

schaubühne am lehniner platz

Vom Nutzen und Nachteil der Kritik für das Regietheater

von Bernd Stegemann

Kritik und Regietheater sind co-evolutionär entstanden. Sie scheinen ihrem Wesen nach einander hervorzubringen und zu benötigen. Das charakteristische Merkmal ihrer Beziehung scheint der Streit zu sein. Der Streit, oder wie im Drama höflicherweise gesagt wird: der Konflikt, bildet auch das Fundament von Drama und Theater. Nur im Konflikt offenbaren sich die im Alltag verborgenen, tieferen Seinsschichten des Menschen und seiner Handlungen. Worüber also wird gestritten zwischen Regietheater und Kritik und worüber kann heute überhaupt noch gestritten werden?

Im Zeitalter des Weltbildes bestimmten die großen Ideologien die Wahrnehmung von Welt und ihre entsprechende Beurteilung. Auch und gerade die ästhetische Kritik war eine Debatte, die mit Engagement geführt wurde, da sich in ihr der »richtige« Zugang zur Welt in einer »realistischen« Darstellung ihrer Probleme formulierte. An ihren Werken konnte man sie erkennen, die politische Meinung ihrer Macher.¹

Heute, nach der Verabschiedung des gesellschaftlichen Überbaus, ist die Letztinstanz des Geschmacksurteils eben nur noch der subjektive Geschmack. Von diesen Geschmacksstreitereien noch zu einer ästhetischen Debatte zu kommen, ist ein langwieriger Weg, dessen komplexe Denkanstrengungen selbst schon ein Abbild dieser Auseinandersetzung ist. Der Sonderbereich des Regietheaters vertritt in dieser historischen Entwicklung zur subjektiven Letztbegründung ästhetischer Urteile die Theaterkunst.

Der Regisseur, will man diesen komplizierten Beruf überhaupt einmal in einem Satz zusammenfassen, zeichnet sich durch eine Subjektivität des Geschmacks aus, die er im Arbeitszusammenhang der Probe zum Maßstab eines Kunstwerks erhebt. Dieser gesteigerte Subjektivismus treibt die Relationen aller beteiligten Elemente in ihre Konsequenz. Hierzu bedient er sich ausgiebig aus dem Spektrum von Einseitigkeit, Beharrlichkeit, Fanatismus, Hysterie, Ungerechtigkeit und Fixiertheit, um eben die

¹ Als ein Beispiel dieser mit Vehemenz und häufig großer Intelligenz geführten Debatte um Form und Inhalt des Dramas sei nur an die »Sickingen-Debatte« erinnert. Ferdinand Lassalle hatte ein historisches Schauspiel über die Zeit der Bauernkriege geschrieben und von Karl Marx, Franz Mehring bis Georg Lukács entzündete sich anhand dieses Versuchs, eine Vorgeschichte der proletarischen Revolution im Drama darzustellen, eine ästhetische Diskussion, die bis heute bedenkenswerte Argumente zur Frage des »Realismus« im Drama austauscht. Eine gute Sammlung dieser Debatte ist der Band *Sickingen-Debatte*, hg. von Walter Hinderer, Darmstadt, Neuwied 1974.



Konsequenz der Mittel und des Stoffs zu erreichen. Was aber heißt nun in diesem Zusammenhang »konsequent«?

Die Wirkung einer Konsequenz ist das Kenntlichwerden vorheriger Latenzen. Damit ist erst einmal nichts anderes als die altbekannte angewandte Revolutionstheorie gemeint: Ich schlage so lange auf einen Punkt, bis dieser sein wahres Gesicht zu erkennen gibt. Ich ärgere meinen Nächsten so penetrant, bis dieser endlich den Faschisten, der die ganze Zeit in ihm geschlummert hat, öffentlich macht. Ob dieser »Faschist« durch die Provokation überhaupt erst erzeugt wurde, bleibt in dieser Weltsicht häufig in einem dialektischen Ungefähr verborgen.

Der Vater dieses Konsequenzglaubens ist naturgemäß Hegel. Das Drama setzt nach Hegel vier Dimensionen des menschlichen Daseins in ein dialektisches und höchst aufschlussreiches Verhältnis. Der allgemeine Weltzustand ist die Basis des Dramas und das Ziel seiner erkenntnistiftenden Darstellung. In diesem Weltzustand ereignet sich eine Kollision, d. h. ein fundamentaler Konflikt öffnet die zuvor geschlossene Oberfläche der Welt. Diese Kollision realisiert sich in der Situation, in der die beteiligten Parteien ihren Konflikt eröffnen und vertreten. Aus der Kette der Situationen entsteht die Handlung, die als Gesamt aller einzelnen Situationen eine Geschichte erzeugt, die die zuvor latente Dimension des Weltzustandes in einer dialektischen Form offenbart. Anhand des Beispiels der »Iphigenie« von Euripides² wäre der Weltzustand der Krieg, in dem sich die Griechen befinden. Die Kollision ist die aus kriegerischen Gründen notwendige Opferung der Tochter Iphigenie des obersten Feldherren Agamemnon. Die Situation, in der sich die Kollision formuliert, ist das Eintreffen der Mutter mit ihrer Tochter, die im Glauben, Iphigenie solle verheiratet werden, ins Feldlager gekommen sind, um dort Agamemnon zu treffen, der sie über das wahre Schicksal aufklärt.

In dieser Kollision zeigt der Weltzustand in einer dramatischen Situation, die zur Handlung sich entfaltet, seine Gestalt. Der Krieg, der auf der Oberfläche »nur« gegen die Trojaner geführt wird, schlägt in die Familien zurück. Das öffentliche Leben und das private sind im Krieg nicht mehr voneinander getrennt zu halten. Die Überschreitung dieser zivilisatorischen Grenze ist dramatisch gefasst in der Situation, dass der Vater seine eigene Tochter nicht verheiratet, sondern opfert.

Der dramatische Konflikt, der die Latenzen des allgemeinen Weltzustandes eröffnet und in ihrer tragischen Dimension erfahrbar und erkennbar macht, ist für Hegel der allgemeingültigste Ausdruck für das menschliche Dasein.

Nun sieht sich die Gegenwart von diesen tragischen Konflikten befreit. Von Hegel selbst antizipiert, wähnt sich die (Post-)Moderne in einem Spiel der Relationen, das durch

² Ein Anlass der Tagung »Regietheater!« war die Premiere von »Iphigenie« in der Regie von Nicolas Stemann am 22.09.2007 am Hamburger Thalia Theater.



wechselseitige Relativierungen einen neuen, moderateren Modus im Umgang mit Konflikten gefunden zu haben scheint. Die Latenzen des Weltzustandes erzeugen keine tragischen Konflikte mehr, da die in Systemen sich ausdifferenzierte Gesellschaft in einer permanenten Selbst- und Fremdbeobachtung funktioniert. Die Latenzen der Psyche analysiert der Therapeut, die blinden Flecken der Wirtschaft regelt der Markt, und die Politik beobachtet das Ganze und wird wiederum von der Öffentlichkeit dabei beobachtet. Jedes System setzt das jeweils andere kontingent, so dass es nach eigenem Modus funktionieren kann und trotzdem bedenken muss, daß es auch anders gehen könnte. Ob und inwieweit dieser Kontingenz-Glaube eine Illusion der westlichen Zivilisation ist, muss hier fraglich bleiben.³

Folgt man also dieser Beschreibung der Welt, die nun unproblematisch geworden zu sein scheint, gerät die dramatische Darstellung von Welt in eine Krise.⁴ Wenn der moderne Weltzustand sich durch eine doppelte Buchführung auszeichnet, in der immer beide Seiten der Wahrheit mitberechnet werden, ist die Vereinseitigung der Positionen im Konflikt eine unrealistische Verkürzung. Eine so erzeugte Situation kann also das Wesentliche des Weltzustandes, seine Kontingenz, nicht mehr darstellen.

In welche Konsequenz also sollen nun welche Konflikte noch getrieben werden? Parallel zur Zuspitzung dieser Frage und den Beantwortungsversuchen durch die Erneuerung des Dramas und die Einführung epischer Mittel z. B. bei Thornton Wilder und Bertolt Brecht entsteht das Regietheater.

Der Regisseur betritt die Bühne. Er betritt sie nicht leibhaftig, sondern er erscheint auf ihr als körperlich abwesende aber geistig dominierende Gestalt. Sein Wille, sein Geschmack und seine Energie manifestieren sich in allen Bühnenereignissen. Die Theater erfahren durch seinen Auftritt eine fundamentale Umstrukturierung ihres Selbstverständnisses und ihrer Struktur. Bis dahin bestand das Theater vor allem aus Schauspielern und Schauspielerinnen, die eine zu ihrem Rollenfach passende Garderobe mitzubringen hatten, und einem Prinzipal oder einer Prinzipalin, der oder die vor allem für das tatsächliche Stattfinden der Aufführung, das notwendige Geld und die Auswahl der zu spielenden Texte verantwortlich war und insofern wie ein Unternehmer handelte. Der Schauspieler hatte eine Spielweise, mit der er die ihm passenden Rollen gestaltete. Diskussionen über die Spielweisen begleiten seit dem 18. Jahrhundert das Schauspiel. Sie wurden in Büchern und in seltenen Fällen auch von gesamten Schauspielertruppen

³ Inwieweit also Tragödien in einer kontingenten Welt noch möglich sind oder diese Kontingenz selbst die Tragödie aufgehoben und damit unentrinnbar gemacht hat, habe ich versucht zu beschreiben in »Tragödie der Kontingenz. Fünf Anmerkungen zu einem modernen Missverständnis«, in: *Blätter des Deutschen Theaters* 6 (2007)

⁴ In dieser Tradition folgerichtig und bis heute wesentlich Peter Szondi: *Theorie des modernen Dramas*, Frankfurt a. M. 1963.



geführt, sie hatten jedoch überwiegend technische Fertigkeiten zum Thema, die sich um die Frage nach einer angemessenen Ausdrucksform bemühten. Der Schauspieler und seine Rolle arbeiteten primär ohne Vermittlung eines Regisseurs zusammen. Die Wirkung beim Publikum, Zustimmung oder Ablehnung, waren der Maßstab des Könnens, der zusammen mit den Kollegen, ihrer Erfahrung und ihrem Geschmack, die kritische Instanz darstellten. Die Theaterkritik entstand bei Lessing in der »Hamburgischen Dramaturgie« als Kunstbeschreibung in aufklärerischer Absicht. Das bürgerliche Trauerspiel musste erfunden, erklärt und beim Publikum geschmacklich durchgesetzt werden. Überspringt man Goethes Regieambitionen am Weimarer Hoftheater, so tritt der Regisseur erst zum Ende des 19. Jahrhunderts mit zwei wesentlichen ästhetischen Neuerungen auf. Zum einen entwickelt Otto Brahm den Naturalismus in Nachfolge des Meininger Theaters auf der Bühne des Deutschen Theaters, und als Gegenkraft hierzu will Max Reinhardt das Theater wieder von diesen Mitteln der vierten Wand, des ausformulierten Detailrealismus und der langwierigen Milieuschilderungen befreien, um das Schauspiel und die verblüffenden, theatralischen Effekte im Sinne einer Retheatralisierung zu befördern.

Hier beginnt die bis heute dauernde Geschichte des Regietheaters als Inszenierung einer Kollision der ästhetischen Mittel und Ebenen. Das Drama und seine Kollision schien nicht mehr ausreichend für die Darstellung der modernen Welt. An seine Stelle setzte der Regisseur die Kollisionen der theatralischen Mittel. Er lässt Ereignisse entstehen, die die Wahrnehmung so bedrängen, dass sie Erfahrungen über das Dasein auch im prosaischen Weltzustand ermöglichen: Selbstwahrnehmung und das Wahrnehmungsvermögen der Zuschauer überhaupt werden durch die Vehemenz und Neuheit erregt und angeregt. Die Affizierung des Zuschauers findet nun nicht mehr nur auf der Ebene der dargestellten Handlung statt, sondern sie verlagert sich zusehends auf die Ebene der Darstellung dieser Handlung. Die Mittel, mit denen die Geschichte erzählt wird, werden zum Bedeutungsträger. Ihre Wahrnehmung und Interpretation wird zur vorrangigen Aufgabe und Unterhaltung der Zuschauer. Und zugleich mit dem Anwachsen der theatralischen Neuerungen und Wiederentdeckungen tritt der Theaterkritiker auf, der als Fachmann für Theaterwirkungen diese beschreibt und bewertet.

Er destilliert aus dem Bühnenzauber den tieferen Sinn und stellt die inszenierten Effekte und Wirkungen in ihren Kontext der Theatergeschichte und der jeweiligen Inszenierung, um ihre Qualität zu beurteilen. Er bestaunt nicht einfach die Vieldeutigkeit, sondern erkennt hinter der Komplexität des Bühnengeschehens die Perspektive des Regisseurs. In der Beschreibung des spezifischen Verhältnisses der angewandten Mittel und der künstlerischen Absicht formuliert sich dann die qualifizierte Kritik.



Diesem Spiel von Wahrnehmungsirritationen und Effektzusammenhängen wird seit einiger Zeit eine wiederum neue Dimension zugeschrieben. Insofern Realismus heute der Versuch ist, dem Spiel der Latenzen der Realität auf Augenhöhe zu begegnen, wird ein Ausdruck gesucht, der diese Latenzen in einer ästhetischen Kollision unter Zugzwang setzt. Wie sie sich dann verhalten oder sich dem Verhalten gerade wieder entziehen, ist dann das losgetretene Spiel einer Inszenierung, für dessen Konsequenzen der Regisseur keine Verantwortung mehr übernimmt. Hier ist der zweite Autor des Theaterabends gefragt: der Zuschauer. Er leistet die Arbeit des Zusammenerlebens und Zusammendenkens der angezettelten Kollisionen. Die Autorschaft des Zuschauers vollzieht nun eine Arbeit, die ehemals Weltbild/Ideologie und/oder der Handlungszusammenhang des Dramas geleistet hatten. Diese Mitarbeit am Kunstwerk durch den Zuschauer nennt man in der Wissenschaft die »performative Wende«⁵. Mit ihr bekommen die Anforderungen und notwendigen Qualitäten der Zuschaukunst eine frappierende, neue Dimension.

Jeder Theaterzuschauer soll nach dem Willen des Regisseurs, der ihn in einen solchen performativen Zusammenhang verwickeln will, zum Mitarbeiter gemacht werden. Das Kunstwerk entsteht einzig und allein zwischen Werk und Betrachter, zwischen Bühne und Zuschauer. Nun wird man mit der anstrengenden Deutung konfrontiert, dass der Klassiker nicht zwischen zwei gelben Pappdeckeln steckt, sondern der Text nur real wird, wenn das menschliche Bewusstsein sich dem Fluss der Zeichen, die zwischen den Deckelchen in die tote Spur der Schrift gebannt sind, zur Verfügung stellt, und zugleich durch die eigene Leistung der Entzifferung diese Affizierung seiner selbst erst ermöglicht. Ein schwieriger, hermeneutischer Zirkel, den das Regietheater in den erschüttertesten Variationen zu inszenieren versucht. Denn zu angenehm war das Entschwinden des Bewusstseins im Kopfkino einer Lektüre oder einer Theatervorstellung, deren Materialität hinter der dargestellten Geschichte gänzlich zurücktrat.

Umso wichtiger wird also die Theaterkritik, die sich dieser zirkulären Anstrengung professionell aussetzt. Ehemals konnte mit Vorwissen und den zugehörigen ästhetischen Maßstäben das Werk vermessen werden auf Abweichungen und Normerfüllung. Nun ist die Wahrnehmung selbst Thema der Theatererfahrung und muss sich im Verlauf des Abends unterschiedlichen Resonanzen, Beobachtungen, Erkenntnissen usw. stellen. Das denkt und fühlt sich dann während einer Vorstellung beispielsweise wie folgend: »Jetzt wird meine Geduld auf eine harte Probe gestellt. Doch in dem Moment, wo ich diese Absicht bemerke, lässt der Schmerz ein wenig nach und mein Argwohn erwacht; wie kalkuliert ist dieses? Und was habe ich getan, dass ich Zielscheibe einer solchen

⁵ Z. B. Erika Fischer-Lichte: *Ästhetik des Performativen*, Frankfurt a. M. 2004.



enervierenden Attacke werde? Doch schon werde ich belohnt mit einer Wendung ins unterhaltsam Erkenntnisleuchtende, um kurz darauf genau diese schöne Wahrheit als blöden Trug entlarvt zu sehen, durch eine selbstgefährdende Aktion, die alle einvernehmlichen Wahrheiten zerrüttet ...« D. h. der Zuschauer lässt sich involvieren und reflektiert zugleich die konkrete Form seiner Anteilnahme. Hierdurch unterscheidet sich das performative Theater vom epischen Theater Brechts, das gerade durch die reflektorische Distanz, in die es den Zuschauer zum Geschehen versetzen wollte, die Anteilnahme zu vermindern suchte.

Ich habe kräftig mitgespielt, wäre nun ein ideales Lob. Und eben auch die schwere, neue Aufgabe für die Kritik. Nur im Mitvollzug ist der Gehalt von Theater überhaupt real. Mitvollziehend und mitfühlend noch nachdenken zu können über die Art und Weise, wie man involviert wird, und ob die gesamte Kette eine Struktur ergibt, die als Form wieder beschrieben werden kann, das zusammen wäre die notwendige Voraussetzung einer Kritik. Auf dieser Grundlage könnten Hinweise auf die blinden Flecken (Latenzen) der Inszenierung und auf die von ihr inszenierten blinden Flecken gegeben werden.

Regietheater inszeniert einen Erfahrungszusammenhang, der nur im Mitvollzug überhaupt als Werk real wird. Kritik ist nur dann angemessene Beschreibung, wenn sie diesen Mitvollzug erfährt und die Gesamtfunktion zugleich erkennt. An dieser performativen Dialektik haben Kritik wie Theatermacher gleichermaßen mitentwickelt. Einfacher ist's heut nicht mehr zu haben, wenn von einer realistischen Kunst überhaupt noch gesprochen werden soll. Und egal, ob sich der Kritiker selbst gerne als Urteilsvirtuose, als Urteilschaot oder als Urteilsideologe verstehen möchte: Sein Urteil ist nur dann kritiktauglich, wenn es die eigene Involviertheit durch das Kunstwerk zur beschreibbaren Grundlage macht.

Erstveröffentlichung in »Regietheater!« Hrsg. von Ortrud Gutjahr, Würzburg 2008.

