	**26.03.19 10:30:00**

Schriftart: Frutiger LT Com 45 Light

Seite 131: [156] Formatiert	**Saar, Daniel**	**26.03.19 10:30:00**

Schriftart: Frutiger LT Com 45 Light

Seite 131: [156] Formatiert	**Saar, Daniel**	**26.03.19 10:30:00**

Schriftart: Frutiger LT Com 45 Light

Seite 131: [157] Formatiert	**Saar, Daniel**	**26.03.19 10:30:00**

Schriftart: Frutiger LT Com 45 Light

Seite 131: [157] Formatiert	**Saar, Daniel**	**26.03.19 10:30:00**

Schriftart: Frutiger LT Com 45 Light

Seite 131: [158] Formatiert	**Saar, Daniel**	**26.03.19 10:41:00**

Schriftart: Frutiger LT Com 45 Light

Seite 131: [158] Formatiert	**Saar, Daniel**	**26.03.19 10:41:00**

Schriftart: Frutiger LT Com 45 Light

Seite 131: [158] Formatiert	**Saar, Daniel**	**26.03.19 10:41:00**

Schriftart: Frutiger LT Com 45 Light

Seite 132: [159] Gelöscht	**Saar, Daniel**	**26.03.19 10:34:00**

Seite 132: [159] Gelöscht	**Saar, Daniel**	**26.03.19 10:34:00**

Seite 132: [159] Gelöscht	**Saar, Daniel**	**26.03.19 10:34:00**

Seite 132: [159] Gelöscht	**Saar, Daniel**	**26.03.19 10:34:00**

Seite 132: [159] Gelöscht	**Saar, Daniel**	**26.03.19 10:34:00**

Seite 132: [159] Gelöscht	**Saar, Daniel**	**26.03.19 10:34:00**

Seite 132: [159] Gelöscht	**Saar, Daniel**	**26.03.19 10:34:00**

Seite 132: [159] Gelöscht	**Saar, Daniel**	**26.03.19 10:34:00**

Seite 132: [159] Gelöscht	Saar, Daniel	26.03.19 10:34:00
Seite 132: [159] Gelöscht	Saar, Daniel	26.03.19 10:34:00
Seite 132: [159] Gelöscht	Saar, Daniel	26.03.19 10:34:00
Seite 132: [159] Gelöscht	Saar, Daniel	26.03.19 10:34:00
Seite 132: [160] Gelöscht	Saar, Daniel	26.03.19 10:38:00
Seite 132: [160] Gelöscht	Saar, Daniel	26.03.19 10:38:00
Seite 132: [160] Gelöscht	Saar, Daniel	26.03.19 10:38:00
Seite 132: [160] Gelöscht	Saar, Daniel	26.03.19 10:38:00
Seite 132: [161] Gelöscht	Mimmi Woisnitza	23.08.19 09:50:00
Seite 132: [161] Gelöscht	Mimmi Woisnitza	23.08.19 09:50:00
Seite 132: [161] Gelöscht	Mimmi Woisnitza	23.08.19 09:50:00
Seite 132: [161] Gelöscht	Mimmi Woisnitza	23.08.19 09:50:00
Seite 132: [161] Gelöscht	Mimmi Woisnitza	23.08.19 09:50:00
Seite 132: [162] Gelöscht	Saar, Daniel	26.03.19 10:46:00
Seite 132: [162] Gelöscht	Saar, Daniel	26.03.19 10:46:00
Seite 132: [162] Gelöscht	Saar, Daniel	26.03.19 10:46:00
Seite 132: [162] Gelöscht	Saar, Daniel	26.03.19 10:46:00
Seite 132: [162] Gelöscht	Saar, Daniel	26.03.19 10:46:00
Seite 132: [162] Gelöscht	Saar, Daniel	26.03.19 10:46:00

Seite 132: [163] Gelöscht	**Saar, Daniel**	**26.03.19 10:48:00**
Seite 132: [163] Gelöscht	**Saar, Daniel**	**26.03.19 10:48:00**
Seite 132: [163] Gelöscht	**Saar, Daniel**	**26.03.19 10:48:00**
Seite 132: [163] Gelöscht	**Saar, Daniel**	**26.03.19 10:48:00**
Seite 132: [163] Gelöscht	**Saar, Daniel**	**26.03.19 10:48:00**
Seite 132: [164] Formatiert	**Saar, Daniel**	**26.03.19 10:41:00**

Schriftart: Frutiger LT Com 45 Light

Seite 132: [164] Formatiert	**Saar, Daniel**	**26.03.19 10:41:00**

Schriftart: Frutiger LT Com 45 Light

Seite 132: [164] Formatiert	**Saar, Daniel**	**26.03.19 10:41:00**

Schriftart: Frutiger LT Com 45 Light

Seite 132: [165] Formatiert	**Saar, Daniel**	**26.03.19 10:41:00**

Schriftart: Frutiger LT Com 45 Light

Seite 132: [165] Formatiert	**Saar, Daniel**	**26.03.19 10:41:00**

Schriftart: Frutiger LT Com 45 Light

Seite 132: [166] Formatiert	**Saar, Daniel**	**26.03.19 10:56:00**

Schriftart: Frutiger LT Com 45 Light

Seite 132: [166] Formatiert	**Saar, Daniel**	**26.03.19 10:56:00**

Schriftart: Frutiger LT Com 45 Light

Seite 132: [167] Formatiert	**Saar, Daniel**	**26.03.19 10:56:00**

Schriftart: Frutiger LT Com 45 Light

Seite 132: [167] Formatiert	**Saar, Daniel**	**26.03.19 10:56:00**

Schriftart: Frutiger LT Com 45 Light

Seite 132: [168] Gelöscht	**Saar, Daniel**	**26.03.19 10:56:00**
Seite 132: [168] Gelöscht	**Saar, Daniel**	**26.03.19 10:56:00**
Seite 132: [168] Gelöscht	**Saar, Daniel**	**26.03.19 10:56:00**
Seite 132: [169] Formatiert	**Saar, Daniel**	**26.03.19 10:56:00**

Schriftart: Frutiger LT Com 45 Light

Seite 132: [169] Formatiert	**Saar, Daniel**	**26.03.19 10:56:00**

Schriftart: Frutiger LT Com 45 Light

Seite 132: [169] Formatiert	**Saar, Daniel**	**26.03.19 10:56:00**

Schriftart: Frutiger LT Com 45 Light

Seite 133: [170] Gelöscht	Saar, Daniel	26.03.19 10:49:00
Seite 133: [170] Gelöscht	Saar, Daniel	26.03.19 10:49:00
Seite 133: [170] Gelöscht	Saar, Daniel	26.03.19 10:49:00
Seite 133: [170] Gelöscht	Saar, Daniel	26.03.19 10:49:00
Seite 133: [170] Gelöscht	Saar, Daniel	26.03.19 10:49:00
Seite 133: [170] Gelöscht	Saar, Daniel	26.03.19 10:49:00
Seite 133: [170] Gelöscht	Saar, Daniel	26.03.19 10:49:00
Seite 133: [171] Gelöscht	Mimmi Woisnitza	23.08.19 09:53:00
Seite 133: [171] Gelöscht	Mimmi Woisnitza	23.08.19 09:53:00
Seite 133: [171] Gelöscht	Mimmi Woisnitza	23.08.19 09:53:00
Seite 133: [171] Gelöscht	Mimmi Woisnitza	23.08.19 09:53:00
Seite 133: [172] Gelöscht	Saar, Daniel	26.03.19 10:51:00
Seite 133: [172] Gelöscht	Saar, Daniel	26.03.19 10:51:00
Seite 133: [172] Gelöscht	Saar, Daniel	26.03.19 10:51:00
Seite 133: [172] Gelöscht	Saar, Daniel	26.03.19 10:51:00
Seite 133: [172] Gelöscht	Saar, Daniel	26.03.19 10:51:00
Seite 133: [172] Gelöscht	Saar, Daniel	26.03.19 10:51:00
Seite 133: [172] Gelöscht	Saar, Daniel	26.03.19 10:51:00
Seite 133: [172] Gelöscht	Saar, Daniel	26.03.19 10:51:00

Seite 133: [172] Gelöscht	Saar, Daniel	26.03.19 10:51:00
Seite 133: [172] Gelöscht	Saar, Daniel	26.03.19 10:51:00
Seite 133: [173] Gelöscht	Mimmi Woisnitza	23.08.19 09:54:00
Seite 133: [173] Gelöscht	Mimmi Woisnitza	23.08.19 09:54:00
Seite 133: [173] Gelöscht	Mimmi Woisnitza	23.08.19 09:54:00
Seite 133: [173] Gelöscht	Mimmi Woisnitza	23.08.19 09:54:00
Seite 133: [173] Gelöscht	Mimmi Woisnitza	23.08.19 09:54:00
Seite 133: [173] Gelöscht	Mimmi Woisnitza	23.08.19 09:54:00
Seite 133: [173] Gelöscht	Mimmi Woisnitza	23.08.19 09:54:00
Seite 133: [173] Gelöscht	Mimmi Woisnitza	23.08.19 09:54:00
Seite 133: [174] Gelöscht	Saar, Daniel	26.03.19 10:55:00
Seite 133: [174] Gelöscht	Saar, Daniel	26.03.19 10:55:00
Seite 133: [174] Gelöscht	Saar, Daniel	26.03.19 10:55:00
Seite 133: [174] Gelöscht	Saar, Daniel	26.03.19 10:55:00
Seite 133: [174] Gelöscht	Saar, Daniel	26.03.19 10:55:00
Seite 133: [174] Gelöscht	Saar, Daniel	26.03.19 10:55:00
Seite 133: [174] Gelöscht	Saar, Daniel	26.03.19 10:55:00
Seite 133: [174] Gelöscht	Saar, Daniel	26.03.19 10:55:00
Seite 133: [174] Gelöscht	Saar, Daniel	26.03.19 10:55:00

Seite 133: [174] Gelöscht	**Saar, Daniel**	**26.03.19 10:55:00**

Seite 133: [174] Gelöscht	**Saar, Daniel**	**26.03.19 10:55:00**

Seite 133: [175] Formatiert	**Saar, Daniel**	**26.03.19 10:56:00**

Schriftart: Frutiger LT Com 45 Light

Seite 133: [175] Formatiert	**Saar, Daniel**	**26.03.19 10:56:00**

Schriftart: Frutiger LT Com 45 Light

Seite 133: [175] Formatiert	**Saar, Daniel**	**26.03.19 10:56:00**

Schriftart: Frutiger LT Com 45 Light

Seite 133: [176] Formatiert	**Saar, Daniel**	**26.03.19 10:56:00**

Schriftart: Frutiger LT Com 45 Light

Seite 133: [176] Formatiert	**Saar, Daniel**	**26.03.19 10:56:00**

Schriftart: Frutiger LT Com 45 Light

Seite 133: [177] Formatiert	**Saar, Daniel**	**26.03.19 11:15:00**

Schriftart: Frutiger LT Com 45 Light

Seite 133: [177] Formatiert	**Saar, Daniel**	**26.03.19 11:15:00**

Schriftart: Frutiger LT Com 45 Light

Seite 133: [177] Formatiert	**Saar, Daniel**	**26.03.19 11:15:00**

Schriftart: Frutiger LT Com 45 Light

Seite 133: [178] Formatiert	**Saar, Daniel**	**26.03.19 11:15:00**

Schriftart: Frutiger LT Com 45 Light

Seite 133: [178] Formatiert	**Saar, Daniel**	**26.03.19 11:15:00**

Schriftart: Frutiger LT Com 45 Light

Seite 133: [179] Gelöscht	**Saar, Daniel**	**26.03.19 11:15:00**

Seite 133: [179] Gelöscht	**Saar, Daniel**	**26.03.19 11:15:00**

Seite 133: [179] Gelöscht	**Saar, Daniel**	**26.03.19 11:15:00**

Seite 138: [180] Gelöscht	**Saar, Daniel**	**26.03.19 13:05:00**

Seite 138: [180] Gelöscht	**Saar, Daniel**	**26.03.19 13:05:00**

Seite 138: [180] Gelöscht	**Saar, Daniel**	**26.03.19 13:05:00**

Seite 138: [180] Gelöscht	**Saar, Daniel**	**26.03.19 13:05:00**

Seite 138: [181] Gelöscht	**Saar, Daniel**	**26.03.19 13:07:00**

Seite 138: [181] Gelöscht	Saar, Daniel	26.03.19 13:07:00
Seite 138: [182] Gelöscht	Saar, Daniel	26.03.19 13:08:00
Seite 138: [182] Gelöscht	Saar, Daniel	26.03.19 13:08:00
Seite 138: [183] Formatiert	Risthaus, Peter	18.06.19 13:36:00

Deutsch, Nicht Hochgestellt/ Tiefgestellt

Seite 138: [183] Formatiert	Risthaus, Peter	18.06.19 13:36:00

Deutsch, Nicht Hochgestellt/ Tiefgestellt

Seite 138: [184] Gelöscht	Saar, Daniel	26.03.19 13:08:00
Seite 138: [184] Gelöscht	Saar, Daniel	26.03.19 13:08:00
Seite 138: [185] Gelöscht	Saar, Daniel	26.03.19 13:08:00
Seite 138: [185] Gelöscht	Saar, Daniel	26.03.19 13:08:00
Seite 138: [186] Gelöscht	Saar, Daniel	26.03.19 13:18:00
Seite 138: [186] Gelöscht	Saar, Daniel	26.03.19 13:18:00
Seite 139: [187] Gelöscht	Saar, Daniel	26.03.19 13:10:00
Seite 139: [187] Gelöscht	Saar, Daniel	26.03.19 13:10:00
Seite 139: [188] Gelöscht	Saar, Daniel	26.03.19 13:10:00
Seite 139: [188] Gelöscht	Saar, Daniel	26.03.19 13:10:00
Seite 139: [188] Gelöscht	Saar, Daniel	26.03.19 13:10:00
Seite 139: [188] Gelöscht	Saar, Daniel	26.03.19 13:10:00
Seite 139: [189] Gelöscht	Saar, Daniel	26.03.19 13:10:00
Seite 139: [189] Gelöscht	Saar, Daniel	26.03.19 13:10:00
Seite 139: [190] Gelöscht	Saar, Daniel	26.03.19 13:12:00

Seite 139: [190] Gelöscht	**Saar, Daniel**	**26.03.19 13:12:00**
Seite 139: [191] Gelöscht	**Saar, Daniel**	**26.03.19 13:12:00**
Seite 139: [191] Gelöscht	**Saar, Daniel**	**26.03.19 13:12:00**
Seite 139: [191] Gelöscht	**Saar, Daniel**	**26.03.19 13:12:00**
Seite 139: [191] Gelöscht	**Saar, Daniel**	**26.03.19 13:12:00**
Seite 139: [192] Formatiert	**Risthaus, Peter**	**18.06.19 13:36:00**

Schriftart: Kursiv, Englisch (USA), Nicht Hochgestellt/ Tiefgestellt

Seite 139: [192] Formatiert	**Risthaus, Peter**	**18.06.19 13:36:00**

Schriftart: Kursiv, Englisch (USA), Nicht Hochgestellt/ Tiefgestellt

Seite 139: [193] Gelöscht	**Saar, Daniel**	**26.03.19 13:14:00**
Seite 139: [193] Gelöscht	**Saar, Daniel**	**26.03.19 13:14:00**
Seite 139: [193] Gelöscht	**Saar, Daniel**	**26.03.19 13:14:00**
Seite 139: [194] Gelöscht	**Saar, Daniel**	**26.03.19 13:14:00**
Seite 139: [194] Gelöscht	**Saar, Daniel**	**26.03.19 13:14:00**
Seite 139: [194] Gelöscht	**Saar, Daniel**	**26.03.19 13:14:00**
Seite 139: [195] Gelöscht	**Saar, Daniel**	**26.03.19 13:14:00**
Seite 139: [195] Gelöscht	**Saar, Daniel**	**26.03.19 13:14:00**
Seite 139: [195] Gelöscht	**Saar, Daniel**	**26.03.19 13:14:00**
Seite 139: [196] Formatiert	**Risthaus, Peter**	**18.06.19 13:36:00**

Deutsch, Nicht Hochgestellt/ Tiefgestellt

Seite 139: [196] Formatiert	**Risthaus, Peter**	**18.06.19 13:36:00**

Deutsch, Nicht Hochgestellt/ Tiefgestellt

Seite 139: [197] Gelöscht	**Saar, Daniel**	**26.03.19 13:15:00**

Seite 139: [197] Gelöscht	Saar, Daniel	26.03.19 13:15:00
Seite 139: [197] Gelöscht	Saar, Daniel	26.03.19 13:15:00
Seite 139: [197] Gelöscht	Saar, Daniel	26.03.19 13:15:00
Seite 142: [198] Formatiert	Saar, Daniel	26.03.19 14:36:00

Schriftart: Frutiger LT Com 45 Light, Nicht Hochgestellt/ Tiefgestellt

Seite 142: [199] Gelöscht	Mimmi Woisnitza	23.08.19 10:29:00
Seite 142: [200] Formatiert	Saar, Daniel	26.03.19 14:36:00

Schriftart: Frutiger LT Com 45 Light, Nicht Hochgestellt/ Tiefgestellt

Seite 156: [201] Gelöscht	Mimmi Woisnitza	21.08.19 12:10:00
Seite 158: [202] Gelöscht	Mimmi Woisnitza	21.08.19 12:22:00
Seite 162: [203] Gelöscht	Mimmi Woisnitza	16.08.19 15:25:00
Seite 173: [204] Gelöscht	Mimmi Woisnitza	16.08.19 15:31:00
Seite 179: [205] Gelöscht	Mimmi Woisnitza	03.09.19 21:12:00
Seite 179: [206] Gelöscht	Mimmi Woisnitza	03.09.19 21:12:00
Seite 188: [207] Gelöscht	Saar, Daniel	28.03.19 12:44:00
Seite 188: [207] Gelöscht	Saar, Daniel	28.03.19 12:44:00
Seite 188: [207] Gelöscht	Saar, Daniel	28.03.19 12:44:00
Seite 188: [208] Gelöscht	Saar, Daniel	28.03.19 12:46:00
Seite 188: [208] Gelöscht	Saar, Daniel	28.03.19 12:46:00
Seite 188: [208] Gelöscht	Saar, Daniel	28.03.19 12:46:00
Seite 188: [209] Gelöscht	Saar, Daniel	28.03.19 12:47:00
Seite 188: [209] Gelöscht	Saar, Daniel	28.03.19 12:47:00
Seite 188: [209] Gelöscht	Saar, Daniel	28.03.19 12:47:00
Seite 188: [209] Gelöscht	Saar, Daniel	28.03.19 12:47:00
Seite 188: [210] Gelöscht	Saar, Daniel	28.03.19 12:49:00

Seite 188: [210] Gelöscht	Saar, Daniel	28.03.19 12:49:00
Seite 188: [210] Gelöscht	Saar, Daniel	28.03.19 12:49:00
Seite 188: [211] Gelöscht	Saar, Daniel	28.03.19 12:50:00
Seite 188: [211] Gelöscht	Saar, Daniel	28.03.19 12:50:00
Seite 188: [211] Gelöscht	Saar, Daniel	28.03.19 12:50:00
Seite 188: [211] Gelöscht	Saar, Daniel	28.03.19 12:50:00
Seite 188: [211] Gelöscht	Saar, Daniel	28.03.19 12:50:00
Seite 188: [212] Gelöscht	Mimmi Woisnitza	16.08.19 15:40:00
Seite 188: [212] Gelöscht	Mimmi Woisnitza	16.08.19 15:40:00
Seite 188: [213] Gelöscht	Saar, Daniel	28.03.19 12:52:00
Seite 188: [213] Gelöscht	Saar, Daniel	28.03.19 12:52:00
Seite 188: [213] Gelöscht	Saar, Daniel	28.03.19 12:52:00
Seite 188: [213] Gelöscht	Saar, Daniel	28.03.19 12:52:00
Seite 188: [214] Gelöscht	Saar, Daniel	28.03.19 12:52:00
Seite 188: [214] Gelöscht	Saar, Daniel	28.03.19 12:52:00
Seite 188: [214] Gelöscht	Saar, Daniel	28.03.19 12:52:00
Seite 188: [214] Gelöscht	Saar, Daniel	28.03.19 12:52:00
Seite 188: [215] Gelöscht	Saar, Daniel	28.03.19 12:53:00
Seite 188: [215] Gelöscht	Saar, Daniel	28.03.19 12:53:00
Seite 188: [215] Gelöscht	Saar, Daniel	28.03.19 12:53:00

Seite 188: [215] Gelöscht	Saar, Daniel	28.03.19 12:53:00
Seite 188: [216] Gelöscht	Saar, Daniel	28.03.19 12:53:00
Seite 188: [216] Gelöscht	Saar, Daniel	28.03.19 12:53:00
Seite 188: [216] Gelöscht	Saar, Daniel	28.03.19 12:53:00
Seite 188: [216] Gelöscht	Saar, Daniel	28.03.19 12:53:00
Seite 189: [217] Gelöscht	Saar, Daniel	28.03.19 12:54:00
Seite 189: [217] Gelöscht	Saar, Daniel	28.03.19 12:54:00
Seite 189: [217] Gelöscht	Saar, Daniel	28.03.19 12:54:00
Seite 189: [217] Gelöscht	Saar, Daniel	28.03.19 12:54:00
Seite 189: [218] Gelöscht	Saar, Daniel	28.03.19 12:56:00
Seite 189: [218] Gelöscht	Saar, Daniel	28.03.19 12:56:00
Seite 189: [218] Gelöscht	Saar, Daniel	28.03.19 12:56:00
Seite 189: [218] Gelöscht	Saar, Daniel	28.03.19 12:56:00
Seite 189: [218] Gelöscht	Saar, Daniel	28.03.19 12:56:00
Seite 189: [218] Gelöscht	Saar, Daniel	28.03.19 12:56:00
Seite 189: [218] Gelöscht	Saar, Daniel	28.03.19 12:56:00
Seite 189: [218] Gelöscht	Saar, Daniel	28.03.19 12:56:00
Seite 189: [218] Gelöscht	Saar, Daniel	28.03.19 12:56:00
Seite 189: [218] Gelöscht	Saar, Daniel	28.03.19 12:56:00
Seite 189: [218] Gelöscht	Saar, Daniel	28.03.19 12:56:00
Seite 189: [218] Gelöscht	Saar, Daniel	28.03.19 12:56:00

Seite 189: [219] Gelöscht	**Mimmi Woisnitza**	**16.08.19 15:44:00**
Seite 189: [220] Gelöscht	**Saar, Daniel**	**28.03.19 12:57:00**
Seite 189: [220] Gelöscht	**Saar, Daniel**	**28.03.19 12:57:00**
Seite 189: [220] Gelöscht	**Saar, Daniel**	**28.03.19 12:57:00**
Seite 189: [221] Formatiert	**Mimmi Woisnitza**	**15.08.19 15:22:00**

Schriftart: 11 Pt., Hervorheben

Seite 189: [221] Formatiert	**Mimmi Woisnitza**	**15.08.19 15:22:00**

Schriftart: 11 Pt., Hervorheben

Seite 189: [221] Formatiert	**Mimmi Woisnitza**	**15.08.19 15:22:00**

Schriftart: 11 Pt., Hervorheben

Seite 189: [222] Gelöscht	**Saar, Daniel**	**28.03.19 12:58:00**
Seite 189: [222] Gelöscht	**Saar, Daniel**	**28.03.19 12:58:00**
Seite 189: [222] Gelöscht	**Saar, Daniel**	**28.03.19 12:58:00**
Seite 189: [222] Gelöscht	**Saar, Daniel**	**28.03.19 12:58:00**
Seite 189: [223] Gelöscht	**Saar, Daniel**	**28.03.19 13:00:00**
Seite 189: [223] Gelöscht	**Saar, Daniel**	**28.03.19 13:00:00**
Seite 189: [223] Gelöscht	**Saar, Daniel**	**28.03.19 13:00:00**
Seite 189: [224] Gelöscht	**Saar, Daniel**	**28.03.19 13:02:00**
Seite 189: [224] Gelöscht	**Saar, Daniel**	**28.03.19 13:02:00**
Seite 189: [224] Gelöscht	**Saar, Daniel**	**28.03.19 13:02:00**
Seite 189: [224] Gelöscht	**Saar, Daniel**	**28.03.19 13:02:00**
Seite 189: [225] Gelöscht	**Saar, Daniel**	**28.03.19 13:02:00**
Seite 189: [225] Gelöscht	**Saar, Daniel**	**28.03.19 13:02:00**
Seite 189: [225] Gelöscht	**Saar, Daniel**	**28.03.19 13:02:00**

Seite 189: [226] Gelöscht	Saar, Daniel	28.03.19 13:03:00
Seite 189: [226] Gelöscht	Saar, Daniel	28.03.19 13:03:00
Seite 189: [226] Gelöscht	Saar, Daniel	28.03.19 13:03:00
Seite 189: [226] Gelöscht	Saar, Daniel	28.03.19 13:03:00
Seite 190: [227] Gelöscht	Saar, Daniel	28.03.19 13:08:00
Seite 190: [227] Gelöscht	Saar, Daniel	28.03.19 13:08:00
Seite 190: [227] Gelöscht	Saar, Daniel	28.03.19 13:08:00
Seite 190: [227] Gelöscht	Saar, Daniel	28.03.19 13:08:00
Seite 190: [228] Gelöscht	Saar, Daniel	28.03.19 13:08:00
Seite 190: [228] Gelöscht	Saar, Daniel	28.03.19 13:08:00
Seite 190: [228] Gelöscht	Saar, Daniel	28.03.19 13:08:00
Seite 190: [229] Gelöscht	Saar, Daniel	28.03.19 13:10:00
Seite 190: [229] Gelöscht	Saar, Daniel	28.03.19 13:10:00
Seite 190: [230] Gelöscht	Saar, Daniel	28.03.19 13:31:00
Seite 190: [230] Gelöscht	Saar, Daniel	28.03.19 13:31:00
Seite 190: [230] Gelöscht	Saar, Daniel	28.03.19 13:31:00
Seite 190: [230] Gelöscht	Saar, Daniel	28.03.19 13:31:00
Seite 190: [231] Gelöscht	Saar, Daniel	28.03.19 13:31:00
Seite 190: [231] Gelöscht	Saar, Daniel	28.03.19 13:31:00
Seite 190: [231] Gelöscht	Saar, Daniel	28.03.19 13:31:00

Seite 190: [231] Gelöscht	Saar, Daniel	28.03.19 13:31:00
Seite 190: [232] Gelöscht	Saar, Daniel	28.03.19 13:34:00
Seite 190: [232] Gelöscht	Saar, Daniel	28.03.19 13:34:00
Seite 190: [233] Gelöscht	Saar, Daniel	28.03.19 13:34:00
Seite 190: [233] Gelöscht	Saar, Daniel	28.03.19 13:34:00
Seite 190: [234] Gelöscht	Saar, Daniel	28.03.19 13:44:00
Seite 190: [234] Gelöscht	Saar, Daniel	28.03.19 13:44:00
Seite 190: [234] Gelöscht	Saar, Daniel	28.03.19 13:44:00
Seite 190: [235] Gelöscht	Saar, Daniel	28.03.19 13:45:00
Seite 190: [235] Gelöscht	Saar, Daniel	28.03.19 13:45:00
Seite 190: [235] Gelöscht	Saar, Daniel	28.03.19 13:45:00
Seite 190: [235] Gelöscht	Saar, Daniel	28.03.19 13:45:00
Seite 190: [235] Gelöscht	Saar, Daniel	28.03.19 13:45:00
Seite 192: [236] Gelöscht	Saar, Daniel	28.03.19 14:03:00
Seite 192: [236] Gelöscht	Saar, Daniel	28.03.19 14:03:00
Seite 192: [236] Gelöscht	Saar, Daniel	28.03.19 14:03:00
Seite 192: [236] Gelöscht	Saar, Daniel	28.03.19 14:03:00
Seite 192: [237] Gelöscht	Saar, Daniel	28.03.19 14:04:00
Seite 192: [237] Gelöscht	Saar, Daniel	28.03.19 14:04:00
Seite 192: [237] Gelöscht	Saar, Daniel	28.03.19 14:04:00

Seite 192: [237] Gelöscht	Saar, Daniel	28.03.19 14:04:00
Seite 192: [237] Gelöscht	Saar, Daniel	28.03.19 14:04:00
Seite 192: [237] Gelöscht	Saar, Daniel	28.03.19 14:04:00
Seite 192: [238] Gelöscht	Saar, Daniel	28.03.19 14:06:00
Seite 192: [238] Gelöscht	Saar, Daniel	28.03.19 14:06:00
Seite 192: [238] Gelöscht	Saar, Daniel	28.03.19 14:06:00
Seite 192: [238] Gelöscht	Saar, Daniel	28.03.19 14:06:00
Seite 192: [239] Gelöscht	Saar, Daniel	28.03.19 14:08:00
Seite 192: [239] Gelöscht	Saar, Daniel	28.03.19 14:08:00
Seite 192: [239] Gelöscht	Saar, Daniel	28.03.19 14:08:00
Seite 192: [239] Gelöscht	Saar, Daniel	28.03.19 14:08:00
Seite 192: [239] Gelöscht	Saar, Daniel	28.03.19 14:08:00
Seite 192: [240] Gelöscht	Saar, Daniel	28.03.19 14:08:00
Seite 192: [240] Gelöscht	Saar, Daniel	28.03.19 14:08:00
Seite 192: [240] Gelöscht	Saar, Daniel	28.03.19 14:08:00
Seite 192: [240] Gelöscht	Saar, Daniel	28.03.19 14:08:00
Seite 192: [241] Gelöscht	Saar, Daniel	28.03.19 14:09:00
Seite 192: [241] Gelöscht	Saar, Daniel	28.03.19 14:09:00
Seite 192: [242] Gelöscht	Mimmi Woisnitza	19.08.19 11:25:00

Seite 192: [242] Gelöscht	Mimmi Woisnitza	19.08.19 11:25:00
Seite 192: [242] Gelöscht	Mimmi Woisnitza	19.08.19 11:25:00
Seite 192: [243] Gelöscht	Saar, Daniel	28.03.19 14:11:00
Seite 192: [243] Gelöscht	Saar, Daniel	28.03.19 14:11:00
Seite 192: [244] Gelöscht	Saar, Daniel	28.03.19 14:11:00
Seite 192: [244] Gelöscht	Saar, Daniel	28.03.19 14:11:00
Seite 192: [244] Gelöscht	Saar, Daniel	28.03.19 14:11:00
Seite 192: [244] Gelöscht	Saar, Daniel	28.03.19 14:11:00
Seite 192: [245] Gelöscht	Saar, Daniel	28.03.19 14:11:00
Seite 192: [245] Gelöscht	Saar, Daniel	28.03.19 14:11:00
Seite 193: [246] Formatiert	Risthaus, Peter	18.06.19 13:37:00

Deutsch

Seite 193: [247] Formatiert	Risthaus, Peter	18.06.19 13:37:00

Deutsch

Seite 194: [248] Gelöscht	Saar, Daniel	28.03.19 14:25:00
Seite 194: [248] Gelöscht	Saar, Daniel	28.03.19 14:25:00
Seite 194: [249] Gelöscht	Saar, Daniel	28.03.19 14:25:00
Seite 194: [249] Gelöscht	Saar, Daniel	28.03.19 14:25:00
Seite 194: [250] Gelöscht	Saar, Daniel	28.03.19 14:26:00
Seite 194: [250] Gelöscht	Saar, Daniel	28.03.19 14:26:00
Seite 194: [250] Gelöscht	Saar, Daniel	28.03.19 14:26:00
Seite 194: [251] Gelöscht	Saar, Daniel	28.03.19 14:27:00
Seite 194: [251] Gelöscht	Saar, Daniel	28.03.19 14:27:00

Seite 194: [251] Gelöscht	Saar, Daniel	28.03.19 14:27:00
Seite 194: [252] Gelöscht	Saar, Daniel	28.03.19 14:27:00
Seite 194: [252] Gelöscht	Saar, Daniel	28.03.19 14:27:00
Seite 194: [252] Gelöscht	Saar, Daniel	28.03.19 14:27:00
Seite 194: [252] Gelöscht	Saar, Daniel	28.03.19 14:27:00
Seite 194: [253] Gelöscht	Saar, Daniel	28.03.19 14:27:00
Seite 194: [253] Gelöscht	Saar, Daniel	28.03.19 14:27:00
Seite 194: [253] Gelöscht	Saar, Daniel	28.03.19 14:27:00
Seite 194: [254] Gelöscht	Saar, Daniel	28.03.19 14:28:00
Seite 194: [254] Gelöscht	Saar, Daniel	28.03.19 14:28:00
Seite 194: [255] Gelöscht	Saar, Daniel	28.03.19 14:28:00
Seite 194: [255] Gelöscht	Saar, Daniel	28.03.19 14:28:00
Seite 194: [255] Gelöscht	Saar, Daniel	28.03.19 14:28:00
Seite 194: [255] Gelöscht	Saar, Daniel	28.03.19 14:28:00
Seite 194: [256] Gelöscht	Saar, Daniel	28.03.19 14:29:00
Seite 194: [256] Gelöscht	Saar, Daniel	28.03.19 14:29:00
Seite 194: [256] Gelöscht	Saar, Daniel	28.03.19 14:29:00
Seite 194: [256] Gelöscht	Saar, Daniel	28.03.19 14:29:00
Seite 194: [256] Gelöscht	Saar, Daniel	28.03.19 14:29:00
Seite 194: [257] Gelöscht	Saar, Daniel	28.03.19 14:30:00

Seite 194: [257] Gelöscht	Saar, Daniel	28.03.19 14:30:00
Seite 194: [257] Gelöscht	Saar, Daniel	28.03.19 14:30:00
Seite 194: [257] Gelöscht	Saar, Daniel	28.03.19 14:30:00
Seite 194: [257] Gelöscht	Saar, Daniel	28.03.19 14:30:00
Seite 194: [258] Gelöscht	Saar, Daniel	28.03.19 14:34:00
Seite 194: [258] Gelöscht	Saar, Daniel	28.03.19 14:34:00
Seite 194: [258] Gelöscht	Saar, Daniel	28.03.19 14:34:00
Seite 194: [259] Gelöscht	Saar, Daniel	28.03.19 14:34:00
Seite 194: [259] Gelöscht	Saar, Daniel	28.03.19 14:34:00
Seite 194: [260] Gelöscht	Saar, Daniel	28.03.19 14:34:00
Seite 194: [260] Gelöscht	Saar, Daniel	28.03.19 14:34:00
Seite 194: [260] Gelöscht	Saar, Daniel	28.03.19 14:34:00
Seite 194: [260] Gelöscht	Saar, Daniel	28.03.19 14:34:00
Seite 194: [260] Gelöscht	Saar, Daniel	28.03.19 14:34:00
Seite 194: [261] Gelöscht	Saar, Daniel	28.03.19 14:35:00
Seite 194: [261] Gelöscht	Saar, Daniel	28.03.19 14:35:00
Seite 194: [262] Gelöscht	Saar, Daniel	28.03.19 14:35:00
Seite 194: [262] Gelöscht	Saar, Daniel	28.03.19 14:35:00
Seite 194: [262] Gelöscht	Saar, Daniel	28.03.19 14:35:00

Seite 194: [262] Gelöscht	Saar, Daniel	28.03.19 14:35:00
Seite 194: [262] Gelöscht	Saar, Daniel	28.03.19 14:35:00
Seite 194: [262] Gelöscht	Saar, Daniel	28.03.19 14:35:00
Seite 195: [263] Gelöscht	Saar, Daniel	28.03.19 14:36:00
Seite 195: [263] Gelöscht	Saar, Daniel	28.03.19 14:36:00
Seite 195: [263] Gelöscht	Saar, Daniel	28.03.19 14:36:00
Seite 195: [264] Gelöscht	Saar, Daniel	28.03.19 14:37:00
Seite 195: [264] Gelöscht	Saar, Daniel	28.03.19 14:37:00
Seite 195: [264] Gelöscht	Saar, Daniel	28.03.19 14:37:00
Seite 195: [265] Gelöscht	Saar, Daniel	28.03.19 14:37:00
Seite 195: [265] Gelöscht	Saar, Daniel	28.03.19 14:37:00
Seite 195: [265] Gelöscht	Saar, Daniel	28.03.19 14:37:00
Seite 195: [266] Gelöscht	Saar, Daniel	28.03.19 14:38:00
Seite 195: [266] Gelöscht	Saar, Daniel	28.03.19 14:38:00
Seite 195: [266] Gelöscht	Saar, Daniel	28.03.19 14:38:00
Seite 195: [267] Gelöscht	Saar, Daniel	28.03.19 14:38:00
Seite 195: [267] Gelöscht	Saar, Daniel	28.03.19 14:38:00
Seite 195: [268] Gelöscht	Saar, Daniel	28.03.19 14:38:00
Seite 195: [268] Gelöscht	Saar, Daniel	28.03.19 14:38:00

Seite 195: [268] Gelöscht	Saar, Daniel	28.03.19 14:38:00
Seite 195: [268] Gelöscht	Saar, Daniel	28.03.19 14:38:00
Seite 195: [269] Gelöscht	Saar, Daniel	28.03.19 14:39:00
Seite 195: [269] Gelöscht	Saar, Daniel	28.03.19 14:39:00
Seite 195: [270] Gelöscht	Saar, Daniel	28.03.19 14:40:00
Seite 195: [270] Gelöscht	Saar, Daniel	28.03.19 14:40:00
Seite 195: [270] Gelöscht	Saar, Daniel	28.03.19 14:40:00
Seite 195: [271] Gelöscht	Saar, Daniel	28.03.19 14:40:00
Seite 195: [271] Gelöscht	Saar, Daniel	28.03.19 14:40:00
Seite 195: [272] Gelöscht	Saar, Daniel	28.03.19 14:41:00
Seite 195: [272] Gelöscht	Saar, Daniel	28.03.19 14:41:00
Seite 195: [273] Gelöscht	Saar, Daniel	28.03.19 14:41:00
Seite 195: [273] Gelöscht	Saar, Daniel	28.03.19 14:41:00
Seite 195: [274] Gelöscht	Saar, Daniel	28.03.19 14:41:00

Seite 195: [274] Gelöscht	Saar, Daniel	28.03.19 14:41:00
Seite 195: [275] Gelöscht	Saar, Daniel	28.03.19 14:41:00
Seite 195: [275] Gelöscht	Saar, Daniel	28.03.19 14:41:00
Seite 195: [275] Gelöscht	Saar, Daniel	28.03.19 14:41:00
Seite 195: [276] Gelöscht	Saar, Daniel	28.03.19 14:42:00
Seite 195: [276] Gelöscht	Saar, Daniel	28.03.19 14:42:00
Seite 195: [277] Gelöscht	Saar, Daniel	28.03.19 14:42:00
Seite 195: [277] Gelöscht	Saar, Daniel	28.03.19 14:42:00
Seite 195: [278] Gelöscht	Saar, Daniel	28.03.19 14:42:00
Seite 195: [278] Gelöscht	Saar, Daniel	28.03.19 14:42:00
Seite 195: [279] Gelöscht	Saar, Daniel	28.03.19 14:43:00
Seite 195: [279] Gelöscht	Saar, Daniel	28.03.19 14:43:00
Seite 196: [280] Gelöscht	Saar, Daniel	28.03.19 14:43:00

Seite 196: [280] Gelöscht	Saar, Daniel	28.03.19 14:43:00
Seite 196: [280] Gelöscht	Saar, Daniel	28.03.19 14:43:00
Seite 196: [281] Gelöscht	Saar, Daniel	28.03.19 15:12:00
Seite 196: [281] Gelöscht	Saar, Daniel	28.03.19 15:12:00
Seite 196: [281] Gelöscht	Saar, Daniel	28.03.19 15:12:00
Seite 196: [282] Gelöscht	Saar, Daniel	28.03.19 15:13:00
Seite 196: [282] Gelöscht	Saar, Daniel	28.03.19 15:13:00
Seite 196: [282] Gelöscht	Saar, Daniel	28.03.19 15:13:00
Seite 196: [283] Gelöscht	Saar, Daniel	28.03.19 15:13:00
Seite 196: [283] Gelöscht	Saar, Daniel	28.03.19 15:13:00
Seite 196: [283] Gelöscht	Saar, Daniel	28.03.19 15:13:00
Seite 196: [284] Gelöscht	Saar, Daniel	28.03.19 15:13:00
Seite 196: [284] Gelöscht	Saar, Daniel	28.03.19 15:13:00
Seite 196: [284] Gelöscht	Saar, Daniel	28.03.19 15:13:00
Seite 196: [285] Gelöscht	Saar, Daniel	28.03.19 15:14:00
Seite 196: [285] Gelöscht	Saar, Daniel	28.03.19 15:14:00
Seite 196: [285] Gelöscht	Saar, Daniel	28.03.19 15:14:00
Seite 196: [286] Gelöscht	Saar, Daniel	28.03.19 15:14:00
Seite 196: [286] Gelöscht	Saar, Daniel	28.03.19 15:14:00
Seite 196: [286] Gelöscht	Saar, Daniel	28.03.19 15:14:00
Seite 196: [287] Gelöscht	Saar, Daniel	28.03.19 15:16:00

Seite 196: [287] Gelöscht	Saar, Daniel	28.03.19 15:16:00
Seite 196: [287] Gelöscht	Saar, Daniel	28.03.19 15:16:00
Seite 196: [287] Gelöscht	Saar, Daniel	28.03.19 15:16:00
Seite 196: [288] Gelöscht	Saar, Daniel	28.03.19 15:17:00
Seite 196: [288] Gelöscht	Saar, Daniel	28.03.19 15:17:00
Seite 196: [289] Gelöscht	Saar, Daniel	28.03.19 15:17:00
Seite 196: [289] Gelöscht	Saar, Daniel	28.03.19 15:17:00
Seite 196: [289] Gelöscht	Saar, Daniel	28.03.19 15:17:00
Seite 196: [290] Gelöscht	Saar, Daniel	28.03.19 15:18:00
Seite 196: [290] Gelöscht	Saar, Daniel	28.03.19 15:18:00
Seite 196: [290] Gelöscht	Saar, Daniel	28.03.19 15:18:00
Seite 196: [291] Gelöscht	Saar, Daniel	28.03.19 15:18:00
Seite 196: [291] Gelöscht	Saar, Daniel	28.03.19 15:18:00
Seite 197: [292] Gelöscht	Saar, Daniel	28.03.19 15:19:00