

Texttreue versus „theatrale Freiheit“ -
Eine Gegenüberstellung von Inszenierungskonzepten im deutschen
Gegenwartstheater (Andrea Breth, Peter Stein, Jan Bosse)

Dissertation zur Erlangung des Doktorgrades im Fach Neuere deutsche Literaturwissenschaft
der Sprach- und Literaturwissenschaftlichen Fakultät der Universität Bayreuth

Vorgelegt von: Alessandra V. Haupt, M.A.

Gutachter: Dr. Wolf Gerhard Schmidt

Zweitgutachten: Prof. Dr. Martin Huber

Abgabetermin: September 2014

Inhaltsverzeichnis

1. EINLEITUNG	5
2. PETER STEIN	11
2.1 DIE THEATERPOETIK DES PETER STEIN	11
2.1.1 Theaterästhetik	12
2.1.2 Inszenierungskonzept	21
2.2 TEXTBEGRIFF UND TEXTVERSTÄNDNIS BEI PETER STEIN	41
2.2.1 Der Haupttext	50
2.2.2 Der Nebentext - Ausdrucksmittel des non-verbale Zeichensystems	55
Bühnenbild	55
Toneffekte	57
Schauspieler	58
Zusammenfassung	60
2.3 FAUST I UND II - EINE INSZENIERUNG VON PETER STEIN: DER TRAGÖDIE	
ERSTER TEIL	62
2.3.1 Szenenanalyse: Prolog im Himmel	73
2.3.2 Szenenspiegel 1: Der Text	74
2.3.3 Szenenspiegel 2: Non-verbales Zeichensystem	85
Bühnenbild und Requisiten	87
Toneffekte	89
Kostüme	92
Handlungsanweisungen	93
Zusammenfassung	93
2.4 FAUST I - EINE INSZENIERUNG VON STEFAN PUCHER	95
2.4.1 Szenenanalyse: Prolog im Himmel	97
2.4.2 Szenenspiegel: Text und non-verbales Zeichensystem	97
2.5 FAUST I UND II - EINE INSZENIERUNG VON PETER STEIN: DER TRAGÖDIE	
ZWEITER TEIL	106
2.5.1 Szenenanalyse: Grablegung	107

2.5.2	Szenenspiegel 1: Der Text	107
2.5.3	Szenenspiegel 2: Non-verbales Zeichensystem	118
	Bühnenbild und Requisiten	121
	Toneffekte	123
	Kostüme	124
	Handlungsanweisungen	125
	Zusammenfassung	126
2.6	FAUST II - EINE INSZENIERUNG VON NICOLAS STEMANN	127
2.6.1	Szenenanalyse: Grablegung	132
2.6.2	Szenenspiegel 1: Der Text und non-verbales Zeichensystem	132
	Bühnenbild	142
	Toneffekte	143
	Kostüme	143
	Zusammenfassung	144
3.	ANDREA BRETH	145
3.3.	DIE THEATERPOETIK DER ANDREA BRETH	146
3.3.1.	Theaterästhetik und Einflüsse	146
3.3.2.	Inszenierungskonzept	150
3.4.	TEXTBEGRIFF UND TEXTVERSTÄNDNIS BEI ANDREA BRETH	166
2.2.1.	Der Haupttext	172
3.4.1.1.	Andrea Breth: Die kreative Interpretin	178
2.2.2.	Der Nebentext - Ausdrucksmittel des non-verbales Zeichensystems	180
3.4.1.2.	Bühnenbild	182
3.4.1.3.	Toneffekte	188
3.4.1.4.	Schauspieler	190
3.4.1.5.	Zusammenfassung	193
3.5.	EMILIA GALOTTI - EINE INSZENIERUNG VON ANDREA BRETH	197
3.5.1.	Szenenanalyse: 5. Akt, Szene 7 und 8	200
3.5.2.	Szenenspiegel 1: Der Text	201
3.5.3.	Szenenspiegel 2: Non-verbales Zeichensystem	212
	Bühnenbild und Requisiten	217
	Toneffekte	218
	Kostüme	220

Handlungsanweisungen	220
Zusammenfassung	223
3.6. EMILIA GALOTTI - EINE INSZENIERUNG VON MICHAEL THALHEIMER	225
3.6.1. Szenenanalyse: 5. Akt, Szene 7 und 8	230
3.6.2. Szenenspiegel 1: Der Text	231
3.6.3. Szenenspiegel 2: Non-verbales Zeichensystem	244
Bühnenbild und Requisiten	248
Toneffekte	248
Kostüme	249
3.7. SZENENANALYSE: HAMLET - EINE INSZENIERUNG VON ANDREA BRETH	250
3.7.1. Szenenanalyse: 3. Akt, 3. Aufzug	251
3.7.2. Szenenspiegel 1: Der Text	252
3.7.3. Szenenspiegel 2: Non-verbales Zeichensystem	259
Bühnenbild, Requisiten und Toneffekte	262
Kostüme	263
Handlungsanweisungen	263
Zusammenfassung	264
3.8. HAMLET - EINE INSZENIERUNG VON ROGER VONTOBEL	266
3.8.1. Szenenanalyse: 3. Akt, 3. Aufzug	268
3.8.2. Szenenspiegel 1: Der Text	272
3.8.3. Szenenspiegel 2: Non-verbales Zeichensystem	280
Bühnenbild und Requisiten	284
Toneffekte	285
4. VOM KONVENTIONELLEN, TEXTTREUEN THEATER ZUR MODERNEN, TEXTADÄQUATEN INSZENIERUNGSFORM: JAN BOSSE	289
4.3. DIE THEATERPOETIK DES JAN BOSSE	294
4.3.1. Theaterästhetik und Einflüsse	294
4.3.2. Inszenierungskonzept	300
4.4. TEXTBEGRIFF UND TEXTVERSTÄNDNIS BEI JAN BOSSE	319
4.4.1. Der Haupttext	323
4.4.2. Der Nebentext: Ausdrucksmittel des non-verbale Zeichensystems	324
Bühnenbild	324

Toneffekte	327
Schauspieler	328
Zusammenfassung	331
4.5. DER ZERBROCHNE KRUG - EINE INSZENIERUNG VON JAN BOSSE	334
4.5.1. Szenenanalyse: Erster Auftritt	339
4.5.2. Szenenspiegel 1: Der Text	339
4.5.3. Szenenspiegel 2: Non-verbales Zeichensystem	347
Bühnenbild und Requisiten	350
Toneffekte	351
Kostüme	352
Handlungsanweisungen und Schauspieler	353
Zusammenfassung	354
5. FAZIT	356
6. ARBEITSBIBLIOGRAPHIE	364
6.3. SIGLENVERZEICHNIS	364
6.4. QUELLEN	366
6.5. FORSCHUNG	366
6.6. INTERNETQUELLEN	376
Abbildungsverzeichnis	385
6.7. ANHÄNGE	1
6.7.1. Anhang 1: Merkmalskatalog postmoderner Inszenierungsparameter	1
6.7.2. Anhang 2: Merkmalskatalog texttreuer Inszenierungsparameter	1
6.7.3. Anhang 3: Biographische Angaben	1
6.7.4. Anhang 4: Transkription des Interviews vom 08.03.2014.	1
Durchgeführt von Alessandra Haupt	1

1. Einleitung

Die Frage, in welchem Verhältnis mediale Adaptionen literarischer Werke¹ zu ihren Vorlagen stehen, wird seit Jahrzehnten kontrovers diskutiert. Dabei steht gerade die Debatte über das sogenannte *Regietheater* im Brennpunkt einer fortwährenden Diskussion und lässt sich bibliographisch kaum mehr überblicken. Ein in diesem Rahmen weiterhin zutage tretendes Problemfeld bezieht sich auf die immer noch ausstehende Operationalisierung der Begrifflichkeiten *Werktreue* und *Regietheater*. Jedoch ist es nicht Aufgabe und Anspruch dieses Dissertationsprojektes, besagtes Forschungsdesiderat zu beheben. Aus diesem Grund werden die folgenden Inszenierungsanalysen auf die Untersuchung und Sichtbarmachung *textgetreuer* Darstellungspraxen beschränkt, da dieser Begriff eindeutig anhand der erstellten Szenenspiegel definiert und eingegrenzt werden konnte. Der Terminus *Werktreue* findet weiterhin auch nur in dem Rahmen Anwendung, wie er selbst von den Regisseuren gebraucht wird.

Erstaunlich ist in diesem Kontext allerdings, dass die hermeneutischen Grundlagen dieser verschiedenen Positionen bisher kaum reflektiert worden sind. Vor diesem Hintergrund fordert Lenz Prütting bereits 2006 in seinem Aufsatz zum Thema >Werktreue< die Erstellung einer >Theorie poetischer Hermeneutik<², die sämtliche Facetten dieses Phänomens fassen kann. Ein wesentlicher Untersuchungsgegenstand meiner Arbeit hat sich damit auf das Aufzeigen und Hinterfragen bestehender intermedialer Dominanzen und deren Legitimität innerhalb gegenwärtiger Theaterpoetiken bezogen. Konstitutiv war hierbei die Untersuchung des jeweils subjektiven Textbegriffs entsprechender Regisseure. Dabei ging es im Speziellen um die Konzeptualisierung unterschiedlicher Inszenierungsmodelle und die Dokumentation von Theaterästhetiken anhand exemplarischer Auswahlzenen. Nun lassen sich *prima facie* zwei Positionen unterscheiden: die Vertreter textgetreuer Inszenierungspraxen und die Befürworter des Regietheaters.

¹ Inszenierungen, Verfilmungen.

² Vgl.: Prütting (2006)

Ziel dieser Arbeit war es, die These von einem durchweg willkürlichen und abstrahierenden Umgang mit der dramatischen Vorlage im deutschen Gegenwartstheater zu widerlegen und anhand ausgewählter Inszenierungen das Primat des Textes für zeitgenössische mediale Adaptionen zu beweisen. Damit sollte verdeutlicht werden, dass unter den Gegenwartsregisseuren durchaus solche existieren, die dem Text Korrekturfunktion einräumen, auch oder gerade weil diese Spielleiter erkennen, dass postmoderne Inszenierungsformate wie etwa Improvisationskunst und Performance-theater – abgesehen von ihrer darstellerischen Wirkung – meist nur eine recht marginale Erschließung neuer Möglichkeiten zulässt – und invers gesprochen, damit geradezu die Reduktion künstlerischer Komplexität bedeuten kann. Im Zentrum der Arbeit steht ergo eine Gegenüberstellung von Konzepten, die einerseits das Primat des Textes betonen und sich ausdrücklich von verfremdenden und willkürlichen Darstellungsformen distanzieren. Konträr hierzu werden andererseits Modelle beleuchtet, die den phänomenologisch und hermeneutisch vielschichtigen Charakter der Aufführung zentrieren und damit die Prozesshaftigkeit von Theater in den Fokus ihrer Inszenierungsarbeit rücken wie auch den Regisseur als inszenierenden Co-Autor positionieren. Vor diesem Hintergrund steht in meinen Untersuchungen die Analyse und Interpretation der Theaterprojekte dreier Regisseure: von Peter Stein, Andrea Breth und Jan Bosse.

Anhand beispielhafter Szenenausschnitte, die in direktem Vergleich mit postmodernen Inszenierungsformaten gebracht werden, sollen unterschiedliche Strategien zur Adaption des Dramas auf der Bühne erörtert werden – wobei Art und Umfang der Textadaption im Mittelpunkt der Gegenüberstellung stehen.

Als Basis zur Durchführung der Analysen wird auf die Dokumentation von Videomitschnitten der jeweiligen Stücke zurückgegriffen – auch mit dem Bewusstsein, dass ein entscheidendes Merkmal von Theater die transitorische Eigenschaft dieses Mediums ist.

Um das Forschungsgebiet weiterhin auf ein möglichst überschaubares und zugleich exemplarisches Feld einzugrenzen, konzentriert sich die vorliegende Arbeit auf die Untersuchung klassischer Dramenliteratur und damit auf kanonische Texte mit großer Deutungstradition.

Als Analysegrundlage und zur Sichtbarmachung von Abweichungen auf verbalem und non-verbalem Zeichensektor dienen zweigliedrige Szenenspiegel. Um eine klare Untersuchungsgrenze zwischen Dialog und Regieanweisungen zu generieren, erfolgt besagte Unterteilung in die von Roman Ingarden entwickelten Kategorien des Haupt- und Nebentextes³. Wie differenziert beispielsweise Andrea Breth oder Peter Stein zwischen Haupt- und Nebentext unterscheiden und wo ihre Verbindlichkeiten liegen, wird entsprechend im praktischen Analyseteil der Arbeit erörtert.

³ Vgl. Ingarden (1960).

Aus besagter Untergliederung der Szenenspiegel ergibt sich jedoch ebenfalls die Frage nach der Legitimation einer Bedeutungsdivergenz zwischen Haupt- und Nebentext – zumal sich die Positionen Steins und Breths hier deutlich unterscheiden. Als aufschlussreich gestaltet sich beispielsweise in diesem Zusammenhang die Frage, ob sich der jeweilige Treuebegriff der Spielleiter lediglich auf den reinen Textkörper bezieht oder auch Regieanweisungen inkludiert.

Während Andrea Breth den Treuebegriff in erster Linie auf den Primärtext anwendet, zeigt sich bei der Analyse von Steins Aufführungen, dass sich der Regisseur eines vergleichsweise ganzheitlichen Textbegriffes bedient. Als fragwürdig gestaltet sich in dieser Hinsicht Breths Anliegen, eine adäquate Form für den Text des Autors im Bühnenbild zu finden, das sich häufig in einem modernen »visuellen Milieu«⁴ manifestiert. Kritisch zu bewerten sind hier Breths widersprüchliche Äußerungen hinsichtlich der Ausgestaltung des Nebentextes.

Zudem wäre zu fragen, weshalb die vom Autor im Nebentext vorgeschriebene Form nicht die »adäquate« ist, wenn doch sein Text – auch nach Ansicht Breths – zweifelsfrei der »adäquate« bleibt. Regieanweisungen betrachtet Andrea Breth in diesem Kontext eher als Nischen, um sich kreativ in das Stück einzubringen und gewisse eigene Vorstellungen von dessen Charakter zu verwirklichen. Im Vergleich zu Peter Stein steht hier die Umsetzung eigener Ideen stärker im Vordergrund, die möglicherweise auf einen Einfluss anderer Theatermacher, wie etwa Tadeusz Kantor oder Robert Wilson zurückzuführen sind.

In diesem Zusammenhang lässt sich weiterhin feststellen, dass bei Breth und Bosse Haupt- und Nebentext in einem hierarchischen Gefälle zueinander stehen, wobei die Bindung an den Dialog Voraussetzung beider Inszenierungsarbeiten ist und der Nebentext als manövrierbar erachtet wird. Peter Stein begreift hingegen sowohl Primärtext, Nebentext und Autorintention als Invariable einer jeden Inszenierung. So folgert Stein, dass „die Erforschung der geschichtlichen Dimension überhaupt erst Voraussetzung für den Spielraum der Regie schafft.“ In diesem Zusammenhang verzichtet Stein darauf, den Text zu einem Medium für persönliche Selbstaussagen umzugestalten. Vielmehr betrachtet er die dramatische Vorlage als verbindliche Vorgabe und Richtlinie. Da es sich bei den theatralisierten Schauspielen ausschließlich um Werke vergangener Jahrhunderte handelt, muss – der Hermeneutik folgend – die geschichtliche Dimension den Spielraum der Regie eröffnen, aber auch begrenzen. Um dies leisten zu können, plädiert Stein für den Einbezug wissenschaftlicher Forschung. Diese historisch-intertextuelle Verfahrensweise ermöglicht nicht nur ein repräsentatives Verstehen des Tragödienstoffes, sondern verweist auf die iterierende Funktion des Dramentextes innerhalb des Steinschen Inszenierungsmodells. Auf Grundlage eines Konzepts von Historismus

⁴ Vgl. u.a S. 47, S. 57, S. 199.

und Wissenschaftlichkeit konstruiert Stein ein Bühnenbild, das historische Räume und Wirklichkeiten generiert und den Text auf der Bühne visuell und akustisch der Vorlage angemessen transportiert. Kern seines Ansatzes bildet somit das dramatische Kennzeichen von Texten, dass der Stoff „nicht nur durch das die Phantasie anregende Wort, sondern auch durch szenische Darstellung auf der Bühne zur Anschauung [gebracht wird] und damit dem Zuschauer durch Entlastung der nachschaffenden Phantasie e[in]. direktes äußeres wie inneres Mitgehen ermöglicht. Das eigent[liche]. D[rama]. ist auf die Bühnendarstellung hin angelegt und findet in ihr seine Vollendung wie die Partitur in der musikal. Wiedergabe“⁵.

Durch die ganzheitliche Übersetzung des schriftlichen Dramas in das Medium Bühne wird dem Zuschauer bereits eine konkrete Wirklichkeit in allen optischen und akustischen Facetten präsentiert. Dabei sollen die Aussagen des Dramentextes unterstrichen und die Dialoge in psychologisch-realistischem Darstellungsformat abgebildet werden. Texttreue bedeutet für Stein ergo weitaus mehr als *Theater im dummen Sinne des Wortes* oder die bloße wortwörtliche Rezitation des Textes. In diesem Zusammenhang äußert sich der Regisseur weiterhin kritisch zu den Innovationsparadigmen, die das deutsche Postmoderne Theater zu einer regiezentrierten Provokationsästhetik stilisiert: »Die Regisseure benutzen die [klassischen] Autoren als Material. Warum schreiben sie keine eigenen Stücke, wenn sie so gerne Autoren sind?«⁶.

Um einen adäquaten Vergleich zwischen praktischer Umsetzung und theoretischem Konzept zu gewährleisten, wurde den Szenenspiegeln stets ein Kapitel zum Thema Textbegriff und Theaterpoetik des untersuchten Spielleiters vorangestellt und diente damit als Klassifizierungs- und Untersuchungsgrundlage. Die Zergliederung der jeweiligen Modelle erfolgt somit auf Basis von Autorselbstaussagen und beleuchtet die jeweils individuellen theaterpoetischen Ansätze. In diesem Kontext soll diese Arbeit einen Beitrag in der Diskussion um die Konnexion von Literatur und Theater, Text und Aufführung, dramatische Vorlage und Mimesis bzw. Verfremdung leisten.

Im Zentrum der Untersuchungen steht weiterhin der Versuch textgetreuen Modellen eine vergleichsweise hohe Komplexität zu bescheinigen, die sich in ihrer Stringenz und Ganzheit von assoziativen und den Textbegriff reduzierenden, postmodernen Ansätzen klar abgrenzt.

Als exemplarisch für einen postmodernen Inszenierungsstil kann auf die Regisseure Michael Thalheimer, Nicolas Stemann, Stefan Pucher und Roger Vontobel verwiesen werden, die Gegenstand dieser Untersuchung sind. Diese Vertreter wenden sich einer nicht-illusionistischen Ästhetik zu und öffnen sich einem Raum, der eine eigene, andere Wirklichkeit darstellt. Diese als postdrama-

⁵ [Drama]: Sachwörterbuch der Literatur (2001), S. 187.

⁶ Vgl.: S. 172.

tisch bezeichnete zeitgenössische Theaterpraxis versteht sich als experimentell und risikobereit, nicht zuletzt durch eine grundsätzliche Enthierarchisierung der Theatermittel. Postmoderne Aufführungsmodelle plädieren damit für eine Perspektivenverlagerung und stellen neue Forderungen an das Theater hinsichtlich Funktion und ästhetischem Anspruch. Entsprechend steht in diesen Aufführungen auch die Prozesshaftigkeit und Ambiguität der Aufführung im Vordergrund. Hier liefert nicht der Text die Botschaft der Inszenierung, sondern die non-verbale Zeichenebene, wodurch sich gleichsam der Kern des Stückes verschiebt. Wie viel dabei letzten Endes jedoch noch vom originären Bedeutungskern des Werkes erhalten bleibt, ist fraglich. Anhand der folgenden Gegenüberstellungen soll ein konziser Eindruck vermittelt werden, wie die Regisseure Stein, Breth und Bosse durch ihre Bühnenadaption den Bedeutungskern des Stückes erfassen und diesen der Vorgaben entsprechend vom literarischen ins theatrale Medium transportieren. Und wie andererseits durch postmoderne Adaptionen ein Stück vollkommener Willkür des Regisseurs unterliegen kann und es letztlich vom Rezipienten auch nicht mehr als solches entschlüsselt werden kann. Die große Problematik besteht nun darin, dass viele zeitgenössische Regisseure im Bezug auf ihre Inszenierungen zwar hermeneutisch argumentieren - sich laut ihrem Kommentardiskurs jedoch ausdrücklich diesem Ansatz verweigern, um sich bewusst von einem textgetreuen Inszenierungsstil zu distanzieren. Diese in seiner Inszenierung von *Emilia Galotti* demonstrierte Herangehensweise ist umso widersprüchlicher, da sich beispielsweise Michael Thalheimer assoziativ vom Dramentext emanzipiert und damit das Komplexitätsniveau des Ausgangstexts in seiner Inszenierung von *Emilia Galotti* massiv unterschreitet, gleichzeitig jedoch betont, wie essentiell für ihn die Erschließung des literarischen Textes ist: „Bevor ich mit der Konzeption einer Inszenierung beginne, lese ich das Stück, auch wenn es mir bereits bekannt ist, mitunter bis zu fünfzig Mal. [...] Dann diskutieren wir immer wieder über diesen Text: Was beinhaltet er? [...] Worüber spricht der Text auf verschiedenen Ebenen?“⁷.

Oder Regisseure wie Vontobel, der einerseits begründet, warum und aus welchen Motiven er beispielsweise *Hamlet* in Form eines Rockrequiems inszeniert. Gleichzeitig jedoch über die Hälfte des Originaltextes streicht und sich assoziativen, komplexitätsreduzierenden Verfahren der Werkerschließung bedient. Die Frage, die sich hier stellt lautet, wie eine Interpretation, die den Text nur teilweise berücksichtigt, überhaupt dasselbe Niveau erlangen will wie der Text selbst? Genau hier offenbart sich die Einseitigkeit dieses Textumgangs: Weder befähigt ein assoziativer Ansatz den Rezipienten dazu, sämtliche im Text enthaltene Sinnsprüche freizulegen, noch können Grenzen hinsichtlich der Willkür dieser Assoziationen gesteckt werden. Weiterhin fällt auf, dass entspre-

⁷ Gutjahr (2008), S. 190.

chende Regisseure Argumente anführen, die ihre Herangehensweise rechtfertigen und sich eines hermeneutischen Vokabulars bedienen, jedoch gleichzeitig eine derartige Arbeitsform dementieren. Fraglich ist, ob diese Regisseure selbst nun überhaupt auf einem solchen Niveau agieren oder nicht vielmehr wissenschaftlich naive hermeneutische Positionen vertreten. Die Grenzen dieses Ansatzes liegen offensichtlich in den eigenen erkenntnis- und texttheoretischen Voraussetzungen begründet und münden letztendlich in einen Selbstwiderspruch. Im Grunde lässt sich damit feststellen, dass Regisseure wie Stemann, Thalheimer oder Vontobel lediglich vordergründige Assoziationsaspekte anführen, die dem Ansatz einer hermeneutischen Interpretation vollkommen widersprechen und ihre Herangehensweisen damit gerechtfertigt als vergleichsweise unterkomplex hinsichtlich ihres Textumgangs bewertet werden können.

2. Peter Stein

Trotz der drastischen, jedoch in summa vorherrschenden Auffassung, im deutschen Gegenwartstheater sei die Annahme eines Textkorrektivs nicht mehr vorhanden, hat sich diese Arbeit zum Ziel gesetzt, anhand exemplarischer Beispiele die These der Reduktion des Textes auf bloße Gewebestrukturen zu widerlegen. Zu diesem Zweck soll als erstes Exempel der Regisseur Peter Stein herangezogen werden, um im Folgenden dessen Theaterästhetik und Textbegriff zu analysieren. Anhand der erarbeiteten Parameter wird schließlich eine immanente Poetik entwickelt, die beweist, dass Regisseure wie Andrea Breth, Peter Stein oder Jan Bosse den Text nach wie vor als Korrektiv erachten und diesen als Essenz ihrer Theaterästhetik begreifen.

2.1 Die Theaterpoetik des Peter Stein

Stein „inszenierte >Tasso< an einem subventionierten Staatstheater mit Barockthema, Goethezeitkostümen und einer radikal neuen Körper- und Sprachgestik gleichzeitig als Stück über den Dichter Tasso, über den Hofpoeten Goethe und über den Theatermacher Bruno Ganz (oder Peter Stein) - so, dass danach Theatermachen in der Bundesrepublik Deutschland nicht mehr dasselbe hieß wie davor.“⁸

Peter Stein zählt unumstritten zu den bedeutendsten zeitgemäßen Opern- und Schauspielregisseuren in Deutschland und Europa. Durch die seinerzeit bahnbrechenden Aufführungen an der Berliner Schaubühne hat Stein dieses Schauspielhaus damals nicht nur inhaltlich erneuert, sondern ihm auch den Ruf eines der bedeutendsten Theater weltweit beschert.

Sein Opus zeichnet sich durch eine ästhetische, formale und inhaltlich am Drama orientierte Methodik von durchweg hoher Stringenz aus. Unter diesem Gesichtspunkt sollen die

⁸ Nagel (1988) unter <http://www.zeit.de/1988/36/der-schoene-hass>.

folgenden konzeptionellen und methodischen Untersuchungen zu Steins Theaterästhetik erfolgen.

2.1.1 Theaterästhetik

*Jemand, der am Theater arbeiten will, muss die Werke der Weltliteratur wie eine innere Bibliothek jederzeit abrufbar haben.*⁹

Einem historisch-realistischen Darstellungsmodell folgend, verpflichtet sich Stein dem Credo einer ganzheitlichen Klassikerpflege und prägt durch seine Theaterästhetik ein Inszenierungsmodell, das auf Grundlage von Historismus, Wissenschaftlichkeit und dem Primat von Haupt- und Nebentext eine Universalität generiert. Als Auftakt dieser geistesgeschichtlichen Darstellungsform, die von einer vielschichtigen Wirkung historischen Wissens und Denkens auf das literarische Verständnis des Textes ausgeht und in diesem Zusammenhang eine entsprechend fundierte, wissenschaftliche Auseinandersetzung mit dem Text einfordert, kann die Inszenierung von *Peer Gynt* an der Berliner Schaubühne 1972 betrachtet werden. Analog hierzu konstatiert der Theaterkritiker Hellmuth Karasek, dass mit Steins Inszenierung des *Peer Gynt* ein neuer Höhepunkt der deutschen Theaterlandschaft erreicht sei:

Mir ist aus den letzten Jahren keine Inszenierung in Erinnerung, die ähnlich reich, voll Witz, angefüllt mit schauspielerischen Spitzenleistungen das Zuschauen zu einem derartigen Vergnügen gemacht hat wie die fast acht Stunden, zu denen das Kollektiv um Peter Stein Ibsens Drama als ein „Schauspiel aus dem neunzehnten Jahrhundert“ ausbreitete. (...) stets sprach das, was man hörte und sah (einschließlich des anregendsten Programmhefts, das ich bisher in Händen hatte) nicht bloß für sich, sondern auch für die spezifische Theaterform des Theaters am Halleschen Ufer.¹⁰

Ein weiteres Exempel für Steins Theaterästhetik und dem daraus resultierenden Inszenierungskonzept stellt der Auftakt zur Inszenierung von Kleists *Der zerbrochene Krug* am Berliner Ensemble dar.¹¹ Bereits die Eingangsszene unterstreicht Steins Demonstration des Dramas in historischem Gewand und zeigt zugleich, dass hier eine tiefgreifende Auseinander-

⁹ Schneeberger (2009) unter <http://www.profil.at/articles/0919/560/241123/uns-regisseur-peter-stein-regietheater>.

¹⁰ Karasek (1971) unter <http://www.zeit.de/1971/21/ein-hoehepunkt-deutschen-theaters/seite-1>.

¹¹ Berliner Ensemble, 2008.

setzung mit Werk und Dichter zugrunde liegt: Auf dem Metallvorhang, der die Bühne zu Beginn noch verdeckt hält, ist die Vergrößerung des Kupferstiches von Jean Jacques Le Veaus *Le juge, ou la cruche cassée*¹² aufgetragen. Hier wird gleich zu Beginn der Inszenierung auf eben jenes Kunstwerk verwiesen, von dem Kleist zu seinem Lustspiel inspiriert wurde.¹³ Als der Vorhang in die Höhe gleitet, öffnet sich eben jene Szene, die der Zuschauer bereits als Kupferstich gesehen hat - allerdings nun in szenischer Tiefe auf der Bühne. In dem Moment, als sich der Vorhang erhebt, wird ein Sprung von der bildhaften Idee zum konkreten Stück getätigt. Peter Stein inszeniert hier den wahrhaftigen Schaffensprozess des Dichters.

Bezüglich seiner historischen Auseinandersetzung mit dem Werk und dessen Kontext verweist Stein darauf, „dass die Erforschung der geschichtlichen Dimension überhaupt erst Voraussetzung schafft für den Spielraum der Regie.“¹⁴ In diesem Zusammenhang verzichtet Stein darauf, den Text zu einem Medium für persönliche Selbstaussagen umzugestalten. Vielmehr betrachtet er die dramatische Vorlage als verbindliche Vorgabe und Richtlinie. Diesem Ansatz folgend kann texttreues Inszenieren weiterhin als Folie betrachtet werden, um die Darstellung von etwas nicht Beliebigem zu rechtfertigen und hierbei den Text in seiner Funktion als iterierende und essentielle Werkinstanz zu begreifen. Damit wird auch bei Stein die Kunsterfahrung im Theater zum Medium kollektiver Sinnstiftung erhoben.

Mit dieser Auffassung distanziert sich Stein kategorisch von der postmodernen Vorstellung, den Text ausschließlich als Material oder Gewebestruktur zu betrachten, der dem Regisseur zum freien und willkürlichen Umgang zur Verfügung steht. Gleichzeitig plädiert Stein jedoch ebenfalls, dem Inkommensurabilitätsindex von Literatur folgend, für die Konservierung eines interpretatorischen Freiraums des Zuschauers. Mit Verweis auf Iser lässt sich hier ein Textbegriff konstatieren, der den „Spielraum“ des Textfeldes zum „Generator einer Semantik“ erhebt. Dieses poetologische Verständnis gründet sich auf der Annahme, „daß die erzeugten Bedeutungsebenen sich wie Signifikanten ausnehmen, die nicht mehr auf ein konventionsstabilisiertes Signifikat zugeordnet sind, sondern sich ein solches selbst suchen.“¹⁵ Durch die „Lockerung des referentiellen Bezugs“¹⁶ wird der Poesie ergo eine sinnstiftende, jedoch nicht fixierbare Funktion zuteil. Somit liegt die Freiheit hermeneutischer Erschließung in der Begrenzung des Textes verankert und nicht in seiner willkürlichen Deutung. Gleichzeitig

¹² *Der Richter oder der zerbrochne Krug*, 1782.

¹³ Vgl. Borelbach (1998), S. 111.

¹⁴ Mainusch (1985), S. 114.

¹⁵ Iser (1993), S. 430.

¹⁶ Ebd. S. 508.

kann die Interpretation des Stückes jedoch nicht unwiderlegbar vom Regisseur geliefert werden, sondern inkludiert gleichsam den Rezipienten.

Anhand dieses Konglomerats aus dem Primat des Textes und einer daraus resultierenden Ikonizität szenischer Zeichen in Verbindung mit dem Bewusstsein der Inkommensurabilität dramatischen Elemente zeigt sich, in welcher Funktion sich der Regisseur selbst betrachtet: Entgegen usueller Regietheatermanier nimmt er sich in seiner Funktion als Spielleiter vollkommen zurück. Im Vordergrund seiner Inszenierungsarbeit steht die adäquate und wissenschaftliche Auseinandersetzung mit dem Dramenstoff und -text wie auch eine dem Zeitkontext angemessene visuelle und inhaltlich dem Original verpflichtete Darbietung der Szenerie. Sein erklärtes Ziel ist es, keine absolute Interpretation des Stückes darzustellen, sondern die notwendigen, im Text als solche angelegten Freiräume zu konservieren und sie dem Zuschauer entsprechend zu präsentieren.

Aber die Grundvoraussetzung für die Lebendigkeit des Theaters ist die gründliche Auseinandersetzung mit der Gegenwart, denn auch die Gegenwart versteht sich ja nicht von selbst. Ich muss den Spielraum, den ich habe, bewaffnet betreten, sonst bin ich gar nicht spielfähig.¹⁷

In diesem Zusammenhang spricht sich Peter Stein weiterhin für eine exakte, am Originaltext und der Intention des Autors orientierte Spielweise aus und distanziert sich damit vom gegenwärtig populären, dekonstruktivistischen Textumgang und den willkürlichen Aktualisierungstendenzen auf der Bühne. „Dem Theater bläst doch der Wind ins Gesicht. Wir müssen uns doch gegen eine vollständige Verdummungsstrategie in der Gesellschaft stemmen.“¹⁸ Dies könne jedoch nicht dadurch geschehen, dass sich der Regisseur am Theater als Co-Autor beispielsweise über Shakespeare stelle.¹⁹ Mit dieser Aufforderung distanziert sich Stein entschieden von den „Regiemarionetten“²⁰ der deutschen Gegenwartsbühne und warnt vor einer dem Ende nahenden deutschen Theaterkultur.

Das Katastrophale sei, dass in den letzten 15 Jahren aus dem deutschen Theater keine Schauspielernamen mehr hervorgegangen seien, "die sich auch nur annähernd messen können mit denen, die es davor gegeben hat", meinte der 70-Jährige. (...) Heute hätten die Schauspieler "doch Angst, dass sie mit Scheiße beschmiert werden oder an der Rampe

¹⁷ Ebd.

¹⁸ Mommert (2007) unter <http://www.tagesspiegel.de/kultur/peter-stein-deutsches-regietheater-wird-in-der-ganzen-welt-verlacht/1039364.html>.

¹⁹ Vgl. Ebd.

²⁰ Vgl. Carlson (2009), S. 201.

eine halbe Stunde lang wachsen müssen". Er sage den jungen Regisseuren immer wieder: "Seid vorsichtig, wenn das unkonventionelle Theater, das Schönste was es gibt, zur Konvention wird, seid ihr in einer Falle. Da kommt ihr nicht mehr raus, ihr könnt dann nur noch länger wachsen."²¹

Die Gegenwärtigkeit des Theaters bedingt sich laut Stein banal betrachtet aus der Tatsache, dass die Stücke von heutigen, modernen Menschen für ein modernes, heutiges Publikum gespielt werden. In diesem Zusammenhang erklärt der Regisseur weiterhin, dass die vorherrschenden Aktualisierungstendenzen auf den deutschen Bühnen nicht willkürlich getätigt werden können, sondern immer einen echten und fundierten Bezug zur Gegenwart benötigen, um sich im Rahmen legitimer Inszenierungspraxis zu bewegen.

Die Gegenwart oder die Aktualität der Stücke versteht sich nicht von selbst. Genauso intensiv, wie man sich mit der geschichtlichen Dimension auseinanderzusetzen hat, muss man sich auch mit seiner eigenen Gegenwart auseinandersetzen, wenn man nicht Schlagworten und gedanklichen Klischees aufsitzen will. Ich muss mich, mit der Gesellschaft, in der ich lebe, ebenfalls wissenschaftlich beschäftigen. Zur Vorbereitung der Inszenierung von Genets *Die Neger* sind wir, um ein Beispiel anzuführen, einige Wochen mit dem Zelt durch Afrika gefahren.²²

Grundlegend bleibt die Relevanz eines historisch engagierten Diskurses für die Auseinandersetzung mit dem dramatischen Text bestehen. Dass sich jedoch die Schwerpunkte und der Umgang mit Theaterzeichen aus formaler wie ästhetischer Sicht innerhalb der letzten Jahre einem grundlegenden Wandel unterzogen haben, ist offensichtlich. Der Begriff Theaterzeichen umfasst dabei in Regress auf Lehmann „alle Dimensionen von Signifikanz“ und meint damit „nicht allein Zeichen, die fixierbare Informationen tragen, also Signifikanten, die ein identifizierbares Signifikat denotieren oder unverkennbar konnotieren, sondern virtuell alle Elemente des Theaters.“²³

Entsprechend lässt sich Steins ursprüngliches Manifest zur ästhetischen Intention von Theater als eine Instanz formulieren, die „den medialen Tendenzen der heutigen Zeit radikal entgegen“²⁴ wirken muss. In dieser Aussage manifestiert sich der Gedanke, dass Theaterzeichen nicht per se ihren Ursprung in multimedialen Provenienzen nehmen müssen, sondern sich von cineastischen Effekten distanzierend auf die ursprünglichen Theaterrmittel zurückbe-

²¹ Ebd.

²² Mainusch (1985), S. 115.

²³ Lehmann (2001), S. 139.

²⁴ Mainusch (1985), S.115.

sinnen können. In dieser Vision über den Einsatz theatraler Mittel zeigt sich eine entscheidende Interferenz hinsichtlich des künstlerischen Ansatzes von Andrea Breth, gezielt keinen Kinoismus auf der Bühne zu betreiben, sondern sich auf derartige Mittel zu fokussieren, die dem Theater vorbehalten sind.²⁵ So können etwa „eine auffallende Körperlichkeit, ein Stil des Geschehens, ein Bühnenarrangement allein durch den Umstand, daß sie, ohne zu >bedeuten<, mit einem gewissen Nachdruck präsent(iert) sind, als >Zeichen< im Sinne einer offensichtlich *Aufmerksamkeit fordernden Manifestation* oder *Gestikulation*“²⁶ begriffen werden.

In Anbetracht der gegenwärtigen ästhetischen Tendenzen lässt sich ein gesamtinszenatorischer Wandel zahlreicher kontemporärer Aufführungen verzeichnen, der als Charakteristikum postmoderner Darstellungstechniken geltend gemacht werden kann und sich auf die Akzentuierung des phänomenologischen Stückcharakters durch experimentelle Arbeitsmethoden und die Zentrierung von Figuren und Körpern konzentriert. Konform unterstreichen die Adaption multimedialer Phänomene wie auch eine entsprechend versierte theatrale Inszenierungspraxis diesen vorherrschenden Zeitgeist. Von diesen Strömungen distanziert sich Peter Stein jedoch weitestgehend. So betont der Regisseur beispielsweise im Hinblick auf die Ausgestaltung von Becketts Figur Krapp in *Das letzte Band* sein Pläsier über die Limitierung der medialen Mittel zu Becketts Schaffensphase. Diese ehemals begrenzte Existenz medialer Komponenten in der Alltagswelt, begreift Stein als regelrechte Chance für die Bühne. „Für das Theater ist es gut, dass er nur das Tonband hatte. Sonst würde man in der Aufführung immerzu von einer Videoprojektion abgelenkt. So etwas wird ja im heutigen Theater dauernd gemacht – was ich hasse.“²⁷

Zu Steins Theaterästhetik nimmt auch Brian Mc Master, Direktor der Edinburgh Theaterfestspiele, in einem Artikel der englischen Zeitung *The Guardian* Stellung:

He detests multimedia and imagistic theatre and his obsession with the ultimate sanctity of the text has been criticised as outmoded. Disciples disagree: "Peter is hugely radical," says Edinburgh Festival artistic director Brian McMaster, who has brought much of Stein's work to the UK. "We've got all these multimedia directors at the moment, which is fine. But that is exactly why the simple act of going back to the text is the most radical thing that you could do now.“²⁸

²⁵ Vgl. BD, S. 65.

²⁶ Lehmann (2001), S. 139.

²⁷ Kümmel (2013) unter <http://www.zeit.de/2013/11/brandauer-stein-beckett-theater/seite-1>.

²⁸ O'Mahony (2003) unter <http://www.theguardian.com/stage/2003/aug/09/theatre>.

Steins Maxime der Fokussierung originärer, theaterhafter Darstellungsmittel unterstreicht sein inszenatorisches Konzept, das den Text als Essenz der Aufführung begreift und damit in einer Phase der Popularität dekonstruktivistischer Darbietungen als *the most radical thing that you could do now* bezeichnet werden kann. Das Subversive negierend grenzt sich Stein nicht nur von den progressiven Bühnentrends ab. Durch die Diskreditierung arbiträrer Zeichenrelationen wie auch der Verschiebung der Wertigkeiten theatraler Mittel zugunsten des Aufführungsprozesses, prononciert Stein einen intensiven wissenschaftlichen und hermeneutisch fundierten Textumgang innerhalb seines Inszenierungskonzepts. Damit grenzt sich der Regisseur von einem populären und *gewöhnlichen* Bühnengeschehen ab und orientiert sich konsequent an den konventionellen Mitteln des Theaters. Über die Erwartungen an die nachkommende Generation von Schauspielern und Regisseuren äußert sich Peter Stein in einem Interview jedoch kritisch.

Peter Stein: Die Zukunft des Theaters! Es braucht Leute, die auf die Schnapsidee kommen, diesen Beruf auszuüben. Man kann das aber nicht lernen, indem man zeitgenössische Stücke spielt. Völliger Unsinn. Das Theater ist vor 2500 Jahren erfunden worden. Wenn man was darüber erfahren will, muss man sich mit der Geschichte beschäftigen. Nicht mit dem, was das Theater heute macht. Das Theater verlangt Konzentration, damit haben viele große Probleme.

(...)

Abendblatt: Es kommen ja jüngere nach. Jorinde Dröse, Jette Steckel. Aber das sind Frauen - da gehen Sie dann ja auch wieder nicht hin.

Stein: Ich bin ein absoluter Macho, ja. Ich hab was gegen weibliche Regisseure. Aber mehr spaßeshalber. Wenn mir etwas gefällt, wie von Andrea Breth, dann schlage ich sie schon mal als meine Nachfolgerin vor. Aber ich muss auch gestehen, Gegenwartstexte lege ich oft nach zehn Seiten weg, weil sie mich langweilen. Die Realität kenne ich, da brauche ich nicht so einen Schrieb. Es interessiert mich doch einen Scheißdreck, was bei den Leuten im Schlafzimmer passiert. Das heißt: Ich weiß es schon. Ist wahrscheinlich so ähnlich wie das, was in meinem passiert. Aber man kann nicht alles gut finden, das kann ja keiner verlangen.²⁹

Diese Aussagen unterstreichen nicht nur die Relevanz von Historismus und Theatertradition innerhalb der Steinschen Theaterästhetik, wie auch eine damit einhergehende Präferenz des Regisseurs für die Inszenierung alter, klassischer Dramenstoffe. Seinem historisch-

²⁹ Schiller (2009) unter <http://www.abendblatt.de/kultur-live/article1241454/Haben-Sie-etwa-das-Gefuehl-ich-sei-kokett.html>.

wissenschaftlichem Ansatz folgend, müssen sich sowohl Regisseur, Ensemble und Zuschauer mit der Geschichte des Theaters auseinandersetzen, um es angemessen rezipieren zu können. Die entsprechende ästhetische Umsetzung historischer Stoffe und authentischer Vorstellungen wie auch die adäquate Bühnenadaptation klassischer Dramenstücke im Gegenwartstheater sind unverkennbare Attribute der Steinschen Theaterpoetik. Zentral erscheint hier die semantische Auseinandersetzung mit den klassischen Dramen als kanonisierter Maßstab qualitativ hoher Literatur und eine für Stein damit verbundene Abkehr von *dem, was Theater heute macht*³⁰.

Angelehnt an Steins Prämisse klassischer Werkinszenierungen insistiert der Regisseur auf der hermeneutischen Durchdringung der Werkvorlage und einer entsprechend integrativen und den Sinn transportierenden Darstellung. Diese Form der Klassikerpflege zeigt sich nicht nur in seinem Anspruch, die Texte dramaturgisch zu erfassen, sondern wirkt sich ebenso auf den Einsatz der außersprachlichen Mittel, wie Kostüme, Bühnenbild und Tonalität aus. Dementsprechend ist zwar die Auseinandersetzung mit vorwiegend klassischen Dramenstoffen kennzeichnend für Steins Regiestil, „(...) ich muss auch gestehen, Gegenwartstexte lege ich oft nach zehn Seiten weg, weil sie mich langweilen.“³¹ Sporadisch zeigt Stein jedoch auch Interesse an modernen Stücken, was Müller in der Hoffnung Steins auf gesellschaftliche Auswirkungen vermutet.

Vielleicht waren die Hoffnungen, mit Gegenwartsstücken, die auf bestimmte Zielgruppen zugeschnitten waren, der Verbürgerlichung zu entgehen und in Betrieben, Schulen und Tagungsstätten ein neues Publikum für die Gesellschaftsformen der Zukunft zu gewinnen, von ähnlichen Illusionen getragen wie die gleichzeitigen Tendenzen zu einem politischen Theater in Frankreich.³²

Trotz seiner Affinität brachte Stein etwa mit seiner allerersten Inszenierung, Edward Bonds *Gerettet*, oder im Folgenden mit Nigels *Klassenfeind* oder Koltès *Roberto Zucco* moderne Literatur auf die Bühne. Zentral für Peter Steins Theaterpoetik bleibt eine entsprechend fundierte und real tiefgreifende Auseinandersetzung mit den korrespondierenden Thematiken des Stückes.

³⁰ Vgl. Schiller (2009) unter <http://www.abendblatt.de/kultur-live/article1241454/Haben-Sie-etwa-das-Gefuehl-ich-sei-kokett.html>.

³¹ Ebd.

³² Müller (2013), S. 17f.

He is like a combination of a university professor and a child. He is childish in a good sense, looking at the world with wide-open eyes. But he can also back this up with learning and knowledge of aesthetics, about the history of theatre, about everything.³³

Dabei steht die theoretische und textuelle Auseinandersetzung mit dem Drama für den Regisseur unbedingt vor den praktischen Probearbeiten auf der Bühne:

Natürlich haben Sie Recht mir der in Ihrer Frage implizierten Kritik, dass ich mit meiner wissenschaftlichen Methode den Spielraum der Schauspieler einenge. Wenn man die Wissenschaftler allein ließe, würden sie das Phänomen Theater vermutlich strangulieren. Das Theater muß von Schauspielern betrieben werden, nicht von Wissenschaftlern. Aber ich bin der Meinung, dass bei der Literatur alles zunächst über den Kopf läuft und erst danach wirklich lebendig wird. Auch bei den Zuschauern kommt das wirkliche Vergnügen am Theater erst dann zustande, wenn sie den Text gründlich kennen.³⁴

Die Akzentuierung der Textbotschaft als konstitutiver Aspekt semiotischer Sinnstiftung wird nachhaltig durch Steins kombinatorisches System aus wissenschaftlicher Quellenarbeit, hermeneutischer Verfahren zur Texterschließung und historischer Authentizität betont. Paradigmatisch kann auf Steins Konzept zur Inszenierung von Verdis Oper *Macbeth*³⁵ verwiesen werden. „Ich biete keine Interpretation an, sondern die Fakten, die im Libretto und vor allem in der Partitur stehen“³⁶. Konform zu dieser Selbsteinschätzung konstatiert Gohlke, dass

dieser Regisseur sein Handwerk meisterhaft beherrscht. (...) Stein zeigt mit sparsam eingesetzten Mitteln, was in Verdis Text steht. Das macht die Qualität dieser Inszenierung aus: Sie lässt dem Stoff seine oft irritierende Fremdheit, zerrt ihn nicht mit Gewalt in unsere Welt und ermöglicht vielleicht gerade darum mehr als plump-aktualisierende Inszenierungen, zeitlose Themen und Motive in ihm wahrzunehmen.³⁷

A priori setzt Stein die authentische Abbildung der Vorgaben aus dem Libretto und dessen originärer Darstellungsform. Exemplarisch kann auf die Umsetzung des 4. Aufzuges des Operntextes verwiesen werden. Hier inszeniert Peter Stein nicht nur den fixierten Dialog, sondern setzt ebenfalls akkurat jegliche Angaben des Nebentextes um. In diesem Kontext lässt sich ein Kontrast zu den ästhetischen Darstellungskonzepten der Regisseurin Andrea

³³ O' Mahony (2003) unter <http://www.theguardian.com/stage/2003/aug/09/theatre>.

³⁴ Mainusch (1985), S. 115f.

³⁵ Felsenreitschule Salzburg, 2011.

³⁶ Schmöe (2011) unter <http://www.omm.de/veranstaltungen/festspiele2011/SALZBURG-2011-macbeth.html>.

³⁷ Gohlke (2012) unter <http://magazin.klassik.com/konzerte/reviews.cfm?task=review&PID=4191>.

Breth vermerken. Wie bereits gezeigt, schreiben Breth und Stein dem Text eine iterierende Funktion zu und erkennen diesen somit als Konstante des Werkes an. Ein divergenter Umgang zeigt sich jedoch mit den außersprachlichen Komponenten des Dramas. Während die Regisseurin über gezielte Eingriffe in die Strukturen des Nebentextes neue Kontexte schafft, verfolgt Stein ein universal verbindliches Konzept, das im selben Maß die Regieanweisungen des Werkes als Obligat betrachtet. Diese Vorgehensweise lässt sich etwa bei der Betrachtung von Angabe und Umsetzung des Nebentextes in Steins Inszenierung von *Macbeth* feststellen. Die akribische Umsetzung der zu Beginn des 4. Aufzuges erteilten Angaben unterstreichen die dokumentarischen Tendenzen in Steins Inszenierungen. So werden etwa „*Eine finstre Höle; in deren Mitte ein grosser Kessel über einem Feuer steht.*“³⁸; „*(Donner und Bliz.) Eine Erscheinung von einem bewafneten Haupt steigt aus dem Boden empor.*“³⁹; „*Eine Erscheinung von einem blutigen Kinde steigt empor.*“⁴⁰; „*Eine Erscheinung von einem gekrönten Kinde, mit einem Baum in der Hand, steigt empor.*“⁴¹ nach Anweisung auf der Bühne sichtbar gemacht. Dass darüber hinaus die Inszenierung in historischen Kostümen erfolgt, unterstreicht Steins Ansatz eines universalen, historisch-realistischen Inszenierungskonzepts. Mit der exakten Darstellung poetischer Wirklichkeit auf der Bühne distanziert sich der Regisseur nicht nur von abstrahierenden und aktualisierenden Darbietungsformen, sondern zeigt sich abermals - „wie in den späten 60er Jahren, jetzt aber in umgekehrter Richtung - als ein unkonventioneller Provokateur.“⁴²

Dass Botho Strauß ihn als einen "lesenden Regisseur" bezeichnet, mit dem heutige "Nonreader und Zapper" nichts anzufangen wissen und ihn damit „zum Repräsentationskünstler“ und „Abtrünnigen des Gegenwartstheaters“ ausruft, bestätigt den Signalcharakter Steinscher Inszenierungen für einen "Aufbruch aus den Niederungen der Beliebigkeiten".⁴³ Hinsichtlich seiner eigenen Funktion und Rolle für das Theater betrachtet sich Stein als Vermittler handwerklichen Fertigkeiten.

³⁸ William Shakespeare: Das Trauerspiel vom Macbeth. Übersetzt von Christoph Martin Wieland. 1. Szene, 4. Aufzug.

³⁹ Ebd. 2. Szene, 4. Aufzug.

⁴⁰ Ebd.

⁴¹ Ebd.

⁴² Gohlke (2012) unter <http://magazin.klassik.com/konzerte/reviews.cfm?task=review&PID=4191>.

⁴³ Prillmann (2001) <http://www.welt.de/politik/60-jahre-wams/article610998/Gegen-die-Zertruemmerung-des-schon-Kaputten.html>.

Ich glaube, dass wir schon seit sehr langer Zeit in einer Theaterdämmerung leben. Autoren - schon Goethe - hatten immer das Gefühl, in einer Niedergangsepoche zu leben. (...) Was das Theater im Allgemeinen betrifft: Ich bin unverbesserlicher Optimist. Ich kann mir nicht vorstellen, dass Menschen sich wesentliche Möglichkeiten ihrer Herzensregungen und ihres Verstandes nehmen lassen, nur auf Grund von Bequemlichkeiten in einer globalen, möglichst konfliktfreien Gesellschaft. Natürlich sagt kein Mensch, wir brauchen zur Weiterentwicklung der Kunst den Dritten Weltkrieg. Und was mich betrifft: Ich kann nicht mehr zu neuen Ufern aufbrechen. Aber ich kann ein handwerkliches Know-how vermitteln. Das ist meine Aufgabe. Ich bin kein Guru.⁴⁴

2.1.2 Inszenierungskonzept

Abgesehen davon, dass er der einzige Welttheaterregisseur ist, den wir haben (in dem Sinne, dass er in und mit aller Welt inszeniert, mit englischen, mit italienischen, mit russischen, mit griechischen, mit deutschen Schauspielern, die er führen, bilden und in Szene setzen kann wie kein Zweiter); abgesehen davon, dass ihm nur die größten Dramenbrocken wichtig genug sind; abgesehen davon, dass er zu einem theatralischen Superunternehmer geworden ist, der für einen Vierundzwanzigstunden-, „Faust“, für einen Zehnstunden-, „Wallenstein“ von seinen italienischen Latifundien aus, wo er auch erfolgreich mit Pfirsichmarmelade und Olivenöl handelt, Sponsorenmillionen bewegt; abgesehen auch davon, dass er sich so selbstherrlich wie empfindlich für keine Interviewrüpelei zu schade ist und er gerne den Theatermenschenfeind spielt (feindlich allen Theatermenschen, die nicht so sind wie er) - abgesehen von dem allen ist er: der größte Unzeitgemäße des deutschen Theaters.⁴⁵

⁴⁴ Ebd.

⁴⁵ Stadelmeier (2007) unter <http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/buehne-und-konzert/theater-kein-kind-seiner-zeiten-1458264.html>.

Aus den bisherigen Aussagen und Erkenntnissen sollen in diesem Abschnitt zentrale Merkmale formuliert werden, die das Inszenierungskonzept des Regisseurs Peter Stein beschreiben.

Wie bereits erwähnt, ist für Steins Inszenierungsmodell eine intensive und umfassende Auseinandersetzung mit den klassischen Dramentexten signifikant. Dabei ist die stete Rückbindung an den Werkkontext, wie auch der Gedanke, das szenisch Dargestellte durch eine Rückbindung an historische Belege zu überprüfen, konstitutiv. Analog greift Stein als Grundlage seiner Verfahrensweise auf einen dem Historismus verpflichteten Ansatz zurück und legt sich ein wissenschaftlich fundiertes und an klassischen Maßstäben orientiertes Verfahren zur Texterschließung zugrunde. Diese Methode basiert insgesamt auf einer intensiven, historischen Durchdringung der Stücke wie auch einer allgemein wissenschaftlichen Auseinandersetzung mit dem Werk und seinem zeitlichen Kontext. Hieraus ergibt sich für Stein eine sowohl für das Theater, in seiner verknüpfenden Funktion zwischen dramatischem Text und szenischem Abbild, als auch für den Spielleiter resultierende Verantwortung im Umgang mit den klassischen Dramentexten. So trägt gerade die historische Distanz eines Werkes und das damit zutage tretende Geschichtsbewusstsein dazu bei, die eigene, gegenwärtige Position gedanklich in die Vergangenheit hinein zu erweitern. Entsprechend kann hinsichtlich Steins *Tasso*-Inszenierung konstatiert werden, dass dieser Tasso als

heroisches Manifest bürgerlich-individualistischer Auffassung von Kunst und Künstler (...) direkt in das Selbstverständnis jedes Künstlers auch im Spätkapitalismus [wirkt], desgleichen auf die Vorstellung, die unsere heutige Gesellschaft von ihren Künstlern hat. So ermöglicht, ja fordert eine >Tasso<- Inszenierung die Reflexion unseres Selbstverständnisses und seiner Verflochtenheit ins Vergangene.⁴⁶

Basierend auf Steins methodischer Dramenrezeption sind eine erkennbare Formsicherheit in der Art der szenischen Adaption wie auch die Fokussierung auf die Postulate der Wissenschaftlichkeit und Rezeptionsästhetik bezeichnend für sein Inszenierungskonzept.

⁴⁶ Torquato Tasso: Regiebuch der Bremer Inszenierung (1970), S. 144.

Als Jürgen Schitthelm 1970 über neue Formen kollektiver Theaterarbeit und das Mitbestimmungsmodell der Schaubühne sprach, hatten sich schon etliche Bühnen zwischen Frankfurt und Ulm an solchen Modellen versucht. (...) Jetzt wurden Texte sehr genau analysiert, wurden zugleich auf ihren historischen Bedeutungsgehalt wie ihre aktuelle politische Bezüglichkeit befragt, wie es Peter Stein bei seiner Inszenierung von Ibsens "Peer Gynt" an der Schaubühne 1972 tat.⁴⁷

Dabei waren die Ansprüche an das Stück, sowohl auf konstruktiver als auch theoretischer Ebene, immens hoch. Die Probenarbeiten zu *Peer Gynt* zeichneten sich in diesem Kontext durch eine intensive Beschäftigung mit dem Dramentext und integrativen ästhetischen Debatten aus, die bereits zu Beginn der Schaubühnen-Ära Steins heutiges Inszenierungskonzept abzeichneten. Um in diesem Zusammenhang das 19. Jahrhundert eindringlich zu studieren, verteilt Stein zu Beginn der Probenprozesse Referatsthemen, die die historische Auseinandersetzung mit dem Werkkontext für das Ensemble vereinfachen sollten. „Otto Sander beispielsweise referierte über Karl May, Botho Strauß über Hegel. Im Zentrum der Vorbereitungen stand das Nachdenken über das Kleinbürgertum und über die schimärische, vermeintliche Einheit des bürgerlichen Individuums.“⁴⁸ Durch diese Methode wurden nicht nur die programmatischen und wissenschaftlichen Ansprüche an die Inszenierung formuliert, sondern gleichzeitig auch Steins Auseinandersetzung mit der bürgerlichen Ideologie und der Frage nach ihrer Identität zentriert. Weiterhin verweisen sowohl Heterogenität und Inkommensurabilität der Sprachspiele im Drama auf dessen spezifischen Charakter, den der Regisseur anhand ikonischer Zeichen zur Darbietung bringt. Für dieses Stück ist somit kennzeichnend, dass „(...) die einzelnen Massen klar und bedeutend seien, während es als Ganzes immer inkommensurabel bleibt; aber eben deswegen, gleich einem unaufgelösten Problem, die Menschen zu wiederholter Betrachtung anlockt.“⁴⁹

Seinen Anforderungen nach rezeptionsästhetischer Auseinandersetzung folgend, bezieht der Regisseur wissenschaftliche Quellen und Forschungsliteratur im Hinblick auf eine möglichst umfassende und ganzheitliche Werkerschließung ein, was sich besonders in den Vorbereitungs- und Probeprozessen der *Faust*-Inszenierung zeigt.

⁴⁷ Krug (2008) unter <http://www.dradio.de/dkultur/sendungen/themenabend1968/765424/>.

⁴⁸ Schieb (2005), S. 128.

⁴⁹ GE, 13. Februar 1831.

Voller Konzentration aber immer wieder abschweifend erzählt Stein die komplizierte Entstehungsgeschichte des Dramas, spricht von Goethes eigener Theaterarbeit und schlägt eine Woche lang große Schneisen durch *Faust I* und *Faust II*. In energischer, mitreißender Weise trägt er etliche Passagen des Dramas vor, um den Schauspielern das Gehalt des Dramas nahezubringen. Er weist auch auf die drei neueren Faustkommentare von Albrecht Schöne, Dorothea Hölscher-Lohmeyer und Ulrich Gaier hin, die ebenso wie der Kommentarklassiker Erich Trunz grundlegend für das Textverständnis dieser Inszenierung sind.⁵⁰

Diese historisch-intertextuelle Verfahrensweise ermöglicht ferner ein repräsentatives Verstehen des Tragödienstoffes und verweist auf die iterierende Funktion des Dramentextes im Gesamtkontext des Steinschen Inszenierungsmodells.

Zu Beginn jeder neuen Szene gibt es eine ausführliche Leseprobe, während der Sinn und das Unverständliche des Textes besprochen werden. An besonders schwer verständlichen Stellen entspinnen sich sogar längere Diskussionen.⁵¹

Steins Insistieren auf einem umfassenden Werkverständnis zeigt sich ebenfalls in der Annäherung des Ensembles an Shakespeare. Die intensive Auseinandersetzung mit diesem Werkkorpus steht dabei in direktem Verhältnis zu Steins Antikenrezeption, was sich in der Analogie der Vorbereitungszeit wie auch der methodischen Vorgehensweise der Projektarbeiten offenbart. Zu Beginn der Arbeiten steht abermals eine weitschichtige Materialsichtung aus Texten und Bildern, die als *Shakespeares Memory* zusammengetragen wurde.⁵² „Erklärtes Ziel war, ein lebendiges Museum herzustellen, in dem nicht nur das Leichte, Klare, Einfache, sondern auch das uns heute Fremde, Komplizierte, Unverständliche und historisch Verfängene an Shakespeare gezeigt werden sollte.“⁵³

Steins Dramen- und Textverständnis, das sich an der konkreten Umsetzung von der Les- zur Aufführungssituation orientiert und dabei im theatralen Sinn als aufführungsbezogene poetische Kunstform⁵⁴ zu betrachten ist, zielt auf die Aufführung des dramatischen Textes als Gesamtkunstwerk ab und berücksichtigt dabei eine adäquate und ganzheitliche Darstellung aller im Drama enthaltenen verbalen und non-verbalen Vorgaben. Die Umsetzung dieser Elemente wie auch deren korrelierende Konfiguration unterstreichen Steins Paradigma eines

⁵⁰ PBF, S. 94.

⁵¹ Ebd. S. 95.

⁵² Vgl. Schieb (2005), S. 216.

⁵³ Ebd. S. 216.

⁵⁴ Vgl. Theaterlexikon: [Drama/Dramentheorie] (2005), S. 72.

ganzheitlichen Werkverständnisses, das sich zum Ziel gesetzt hat, die Transformation des schriftlich fixierten Dramenstoffes in seiner Universalität auf der Bühne zu realisieren.

Ins Phantastische überbordende Zeitanalysen, genaueste Deutung der Quellen und ein beinahe besessenes Herausarbeiten der Vergleichsstrukturen bestimmten hier wie dort diese Meisterwerke episch-dramatischer Vergegenwärtigung. Aus diesen monumentalen Kursen zur Antike und zum elisabethanischen Zeitalter wurden wir, die das Volk und Publikum waren, auf oft langen Wegen in die leuchtende Anschauung der *Bakchen* des Euripides oder der *Orestie* des Aischylos entlassen, oder wir fanden uns als der in Ordnung gehaltene Pöbel vor dem Palast und zu Füßen der Herrschaftskaste wieder.⁵⁵

Diese Ausführungen Millers bestätigen nicht nur die Annahme von der fundierten Auseinandersetzung des Regisseurs mit Dramentext und Werkgehalt, die auf einem historisch-realistischen Darstellungsmodell gründet. Stets den eigenen Ansätzen und Formen theatraler Inszenierungspraxis folgend, die sich rückblickend zu keiner Zeit an modischen Prosperitäten orientiert haben, folgt der Regisseur etwa mit seiner Inszenierung des *Prinzen von Homburg* diesem Credo. Analog betont Stein auch in seiner Kleist-Darbietung die Welt von Traum und Wahn, erkundet die Innenschau eines bis zur Exaltiertheit empfindlichen bürgerlichen Subjekts und stellt sich damit erneut gegen den damals vorherrschenden politisierenden Bühnentrend.

Und als um 1971 herum alle dachten, es ließen sich sämtliche politischen Konflikte sozialtechnodemokratisch real lösen, wenn nur genug Geld dafür da sei, stellte er dem gegenüber das irrealer Recht auf Traum und Wahn in seinem „Prinzen von Homburg“.⁵⁶

So verweist auch Schieb in ihren Beobachtungen zum Faust-Probenprozess auf den von Stein stets forcierten Charakter eines theatralen Gesamtkunstwerkkonzeptes.

Aber nicht nur die Schauspieler tasten sich während der Proben zu optimalen ästhetischen Lösungen vor. Auch der Komponist Arturo Anecchino, die Kostümbildnerin Moidele Bickel, die Bühnenbildner Ferdinand Wögerbauer und Stefan Mayer sowie der Lichtdesigner Heinrich Brunke sind häufig bei den Proben zugegen. Arturo Anecchino lässt sich zu musikalischen Einfällen anregen, die er als Noten sofort zu Papier bringt, die Bühnenbildner verfertigen ab und zu Skizzen von verbesserungswürdigen Bühnenbildde-

⁵⁵ Miller (2013), S. 20.

⁵⁶ Stadelmeier (2007) unter <http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/buehne-und-konzert/theater-kein-kind-seiner-zeiten-1458264.html>.

tails, und der Lichtdesigner entwirft seine Lichtkonzeption mit dem Laptop.⁵⁷

Selbst Stellung beziehend beschreibt der Regisseur seinen künstlerisch dramaturgischen Ansatz folgendermaßen:

I explore a masterpiece, (...) to find out what it is, how it works, what were the ideas of the person who made it, what is behind it to decipher. And then I transmit that to the group of people who will recreate it ... and transmit this understanding to the public. And then other people can experience this piece of art. This is my credo - very banal and very simple.⁵⁸

In diesem Zusammenhang lässt sich konstatieren, dass Stein das Theater entgegen postmoderner Auffassungen als autographische Kunstform erachtet, die sich zum Ziel setzt, über die reine Textbotschaft hinaus einen Werkgehalt zu transportieren und dabei die Frage nach den Intentionen des Künstlers als Essenz für die Identität des Kunstwerkes zu thematisieren. Entgegen diesem Prinzip einer universalen Arbeitsform distanziert sich Stein von dem Anspruch einer definitiven und absoluten Stückinterpretation. Als konstitutiv hinsichtlich seines historisch-realistischen und ganzheitlichen Schaffensprozesses können laut Selbstaussage lediglich die wissenschaftliche Auseinandersetzung mit dem Dramenstoff und –text wie auch eine dem Zeitkontext entsprechend visuelle und inhaltlich dem Original verpflichtende Abbildung der Szenerie geltend gemacht werden.

Primär kann hier Steins Anspruch geltend gemacht werden, alle notwendigen, im Text auch als solche angelegten Freiräume zu konservieren und sie dem Zuschauer entsprechend wertneutral zu präsentieren. Der Dichtkunst wird in diesem Kontext ergo eine sinnstiftende, jedoch nicht fixierbare Funktion zuteil, wodurch Stein die Freiheit hermeneutischer Texterschließung als in der Begrenzung des Textes verankert sieht und nicht in seiner willkürlichen Deutung. Dem Zuschauer wird somit in seiner Funktion als Rezipient und Partizipant eine aktive Rolle zugesprochen.

Diese inkommensurable Eigenschaft theatraler Dichtkunst äußert sich gleichermaßen im Prozesscharakter der Steinschen Probearbeiten. Exemplarisch kann hier auf die Synthese der Interpretations- und Regievorgaben Peter Steins und der prozesshaften Gestaltung schauspielerischen Arbeit bei den Proben zu Faust verwiesen werden.

⁵⁷ PBF, S. 95f.

⁵⁸ O'Mahony (2003) unter <http://www.theguardian.com/stage/2003/aug/09/theatre>.

Obwohl Peter Stein bei jeder neu zu erarbeitenden Szene deutliche Vorstellungen von ihrem Gehalt, von der Auffassung der Figuren und ihrem Sprachduktus mitbringt, ergibt es sich nicht selten, dass nach etlichen Proben die Auffassung einer Szene eine andere Färbung bekommt (...). Diese prinzipielle Offenheit macht die Proben zu äußerst lebendigen Vorgängen.

In diesem Zusammenhang muss jedoch darauf verwiesen werden, dass in der vorliegenden Arbeit keineswegs der Themenkomplex Interpretation in den Fokus der Betrachtungen gerückt wird. Vielmehr dienen die Analysen dazu, den jeweils unterschiedlichen Umgang der ausgewählten Regisseure mit der dramatischen Vorlage zu beleuchten und miteinander zu vergleichen, um entsprechende Konsequenzen für Textverständnis und Theaterpoetik abzuleiten.

Im Hinblick auf sein negativistisches Verhältnisses zum Regietheater äußert sich der Regisseur öffentlich zu seiner Abwehrhaltung gegenüber jeglichen Aktualisierungstendenzen von klassischen Dramenstoffen. Als Gründe für die Distanzierung von Modernisierungsaffinitäten, sprachlichen Adaptionen an den modernen Sprachduktus, Vergegenwärtigung von Figuren oder Themen führt Stein an, dass sich

(...) die gegenwärtigen Theatermacher für die Stücke nicht mehr interessieren. Mich [Anm. Autor: Peter Stein] aber interessiert es zu begreifen, was das für Kunstwerke sind, was der eigentliche Impuls ist und was das eigentliche Anliegen des Autors. Ob es sich um Rembrandt handelt, eine Fuge von Bach oder ein Stück von Racine. Ich mache meinen Job, weil ich das Gefühl habe, dass ich über die Begegnung mit Kunstwerken dem Besten begegne, was die Spezies Mensch hervorgebracht hat.⁵⁹

Die Negierung sämtlicher Aktualisierungstendenzen und eine damit verbundene Distanzierung von gängigen Regietheatermerkmalen stehen seit Jahrzehnten paradigmatisch für Peter Steins konventionelles Verständnis von Theater, das eine historisch-reale und den intertextuellen Ansprüchen des Textes entsprechende Umsetzungspraktik verfolgt, darüber hinaus jedoch unter Berücksichtigung aufführungsbezogener Gesichtspunkte intermediäre Komponenten dem dramatischen Text konform integriert. Grundlage dieses Inszenierungsmodells bildet dabei eine entsprechend am Original konfigurierte Darstellungsform, die sich auf die adäquate Transformation vom dramatischen zum szenischen Bühnentext bezieht. Der Abneigung ge-

⁵⁹ Schneeberger (2009) unter <http://www.profil.at/articles/0919/560/241123/uns-regisseur-peter-stein-regietheater>.

genüber dekonstruktivistischen, postmodernen Inszenierungsformen verleiht der Regisseur heute offen Ausdruck und distanziert sich vehement von einem willkürlichen Umgang mit der literarischen Vorlage. „Inzwischen kann ja am Theater jeder machen was er will, aber in der ganzen Welt wird das deutsche Regietheater inzwischen verlacht.“⁶⁰

Auf die Frage, warum er sich nie aktuellen Theatertrends angepasst habe, antwortet Peter Stein:

Ich bin halt so gebaut. Wenn mehr als zwei Leute zweimal dasselbe sagen, widerspreche ich – auch wenn sie Recht haben. Ich habe mit Konventionen Probleme. Die heutige Konvention besteht darin, alles möglichst unkonventionell zu machen. Da ist man in eine äußerst gefährliche Falle getappt. (...) Die meisten Theaterabende sind Mogelpackungen. Die großen Namen Kleist, Goethe und Shakespeare werden zu Verkaufszwecken benutzt, ohne dass man sich dann auch um Kleist, Goethe und Shakespeare kümmern würde. Die Regisseure benutzen die Autoren als Material. Warum schreiben sie keine eigenen Stücke, wenn sie so gerne Autoren sind?⁶¹

Diese obligatorische Unterscheidung der Tätigkeitsfelder von Autor und Regisseur ist bezeichnend für das Theaterverständnis von Peter Stein und bekräftigt dessen Standpunkt, dass der Regisseur in seiner Funktion als Spielleiter hinter die Belange von Drama und Autor zurücktritt. Steins ästhetischem und funktionalem Verständnis von Theater folgend, beruht die Quiddität einer Inszenierung somit auf der Basis des dramatischen Textes und seiner adäquaten, den Werkkontext des Stückes berücksichtigenden, Bühnenadaption. Dieses Darstellungsmodell steht somit in der Nachfolge von Gustav Gründgens' „skeptischem Klassizismus“, der die Essenz der theatralen Inszenierungsarbeit im „Sinne des Dramas“ sucht, anstatt das Subversive zum Mittelpunkt darstellerischer Inszenierungsprozesse zu erheben.⁶²

Entsprechend distanziert sich Stein in diesem Kontext ebenfalls von vorsätzlichen oder impulsiven Provokationen auf der Bühne, destruktiven Eingriffen in Text und Dramenstruktur und lehnt entsprechend arbiträre Aktualisierungstendenzen des dramatischen Stoffes ab.⁶³ Ähnlich wie Gründgens sieht auch Stein eine grundsätzliche und primäre Verpflichtung gegenüber dem Werk (-gehalt), die sich in der dezidierten Wahrung einer klassischen Form und dem Postulat des Textprimats niederschlägt.⁶⁴

⁶⁰ Mommert (2007) unter <http://www.tagesspiegel.de/kultur/peter-stein-deutsches-regietheater-wird-in-der-ganzen-welt-verlacht/1039364.html>.

⁶¹ Ebd.

⁶² Vgl. Schmidt (2008), S. 109.

⁶³ Diese Ästhetik deckt sich offensichtlich mit dem Theater- und Textverständnis der Regisseurin Andrea Breth.

⁶⁴ Vgl. Schmidt (2008), S. 109.

Korrespondierend verweist auch Bruno Ganz bei den Arbeiten zu *Torquato Tasso* auf Steins autographisches Kunstverständnis.

Das Bewusstsein, 200 Jahre später zu leben, hat sich bei keiner Arbeit an Klassikern so bemerkbar gemacht wie bei >Tasso<. Normales Produktionsverfahren: Der Abstand wird als störend empfunden, er lähmt die Arbeit. Das Selbstverständnis solcher Produzenten geht dahin, sich darüber hinwegzuhelfen (z.B. Aktualisierung). Der sinnvollere und ehrlichere Weg aber wäre: Nicht als Störung sollte der Abstand verdrängt werden, sondern als *die* Voraussetzung und Bewusst werden.⁶⁵

Nachhaltig begünstigt wird Steins Anspruch an die Kultivierung einer konventionellen Form durch die Rekurrenz auf historisch-realistische und intertextuelle Aufführungspraktiken, die sich der postmodernen Akzeptanz des Sinnverlustes verweigern und das Abbildungsverhältnis sprachlicher Zeichen auf der Bühne zugunsten eines sinnpendenden und textzentrierten Impetus verschieben.

Weiterhin lässt sich in diesem Zusammenhang Steins Vorliebe für den Einsatz theaterhafter Mittel auf der Bühne konstatieren. Der Beginn dieser bestimmten Darstellungsform kann in etwa auf Steins *Tasso*-Inszenierung datiert werden und tritt dort besonders in jenen Szenen zutage, wenn Antonio auf den Fürsten trifft. Zu diesem Zeitpunkt⁶⁶ verfolgt der Regisseur jedoch eine vergleichsweise divergente Darstellungsform, was die Einteilung in zwei unterschiedliche Schaffensphasen legitimiert. Während sich die neueren Regiearbeiten Peter Steins, die sich auf den Zeitraum ab etwa 1970 bis heute datieren und dem bisher geschilderten klassischen und streng historisch-naturalistischem Darstellungsmodell zuordnen lassen, wendet sich der *junge* Peter Stein in seinen Arbeiten noch bewusst gegen die damals vorherrschenden Formen des Wirklichkeits- und Agitationstheaters und verfolgt damit ein Inszenierungskonzept, das ihn zum Mitbegründer des heutigen *Regietheaters* kennzeichnet. Diese Vita scheint auf den ersten Blick deshalb paradox, da Stein als Mitbegründer einer Strömung zu benennen ist, der er sich seit Mitte der 1970er Jahre kategorisch verweigert und derartige Inszenierungsformen und Merkmale hinsichtlich ihrer Qualität degradiert und negiert. In diesem Zusammenhang lässt sich eine derart gewichtige Entwicklung verzeichnen, die es erlaubt, eine dezidierte Trennung dieser beiden Schaffensphasen vorzunehmen.

Bezüglich der Inszenierungsarbeit des *jungen* Peter Stein verweist bereits Ivan Nagel in seiner Lobrede zur Verleihung des Goethe-Preises auf dessen intensive Textlektüre und sich

⁶⁵ Nagel (2011 a), S. 67.

⁶⁶ 1969

der bereits damals abzeichnenden und damit verbundenen akribischen Transformationsarbeit der Stücke:

Als junger, verblüffend junger Mann begriff Peter Stein 1969 in *Torquato Tasso* nochmals das Stück über das „Dienst- und Hofleben“ seines Verfassers. Aber er weitete es aus, die Zeilen genau lesend, darum zwischen den Zeilen lesend, zu einem Pamphlet über alle obrigkeitlich geförderte und geregelte (im Notfall bedauernd gemaßregelte) Kunstproduktion: zu einem Poem über den Willen zur eigenwilligen Kunst und über das Leiden an nur gut gelittener Kunst.⁶⁷

Auffallend an dieser Darbietung ist, dass der *junge* Stein Goethes *Tasso* als eine der Pop Art verpflichtete Inszenierung aufbereitet und sich dabei Motiven aus dem Bereich von Massenmedien und Konsumgesellschaft bedient, wodurch er sich dem Bereich des Trivialen zuwendet. Bereits das Bühnenbild trägt diesem Ansatz Rechnung und verweist durch einen giftgrünen Nylonplüschteppich und die um den kompletten hinteren Bühnenraum gebogene Plexiglaswand, auf eine moderne künstlerische Ausdrucksform, die gleichsam eine Spannung zwischen Kunst und Natur symbolisiert. Trotz der Integration postdramatischer Inszenierungsansätze, wie dem Auflösen „einer konventionellen psychologisch-realistischen Figurenkonzeption (...und) einem tradierten Umgang mit Körper (Körperlichkeit), Raum und Zeit“⁶⁸, lässt sich gleichzeitig bezüglich des Textumgangs konstatieren, dass Stein bereits zu dieser experimentellen Schaffensphase einen akkuraten Umgang mit der Werkvorlage pflegt. Hierzu führt Botho Strauß in einer Ausführung über die *Tasso*-Inszenierung im Mai 1969 an, dass Stein „(...) den Goethe Text, ohne ihn in Wort und Vers zu verändern, in einer eigenen Bühnenfassung arrangiert [hat], und dies gewiß im Zusammenhang mit einer szenischen Konzeption, derzufolge alle fünf Personen auf einer Simultanbühne ununterbrochen anwesend sind.“⁶⁹ Änderungen am Stück bzw. Neugestaltungen erfolgen ergo größtenteils durch die Veränderung außersprachlicher Elemente, so dass sich die theatralen Mittel „nicht in psychologischer Absicht zu Zeichen für eine außentheatrale Wirklichkeit“ verbinden, sondern „selbst >Aufmerksamkeit fordernde Manifestationen<, die je als Besondere wahrgenommen werden wollen, ohne dass sie sich auf den ersten Blick zu einem übergeordneten Sinn zusammenschließen lassen“⁷⁰. Neben den Eingriffen auf der Ebene der non-verbalen Zeichenstruktur erfolgen partiell auch kleine Veränderungen in Form von Umstrukturierung oder Streichun-

⁶⁷ Nagel (2011), S. 64.

⁶⁸ [Postdramatisches Theater]: Metzler Lexikon Theatertheorie (2005), S. 247.

⁶⁹ Strauß (1969), S. 13.

⁷⁰ [Postdramatisches Theater]: Metzler Lexikon Theatertheorie (2005), S. 247f.

gen von Textsegmenten, wodurch letztendlich das Drama nicht mehr den traditionellen Konventionen folgt, sondern sich an assoziativen, gegenwärtigen Verfahren orientiert. In diesem Zusammenhang bescheinigen Kritiker wie Siegfried Melchinger oder Joachim Kaiser dem jungen Peter Stein nach seiner *Tasso*-Premiere eine bewusste Denkmalschändung Goethes wie auch die Umgestaltung der Figuren zu einer Melange aus Dummköpfen und Spinnern.⁷¹ Norbert Miller führt jedoch hierzu an, dass der *Tasso* aufgrund der Art seiner Darbietung, in der nahezu

zeremoniellen Ausdeutung von Goethes Dichtung, in der makellosen Strenge der Sprachbehandlung und in der gesellschaftlichen wie psychologischen Auslotung des Konflikts den Zweifel an seinem eigentlichen Engagement, dem für das Theater als künstlerische und moralische Anstalt zugleich, hätte zerstreuen müssen.⁷²

Indem Stein in seiner Konzeption des Stückes stringent Goethes Intention folgt, pflegt der Regisseur keinen per se dekonstruktivistischen Umgang mit der Vorlage, sondern ist bemüht, trotz visueller und bühnentechnischer Eingriffe die Werkvorlage adäquat auf der Bühne abzubilden. Rückblickend distanziert sich Stein bereits fünf Jahre später in einem Artikel der Fachzeitschrift *Theater heute* von Art und Konzeption dieser Stückbearbeitung: „Ich habe diese Inszenierung gefilmt, ich kann sie mir wieder anschauen und ich sterbe vor Scham.“⁷³ Der Literaturwissenschaftler Norbert Miller, mit dem Stein später intensiv bei der wissenschaftlichen Erarbeitung und Interpretation des *Faust*-Stoffes zusammenarbeitet, konstatiert bezüglich des von Stein damit indirekt kritisierten theatralen Verfalls aufgrund plakativer Regietheaterinszenierungen, dass eine derartige Ausprägung des Theaters grundlegend zwar von Fritz Kortner initiiert, jedoch auch durch Inszenierungen wie Steins *Tasso* bestärkt und salonfähig gemacht wurde:

⁷¹ Vgl. Schieb (2005), S. 76.

⁷² Miller (2013), S. 15.

⁷³ Theater heute 4/ 84, S. 4.

Nun ist eben das Unglück, dass das ganze Malheur leider mit Kortner anfängt. Ich beharre darauf: der erste Regisseur, mit dem, aber eben auf die Steinsche Weise noch, das Malheur einsetzt des Sichfreimachens vom Text, beginnt mit der Nacherfindung der Stücke durch Kortner. Ich bin der festen Überzeugung. Ich nehme ein Beispiel: Kortner inszeniert in München >Danton< phänomenal zwei Akte, überlässt den dritten Akt vollkommen den Schauspielern, radikalisiert den vierten Akt mit dem Tribunal, und der fünfte Akt ist weg. Das, könnte man noch sagen, ist unvollständig. Hinzugehen und in >Maria Magdalena< von Hebbel die zwingende Logik des in die Katastrophegetriebenwerdens herauszulassen, indem man alle logisch verknüpfenden Sätze herausnimmt und versucht, konsequent das Stück auf eine Variante des >Woyzeck< hin zu spielen, ist unerlaubt, ist etwas, was einen Eindruck erzeugt, der im Grunde genommen falsch ist. Das ist kein anderes Verfahren, als wenn Stein im >Torquato Tasso< den Aufbau des Stückes auseinandernimmt, die für ihn zentralen Textstellen an den Anfang stellt und sozusagen als Leitmotiv benutzt, und von da aus dann das Stück neu konstruiert. Also in beiden Fällen ein Willkürakt, der umgekehrt als die im Stück vorhandenen Tendenzen herauslöst, um von da aus das Stück neu zu konstruieren.⁷⁴

Mit der Bemerkung zu Steins *Tasso* verweist Miller auf den Akt der Willkür, den Steins Inszenierung mit den paradigmatischen Regietheaterdarbietungen teilt und von dort ausgehend das Stück neu zu konstruieren ersucht. Zwar distanziert sich der Regisseur bereits geraume Zeit später von jenem dekonstruktivistischen Inszenierungsansatz, bildet jedoch in der Retrospektive einen Teil dieser Bewegung.

(...) das heißt, das Prinzip einmal in Gang gesetzt, ist nicht mehr aufzuhalten, die Lawine rollt über die letzten Provinzbühnen, wo noch wieder jemand einen VW auf die Bühne stellen muß und noch mehr Leute sich ausziehen, wo man Richard III. als Schwulen spielt (...), das heißt, ich kann dieses Willkürprinzip vollständig sinnlos anwenden. Und damit hängt natürlich jeder, der das mal mitinitiiert hat in irgendeiner Weise mit drin.⁷⁵

Primär anästhetische Signifikanten wie eine offensive Figurenumgestaltung, das Einfügen von Fremdtext, Streichungen, Akte der Willkür, selbstreferentielle Provokationen, oder visuelle Brüche sind auch heute noch kennzeichnend für die postmoderne Regietheaterinszenierungen. Deshalb kann auch Steins Entwicklungsprozess, weg von den Merkmalen postmo-

⁷⁴ Schieb (2005), S. 80f.

⁷⁵ Ebd.

derer Inszenierungsparameter hin zu einer historischen und textbasierten Auseinandersetzung mit dem dramatischen Text als exzeptionell betrachtet werden, da der Regisseur heute zwar zu einem der radikalsten Gegner des postmodernen Darstellungsformats zählt, jedoch wie bereits Miller anführt, selbst als Mitbegründer dieser theatralen Strömung gilt.

Weiterhin demonstrieren diese verschiedenartigen Stadien eindringlich die Entwicklungsprozesse der Steinschen Regiearbeit und bestätigen ebenfalls die These Stadelmeiers, Stein sei nie ein Kind seiner Zeit gewesen. In diesem Sinne widersprach

der Schüler des szenischen Oberskeptikers Kortner (...) 1969 dem damals massenhaften linken Zeitirrglauben, dass Intellektuelle die Welt verändern könnten, indem er in seinem Bremer „Tasso“ Goethes eitlen Dichtertaktikdenker grandios an der Welt der Realien scheitern ließ.⁷⁶

Diese Art der Darstellung, wie sie in Steins *Tasso* zutage tritt, richtet sich ganz entschieden gegen die damalige Vorstellung vom Theater als ein für die Gesellschaft elementares Medium, das ausdrücklich politisiert und demokratisiert werden sollte.⁷⁷ Betrachtet man Steins bewusste Abwendung von den Mitteln und Ausrichtungen des Regietheaters im Kontext seiner eigenen Erfahrung und Auseinandersetzung mit dieser Theaterform, so gewinnt sein Entschluss der Negierung regiezentrierter Darbietungsformen umso mehr an Intensität.

Mit der Abkehr von destruktiven und deformativen Inszenierungsmodellen rückt die Anforderung nach der Erzeugung von Authentizität in den Vordergrund des Steinschen Inszenierungsmodells. Diese eingeforderte Angemessenheit gegenüber dem Stück schlägt sich ebenfalls in der historischen Gestaltung von Bühnenbild und Kostümen in Steins Aufführungskorpus nieder.⁷⁸ Darüber hinaus verfolgt der Regisseur deutlich nachschöpferische Strategien, die sich stringent vom *Tasso*, über den *Prinzen von Homburg* und die *Orestie* bis hin zu *Phädra* offenbaren.⁷⁹

Die Aufführung, die Regie Steins, der deutsche Text, die Schauspieler beschwören eine historische Höhe der Empfindungsmacht, angesichts welcher das Gegenwärtige nur klein scheint und nichtig: verzagende Verstreuung der Gedanken und Gefühle, ungefasst. Das Kunstwerk dieser Inszenierung, die im zeitgenössischen Theater nun ein Solitär ist, ein

⁷⁶ Ebd. S. 80f.

⁷⁷ Aus diesem Ansatz heraus entwickelte sich nachfolgend eine Szene, die nicht mehr nur exklusiv den Bildungsbürger ansprach, sondern auch bildungsferne Zielgruppen erreichen wollte. In diesem Spannungsfeld zwischen einem zunächst recht einfältigen, politischem Aufsatgetheater und altruistischer theatraler Auseinandersetzung mit alter Ästhetik und neuer Wirklichkeit entwickelte sich nachhaltig eine emanzipierte und freie Szene.

⁷⁸ Dieser Ansatz zeigt sich ebenfalls bereits in Steins *Tasso*-Inszenierung: Hier inszeniert Stein das Drama im Jahr 1968 mit Barockthema und Goethezeitkostümen.

⁷⁹ Nagel (2011 a), S. 66.

anderes Maß setzt, lässt uns bedenken Rang, Format, Wert unserer Geschichte.⁸⁰

Aus diesem Ausschnitt einer Abhandlung zu Steins *Phädra* geht nicht nur deutlich die Wirkungsmacht des Stückes, sondern auch seine Zeitlosigkeit hervor. Gerade durch die Fokussierung auf historische Elemente und die wirklichkeitsgetreue Darstellung der Geschichte entwirft der Regisseur eine Darbietungsform, die sich von den dato avantgardistischen Regietheaterinszenierungen abgrenzt und damit neue Maßstäbe im Bereich der Regie setzt. Paradigmatisch kann hier auf Inszenierungen wie *I Demoni*, *Das letzte Band*, *Faust*, *Onkel Wanja*, *Der zerbrochene Krug*, Verdis Oper *Don Carlo* oder *Wallenstein* verwiesen werden, die einem ähnlichen Aufführungsprinzip folgen. Hier verfolgt Stein gleichermaßen einen auf die Umsetzung des Textsinns und die Wahrung der dramatischen Form ausgerichteten Ansatz, indem er den Text als Korrektiv erachtet und die Umsetzung aller (inter-)textuellen und intermediären Vorgaben berücksichtigt.

Gegen die Verkleinerung und Zerstückelung großer Texte stellte er die mal gnadenlos abkühlende („Faust“), mal genial gnadenreich blühende („Wallenstein“) Ehrfurchtsbrillanz vor einer Sprache, einer Dichtung, die größer ist als die Peinlichkeit, die das übliche kleine Alltagstheater gegenüber allem empfindet, was schön und erhaben pathetisch ist.⁸¹

Als prägnant erweist sich weiterhin Steins akkurater und sorgfältiger Umgang mit der dramatischen Sprache und eine damit verbundene Betonung der Verständlichkeit schauspielerischen Sprechens und Agierens durch den Regisseur. Dieses Sprachbewusstsein unterstreicht nicht nur Steins Neigung zu einem dem Historismus und Dokumentarismus verpflichtenden Aufführungsmodell. Durch die Akzentuierung einer wohlartikulierten und den formalen Vorgaben entsprechenden Aussprache fordert er weiterhin die Verständlichkeit des originären Textes ein und unterstreicht dabei sein wissenschaftliches und konstitutives Prinzip der formalen Transformation vom dramatischen zum szenischen Text, das partiell als historische Disziplin betrachtet werden kann⁸². In diesem Zusammenhang verweist Stein ebenfalls auf die elementare Funktion von Sprache, einerseits bestimmte Sinneinheiten zu betonen, andererseits aber auch Freiräume zu kreieren. „Im *Faust II* ist alles Form. Nichts ist einfach so zu spielen. Das Ziel des Schauspielers muß darin bestehen, durch die Arbeit an der Form zu größerer spielerischer Freiheit zu gelangen. Der Sinn, der im Text steckt, kann ihm als Partitur-

⁸⁰ Iden (2010), S. 264.

⁸¹ Stadelmeier (2007) unter <http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/buehne-und-konzert/theater-kein-kind-seiner-zeiten-1458264.html>;

⁸² Mit dem Ausdruck *historische Disziplin* soll hier auf Steins philologische, geschichts-, geistes- und gesellschaftswissenschaftliche Auseinandersetzung mit dem Text verwiesen werden.

zeichen dienen.“⁸³ Die universale und am Original ausgerichtete Präsentation der Form stellt für Stein damit eine ebenso elementare Grundvoraussetzung dar wie eine prononcierte und konventionelle Aussprache.

Entsprechend gestaltet sich ebenfalls eine qualifizierte und akkurate Übersetzung der Stücke in die hochdeutsche Sprache, sowohl Inhalt als auch Form und Rhythmus betreffend, als zentrales Anliegen des Regisseurs. Hier leistet Peter Stein wiederholt selbst die Übersetzung alter Texte, wie etwa bei Aischylos' *Orestie* aus dem griechischen Original oder Racines *Phädra* aus dem Französischen, um eine textnahe und inhaltlich dem Original entsprechende Wiedergabe der Stücke zu gewährleisten. Den Stellenwert seiner *Orestie*-Inszenierung beurteilt Stein dabei im Gesamtkontext seiner bisherigen Schaffensphase als relativ hoch. „Ich halte das für die einzige wesentliche Sache, das einzig vernünftige, was ich jemals gemacht habe. Alles, was ich wusste, Archäologie, Altphilologie und Wissenschaft, konnte ich benutzen. Damit ist für mich ein Traum in Erfüllung gegangen.“⁸⁴ Und in einem Gespräch mit dem französischen Essayisten Georges Banu führt Stein entsprechend aus, dass

erst die Arbeit an der >Orestie< ihm erlaubt habe, den Gehalt des europäischen Theaters und seine grundlegenden Elemente tatsächlich zu begreifen: die Notwendigkeit nämlich, die dramatischen Aktionen in einer Weise zu organisieren, die es nicht gestattet, auch nur eins der entgegengesetzten Elemente zu vernachlässigen. Das griechische Theater, so Stein, arbeite mit quasi-rituellen Elementen und transportiere gleichzeitig einen Appell an die Vernunft, die Rationalität.⁸⁵

Mit seiner Inszenierung der *Orestie* gelingt dem Regisseur letztlich auch der Sprung zu einem gesamteuropäischen Regisseur. So inszeniert er Aischylos' Tragödie gemeinsam mit seinem Stammensemble der Schaubühne über mehrere Jahre hinweg als Gastspiel unter anderem in Frankreich, Italien, Griechenland, Polen und Venezuela.⁸⁶

Konform zur Akkuratessse seiner Prosaübersetzungen gestaltet sich auch die Präzision seiner Inszenierungen. Die intensive und langwierige Vorbereitungszeit zu seiner Inszenierung der *Orestie* befindet der Regisseur dabei für absolut obligatorisch.

⁸³ PBF, S. 139.

⁸⁴ Schieb (2005), S. 184

⁸⁵ Ebd.

⁸⁶ Vgl. Ebd. S. 184f.

Es mag schon sein, dass die Intensität, mit der wir uns mit den Texten zunächst wissenschaftlich beschäftigten, für das Theater nicht nötig ist, und dass damit unsere Bemühungen den Anstrich einer persönlichen Marotte bekommen. Aber ich bin der Meinung, dass die Erforschung der geschichtlichen Dimension überhaupt erst die Voraussetzung schafft für den Spielraum der Regie.⁸⁷

Diese intensive Auseinandersetzung mit den Texten der Trilogie lässt sich vermutlich auf Steins frühes Studium der Dechiffrierwissenschaft zurückzuführen, das es ihm ermöglicht, lateinische, gotische und mittelalterliche Schriften zu entziffern.⁸⁸ Diese Art der Ausbildung verdeutlicht erneut, welchen Stellenwert sprachliche und formalästhetische Komponenten in seinen Arbeiten einnehmen. Weiterhin steht dieses Modell für eine ausgeprägte pragmatische und wissenschaftliche Herangehensweise, die eine adäquate Verbindung von Lese- und Aufführungssituation einfordert. Mit Marivaux' *Streit* nähert sich Stein 1981 in der folgenden „Sequenz“ dem französischen 18. Jahrhundert, um sechs Jahre später mit Racines *Phädra*, dessen Übersetzung der Regisseur ebenfalls selbst geleistet hat, in das Frankreich des 17. Jahrhunderts vorzudringen. Aufgrund der offensichtlich problematischen Übersetzung des Stückes wurde die *Phädra* bis dato kaum auf den deutschen Bühnen aufgeführt.

Die im Original erreichte Versöhnung der Verpflichtung von Sprache auf ein verbindliches poetisches Schema bei gleichzeitiger Freiheit der Gedankenführung ist im Deutschen nicht leicht nachzuvollziehen und hat das Theater Racines der deutschen Bühne verschlossen gehalten. Auch Schillers Versuch einer Übertragung hat dagegen wenig vermocht.

Hinsichtlich der Übersetzungsleistung des Regisseurs konstatiert Peter Iden in seiner Kritik zu *Phädra*, dass es Stein durch die erneute Überarbeitung von Werles Übersetzung letztendlich gelungen sei, sowohl das rhythmische Fließen der einzelnen Sätze zu verstärken und sich darüber hinaus bei der Wahl der Substantive für teilweise schärfere, dem Original näher stehende Nomen entschieden hat.⁸⁹ Durch diese Änderungen entstehen zwar teilweise Brüche in der Syntax, jedoch hat dieser letzte Eingriff Steins entschieden dazu beigetragen, dass

(...) das deutsche Theater jetzt eine Sprache für diesen Dichter und dieses Drama [hat].

⁸⁷ Mainusch (1985), S. 114.

⁸⁸ Vgl. Schieb (2005), S. 183.

⁸⁹ Vgl. Iden (2010), S.262.

Und Steins Inszenierung lässt uns das Sprechen (wie das Schweigen) der Figuren erleben als den Grund und den Antrieb der Tragödie. Emphatische Rede: Nicht Mittel des Ausdrucks von Empfindungen sind die Wörter, sondern sie wollen das Gefühl selber. (...) Sprache wird hier körperlich, wie man das kaum je auf einer Bühne sich hat ereignen sehen.⁹⁰

Obwohl Stein in der Vorbesprechung zum Stück die Handlungsgestaltung als eher gering formalisiert und damit entgegen dem höfisch-zeremoniellen Charakter des Absolutismus beschreibt⁹¹, ist seine Darbietung letztendlich stark durch formalistische Strukturen bzw. der Wirkung, die das Durchbrechen dieser Formen hervorruft, geprägt.⁹²

Damit hat Stein mit der >Phädra< eine Hauptfrage, die ihn durch sein ganzes Werk hindurch beschäftigt, besonders bewusst auf die Bühne gebracht: Die Frage nach dem Verhältnis zur Tradition. (...) Gerade mit der sehr stark stilisierten, beinahe statuenhaft agierenden Figur des Theseus entwirft Stein in radikaler Weise eine Verkörperung des Antiken, Alten für die Seite der >anciens<.⁹³

Als charakteristisch für Steins Regiearbeit kann weiterhin die auch bei Andrea Breth zutage tretende Auffassung bezeichnet werden, sich in den Tätigkeitsfeldern als Regisseur hinter den Werkbelangen anzuordnen. Opportun verzichtet Stein vollständig darauf, den Text zu einem Medium für persönliche Selbstaussagen umzugestalten und nimmt sich konträr zu zahlreichen progressiven Abstrahierungstendenzen in seiner Funktion als Regisseur gänzlich zurück. Dabei markiert *Sommergäste* für Stein einen prägnanten Einschnitt innerhalb seines Oeuvres. Grundsätzlich postuliert Stein in der Konzeption des Stückes die Annahme, dass alle Intensität und Wirkkraft des Werkes bei einem Dramatiker wie Tschechow aus diesem selbst entstammen und erteilt damit der Autorintention eine primäre Stellung bei dem Versuch, die maximale Authentizität in der Aufführungssituation zu stiften. Ergo kommt dem Regisseur eine klar operative Funktion zu, die sich auf die Umsetzung von Vorgaben und Andeutungen zur Sprachvisualisierung bezieht und sich auf eine adäquate Adaption des dramatischen Stoffes auf der Bühne bezieht⁹⁴. „Erschienen ihm bei früheren Aufführungen wie *Tasso* oder *Changeling* die Gesten der Schauspieler äußerlich, maniert, >mickymaushaft<, wie angeklebt, so konnten die Schauspieler bei den *Sommergästen*-Proben die Gestik von Innen, aus der Ganz-

⁹⁰ Ebd. S. 263.

⁹¹ Diese Einschätzung Steins trifft insbesondere im direkten Vergleich mit anderen Autoren der französischen Klassik, wie Corneille oder Molière, zu.

⁹² Vgl. Schieb (2005), S. 381.

⁹³ Ebd. S. 382.

⁹⁴ Vgl. Miller (2013), S. 39.

heit der Schauspielerpersönlichkeit heraus entwickeln.“⁹⁵ Die hier benannte emotionale Tiefe, welche die Schauspieler ihren Rollen zuteil werden lassen, lässt eine Entwicklung der Figurendarstellung von ehemals affektiert bis nunmehr ganzheitlich und authentisch verzeichnen. Diese Ausstrahlung der Figuren beschreibt Botho Strauß als Herausforderung, die sich in Form von einer tiefgreifenden, desolaten Grundstimmung aller Figuren äußert.⁹⁶ Der charakterliche Tiefgang der Figuren auf der Bühne steht gleichsam für eine Weiterentwicklung des Regisseurs auf darstellerischer Ebene, die sich über einen Zeitraum von der *Tasso*-Inszenierung, in der Stein zwar stringent Goethes Werkintention folgt, jedoch seine eigenen Ansätze in die Konzeption des Stückes mit einbindet, bis hin zur Einsicht der totalen Autorzentrierung bei Tschechow erstreckt.

Wie die spätere Auseinandersetzung mit den Szenenspiegeln belegt, distanziert sich Stein entschieden von den progressiven Merkmalen postmoderner Aufführungsparameter, wie beispielsweise Improvisation, Abstraktion oder Provokation. Hinsichtlich der Entfaltung dieser Strömung räumt er jedoch ein, dass er sich durchaus bewusst darüber sei, dass seine Generation

diese Entwicklung losgetreten hat, ich selber auch, aber es ist irgendetwas geschehen, was ich nicht ganz verstehe.“ Heute hätten die Schauspieler „Angst, dass sie mit Scheiße beschmiert werden oder an der Rampe eine halbe Stunde lang wixsen müssen.“⁹⁷

Die hier angedeutete Verlagerung von Wertigkeiten und Hierarchien auf den deutschen Theaterbühnen missbilligt der Regisseur zutiefst. "Inzwischen kann ja am Theater jeder machen was er will, aber in der ganzen Welt wird das deutsche Regietheater inzwischen verlacht"⁹⁸. Konträr hierzu formuliert Stein das Postulat seiner Inszenierungsarbeit als inhaltlich und formal am dramatischen Text ausgerichtete und auf einem historisch-intertextuellen Diskurs basierende wissenschaftliche Auseinandersetzung mit dem Werk. Mit Regress auf Gründgens Inszenierungsmodell, das starke Parallelen zu Steins Inszenierungsarbeiten erkennen lässt, verweist Schmidt diesbezüglich auf eine Orientierung „an den >Idealfällen< exakten Verstehens der Autorintention durch den Spielleiter.“⁹⁹ In diesem Zusammenhang lässt

⁹⁵ Schieb (2005), S. 311f.

⁹⁶ Vgl. Stadelmaier (2012 a) unter <http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/gorkis-sommergaeste-in-der-berliner-schaubuehne-die-schandtat-der-saison-11995650.html>.

⁹⁷ Mommert (2007) unter <http://www.tagesspiegel.de/kultur/peter-stein-deutsches-regietheater-wird-in-der-ganzen-welt-verlacht/1039364.html>.

⁹⁸ Ebd.

⁹⁹ Schmidt (2008), S. 110.

sich weiterhin konstatieren, dass Stein ebenfalls die Vorgaben aus dem non-verbale dramatischen Zeichensektor als verbindliche Vorlage erachtet und diese größtenteils identisch abbildet. Ausnahmen sind lediglich an Stellen zu verzeichnen, die für die praktische Umsetzung vom dramatischen zum szenischen Zeichensektor erforderlich sind und damit einer angemessenen Darstellung und Illustration des Werkgehalts dienen.¹⁰⁰

Korrespondierend zu diesem den Textsinn zentrierenden Ansatz orientiert sich der Regisseur, wie auch seine Kollegen Andrea Breth oder Patrice Chéreau, stark an naturalistischen Darstellungsformen. Prägend fungierte hier bereits Fritz Kortner, bei dem Stein als Regieassistent auch hinsichtlich handwerklicher Akkuratess und einem tiefgreifenden Textumfang Erfahrungen sammelte. Kernpunkt von Kortners Auseinandersetzung mit einem Werk war neben der sprachlichen Akribie und einer immensen Detaildichte eine genaue Textanalyse, die dazu dienen sollte, das Wesentliche eines Werks herauszuarbeiten und durch akribisch genaue Arbeit eine bis ins kleinste Detail wirklichkeitsgetreue Darstellung zu ermöglichen.¹⁰¹

Bereits 1967 beschreibt Ivan Nagel im Jahressonderheft von *Theater heute* bestimmte charakteristische Merkmale, die schon damals kennzeichnend für Steins Regiestil waren. Im Zusammenhang mit dessen Arbeitsweise verweist Nagel entsprechend auf einen Prozess „der kunst- und anstrengungsreichen Erarbeitung eines >zweiten Naturzustandes<“¹⁰², die den Schauspielern eine detaillierte und wirklichkeitsgetreue Abbildung von Wirklichkeit und Menschendarstellung ermöglicht. Als exemplarisch kann hier die Gestaltung des Bühnenbildes zu einer Szene aus *Faust, Der Prolog im Himmel*, angeführt werden: Dieser Prolog, in welchem Mephisto und Gott einen Disput über Gut und Böse führen, zitiert zunächst das morality play des 17. Jahrhunderts, auf welches auch das Bühnenbild in seiner ursprünglichen Konzeption verweist. Zunächst fällt in diesem Zusammenhang auf, dass Stein die beiden Protagonisten dieser Szene nicht als feindliche Gegenspieler konzipiert, sondern als komplementäre Kräfte eines Ganzen neuzeitlich verschränkt. Jedoch verweist Stein in der Konzeption der Figuren ebenso auf die hier zutage tretende, allegorische Darstellung des Kampfes von Tugend und Sünde um die Seele des Menschen.

Da das Bühnenarrangement bewusst traditionell verfährt, besteht die Gefahr, dass sich durch eine freundliche Gott-Teufel-Beziehung zu viel Gemütlichkeit in die Szene einschleicht. Das kann vermieden werden, indem das Gedankliche, trotz aller Scherze, stärker in den Vordergrund rückt. Auch der Mephisto Darsteller Adam Oest bemüht sich

¹⁰⁰ Vgl. Ebd.

¹⁰¹ Vgl. Mair (2012) unter http://www.100mk.de/fritz_kortner.html.

¹⁰² Schieb (2005), S 44.

durch seinen mimischen Ausdruck noch hinterhältiger, genüsslicher, >vorgenießender auf Gemeinheiten< (Stein), schlangenartiger, gieriger und süchtiger zu spielen, um aufkommende Gemütlichkeit zu brechen.¹⁰³

Das Arrangement der Requisiten, die Eigenart der jeweiligen Charaktere und die Konzeption des Bühnenbildes unterstreichen den Szenencharakter und verleihen diesem durch die historische und an den Vorgaben des Dramas orientierte Ausgestaltung eine harmonische und kohärente Ausrichtung. So befindet sich an der Hallendecke eine zweidimensionale Spirale, die später in der *Bergschluchten*-Szene Fausts Lebensbahn versinnbildlicht und ausschließlich in den beiden Himmelsequenzen in Erscheinung tritt. In der Mitte dieser Spirale befindet sich ein Kreis. In diesem Areal befinden sich Gott und um ihn herum arrangiert, auf drei durchsichtigen Stühlen, die Erzengel. Die Lehne eines vierten Stuhles ist dabei als Verweis auf Luzifer nach vorne geklappt. Diese Himmelsfläche wird weiterhin optisch durch drei Flügel, die an den Stühlen der Erzengel befestigt sind, gekennzeichnet. Unter dieser Spirale befindet sich das Holzpodest des *Vorspiels*. Wenn der Vorhang zu Boden fällt, schnellt aus der Decke eine Leiter empor und Mephisto der sich bis zu diesem Zeitpunkt noch im Inneren der Bühnenkonstruktion versteckt hält, öffnet eine Klappe und nimmt seinen Weg auf das Podest. Bei der Betrachtung des Bühnenraums lassen sich ergo deutliche Referenzen zu den von Goethe selbst angefertigten Skizzen zur Fausttragödie erkennen, die wiederum einen eindeutigen Hinweis auf die historisch ausgerichtete Konzeption des Bühnenbildes erteilen.¹⁰⁴

Zusammenfassend lässt sich feststellen, dass anhand von Peter Steins Textverständnis und Theaterästhetik eine Art von Textumgang aufgezeigt werden kann, der sich generell von prototypischen Regietheater-Tendenzen wie Dekonstruktion oder Reduktion auf Textmaterial abgrenzt. Der Regisseur entzieht sich damit ausdrücklich derartigen Darstellungsmodellen und betont in diesem Zusammenhang die Treue zum Werk, wie auch Wirkung und „Musikalität“¹⁰⁵ seiner Kunst. Hier spielt Stein konkret auf den Effekt von Rhythmus und Sprache an, die den Text transportieren und betont damit abermals die Notwendigkeit der Wahrung der ursprünglichen dramatischen Form um den Kern seiner Theaterarbeit, die Übermittlung des dramatischen Sinns, zu gewährleisten. Der Einsatz künstlerischer Mittel erfolgt ergo stets nach Vorgabe der Anweisungen, die sich aus dem außersprachlichen Zeichensystem gewinnen lassen, oder die der angemessenen Wiedergabe des Textsinns dienen.

¹⁰³ PBF, S. 101.

¹⁰⁴ Vgl. PBF, S. 220ff.

¹⁰⁵ Vgl. Nagel (2011 a), S. 76f.

2.2 Textbegriff und Textverständnis bei Peter Stein

Peter Stein und Andrea Breth haben sehr viel Gemeinsames. Die Schule, aus der sie kommen und das Verständnis von Theater sind sehr ähnlich. Die Probenarbeit ist sehr verwandt. Beide sind unglaublich akribisch im Umgang mit der Vorlage.¹⁰⁶

Wie bereits aus den Erhebungen der Gliederungspunkte 3.1.1 und 3.1.2 hervorgeht, lassen sich einige Parallelen zwischen den Regisseuren Andrea Breth und Peter Stein hinsichtlich der Art der Umsetzung und Darstellung des Dramas auf der Bühne erkennen. Zum einen liegen diese Übereinstimmungen in dem gemeinsamen Ansatz eines historisch-intertextuellen und den Text als sinnstiftendes Korrektiv erachtenden Darstellungsmodells begründet, aus dem sich zwangsläufig einige gemeinsame Signifikanten für die Arbeit mit und an dem Text ergeben. Darüber hinaus offenbart sich jedoch eine deutliche Abneigung beider Regisseure gegenüber derartigen ästhetischen Ansätzen, die sich Programmen wie Dekonstruktion, willkürlicher Provokation oder einer progressiven Aktualisierung des Dramas verschrieben haben.

Bei der Gegenüberstellung dieser Konzepte offenbaren sich jedoch ebenfalls einige zentrale und spezifisch inszenatorische Merkmale, die auf bestimmte ästhetische oder theoretische Modelle verweisen, die keinem allgemeinen Konsens textgetreuer Inszenierungsarbeit unterliegen. Textgetreues Inszenieren bedeutet ergo nicht, eine nach bestimmten Schemata und Formen erfolgte Aufführungspraxis. Als zentrales und konvergierendes Charakteristikum gestaltet sich lediglich die bereits auf Gründgens zurückreichende Orientierung an den „Idealfällen exakten Verstehens der Autorintention durch den Spielleiter“, wobei dieses Fassungsvermögen keinesfalls „Eingriffe in die Vorlage“ ausschließt, „wenn sie für die Theaterpraxis notwendig sind, d.h. der adäquaten Umsetzung des Textsinns diesen.“¹⁰⁷ Das Spektrum entsprechender Modelle und die darin zum Ausdruck kommende Bandbreite aufführungsbezogener Theaterrmittel ist, entgegen der gängigen Annahme, beträchtlich. So orientieren sich etwa Peter Stein und Andrea Breth primär an der dramatischen Form des Werkes, die ihnen

¹⁰⁶ BD, S. 101.

¹⁰⁷ Schmidt (2008), S. 110.

als Direktive ihres ästhetischen Prinzips¹⁰⁸ zugeschrieben werden kann. Gleichzeitig lassen sich bei Breth ebenfalls Verschiebungen auf der Ebene der Darstellung verzeichnen, die sich vornehmlich in der Ausgestaltung von Leerstellen des Textes niederschlagen und sich vorwiegend im Entwurf des Bühnenraums oder durch akustische Elemente äußert. Peter Stein hingegen belässt jene Leerstellen des Textes als solche und nutzt diesen kreativen Freiraum nicht zur Gestaltung individueller Regieeinfälle. In diesem Kontext lassen sich dokumentarische oder historisch-reale Darstellungsformen als charakteristisch für Steins Bühnenkonzeption klassifizieren.

Diese unterschiedlichen Herangehensweisen sind weiterhin Indiz dafür, dass es, entgegen der öffentlichen Meinung, eine Fülle an Möglichkeiten gibt, das Credo eines textgetreuen Inszenierungsmodells individuell und dabei widerspruchsfrei umzusetzen. Darüber hinaus erweist sich insbesondere die Vielfalt dieser Konzepte als Plädoyer dafür, dass der Text im modernen Gegenwartstheater nach wie vor von bestimmten Gruppen als Korrektiv betrachtet wird. *Regietheater*, im Sinne einer standardisierten Bezeichnung für gegenwärtige Inszenierungsformen, meint heute somit nicht nur die Dekonstruktion des Textbegriffs und reine Willkür im Umgang mit der literarischen Vorlage, so wie es als Kennzeichen postmoderner Inszenierungscharakteristika in Erscheinung tritt, sondern kann immer noch textzentrierte Inszenierungsarbeit bedeuten. Wie bereits aufgezeigt wurde spielt der Text, sowohl bei Andrea Breth als auch bei Peter Stein, als Korrektiv und letztendlich Maßeinheit dafür, dass ein *anything-goes* auch im gegenwärtigen modernen Theater nicht möglich ist, in unterschiedlicher Facettierung und mit divergenten Begründungen eine zentrale Rolle.

Entsprechend liegt für Stein auch der entscheidende Impuls für die Konfrontation mit dem Theater in der Vielschichtigkeit und Komplexität von Texten begründet, die es vermöge intertextueller Verfahren zu identifizieren gilt.

Mir ging es wie einem Archäologen, der merkt, dass er bestimmte Dinge, die er sucht, nicht ausgraben kann, z.B. die Töne und Bewegungen der antiken Tragödie. Dramatische Texte muß man sprechen, laut lesen, sie bestehen aus Rede und Gegenrede. Diese entscheidende Dimension wollte ich herausfinden, aber das Theater der 50er Jahre hier in Deutschland war ziemlich miserabel. Es war mehr oder weniger wirklich so, wie es sich heute konservative Leute vorstellen, wenn sie von Texttreue sprechen oder von der Unverfälschtheit des Textes. Es war Theater, gewiß, aber es war eben Theater im dummen

¹⁰⁸ Vgl. Pavis (1988), S. 101: Der Ausdruck *ästhetisches Prinzip* bezieht sich hier auf eine von Patrice Pavis geprägte Diktion, die die Arbeitsstruktur und dramaturgische Form der Regisseure, besonders die Relation der jeweiligen Zeichen untereinander, beschreibt.

Sinne des Wortes. Gegensätze und Widersprüche wurden eingeebnet. Ich sagte mir damals, daß man diese ungeheuren Gegensätze, die sich in vielen Dramen auftun, ruhig gegeneinanderknallen lassen sollte.¹⁰⁹

Steins theaterästhetischer Ansatz, der dem dramatischen Text als aufführungsbezogene und poetische Kunstform eine klare Referenzfunktion im Gesamtkontext theatraler Darstellungsmodelle zuschreibt, verweist in dieser Aussage ganz deutlich auf einige für den Regisseur zentrale Signifikanten im Umgang mit der Textvorlage. So ist die Voraussetzung zur umfassenden Texterschließung nicht nur eine hermeneutische Werkinterpretation, die auf der formalen Angemessenheit gegenüber dem dramatischen Text basiert. Ebenso bildet die adäquate Transformation, welche die angemessene Präsentation des Textgehalts auf der Bühne unter der Möglichkeit eventueller Eingriffe zugunsten aufführungsbezogener Notwendigkeiten postuliert, vom dramatischen zum szenischen Bühnentext die Basis für eine ganzheitliche Erschließung und letztendliche Abbildung des Werkes. Denn erst durch die Adaption des Dramas auf der Bühne und die damit verbundene Akzentuierung sprachlicher¹¹⁰ und darstellerischer¹¹¹ Komponenten erfährt das Drama nicht nur eine Verlebendigung, sondern entfaltet aufgrund der dramaturgischen Darbietung eine tiefere Wirkung, die sich für den Rezipienten aus der bloßen Textlektüre nicht ergeben kann. An dieser Stelle tritt der performative Stückcharakter entsprechender Werkinszenierungen zutage, wodurch Stein versucht, eine Inszenierung der vielfältigen Textperspektiven durch das Spiel auf der Bühne zu ermöglichen. Diese Inszenierungsform akzentuiert seinen Versuch, der literarischen Vieldeutigkeit des Textes gerecht zu werden und rekuriert damit sowohl auf die referentiell-semiotischen Komponenten des mimetischen Werkcharakters, wie auch auf die Betonung der performativen Schauspielkunst als Transfermedium zwischen Lese- und Aufführungssituation.

Durch ein intertextuelles, auf hermeneutischer Grundlage basierendes Verfahren zur Texterschließung ergibt sich die Zentrierung methodischen und pragmatischen Vorgehens im Umgang mit der literarischen Vorlage, worauf jedoch bereits im Vorfeld hingewiesen wurde. Eine intensive Auseinandersetzung mit dem Damentext und seinem historischen, sozialen oder politischen Kontext sowie Sprache und Form der Aufführung sind damit zwingend erforderlich. Somit kann erst auf Grundlage einer gründlichen Textlektüre die Offenbarung von

¹⁰⁹ Mainusch (1985), S. 112.

¹¹⁰ Sprachliche Komponenten beziehen sich hier auf auditive und phonetische Faktoren, wie Aussprache, Artikulation, Intonation, Redestil, Betonung usw.

¹¹¹ Darstellerische Komponenten beziehen sich auf allgemein mimische und gestische Aktivitäten der Schauspieler.

Spielräumen und deren kreative Ausgestaltung durch den Regisseur, wie auch die Möglichkeit der Entfaltung einer vollständigen Empathiefähigkeit, erfolgen.

Um die literarische Vorlage analog des postulierten Spektrums zu durchdringen, konsultiert Peter Stein bei der Erarbeitung des *Faust*-Stoffes literaturwissenschaftliches Fachpersonal¹¹² oder leistet wie etwa bei Aischylos' *Orestie* selbst eine umfangreiche Übersetzungsarbeit, um bestmögliche Voraussetzungen für die Verständnisleistung bei den Rezipienten zu schaffen. Erklärtes Ziel ist dabei, den Sinn der Texte dem Original entsprechend wiederzugeben. Diesem Kernansatz folgend sollen ebenso Form und Sprache in direkter Korrelation mit dem Text stehen und in der Form gewählt werden, dass sie den Gehalt des Werkes für ein heutiges Publikum adäquat und verständlich darstellen. Korrespondierend führt Peter Stein zu seiner Übersetzung der *Orestie* an, dass er sich

(...) intensiv mit den Texten dieser Trilogie auseinandergesetzt [habe]. Das führte soweit, dass ich eine Zeitlang die Kommentare Zeile für Zeile parallel speichern konnte. Und erst diese Arbeit ist die Basis für meine Übersetzung gewesen, die keinen besonderen sprachlichen Ansprüchen genügen will, sondern die einzig und allein den Zweck hat, den Sinn der Texte deutlich zu machen.¹¹³

Seine Bearbeitung und Inszenierung von Aischylos' *Orestie* aus dem Jahr 1980¹¹⁴ gilt dabei als eine seiner bedeutendsten Arbeiten, deren Übersetzung aus dem griechischen Original Stein selbstständig geleistet hat. Hierzu bemerkt der Regisseur in seinem Vorwort zur *Orestie*:

Die vorliegende Übersetzung zeichnet sich dadurch aus, dass sie nicht zu literarischen oder wissenschaftlichen Zwecken, auch nicht fürs Theater allgemein, sondern für eine bestimmte Aufführung angefertigt wurde, für bestimmte Schauspieler, für ein bestimmtes Theater, und zwar im Rahmen eines langfristig geplanten Projekts der Annäherung an die antike Tragödie, unter meiner Regie.¹¹⁵

Anhand von Steins Ausführung wird die Relevanz ersichtlich, die der Regisseur der Berücksichtigung des Verhältnisses von Text und Theater und den damit verbundenen Problemen bei der Adaption von einem schriftlich fixierten in ein translatorisches Medium zukommen lässt. Offensichtlich ist für den Regisseur eine genaue und dem Medium Theater angemessene Transformation der literarischen Vorlage auf der Bühne Grundvoraussetzung, um

¹¹² Z.B. Ulrich Gaier, Norbert Miller.

¹¹³ Mainusch (1985), S. 114.

¹¹⁴ 1994 wurde das Stück in Moskau in russischer Sprache wiederaufgenommen.

¹¹⁵ Die *Orestie* von Aischylos (1997), S. 7.

Sinn und Gehalt des Werkes adäquat transportieren zu können. Aufgrund der heute auftretenden sprachlichen Barrieren und Verständnisprobleme bei der Rezeption und Rezitation alter griechischer Tragödiendtexte hat Stein somit eine Übersetzung geleistet, die das Werk angemessen und der Intention des Autors entsprechend darstellen soll. In diesem Ansatz einer wissenschaftlich fundierten und der genauen Sinnstruktur des Textes entsprechenden Darstellung der Stücke spiegelt sich Peter Steins charakteristische Arbeitsweise, seine dramaturgische Struktur wie auch seine ästhetischen Prinzipien. Dieses theatrale Verständnis wie auch eine daraus resultierende, bestimmte Modalität vom Drama und seiner szenischen Umsetzung betonen nicht nur die Relevanz von Wissenschaftlichkeit und fundierten Textkenntnissen für den Regisseur, sondern auch die Notwendigkeit eines möglichst umfassenden und originären Textverständnisses.

Aischylos' Sprache ist schwierig gefügt, der Sinn oft in sehr eigenen Wortbildungen zusammengedrängt. Zügellos, wild, ungemischt nannte ihn ein Kritiker. Die vorliegenden Übersetzungen, die dem Original stilistisch nahe zu kommen versuchten, waren unspielbar. Man hat von "Abgründen der Geschmacklosigkeit" gesprochen, in die manch eine von ihnen geraten sei. So übersetzte Stein den Text neu. Dem Zuhörer sollte von seinem Sinn nichts vorenthalten werden. Aber die Sprache sollte sich ihm nicht verschließen. (...) Diese Übersetzung stellt eine bewundernswerte Leistung der Gelehrsamkeit dar. Doch hat Stein die Übersetzung nicht nur im Blick auf die Bühne abgefaßt, sondern anschließend auch mit den Schauspielern besprochen, erprobt; Alternativen wurden durchgespielt, neue Lösungen gefunden. Die Erörterung gelehrter Interpretationen gehörte in dieser erstaunlichen Bühne zum Probenalltag. So war mit dem Gelehrten zugleich immer der Künstler am Werk. Die Trilogie wurde neu - in einer kaum wiederholbaren Kongenialität - erschlossen.¹¹⁶

Für die Übersetzung der Orestie greift der Regisseur deshalb auch auf eine spezielle Methode zurück, die ausschließlich für eine bestimmte Art von Aufführung angefertigt wurde¹¹⁷. Dabei ist seine Übersetzung eine Kompilation aus unterschiedlichen Quellen: Neben diversen Kommentatoren nennt der Regisseur acht Übersetzer, die er für seine Translation herangezogen hat: Paul Mazon, Mario Untersteiner, Hugh Lloyd-Jones, Johannes Gustav Droysen, Ulrich von Wilamowitz-Moellendorf, Ernst Buschor, Oskar Werner, Dietrich Ebner.¹¹⁸ Dabei vereint Stein in seiner eigenen Übersetzung Passagen eben aufgeführter Arbei-

¹¹⁶ Meier (1997) unter <http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/buecher/rezensionen/belletristik/rezension-belletristik-wilder-tanz-des-wilden-herzens-11306498.html>.

¹¹⁷ Vgl. Anm. 354

¹¹⁸ Vgl. Mindt (2009), S. 310.

ten, auch wenn dadurch partiell Wiederholungen entstehen. Vordergründig bleibt für den Regisseur stets ein absolutes und umfassendes Textverständnis.

Zwei Drittel des Textes ist Chor-Text, und sehr bald entschied ich, den Chor für jedermann unmittelbar verständlich zu machen. (...) Deshalb ist die vorliegende Übersetzung manchmal wesentlich ausführlicher als die Vorlage und berücksichtigt unterschiedliche, sich oft widersprechende Forschungsergebnisse.¹¹⁹

Trotz des hohen Grades an Wissenschaftlichkeit, historisch genauer Textreproduktion und außersprachlichen Materialien besitzen Steins Inszenierungen keinen antiquarischen Charakter. Vielmehr liegt die Modernität der Stücke gerade in der Abkehr populär ästhetischer Strukturen und Inszenierungstechniken begründet. Bühnentrends negierend und seiner eigenen Theaterästhetik folgend inszeniert und konstruiert Peter Stein seine individuell konfigurierten Darbietungen. Diese dramaturgische Stringenz betont den ästhetischen Charakter der Steinschen Inszenierungsarbeit und lässt den Regisseur als Pionier klassischer Inszenierungsmodelle im gegenwärtigen postmodernen Regietheater erscheinen. Seinen Hang zu Wissenschaftlichkeit und Akkuratessse hinsichtlich des Textumgangs beschreibt er dabei wie folgt:

Ich bin jemand, der die Wissenschaft liebt, und ich betreibe ein Theater, das ohne wissenschaftliche Beschäftigung gar nicht denkbar ist. Ich verbünde mich sehr gerne mit der Wissenschaft, und ich weiß, dass das Resultat dieses Bündnisses ein Theater ist, dass im wesentlichen eine Art Museum darstellt.¹²⁰

Wie auch Andrea Breth verweist Stein selbst auf den *musealen* Charakter seiner Aufführungen und artikuliert damit den altmodischen¹²¹, jedoch auch zeitlosen und klassischen Ansatz seiner Inszenierungskonzepte. Dabei betrachtet Stein die dramatischen Texte auf ganzheitlicher Ebene, was sowohl die Auseinandersetzung mit den sprachlichen und außersprachlichen Textzeichen zur Folge hat und versucht damit die literarische Vorlage samt Autorintention auf der Bühne wiederzugeben. Die Aktualität der Stücke sieht er hingegen in den Themen und Motiven der Texte begründet, weshalb ihre Musealität letztendlich zugunsten der aufführungsbezogenen und thematischen Gegenwartigkeit überwunden werden kann.

Ich bin der Überzeugung, dass hier kein echter Gegensatz vorliegt. Die reine Gegenwartigkeit ohne Rücksicht auf die geschichtliche Dimension ist banal, die bloße Präsentation des Musealen blind. Ein Stück allein sagt mir wenig. Ich brauche alles Mögliche drum-

¹¹⁹ Die Orestie von Aischylos (1997), S. 8.

¹²⁰ Mainusch (1985), S. 112.

¹²¹ Vgl. Jörder (1998) unter http://www.zeit.de/1998/52/199852.breth_.xml.

herum, und das ist zunächst die geschichtliche Dimension und darüber hinaus auch die Arbeit der Generationen an diesem Text.¹²²

Diese Aussage gibt den Kerngedanken von Steins theaterpoetischem Verständnis wieder und demonstriert seinen Standpunkt bezüglich Textverständnis und Textumfang. Ebenso wichtig wie der Dialog ist der historische, soziale und gesellschaftliche Kontext des Stückes, die *geschichtliche Dimension und darüber hinaus auch die Arbeit der Generationen an diesem Text*, um das Stück umfassend und genau darstellen zu können, wie der Regisseur selbst bemerkt.

In diesem Kontext verweist Stein auf die exponierte Funktion des Autors und dessen Plazet zur Schaffung von Authentizität und Wertbeständigkeit einer Inszenierung. „Ich arbeite nicht mit Einfällen, die gehen mir ab. Ich arbeite so, wie ich glaube, dass der Autor das beabsichtigt hat.“¹²³

In diesem Zusammenhang konstatiert Luc Bondy, dass sich in Steins Inszenierungsarbeit die Verbindung von Text und Inszenierung als Prämisse und nicht nur leere Behauptung offenbart. „Er will Stoffe vermitteln. Dieses Interesse, das er verfolgt, fehlt heute weitgehend, es ist verloren gegangen.“¹²⁴ Als zentral gestaltet sich für Stein weiterhin, dass bei der entsprechenden Vermittlung von Stoffen und Inhalten auch Identität, Tradition und Kultur transportiert werden, die es zu konservieren gilt. Sprache und Texte vermitteln Kultur, weshalb eine vollständige Übertragung eines Werkes in die Moderne den Ansprüchen an eine umfassende und adäquate Darstellung des Dramas nicht gerecht werden kann. Dieses Verfahren führt letztendlich lediglich zur Reduktion des Stückgehalts und vermag es nicht, den ursprünglichen kulturellen, ästhetischen und informellen Wert von Literatur zu transportieren. Unter diesem Gesichtspunkt betont Stein abermals die Rolle der Autorintention, die für den Regisseur zu einer umfassenden Textinterpretation Voraussetzung ist. So kommen den autobiographischen Elementen bei der Erforschung und Wiedergabe des Textes, beispielsweise in Steins Kleist-Inszenierung, eine tragende Rolle zu. „Die Untersuchung des Textes und der linken wie der bürgerlichen Kleist-Literatur haben Regie und Dramaturgie (Botho Strauß) dazu gebracht, für die Inszenierung von dem Aufscheinen der Biographie Kleists in seinem Drama auszugehen.“¹²⁵

¹²² Ebd. S. 113.

¹²³ Schiller (2009) unter <http://www.abendblatt.de/kultur-live/article1241454/Haben-Sie-etwa-das-Gefuehl-ich-sei-kokett.html>.

¹²⁴ Bondy (2007) unter <http://www.nzz.ch/aktuell/feuilleton/uebersicht/gruenderfigur-des-theaters-1.562979>.

¹²⁵ Iden (2010), S. 142.

Hierzu verweist Peter Stein abermals auf die Relevanz der Konservierung von Originalstücken als auch auf einen pietätvollen Umgang mit den Werken, um diese in der öffentlichen Wahrnehmung konform zu verankern.

(...) der Text ist die Grundlage im europäischen Theater, gesprochene Sprache versteht er als höchsten Ausdruck nationaler Identität. Texte, vor allem klassische Texte, transportieren Sinn, Welterfahrung, von Texten kann man lernen, man kann daran wachsen, erwachsen werden.¹²⁶

Hinsichtlich seines Inszenierungscredos postuliert Peter Stein somit das Primat des Textes: „Wir haben keine andere Chance als die Texte aufzuführen.“¹²⁷ Für den Aufführungsprozess sind jedoch nicht nur Faktoren wie das Adäquanzverhältnis zwischen szenischem und dramatischem Text von Bedeutung. Desgleichen bilden außersprachliche Darstellungselemente, eine das Werk unterstützend Bühnenperformance, die Einheit von Körper und Raum oder der adäquate Einsatz musikalischer Mittel die Voraussetzung, um die intendierte Verbindung von Lese- und Aufführungssituation zu erzielen. Weiterhin prägnant im Kontext einer historisch-realen Darstellungsform ist die sprachliche Komponente: Sprache stiftet nicht nur Identität und verleiht damit einer gesamten Kulturnation ihren Ausdruck, sie vermag ihrem eigenen Sprachduktus entsprechend Werte und Vorstellungen zu formulieren und in schriftlicher Form festzuhalten. Somit liefert das Werk nicht nur den Inhalt, sondern verweist gleichsam über die Art der Diktion auf bestimmte Eigenheiten eines Kulturraums. Für Stein nimmt die Sprache, deren Funktion es ist, Texte auf die Bühne zu bringen und dadurch den entscheidenden dramatischen Faktor zu bedienen, eine maßgebende Funktion ein: „Dramatische Texte muß man sprechen, laut lesen, sie bestehen aus Rede und Gegenrede. Diese entscheidende Dimension wollte ich herausfinden, (...).“¹²⁸ Auf die in diesem Kontext dezidierte Frage, welchen Rang Sprache für Stein einnimmt, antwortet der Regisseur, dass Theater für ihn

das einzige Institut [darstellt], das sich mit Sprache als "Spreche" systematisch auseinandersetzt. Bei allem wünschenswerten Verbund in große politische Strukturen wie Europa ist es als Gegenbewegung wichtig, soweit es geht, Identitäten zu bewahren. Und die Sprache und das Sprechen ist der entscheidende Charakter einer nationalen Identität. (...) Da ist es meiner Meinung nach mindestens so wichtig, Sprachidentität zu pflegen, auch wenn man sich keine Illusionen macht, dass dies nicht 100-prozentig gelingt. Botho

¹²⁶ Eröffnungsvortrag (2010) zum Studienjahresbeginn: Peter Stein über seinen „erotischen“ Zusammenhalt mit den Schauspielern. unter <http://www.hfs-berlin.de/nachricht/peter-stein-ueber-seinen-erotischen-zusammenhalt-mit-den-schauspielern/>.

¹²⁷ Mainusch (1985), S. 116.

¹²⁸ Ebd. S. 112.

Strauß ist jemand, der verzweifelt versucht, diese Sprache nicht einfach den Journalisten und Fernsehmoderatoren zu überlassen. Das wäre eine Katastrophe. Wenn alle so redeten wie im Real-Life-TV, oder wie die Moderatoren quatschen, das wäre ein Albtraum. Uns ist doch diese Hoffnung oder Utopie eingeschrieben, dass wir Menschen tiefgründigere Wesen sind als etwa solche Eintagsfliegen aus dem "Big Brother"-Container.¹²⁹

Sprache ist ergo nicht nur Medium der Kommunikation, sie vermittelt Inhalte auf eine jeweils der Identität des Sprechers oder Autors angepasste Weise und erteilt damit Informationen über Herkunft und Wesen des Genius. Weiterhin werden durch die Art des Sprechens, wie Stein anmerkt, Emotionen und Wirkung des Dramas betont, wodurch der geschriebene Text letztendlich in allen im Text bereits angelegten Nuancen auf der Bühne in Erscheinung tritt. Durch das Medium Bühne, das vorrangig von den Möglichkeiten außersprachlicher Elemente, wie die musikalische Untermalung einer Szene, die Gestaltung des Bühnenbildes, darstellerische Gesten und Mimen, sowie die lebendige Sprache profitiert, erlebt der geschriebene Text eine Verlebendigung. Durch die Möglichkeit der Darbietung und des sprachlichen Vortrags eröffnen sich verschiedene Facetten des Dramas, so Steins Überlegung, die über die reine Lektüre nicht offen gelegt werden.¹³⁰ Sprache ist somit notwendige Voraussetzung, um den kompletten Gehalt des dramatischen Stoffes zu erfahren. Zu diesem Zweck ist es jedoch notwendig, die Transformation des dramatischen zum szenischen Text in derart zu gestalten, dass der Textsinn stimmig transportiert wird. Unter dieser Prämisse kann Sprache als kulturelle, identitätsstiftende Ausdrucksform und ikonisches Zeichen dazu beitragen, den Werkgehalt zu akzentuieren und erfahrbar zu gestalten, da invers die Gefahr besteht, Elemente, die im ursprünglichen Text enthalten sind, zu verlieren. Der Weg, um eine adäquate Sprachform zu finden ist laut Stein

inszeniertes Sprechen! Leben bzw. Spannung kommt nur durch den ständig sich widersprechenden Sound in die Verse. Bei möglichst genauer Spracharbeit zeigt sich auch das Ornamentale des Textes. Die Tonlagen-Wechsel stehen unverbunden nebeneinander. Dur erzeugt eine fröhliche Stimmung, Moll eine traurige. So einfach ist das.¹³¹

Weiterhin sind auch die Art der Artikulation und der Sprachrhythmus ganz entscheidend, um die Fülle des Dramas zu transportieren und für den Zuschauer zugänglich zu gestalten.

¹²⁹ Prillmann (2001) unter <http://www.welt.de/politik/60-jahre-wams/article610998/Gegen-die-Zertruemmerung-des-schon-Kaputten.html>.

¹³⁰ Vgl. Mainusch (1985) S. 112.

¹³¹ PBF, S. 99.

ten. In Anlehnung an das Konzept des Gesamtkunstwerkes nimmt das Versmaß weiterhin eine zentrale Stellung innerhalb des Steinschen Inszenierungsmodells ein:

Das Versmaß entstammt den rituellen Tätigkeiten der Menschheit. Die Vorformen der darstellenden Kunst sind Tanz und Gesang. Die darstellende Kunst gehört zu den präkulturellen Tätigkeiten des Menschen, während die Malerei wahrscheinlich nicht so alt ist. Der gereimte Vers stellt den Versuch dar, die lautliche Naturnachahmung in die Sprache herüberzuziehen und damit zu retten: Der Vers ist das Tanzen, das vom Boden Abheben, zum Boden Zurückkehren, um Kraft zu bekommen, die Leichtigkeit nämlich, sich wieder zu lösen. Der Reim hingegen kommt aus dem Gesang, dem Klang, der Musik. Teilweise müssen Reime betont, teilweise versteckt werden, damit Textpassagen nicht gleichförmig klingen. Vor allem müssen Vokale beachtet werden, der Vokalreichtum und die Diphthonge ausgenutzt werden, denn die deutsche Hochsprache ist normalerweise viel zu konsonantenreich.¹³²

2.2.1 Der Haupttext

Aus den bisherigen Betrachtungen lässt sich schlussfolgern, dass der dramatische Text im Mittelpunkt von Steins Inszenierungsmodell steht. Analog hierzu fordert der Regisseur sein Ensemble etwa bei der Inszenierung der *Drei Schwestern* zu einer präzisen und die Tiefenschichten des Dramas freilegenden Lektüre auf: „Diejenigen, die es bisher nur gesehen haben, müssen es unbedingt noch mal lesen, weil jede Realisierung letztlich ein Verbrechen ist.“¹³³ Seit dieser Inszenierung begleitet den Regisseur jedoch der Vorwurf eines von ihm produzierten Philologen-Theaters.

Da er in der alten Versessenheit, mit seinem Ensemble zusammen, bei jedem Stück nach wie vor den Zusammenhang von Autor-Intention und geschichtlich-aktueller Funktion aufzuspüren bemüht ist, da er vorgefundene Übersetzungen ergänzt oder ganz durch eigene ersetzt und sich nicht damit begnügt, ins Ungefähre einer brauchbaren Leitmetapher oder ins willkürliche Arrangement auszuweichen, wird ihm seitdem in der deutschen Kritik und auch bei einem Teil des Publikums das Lesenkönnen und das kritische Denkenkönnen als Makel angelastet.¹³⁴

¹³² PBF, S. 159.

¹³³ Schieb (2005), S. 331.

¹³⁴ Miller (2013), S. 39f.

Stein tritt in seiner Funktion als Regisseur hinter die Belange des Stückes zurück und verzichtet darauf, den Text zu einem Medium für persönliche Selbstaussagen umzugestalten. Mit diesem Ansatz distanziert er sich entschieden vom postmodernen Textumgang in Form von veränderbarem Material oder Gewebestrukturen, die dem Regisseur zum freien und willkürlichen Umgang zur Verfügung stehen. Entgegen der gängigen, postmodernen Inszenierungspraxis stetig extremere Inszenierungsformen zu entwerfen, die sich von einem getreuen Umgang mit dem Text radikal distanzieren und Eigenschaften wie Improvisation, Abstraktion oder Provokation in den Vordergrund rücken, hält Stein am Dramentext als verbindliche Vorgabe für den szenischen Bühnentext fest.

Minimale Eingriffe in den Text im Sinne einer Minimalaktualisierung sind vertretbar. An Stellen an denen es nicht nötig ist, historische Distanz zu verstärken, können die poetischen Dehnungs- e' s wegfallen (Sternelein -> Sternlein) oder ergänzt werden (Dritt? -> Dritte). Mit diesen Dingen kann gespielt werden, das ist das Salz.¹³⁵

Diese Aussage verdeutlicht die Akribie, mit der Stein an den Text herangeht und zeigt weiterhin, welches Selbstverständnis der Regisseur der dramatischen Vorlage zukommen lässt und wie profiliert sein Umgang mit den formalen Vorgaben des Dramas ist. Akzeptiert werden lediglich Minimalaktualisierungen aus Gründen der Verständlichkeit und Nähe zum gewohnten Sprachjargon, wodurch wiederum das Werkverständnis durch den Zuschauer positiv beeinflusst wird. Die Konservierung der sprachlichen Diktion, die gleichermaßen als konnotiertes Kulturzeichen betrachtet werden kann, eröffnet dem Zuschauer weiterhin einen gewissen Bedeutungsspielraum, der ausschließlich durch die Wahrung dieser Zeichen transportiert werden kann. Dieser Annahme folgend, erhebt Stein auch einen diffizil wissenschaftlichen Anspruch an seine Stücke und insistiert diesbezüglich im Vorfeld auf einer intensiven und historischen Durchdringung der Werke, wie auch einer allgemein wissenschaftlichen Auseinandersetzung mit dem Drama und seinem zeitlichen Kontext. Diese methodische und theoretische Auseinandersetzung mit dem Text manifestiert sich beispielsweise auch in Steins *Faust*-Inszenierung:

¹³⁵ PBF, S. 107.

Im ganzen *Faust* gibt es oft grammatische bzw. semantische Undeutlichkeiten, die nur durch die genaue Rekonstruktion der Grammatik geklärt werden können. Der Schauspieler sollte immer von der Grammatik ausgehen, von dem, was im Text steht, und nicht von dem, was sich deuten lässt.¹³⁶

Steins Konzentration in der direkten Auseinandersetzung mit dem Tragödienstoff bezieht sich ergo auf die eingängige und objektive Untersuchung textueller Fakten. In diesem Zusammenhang stehen nicht nur eine intensive Auseinandersetzung mit dem dramatischen Text und dessen Kontext im Fokus der Inszenierungsarbeit, sondern auch die Analyse der grammatikalischen, semantischen und strukturellen Komponenten, die dem Werk inhärent sind und es in seiner Form und Gestaltung ebenso maßgebend prägen. Arbiträre Deutungsansätze eines Werkes wie auch die deformativ und ambigü orientierte Verschiebung von Darstellungsmustern diskreditiert der Regisseur per se. „Inzwischen kann ja am Theater jeder machen, was er will, aber in der ganzen Welt wird das deutsche Regietheater inzwischen verlacht“¹³⁷.

Der Stringenz seiner Ästhetik folgend, lässt sich bereits hinsichtlich des Textverständnisses bei der Inszenierung von *Peer Gynt* ein sehr akribischer Umgang mit der Werkvorlage konstatieren. Die Übersetzung des Originaltextes aus dem Schwedischen nahmen Botho Strauß und Peter Stein selbst vor. Ziel war es, das Original so getreu wie möglich in die deutsche Sprache zu übersetzen.

Sämtliche Textpassagen in Reim und Vers stammen von Christian Morgenstern. Schwerverständliche, altertümliche Ausdrücke und Satzkonstruktionen, die darin vorkommen, wurden durchweg im Interesse einer direkt erfassbaren Deutlichkeit des Bühnendialogs bearbeitet. Stil, Metrum und Reim der Morgensternschen Verse sind dabei nirgendwo verletzt worden.¹³⁸

Grammatikalisch korrekte Grundstrukturen wie auch eine wissenschaftlich akkurate Übersetzung der Texte können dabei als Grundvoraussetzung für Steins Probenarbeit begriffen werden. Aufgrund der heute auftretenden sprachlichen Barrieren und Verständnisprobleme bei der Rezeption und Rezitation alter, klassischer Dramentexte, wie auch dem vorherrschenden Missstand an geeigneten Übersetzungen, hat Stein bisher diverse Übersetzungsar-

¹³⁶ Ebd. S. 153.

¹³⁷ Ebd.

¹³⁸ Schultheatertexte.de (2004), S.3.

beit entsprechender Stücke geleistet, die das Werk angemessen und der Intention des Autors adäquat darstellen soll.

Hinsichtlich der Szenenanweisungen lässt sich bei Steins *Peer Gynt*-Inszenierung feststellen, dass sämtliche Angaben Ibsens in die Textfassung integriert wurden. Bereits hier zeichnet sich Steins theaterpoetisches Verständnis ganz deutlich ab: Sowohl der Text als auch die Regieanweisungen des Dramas gelten für Stein als obligatorische Vorgabe des Autors, die in einer adäquaten Form auf die Bühne transportiert werden müssen. Somit betrachtet er nicht bloß den geschriebenen Dialog als verpflichtende Maßeinheit seiner Regiearbeit. Im gleichen Maß gewinnen auch die im Drama verankerten Regieanweisungen an Bedeutung als klar formulierte Vorgabe. Können jene Anweisungen aus bühnentechnischen oder darstellerischen Gründen nicht befolgt werden, so „dienten sie doch in jedem einzelnen Fall als Anregung bei Arrangement und Interpretation einer Szene.“¹³⁹ Änderungen werden lediglich aus Gründen der Verständlichkeit oder im Sinne des Dramas vollzogen. So heißt es weiterhin in dem Vorwort zum Bühnentext:

Eine Bearbeitung im Sinne des interpretierenden Eingriffs in den Ibsen-Text setzt nach der 4. Szene des 5. Akts ein. Dabei ging es um eine – dem heutigen Verständnis angemessene – Entschlüsselung und konkretisierende Deutung der Ibsenschen Allegorien und Sinnbilder. (...) Die Fassung enthält den gesamten gesprochenen Text der Aufführung, einschließlich aller "Ansagen", die über Lautsprecher erfolgten. Diese Texte, die von den Bearbeitern stammen, sind in Versalien gesetzt und unterstrichen.¹⁴⁰

Diesen theaterästhetischen Ansatz führt Peter Stein auch in seinen folgenden Inszenierungen fort und knüpft damit an ein Konzept an, das sich dem getreuen Umgang mit der dramatischen Vorlage verschreibt und die wissenschaftlichen Disziplinen im Umgang mit den Stücken in den Vordergrund rückt. So führt er in den 80er Jahren dieses texttreue Inszenierungsmodell fort und behauptet seine Theaterästhetik damit erneut als Gegenteil zu den nunmehr stark abstrahierenden und den Text materialisierenden Darbietungsformen auf der Bühne. Als paradigmatische Inszenierungen dieser Zeit sind unter anderem Aischylos' *Orestie*, *Der Prinz von Homburg*, *Phädra* oder die *Drei Schwestern* zu nennen. Somit kann bereits in dieser Zeitspanne eine Fokussierung Steins auf die Inszenierung klassischer Werke verzeichnet werden.

¹³⁹ Ebd.

¹⁴⁰ Ebd.

Und als alle in den achtziger Jahren anfangen, die alten Stücke nur noch als Material aus nächster Gebrauchsnähe zu betrachten, nahm er die Klassiker als strenge, fremde Exerzitiemeister und entdeckte in einer „Phädra“ verhängnisvolle Götter, an die außer ihm niemand mehr zu glauben wagte.¹⁴¹

Wie bereits im Vorfeld dargelegt wurde, stellen Sprache und Aussprache zentrale Komponenten innerhalb des Steinschen Text- und Theaterverständnisses dar. Durch das Medium Bühne und dem damit verbundenen sprachlichen Vortrag des schriftlichen Dramentextes wird die Möglichkeit offenbart, eine umfassende Darstellung des Dramas samt seiner verschiedenartigen Anspielungen und Nuancen, die über die reine Lektüre nicht offen gelegt werden, zu erreichen.¹⁴²

Als entscheidend für einen adäquaten Aufführungsprozess gestaltet sich hinsichtlich der Transformation vom dramatischen zum szenischen Text die allgemein sprachliche Komponente: Sprache stiftet nicht nur Identität und formuliert Inhalte, Handlungsanweisungen und konkrete Vorgaben für das Drama, sondern verweist gleichsam über die Art der Sprache auf bestimmte Eigenheiten eines Kulturraums. Für den Regisseur übernimmt Sprache im dramatische Kontext eine maßgebende Funktion: Durch die Rezitation des Dramas erfährt der schriftlich fixierte Text nicht nur eine Verlebendigung, vielmehr wird durch diese Verbalisierung ebenso eine Dimension des Dramatischen erreicht, die durch die bloße Lektüre nach Steins Auffassung nicht möglich ist.¹⁴³ Es werden demnach diverse Facetten des Dramas offengelegt, die sich, bedingt durch die schaustellerische Darbietung und den sprachlichen Faktor, aus der reinen Lektüre nicht ergeben. In diesem Zusammenhang konstatiert Peter Iden in einer Abhandlung zu Steins Inszenierung *Die Dämonen* 2009 in Umbrien:

Peter Stein hat den italienischen Schauspielern alle falschen Pathos-Töne und Gesten abgewöhnt, zu denen sie sonst so sehr neigen. Sie sprechen und agieren hier ausnahmslos immer bezogen auf die Situation, in der ihre Figuren sich gerade befinden. Kein Entgleiten in die bloße Illustration also, in vom Text ungedeckte Affekte, hohles Tönen oder Getue. Vielmehr ist jeder Auftritt (...) gestützt auf die Vorgaben der Sprache.

Stein folgend wird Sprache somit zur notwendigen Voraussetzung um den vollständigen Gehalt des dramatischen Stoffes zu erfahren. Analog zu dieser sprachlichen Akzentuierung

¹⁴¹ Stadelmeier (2007) unter <http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/buehne-und-konzert/theater-kein-kind-seiner-zeiten-1458264.html>.

¹⁴² Vgl. Mainusch (1985), S. 112.

¹⁴³ Vgl. Mainusch (1985), S. 112.

stehen auch bei den Probearbeiten zu der Walpurgisnachtszene im *Faust I* „(...) die spannungsvolle und verständliche Rezitation der Chorpartien (...) im Mittelpunkt der Proben. (...) Oberstes Gebot ist dabei die Verständlichkeit, die Verbindung von Gesang und Artikulation in der Bewegung.“¹⁴⁴ Komparabel agiert Stein bei der Rollenkonzeption der dramatischen Charaktere. Die Ausarbeitung der Figuren gestaltet sich als äußerst ausdifferenziert, wodurch der Regisseur in seiner Konzeption weit in die Tiefenstruktur des Dramas vordringt. So werden etwa rollenspezifische Wesenszüge oder Prägungen der einzelnen Figuren bedacht, die sich ebenfalls in der Art der Rezitation niederschlagen. Entsprechend wird beispielsweise auch der Chor in der Walpurgisnachtszene dazu veranlasst, in einer bestimmten Tonlage und Weise zu singen.

2.2.2 Der Nebentext - Ausdrucksmittel des non-verbalen Zeichensystems

Bühnenbild

Aus der direkten Gegenüberstellung mit Breths Bühnenbildgestaltung ergibt sich ein bedeutender Unterschied hinsichtlich dieser beiden Konzepte: Während Peter Stein stets neue Welten konstruiert und dabei vollkommen in die Materie des Stoffes taucht, historische Räume und Wirklichkeiten schafft, folgt die Regisseurin oftmals recht analogen Modellen und bewegt sich damit in einem ihr vertrauten thematischen und visuellen Milieu. Charakteristisch für Breths Bühnenräume sind minimalistisch ausgestaltete Räume, Vergegenwärtigung und Arbeit mit Farbe, Licht und Ton. Stein hingegen stimmt jedes seiner Raumkonzepte individuell auf das Stück ab und konstruiert dem Text entsprechend eine adäquate Bühnenwirklichkeit. Mit diesem Ansatz verfolgt der Regisseur eine durchaus strengere, am Drama orientierte Inszenierungsform. Die vollkommene Erfassung des Stückes und seine Abbildung auf dem Medium Bühne, in allen dazugehörigen Formen, ist für die Ausgestaltung des Gesamtkunstwerks Theater elementar für den Regisseur.

¹⁴⁴ PBF, S. 119f.

Peter Stein macht sich zur Aufgabe und hat auch Spaß daran, immer ganz verschiedene Welten zu erfinden. Er kann Chekhov absolut autorengetreu, historisch, hochbrisant inszenieren. Er kann sich in diese Welt völlig einleben und sie wirklich aufblühen lassen. Und gleichzeitig hat er Spaß daran, sich *Phädra* von Racine vorzunehmen und genauso akribisch und lustvoll sich in die Welt des klassischen Theaters zu begeben, sie zu entdecken und lebendig zu machen. Oder er schafft mit *Der haarige Affe* eine ganz andere Welt. Bei Peter Stein hat dies auch immer einen Experiment-Charakter. Ich finde es erstaunlich, dass er ganz verschiedene Welten auferstehen lassen kann.¹⁴⁵

Als essentiell für Steins Textbegriff sind an dieser Stelle die beiden Schlagworte des mimetischen und des darstellenden dramatischen Charakters anzuführen. Bezüglich dieser beiden Komponenten nimmt der Regisseur seine Verantwortung, den Text auf der Bühne auch visuell und akustisch der Vorlage angemessen darzustellen, sehr ernst. Kern seines Ansatzes bildet somit das dramatische Kennzeichen von Texten, dass der Stoff

nicht nur durch das die Phantasie anregende Wort, sondern auch durch szenische Darstellung auf der Bühne zur Anschauung [...gebracht wird] und damit dem Zuschauer durch Entlastung der nachschaffenden Phantasie e.[in] direktes äußeres wie inneres Mitgehen ermöglicht. Das eigentl. D. [rama] ist auf die Bühnendarstellung hin angelegt und findet in ihre seine Vollendung wie die Partitur in der musikal. Wiedergabe.¹⁴⁶

Die Adaption des dramatischen Stoffes in ein neues Medium muss ergo unter Berücksichtigung aller im Text festgehaltenen Angaben und unter Einsatz aller erforderlichen Medien und Bühnennittel erfolgen. In diesem Sinne wirkt sich das Textverständnis des Regisseurs ebenfalls auf die visuelle Gestaltung des Bühnenbildes aus: Zum einen werden alle, im dramatischen Text erfolgten Anweisungen historisch getreu umgesetzt. Dieser Formalismus zeigt sich besonders stark in den Bildern, in denen alles „erwogen, durchgebildet [ist], jeder Faltenwurf und wie eine Stuhllehne sich zu einem Tisch fügt.“¹⁴⁷

Zum anderen zeigt sich, dass Stein mediales und außersprachliches Material nicht willkürlich einsetzt, sondern stets intentional mit dem Arrangement der Mittel verfährt, um die Wirkungsmacht des Textes auf der Bühne zu akzentuieren und ihn ganzheitlich abzubilden. Durch diese umfassende Übersetzung des schriftlichen Dramas in das Medium Bühne wird

¹⁴⁵ Dermutz (1995), S. 101.

¹⁴⁶ [Drama]: Sachwörterbuch der Literatur (2001), S. 187.

¹⁴⁷ Iden (2010), S. 143.

dem Zuschauer bereits eine konkrete Wirklichkeit in allen optischen und akustischen Facetten präsentiert. Dabei sollen die Aussagen des Damentextes unterstrichen und die Dialoge in psychologisch-realistischem Darstellungsformat abgebildet werden. Zum Ziel des Regisseurs wird es somit, den schriftlich fixierten Text seiner Intention und seiner Vorlage getreu in einen szenisch darstellbaren Text umzuformen und dabei sämtliche Möglichkeiten des Theaters als lebendige Plattform der Schauspiel- und Aufführungskunst auszuschöpfen. Texttreue bedeutet für Stein ergo weitaus mehr als *Theater im dummen Sinne des Wortes* oder die bloße wortwörtliche Rezitation des Textes. Vielmehr müssen Inhalt und Sinn auf allen Ebenen adäquat dargestellt und mit den Mitteln der Bühne in einem entsprechenden Transformationsprozess übertragen werden.

Toneffekte

Hinsichtlich der musikalischen und sprachlichen Ausgestaltung lässt sich insgesamt eine Akzentuierung der Parameter Aussprache, Klang, Rhythmus und Intonation verzeichnen. Dabei ist die Umsetzung dieser Invariablen ebenfalls kategorisch an die Vorgaben aus dem Text geknüpft. So gesteht der Regisseur beispielsweise bezüglich der musikalischen Sprachkomposition im *Faust*, dass das Sprachprinzip in seiner Inszenierung sehr banalen Regeln folgt:

Das, was im Vers steht, wird in >Sound< umgesetzt, was sollen wir denn sonst machen. Dadurch kommt ausreichend Abwechslung und Bewegung in die verschiedenen Auftritte. Einzelne Satzteile müssen klar bewertet werden, also entweder negativ, positiv, ängstlich oder erfreut usw. klingen. Das ist das sogenannte inszenierte Sprechen.¹⁴⁸

Bezüglich der musikalischen Untermalung lässt sich ähnliches wie zu Steins Sprachverfahren konstatieren: Sowohl (Aus-)Sprache als auch die adäquate musikalische Untermalung eines Stückes oder deren korrekte Vortragsweise sind notwendige Voraussetzung, um den kompletten Gehalt des dramatischen Stoffes zu erfahren. So steht auch bei den Probearbeiten zu der Walpurgisnachtszene im *Faust I*

die spannungsvolle und verständliche Rezitation der Chorpartien (...) im Mittelpunkt der Proben. Die Hexenchöre dürfen weder infantilisiert klingen, denn da es sich, so Stein, um „höheren Blödsinn“ handelt, schwingt auch ein Gran Ernst mit, noch dürfen sie einen glatten Charakter haben. Klanglich muß der Eindruck entstehen, es handle sich um wider-

¹⁴⁸ PBF, S. 99.

liche alte Weiber, die in klirrend-verzerrter und abstoßender Weise sprechen. Oberstes Gebot ist dabei die Verständlichkeit, die Verbindung von Gesang und Artikulation in der Bewegung.¹⁴⁹

In dieser Stellungnahme manifestiert sich abermals deutlich Steins Credo von der Inszenierung eines Gesamtkunstwerks. Dieser Ansatz äußert sich in etwa darin, dass der Text in der Chorszene erst durch die adäquate gesangliche Darbietung seine volle Wirkung entfalten kann und darüber hinaus einer angemessenen lautlichen Umsetzung bedarf, um dem Anspruch des Dramas gerecht zu werden.

Schauspieler

Das Spiel der Akteure und die Beschaffenheit der mimetischen Darstellung ist Stein zufolge in gleichem Maß ausschlaggebend für die Qualität des Schaustückes, wie etwa die vom Regisseur erteilten Handlungsanweisungen.

Es gibt Schauspieler, sie mögen Klaus Maria heißen oder Erwin, die haben die Gabe, so zu sprechen, als würden sie den Text, den sie da sprechen, in diesem Augenblick selber erfinden. Das ist unglaublich faszinierend, wenigstens für mich, denn es gibt mir die Illusion, ich könnte direkt mit Aischylos sprechen.¹⁵⁰

In diesem Zusammenhang verweist Peter Stein abermals auf die Rolle und Funktion des Regisseurs als aktiver Spielleiter im Hintergrund der Darbietung. Zentral wird hingegen der Leitgedanke vom Primat des Textes und dessen szenischer Umsetzung und Verlebendigung durch die Schauspieler auf der Bühne für sämtliche Inszenierungen positioniert. „Die Theatergeschichte beweist es: Der Regisseur ist relativ spät aufgetaucht; die Schauspieler kamen auch ohne ihn aus.“¹⁵¹ So bemerkt Stein hinsichtlich zunehmender Verfremdungs- und Abstrahierungstendenzen auf den deutschen Gegenwartsbühnen und einem damit einhergehenden Personenkult des Regisseurs:

Wir müssen die TV-gerundeten Augen und die Krümmungen der Autofahrerbeine beiseite lassen und auf der Bühne stärker zur Sache gehen. Vielleicht gibt es deshalb diese vielen Verrenkungen der Regie, weil der Regisseur glaubt, den Konzentrationsmangel durch

¹⁴⁹ Ebd. S. 119f.

¹⁵⁰ Kümmel (2013) unter <http://www.zeit.de/2013/11/brandauer-stein-beckett-theater/seite-4>.

¹⁵¹ Ebd.

irgendwelche blöden Einfälle oder Krassheiten ausgleichen zu können.¹⁵²

Akteure und Regisseur dienen Stein folgend in erster Linie dazu, den schriftlich fixierten Text auf der Bühne darstellbar zu machen. Diesbezüglich vertritt Peter Stein eine eindeutige Vorstellung, nach welchem Format die Schauspieler auf der Bühne agieren sollen. Luc Bondy formuliert Steins ausgeprägtes und direktives Vorstellungsvermögen und dessen präzise Kommunikation als Talent einer naturalistisch geprägten und tiefgreifenden Auffassungs- und Weitervermittlungsgabe.

Er konnte Konstellationen auf der Bühne weben und diese an die Schauspieler vermitteln, indem er eine Sprache entwickelte, nie abstrakt, sondern immer an Situationen gebunden, an Vorgänge. Er hatte eine Vorstellungskraft. Jeder Mensch hat Phantasie, das reicht aber nicht. Steins Vorstellung bezieht sich auf die Figur, und er kann sie weitergeben – das Schwierigste überhaupt in unserem Beruf: vermitteln, erst an die Schauspieler und über diese an das Publikum. Das hat mich am meisten interessiert bei Stein, diese Techniken und Möglichkeiten, um Schauspieler zu motivieren, zu etwas zu bringen. Er schaffte eine Form der Klarheit, der Durchsichtigkeit. Er forderte und förderte auf der Bühne die Natürlichkeit. Das war meine erste Erfahrung mit ihm.¹⁵³

Dabei hat der Regisseur eine sehr genaue Meinung davon, nach welchen Regeln Theater funktioniert und wie aus dem Dreiecksverhältnis Text-Schauspieler-Regisseur eine, in seinen Augen erfolgreiche und angemessene, Inszenierung entstehen kann.¹⁵⁴ In diesem Rahmen kann insbesondere auf Steins Konformismus hinsichtlich Werk und Wirkungsgeschichte verwiesen werden und einer daraus resultierenden Befähigung der umfassenden Vermittlung intertextueller und aufführungsbezogener Informationen.

Stein verhält sich den Schauspielern gegenüber oft sehr geduldig, manchmal fast liebevoll. Auf ihre Einfälle reagiert er in den meisten Fällen erfreut. (...) Oft nimmt er die Rolle der Schauspieler ein und spielt die Abläufe vor, allerdings in extremer, meist karikierender Übertreibung, um den emotionalen Gehalt einer Szene zu verdeutlichen.¹⁵⁵

Diese erteilten Anregungen im folgenden Schritt in eine naturalistische Aufführungssituation umzuwandeln und sie sowohl sprachlich als auch mimisch auf authentische Weise auf der Bühne wiederzugeben, ist die große Herausforderung für die Schauspieler.

¹⁵² Prillmann (2001) unter <http://www.welt.de/politik/60-jahre-wams/article610998/Gegen-die-Zertruemmerung-des-schon-Kaputten.html>.

¹⁵³ Bondy (2007) unter <http://www.nzz.ch/aktuell/feuilleton/uebersicht/gruenderfigur-des-theaters-1.562979>.

¹⁵⁴ Ebd.

¹⁵⁵ PBF, S. 95.

Zusammenfassung

Betrachtet man abschließend die theaterästhetischen Ansätze des Regisseurs, dezidiert diejenigen Komponenten, die den Textumgang mit der dramatischen Vorlage betreffen, so offenbart sich deutlich Steins Credo, nicht nur dem Versuch der Darstellung der vielfältigen Textperspektiven in seinen Inszenierungen durch die im Vorfeld erfolgte dezidierte wissenschaftliche Auseinandersetzung mit Werk und Kontext gerecht zu werden, sondern weiterhin sein Anliegen, eine dem Äquivalenzprinzip folgende Konnexion zwischen dem dramatischen und dem szenischen Text zu kreieren. Hieraus ergibt sich letztendlich die Auffassung vom Text als Korrektiv der szenischen Darbietung im modernen Regietheater des Peter Stein.

Wie die unterschiedlichen Stationen des Regisseurs demonstrieren, hat sich Peter Stein im Verlauf seiner bisherigen Schaffensphase intensiv mit den verschiedensten Formen theatralen Inszenierens befasst, wodurch ihm eine Auseinandersetzung mit Darstellungsformen sowohl aus dem postmodernen Regietheaterbereich wie auch konventionellen Inszenierungsformen bescheinigt werden kann. So lässt sich beispielsweise eine deutliche Entwicklung des Regisseurs verzeichnen, die sich von der *Tasso*-Inszenierung, in der Stein zwar stringent Goethes Werkintention folgt, jedoch seine eigenen Ansätze in die Konzeption des Stückes mit einbindet, bis hin zur Einsicht der totalen Autorzentrierung bei Tschechow verfolgen lässt. Angesichts dieser vorsätzlichen Auseinandersetzung mit verschiedenartigen Formen theatralen Schaffens gewinnt Steins Entscheidung, sich von den Eigenheiten regiezentrierter Inszenierungen zu distanzieren, maßgeblich an Bedeutung. An dieser Stelle lässt sich ergo ein Phaseneinschnitt verzeichnen, dem als Auslöser die aufführungsbezogenen Konsequenzen aus einem arbiträren und grotesken Textumgang zugrunde liegen und der eine Neujustierung Steins auf dem Sektor des methodischen und dramaturgischen Werkumgangs zur Folge hatte.

Durch diese intensive Auseinandersetzung erscheint die Distanzierung von entsprechenden Inszenierungsformen nicht nur als symbolischer oder intentionaler Akt, sondern kann darüber hinaus ganz konkret auf einen bestimmten handwerklichen und formalen Umgang mit dem Text und entsprechenden theaterpoetischen Ansätzen bezogen werden.

In diesem Kontext können weiterhin Schlagworte wie Präzision und Formsicherheit als absolut kennzeichnend für Steins ästhetisches Verständnis geltend gemacht werden. Der Abneigung gegenüber dekonstruktivistischen, postmodernen Inszenierungsformen verleiht der Regisseur coram publico Ausdruck und distanziert sich vehement von einem nihilistischen und den *Tod des Autors*¹⁵⁶ proklamierenden Werkumgang. „Inzwischen kann ja am Theater

¹⁵⁶ Vgl. Bartes (1968).

jeder machen was er will, aber in der ganzen Welt wird das deutsche Regietheater inzwischen verlacht."¹⁵⁷ Erst eine gründliche Textlektüre, so Stein, ermöglicht die Offenbarung und kreative Nutzung von Spielräumen für den Regisseur.¹⁵⁸ Weiterhin lässt sich bei der Analyse der Steinschen Aufführungen eine erkennbare Affinität des Regisseurs gegenüber klassischen Dramen verzeichnen. In diesem Zusammenhang verweist Stein auch auf die Zeitlosigkeit des klassischen Dramenkanons und thematisiert dabei die aus seiner Perspektive affirmative Chance, sich während der Probearbeiten zu diesen Stücken mit unterschiedlichen Formen theatraler Inszenierungspraxen und der Theatergeschichte auseinanderzusetzen oder Wissen über Geschichte und Werkkontext zu erwerben. Durch die Fokussierung Steins auf den Gehalt, die (ästhetische) Qualität des Dramas und die schauspielerische Leistung wird dem Regisseur eine lediglich operative Funktion zuteil, indem er die Vorgaben und Andeutungen der Sprache visualisiert und adäquat auf der Bühne umsetzt¹⁵⁹.

Dabei nimmt Stein die Texte in ihrem vollständigen Umfang, sprachliche und außersprachliche Zeichen betreffend, wahr und ist bestrebt den Werkgehalt getreu auf der Bühne wiederzugeben. Die Aktualität der Stücke sieht er hingegen in den Themen und Motiven der Texte begründet, weshalb ihre Musealität in seinen Darbietungen zugunsten der Gegenwärtigkeit schlussendlich überwunden werden kann.

Ich bin der Überzeugung, dass hier kein echter Gegensatz vorliegt. Die reine Gegenwärtigkeit ohne Rücksicht auf die geschichtliche Dimension ist banal, die bloße Präsentation des Musealen blind. Ein Stück allein sagt mir wenig. Ich brauche alles Mögliche drumherum, und das ist zunächst die geschichtliche Dimension und darüber hinaus auch die Arbeit der Generationen an diesem Text.¹⁶⁰

Dieser Ansatz offenbart weiterhin, dass sich Stein in der Art seiner Darbietungen stark dem Historismus verpflichtet fühlt und dabei dem Credo einer ganzheitlichen Klassikerpflege folgt. In diesem Kontext avancierte der wissenschaftlich-ästhetische Inszenierungsstil des Regisseurs innerhalb der letzten 40 Jahre zum Charakteristikum und Markenzeichen Peter Steins¹⁶¹. Seinem historisch-realistischen Darstellungsmodell folgend, ist es die Aufgabe von Regisseur, Ensemble und auch der Zuschauer, sich mit der Geschichte des Theaters auseinanderzusetzen. Diese Formen ästhetischer Umsetzung von historischen Stoffen, authentischer

¹⁵⁷ Mommert (2007) unter <http://www.tagesspiegel.de/kultur/peter-stein-deutsches-regietheater-wird-in-der-ganzen-welt-verlacht/1039364.html>.

¹⁵⁸ Vgl. Mainusch (1985), S. 116.

¹⁵⁹ Vgl. Miller (2013), S. 39.

¹⁶⁰ Mainusch (1985), S. 113.

¹⁶¹ Im Vorfeld wurde bereits auf seine verschiedenen Schaffensphasen mit jeweils unterschiedlichen Ausrichtungen verwiesen.

Vorstellungen und geschichtsträchtiger Verfahrensweisen wie auch die adäquate Transformation entsprechend klassischer Dramenstoffe sind unverkennbares Kennzeichen des Steinschen Inszenierungskonzepts.

2.3 Faust I und II - Eine Inszenierung von Peter Stein: Der Tragödie Erster Teil

Wie aus den Reflexionen zu Steins Theaterästhetik deutlich wurde, pflegt der Regisseur einen ausgesprochen profunden und akribischen Umgang mit der dramatischen Vorlage auf der Bühne. In der nachfolgenden Analyse soll nun sein im theoretischen Vorfeld erarbeitetes Inszenierungskonzept in praxi überprüft werden. Um korrespondierend zu veranschaulichen, wie ein weiteres textgetreues Inszenierungsmodell faktisch umgesetzt wird und dabei gleichzeitig die Diskrepanz zu dekonstruktivistischen, postmodernen Modellen zu verdeutlichen, wird dieser Szenenanalyse im direkten Anschluss die Untersuchung von der gleichen Sequenz aus *Faust I* unter der Regie von Stefan Pucher gegenüber gestellt.

Meine Arbeit [Anm. d. Autors: Peter Stein] an dieser Inszenierung widme ich Klaus Michael Grüber, dessen zweimalige Beschäftigung mit dem Stück mir Vorbild war.¹⁶²

Trotz des recht dekonstruktivistischen Ansatzes Grübers, der einige zentrale Handlungsmomente umdenkt und in neue Zusammenhänge setzt, Szenen frei verarbeitet und vorhandene Strukturen auflöst, ist diese Darbietung absolut prägend für Steins Inszenierungsarbeit.¹⁶³ Besonders inspirierend erscheint dabei Grübers Methode der Konstruktion eigener Welten auf der Bühne und die damit verbundene, umfassende Darstellung beider *Faust*-Teile als eine geschlossene Darbietung.

Ursprünglich plante Peter Stein das *Faust*-Projekt bereits während seiner Zeit an der Berliner Schaubühne zu realisieren. Dieses Vorhaben scheitert allerdings an internen Differenzen mit der damaligen Intendantin Andrea Breth, woraufhin Stein Ende der 1990er Jahre seine eigene Trägerfirma gründet, mit der er sein Wunschprojekt umsetzen sollte.¹⁶⁴ Mit ei-

¹⁶² PBF, S. 8.

¹⁶³ Iden (2010), S. 111.

¹⁶⁴ Vgl. Schieb (2005), S. 505ff.

nem ungewöhnlich großen Ensemble von über 35 Schauspielern und 80 Mitarbeitern verwirklicht Stein sein groß angelegtes Unterfangen schließlich im Jahr 2000 auf der Expo in Hannover.¹⁶⁵ „Mein Ziel“, so Stein, „wurde die erste ungestrichene Gesamtauführung des *Faust* durch ein Berufstheaterensemble, das dieses Stück wie andere für ein bis zwei Spielzeiten in den Spielplan integriert.“¹⁶⁶ Die Probenzeit für die Inszenierung des kompletten Faustdramas beläuft sich entsprechend der Komplexität des Stückes auf über ein Jahr an intensiver Arbeit.

Um aber Schauspieler zu überzeugen, bei diesem Stück mitzuwirken, tat sich ein anderes Hindernis auf: die zu Beginn erwähnten Leseschwierigkeiten. Ich musste den betreffenden Schauspielern den Text also erklärend vorlesen, wenn ich sie denn gewinnen wollte.¹⁶⁷

In diesem Gedanken Steins zeigt sich der Grundcharakter des Faustdramas als komplexes Gesamtkunstwerk, das gleichermaßen viele Elemente des Theaters, der Musik, Malerei oder gegenständlichen Kunst enthält, wie auch die einzelnen Komponenten des realen Lebens selbst thematisiert. Mit Verweis auf Schmidts Untersuchung zur *Intermedialität als Basisphänomen deutschsprachiger Literatur* lässt sich im Hinblick auf Steins Inszenierungsmodell konstatieren, dass für die Darstellung des Faustschen Gesamtkunstwerkes das „Einhalten der Mediengrenzen Grundvoraussetzung der Synthese“¹⁶⁸ der verschiedenen Mediendisziplinen ist, wodurch dem interdisziplinären Charakter der Aufführung die Funktion zuteil wird, „das Maximum verfügbarer Realität künstlerisch zu erschließen“¹⁶⁹. Dementsprechend erweist sich die Konzeption des Stückes als vielfältiges „mediendisziplinatorisches Gesamtkunstwerk“, das sich jedoch partiell als schwer durchdringbar zeigt, weshalb eine intensive Auseinandersetzung mit Text und Stoff vor Probenbeginn wie auch die von Stein beschriebene gemeinsame Erschließung des Textes erforderlich ist.

Weiterhin offenbaren sich Format und Beschaffenheit der Textarbeit in einer ausgeprägten Komposition aus höchstem Anspruch an das Theater einerseits, einer akribischen Forschungsarbeit am Drama andererseits und einer „geradezu unterwürfigen Bescheidenheit ge-

¹⁶⁵ Die Premiere des Stückes fand auf dem Expogelände in Hannover vom 22. bis 23. Juli 2000 statt. Weitere Vorstellungsserien folgten ab 21. Oktober 2000 in Berliner Arena, Treptow sowie vom 8. September bis 16. Dezember 2001 in den Wiener Kabelwerken.

¹⁶⁶ PBF, S. 9.

¹⁶⁷ Ebd.

¹⁶⁸ Schmidt (2010), S. 230.

¹⁶⁹ Ebd. S. 235.

genüber dem Dichter“¹⁷⁰, die sich bereits in der Auseinandersetzung Steins mit Tschechow herauskristallisiert hat.

Nicht nur war Peter Steins Unternehmen, *Faust* ohne Streichungen Vers für Vers auf die Bühne zu bringen, den Superlativen einer Weltausstellung gewachsen; als demonstrative Werkvergegenwärtigung wirkte die Inszenierung auch wie ein Paukenschlag gegen das exzessive Regietheater, zu dessen Protagonisten Stein einst selbst mit seiner Bremer *Tasso*-Inszenierung gehört hatte. Gegen die Regie-Novitäten von gestern stellte Steins *Faust* etwas revolutionär Altes: die innere Lebendigkeit des Textes, wenn man sich auf ihn einläßt.¹⁷¹

Bezüglich des Textumgangs erteilt bereits Goethe selbst in seinem *Faust* Hinweise zu dessen intendierter Spielart. Sein munterer Zynismus *Legt ihr's nicht aus, so legt was unter'*¹⁷² des *Vorspiels auf dem Theater* verweist an dieser Stelle auf den Dualismus von Freiheit und Begrenzung des Textes, der letztendlich in dessen Beschränkung zu finden ist. Gleichzeitig verweist der Dichter mit dieser Aufforderung in sarkastischer Manier auf die Impertinenz assoziierender und dekonstruierender Inszenierungsansätze.

Dabei ist die Bedeutung der Autorintention für ein umfassendes Textverständnis im Faustdrama geradezu essentiell. Generell betrachtet haben Intention sowie Handlungs- und Zielvorstellungen des Dichters aus anthropologischer Sicht maßgeblichen Einfluss auf das Verständnis von Literatur und Literaturgeschichte. Auf diesen Ansatz verweist ebenfalls Karl Eibl in seiner evolutionären Literaturtheorie.¹⁷³ Schon Faust beklagt in seinem ersten Monolog, „dass wir nichts wissen können“ (V. 346). Dabei verweist der Doktor durch die Teilnehmerperspektive der ersten Person Plural *wir* jedoch nicht auf das eigene Nichtwissen, sondern auf die generelle anthropologische Begrenztheit der Erkenntnisfähigkeit des Menschen.¹⁷⁴ Wie Faust mit Hilfe von Magie versuchen will zu begreifen, „was die Welt im Innersten zusammenhält“ (V. 382 f.), kann Literaturgeschichte als Versuch betrachtet werden, menschliche Überzeugungssysteme zu entwickeln, die opportun auf den Menschen abgestimmt sind und diesem somit die Möglichkeit einräumen, die Welt begreifbar zu machen. Durch diese Eigenschaft nimmt Literatur eine Systemstelle ein, die anthropologisch fundiert ist. Die Tatsache, dass wir Literatur haben, ist ergo auch kein Zufall, sondern die Notwendigkeit eines höher entwickelten Wesens, sich über die Welt zu verständigen. In diesem Zusammenhang

¹⁷⁰ Ebd.

¹⁷¹ Kaiser (2001), S.3.

¹⁷² WA I, 3, S. 258.

¹⁷³ Vgl. Eibl (2004).

¹⁷⁴ GM, S. 21.

verweist ebenfalls der Sammelband *Die Rückkehr des Autors*¹⁷⁵ auf die Funktion des Autors als notwendiges Subjekt zur Encodierung von Texten und zur Erschließung pragmatischer und historischer Dimensionen. Bezogen auf den *Faust* bedeutet das, dass „dieses Weltspiel, dessen ungebrochene Aktualität uns geradezu anspringt, (...) sich in seinen 12.111 Versen als ein gebirgsartiger Gesamtkomplex mit Gegensätzen und Schichtenverwerfungen dar[bietet] (...)“¹⁷⁶.

Korrespondierend verweist auch Peter Stein auf die elementare Stellung des Dichters für die Dramenrezeption. Die bewusste Thematisierung der Komplexität des Fauststoffes durch den Direktor, die Lustige Person und den Dichter erfolgt bereits zu Beginn der ersten Szene, dem *Vorspiel auf dem Theater* und wird auch bei Stein in der Funktion eines richtungweisenden Geleits dargeboten. Dabei steht diese Sequenz vor der eigentlichen Dramenhandlung und demonstriert durch die vorgetragene Debatte dieser Figuren die Selbstreferentialität der Szene. Entscheidend an diesem Vorspiel ist jedoch der lehrhafte Charakter der Sequenz. Durch den Vortrag des Dichters wird an dieser Textstelle ausdrücklich vor einer zu komplexitätsreduzierenden und eindimensionalen Deutung des Stückes gewarnt und damit auf die Gefahr verwiesen, die mit einer willkürlichen Reduktion des Werkes durch einschneidende Eingriffe in die Textstruktur einhergeht¹⁷⁷.

Wenn die Natur des Fadens ew'ge Länge, gleichgültig drehend, auf die Spindel zwingt, wenn aller Wesen unharmon' sche Menge verdrießlich durcheinander klingt (...) wer teilt die fließend immer gleiche Reihe, belebend ab, dass sie sich rhythmisch regt? (...) Wer flicht die unbedeutend grünen Blätter zum Ehrenkranz verdiensten jeder Art? Wer sichert den Olymp? Vereint die Götter? Des Menschen Kraft, im Dichter offenbart.¹⁷⁸

Die Welt wird im *Faust* als gleichbedeutend mit der Natur dargestellt und dabei als ein fließendes Kontinuum ohne Anfang und Ende gezeichnet, das nur vom Dichter organisiert und unterteilt werden kann.¹⁷⁹ Steins Annahme folgend, verbirgt sich hinter dieser These

die philosophisch-anthropologische Einsicht, dass der Mensch der Natur sein Maß aufprägen muss. Dazu gehörten in früherer Zeit Initiationsriten, deren stark theatralische Züge einen großen Einfluß auf die Entwicklung des Theaters hatten. Also bestehen die Fä-

¹⁷⁵ Die Rückkehr des Autors (1999).

¹⁷⁶ Kaiser (2001), S. 3.

¹⁷⁷ Unter derartigen Veränderungen sind konkrete Eingriffe in den Dramentext, wie etwa Reduktion, Abstraktion, Einfügen von Fremdtext, beliebige Streichungen und eine damit einhergehende Banalisierung des Stoffes gemeint. Diese Eingriffe führen letztlich durch Vereinfachung zur Verfremdung des Stückes und berauben damit dem Werk seinen originären Sinngehalt.

¹⁷⁸ Goethe: Faust I, S. 13, V. 142- 157.

¹⁷⁹ Vgl. PBF, S. 98.

higkeiten des Dichters zunächst im Unterteilen des gleichgültigen Naturstroms und der ungliederten Masse der Ereignisse, die vorbeisaußen. Sodann gelingt es dem Dichter, das Einzelne wieder in Verbindung zum Ganzen zu setzen. Diese Neuverbindung stellt auch ein Plädoyer für Dramaturgie dar.¹⁸⁰

Konkret wird hier auf bestimmte Metaphern¹⁸¹ Bezug genommen, welche die außergewöhnliche und eminente Funktion des Dichters unterstreichen. So stehen die Aussprüche „Wer ruft das Einzelne zur allgemeinen Weihe, wo es in herrlichen Akkorden schlägt?“, „Wer lässt den Sturm der Leidenschaften wüten“ oder „Wer sichert den Olymp“¹⁸² beispielhaft für Ausrufe, welche die Schöpfkraft des Dichters und die damit verbundene, exponierte Stellung des Poeten innerhalb der Gesellschaft verdeutlichen. Mit Rekurrenz auf die bereits im Drama thematisierte Dichterfunktion sind die Informationen, die Goethe selbst bezüglich seines Werkverständnisses erteilt, nicht nur aufschlussreich für den Rezipienten, sondern geradezu essentiell, um den gesamten Gehalt des Werkes zu begreifen. Diesem Ansatz folgend, setzt sich auch Stein bei den Vorbereitungs- und Probearbeiten zum *Faust* intensiv mit der korrespondierenden Fachliteratur auseinander und diskutiert mögliche Ansätze mit dem jeweils entsprechenden Fachpersonal¹⁸³.

Zwar ist der Text, Goethes Modell der Inkommensurabilität folgend, offen in seiner Deutung, jedoch nicht willkürlich, da er fixe Ordnungsstrukturen besitzt. Freiheit und Offenheit des Stückes liegen somit in seiner Begrenzung, wobei der Text durch seine Struktur kontingiert und in seiner Deutungsmöglichkeit eingeschränkt wird. Dabei ist das Werk des Dichters,

mit einem Lieblingswort Goethes inkommensurabel: nicht meßbar an den Überzeugungen der Gesellschaft, an philosophischen Erkenntnissen, an christlichen Glaubenssätzen, nicht in anderen Worten oder in einer anderen Form auszusprechen. Zum Maßstab des Kunstwerkes und zum Bürgen für seine Wahrheit wird der Dichter, das Genie. Es tritt an die Stelle, die in der Literaturtheorie zuvor die Poetik, die Autorität der klassischen Überlieferung und ein Kanon von Regeln besetzt hatte.

Aus dieser Aussage geht deutlich die Notwendigkeit hervor, die Goethe selbst der Berücksichtigung der Autorintention zukommen lässt.

¹⁸⁰ PBF, S. 98f.

¹⁸¹ Exemplarisch können an dieser Stelle abermals Zitate des Poeten aus dem Vorspiel angeführt werden.

¹⁸² Goethe: *Faust I*, S. 13, Z. 150 und Z. 156.

¹⁸³ Auf dem literaturwissenschaftlichen Sektor sind insbesondere die Wissenschaftler Ulrich Gaier und Norbert Miller aufzuführen, mit denen Peter Stein intensive Debatten über die Rezeption des Fauststoffes geführt hat.

In diesem Kontext erteilt der Dichter auch in diversen Gesprächen und Anmerkungen Auskunft über die Intention seines Faustdramas, um Komplexität und Tragweite des Stückes aufzuzeigen. So lässt Goethe etwa in den Gesprächen mit Eckermann verlautbaren, dass es in den Helena-Fragmenten sein konkretes Anliegen sei, dass der „leidenschaftliche Zwiespalt zwischen Klassikern und Romantikern sich endlich versöhne.“¹⁸⁴ Entsprechend erfolgt in diesen Segmenten auch offensichtlich die Aufstellung eines nordisch-modernen Gegenstücks zu einer griechisch-antiken Handlung. Dieses artikulierte Streben nach der Vereinigung der beiden Kulturoppositionen manifestiert sich schließlich symbolisch in Euphoronius, dem gemeinsamen Sohn der aus der Verbindung Fausts mit Helena geboren wird.

Korrespondierend verweist an dieser Stelle auch das Bühnenbild, sowohl in Goethes Bühnenskizzen als auch bei Peter Stein, in seiner Konzeption auf diese beiden Gegenpole, die sich vom Palast des Meneleas zu Sparta, zu einem Burghof der deutschen Gotik, dem von Faust geschaffene Arkadien, wandelt. Gemeinsamer Ort wird der schattige Hain, an dem auch Euphoronius als Sohn dieser Verbindung hervorgeht. Allgemein lässt sich hinsichtlich des Bühnenbildentwurfs konstatieren, dass

Peter Stein und seinen Ausstattern Bilder von oft betörender Schönheit oder alpträumlicher Bizarrie, die dadurch noch reicher werden, dass sie manchmal Erinnerungen an den antiken oder abendländischen Bildfundus aufrufen. So zitiert die Himmelsspirale William Blake und Botticelli, Faust sieht Helena zum erstenmal (sic!) in der Hexenküche als Rückenakt von Velázquez, auf den Blocksberg kommen die Hexen aus Bildern Goyas oder Hans Baldung Griens herausgeritten. Das sind Erweiterungen des Textes, die das Welt drama mit dem Bildgedächtnis längs durch die Zeiten verstreben.¹⁸⁵

Die Relevanz der Helena-Figur im Gesamtkontext der Tragödie betont auch Goethe selbst in einem Brief an Sulpiz Boissereé aus dem Jahr 1826: „Die >Helena< ist eine meiner ältesten Conceptionen, gleichzeitig mit >Faust<, immer nach Einem Sinne, aber immer um und um gebildet.“¹⁸⁶ Ulrich Gaier verweist in seinen Erläuterungen zu Goethes Faust ebenfalls auf einen entsprechend interessanten Aspekt bezüglich der Präsenz Helenas in Goethes Drama:

Macht man sich klar, dass (1) seit *Hexenküche* (V. 2604) von Helena die Rede ist, dass (2) das Gretchendrama unter anderem die Tragödie eines Bürgermädchens ist, das dem Anspruch, eine Helena als >Muster aller Frauen< (V. 2601) im Sinne der absoluten

¹⁸⁴ HAB Bd. 4, S.249.

¹⁸⁵ Reichert (2003), S. 7.

¹⁸⁶ GRD, S. 350.

Schönheit, des >Inbegriffs von allen Himmeln< (V. 2239) einerseits und des schönen >Weibes< (V. 2436f.) andererseits zu sein, vergeblich zu genügen sucht, dass (3) der 1. Akt den Schlüssel der sinnvollen Welt in der innerlich geschauten Schönheit der Helena findet, dass (4) der 2. Akt die geistige Steigerung Fausts zum Poeten und Halbgott und damit zum adäquaten Partner einer Halbgöttin und als Poetin ihrer selbst sich zur Schau bringenden Helena darstellt - macht man sich also klar, dass Helena damit in vier der sieben >Akte< des *Faust* explizit vorkommt, im *Gelehrtdrama* als Begriff der Schönheit erarbeitet (Anm. zu V. 1068) und im 4. Akt in >Seelenschönheit< (V. 10064) sublimiert wird, um im 5. Akt nur noch Vernichtung anheim zu fallen (V. 11336f.), dann erkennt man, dass Goethes Werk statt *Faust* auch *Helena. Eine Tragödie* hätte heißen können.¹⁸⁷

Durch die von Gaier aufgezeigte Präsenz Helenas wird ebenfalls deutlich, welches Gewicht Goethe der Antike beimisst. Betrachtet man diesbezüglich die Konzeption von Steins Darbietung und die visuelle Umsetzung des Stückes, so fällt auf, dass der Regisseur in seiner Inszenierung ebenfalls auf einige zentrale Merkmale der Antike zurückgreift. Damit orientiert sich Stein in der Konzeption des Stückes getreu an den Vorstellungen Goethes und verleiht dessen Auffassung von der Symbiose aus antiker und moderner Kultur einen ausgeprägten Raum. Exemplarisch kann hier auf einige antike Stilmittel verwiesen werden, die Stein traditionell in seiner Inszenierung übernimmt. So lässt er in *Faust II* die Figuren an entsprechender Stelle in den damals gängigen Versmaßen sprechen und integriert ebenfalls Chöre, so wie sie in antiken Tragödien die Norm sind.

Man weiß ja, wie viele verschiedene Metren Goethe hier verwendet hat – Madrigal- und Blankverse, Liedformen, das antike Tragödienmaß des jambischen Trimeter, Chorliederstrophen, einmal sogar Terzinen als Reverenz an Dante- und immer zeigen solche Tonwechsel einen Wechsel der Stimmung, der Assoziationsevokation, der >Idee< an. Stein hat diese Tonfolgen mit bewundernswerter Klarheit (und wohl auch viel Geduld) herausgearbeitet, hat die Textmassen wie eine Partitur zum Klingen gebracht. Da wird weder deklamiert noch zu Scheinprosa verschliffen. Jede Silbe ist zu hören, als sei der Vers eben erst entstanden und durch die Figur der Sprechenden, dieser zahllosen Erscheinungen, gedeckt.¹⁸⁸

Auch Kleidung und Auftreten entsprechen in den Helena-Fragmenten jenen konventionellen Sehgewohnheiten. Durch diese klassische Form der Darstellung transportiert Stein

¹⁸⁷ GT 2, S. 141.

¹⁸⁸ Reichert (2003), S. 6f.

nicht nur in getreuer Form den Textapparat des Stückes, sondern berücksichtigt ebenso traditionelle Sprech- und Sehgewohnheiten.

Ein weiteres Argument für die Relevanz der Aufnahme antiker Komponenten auf der heutigen Theaterbühne führt bereits Schiller in einer Ausführung mit Goethe an. Dabei weist er explizit auf die Relevanz der Symbiose von antiken und modernen Wesenszügen im Faustdrama, die ganz deutlich in der Figur Helenas zutage tritt.¹⁸⁹ Die Wirkung dieser Symbiose betreffend deduziert Gaier, dass

die >Verbarbarisierung< der Helena (..) also die nach Schillers Meinung schöne, in der Totalität ihres Wesens ruhende Griechin einem Prozess der Modernisierung aus[setzt], verunreinigt >mit Bewußtsein< das Reine, fragmentiert das Ganze, präsentiert das Schöne nicht mehr den Sinnen, sondern bereitet es >für ein anderes Seelenvermögen< zu, nämlich den Verstand und die Abstraktion, und macht es dadurch zu einer anderen Spezies (...).¹⁹⁰

Diese Ausführung akzentuiert den Stellenwert, der aus Goethes Bemühen nach einer Vereinigung beider Kulturen hervorgeht. Durch die aufgezeigte Verbindung von Klassik und Moderne und der damit einhergehenden *Verbarbarisierung* Helenas entwirft Goethe eine neue Spezies, wodurch das Thema der *Verbarbarisierung* einen zentralen Moment innerhalb des Dramas erfährt. Dieser Terminus bezieht sich dabei konkret auf die

Konfrontation der eigenen mit einer fremden Kultur und damit Erkenntnismöglichkeit für beide, dann aber Reduktion und Zerstörung der fremden Kultur in der Aneignung durch die eigene, endlich Inszenierung dieses Prozesses durch die Kunst >mit Bewußtsein<.¹⁹¹

Das *Verbarbarisierungs*-Fragment wird somit zu einer entscheidenden Stelle innerhalb der Dramenkonzeption. In diesem Zusammenhang ist weiterhin festzuhalten, dass Goethe seinerzeit einer der Ersten war, der „die Alterität der griechischen Kultur und ihre Verfälschung in der neuzeitlichen Rezeption erkannte und darstellte.“¹⁹² Umso mehr gewinnt die Darstellung dieses Ansatzes an Relevanz innerhalb seines Gesamtkunstwerkes. Um diesem Ansatz und der Konzeption eines damit einhergehenden Menschenbildes bei der Inszenierung des Dramas gerecht zu werden, ist die getreue Umsetzung des Dramenstoffes, inklusive aller verbalen und non-verbalen Zeichen, nicht nur absolut erforderlich, sondern darüber hinaus

¹⁸⁹ GE, 25.01.1827.

¹⁹⁰ GM, S. 58.

¹⁹¹ Ebd. S. 60.

¹⁹² Ebd.

elementar, um Wirkungsmacht und Gehalt des Werkes korrekt zu transportieren. Entsprechend folgt auch Peter Stein in seiner Darbietung Goethes Ansatz und wird damit einer Adaption gerecht, die den lehrhaften und ästhetischen Charakter des Werkes wahrt und auf die Bühne transportiert.

Wie aus diesen Überlegungen deutlich hervorgeht, erscheint aufgrund der Komplexität des Stückes die getreue Wiedergabe des Faustdramas essentiell, um Tragweite und Intention des Werkes für den Rezipienten begreifbar zu machen, die Relevanz des Vergangenen für die Gegenwart aufzuzeigen und das Scheitern Fausts in seiner ganzen Größe adäquat und in vollem Umfang darzustellen. Dass Peter Stein diesen Ansprüchen nicht nur gerecht wird, sondern darüber hinaus auch intertextuellen Details Raum in seiner Darbietung gibt, zeigt seine Bemühung, sämtliche von Goethe intendierte Details auf der Bühne umzusetzen, was für die akribische und akkurate Arbeit des Regisseurs spricht. Generell lässt sich konstatieren, dass der Regisseur Stein in der Konzeption seiner Darbietung über den textuellen Rahmen des Stückes hinaus geht und ebenso zentrale Motive des Werkes integriert, die auf hermeneutischer Ebene anzusiedeln sind. Durch diese Herangehensweise an das Drama distanziert sich Stein apodiktisch von den Merkmalen moderner Regietheaterinszenierungen und folgt seinem eigenen Credo textgetreuer Inszenierungsarbeit.

Korrespondierend hierzu zeigt sich als weiteres Merkmal der Fausttragödie die fortwährende Aktualität des Stückes, die Stein in seiner Inszenierung adäquat umzusetzen vermag und die sich trotz der lange zurück liegenden Entstehungszeit durch Wahl der Themen und Motive ausdrückt. Die Gegenwärtigkeit des Stückes ist nicht nur Indiz dafür, dass sich zentrale Fragen und Problemfelder über einen langen Zeitraum hinweg aufrechterhalten und konstant von Bedeutung für die Belange der Menschheit sind. Sie ist ferner auch ein Beweis dafür, dass eine Modernisierung von Texten nicht notwendig ist um den Gehalt zu begreifen, sondern häufig eine oktroyierte Formel darstellt, um möglicherweise die individuelle Wirkungsmacht eines Regisseurs zu demonstrieren. Dementsprechend bedeutet der willkürliche Eingriff in Text und Handlungsgeschehen und eine damit verbundene Destruktion ursprünglicher Thematiken nicht nur einen enormen Eingriff in die Komplexität eines Stückes. Vielmehr würde das Werk letzten Endes eine Banalisierung anstelle von Modernisierung erfahren, wie eine Vielzahl an zeitgenössischen Umarbeitungen des Stückes beweisen.

Tatsächlich wurde das Werk durch up-to-date-Ehrgeiz und eilfertigen Entlarvungswillen verstellt. Fausts große Monologe sind nicht, wie man glauben machen wollte, die Sprechblasen eines anderen Professor Unrat. Faust und Margarete sind nicht Durchschnittsleute,

wie zwölf Fausts und zwölf Gretchen zugleich auf der Bühne suggerierten. Parodie und Persiflage können den Fall Faust nicht erledigen, denn er spielt sich historisch uns gegenüber und doch mitten unter uns ab. Seine Hybris ist unsere Hybris, seine Katastrophen drohen uns.¹⁹³

Unter diesem Gesichtspunkt ist es dem Regisseur Peter Stein anhand seiner Inszenierung des vollständigen Faustdramas gelungen, dieses Werk adäquat in seiner Fülle und Form darzubieten. Aufgrund der klassischen und getreuen Inszenierung des Stückes, das sich akribisch genau am Dramentext orientiert und nicht modischen Inszenierungsprosperitäten folgt, gelingt dem Regisseur eine moderne und vielseitige Darstellung des Werkes, die es vermag, alle Facetten des Dramas in das Medium Bühne zu transportieren und damit dem Anspruch einer ganzheitlichen Darstellung gerecht wird. Indem Stein die Themen des Stückes als zeitlos begreift und erkennt, dass sich der Faust „historisch uns gegenüber und doch mitten unter uns ab[spielt]“ schlägt er eine Brücke zur Gegenwart, ohne verändernd in das Werk einzugreifen. Dabei sah bereits Goethe die Modernität und Zeitlosigkeit in der Figur des *Fausts* begründet:

Fausts Charakter, auf der Höhe wohin die neue Ausbildung aus dem alten rohen Volksmärchen denselben hervorgehoben hat, stellt einen Mann dar, welcher, in den allgemeinen Erdeschränken sich ungeduldig und unbehaglich fühlend, den Besitz des höchsten Wissens, den Genuß der schönsten Güter für unzulänglich achtet seine Sehnsucht auch nur im mindesten zu befriedigen, einen Geist welcher deshalb nach allen Seiten hin sich zu wenden immer unglücklicher zurückkehrt. Diese Gesinnung ist der modernen so analog dass mehrere gute Köpfe die Lösung einer solchen Aufgabe zu unternehmen sich gedrängt fanden.¹⁹⁴

Steins Ansatz folgend, bedingt sich die Gegenwärtigkeit des Textes weiterhin nicht nur durch die Wahl der verhandelten Themen, sondern wird ebenfalls durch die im Drama angelegte Figurenkonzeption hervorgerufen.

Unsere Zeit mit ihren finsternen geschichtlichen Erfahrungen kann in *Faust* eine visionäre Kritik entziffern, die Goethe an der Epochenschwelle entfaltet. Er entwarf Faust als Menschheitsgestalt in den Koordinaten der Moderne mit ihren exponential wachsenden Welteingriffstendenzen und -potentialen. Er ist repräsentativ als Extremfigur, bei der die Möglichkeiten, Grenzen und Gefahren des Menschen nicht zuletzt daran sichtbar werden,

¹⁹³ Kaiser (2001), S.3.

¹⁹⁴ FD I, S. 594f. und vgl. S. 605f.

daß er die Grenzen des Menschen nicht anerkennt. Faust will in einer Art von Selbstvergötterung aus den Bedingungen und Vorgegebenheiten der menschlichen Existenz ausbrechen und zum Schöpfer seiner selbst und eines neuen Menschen in einer neuen Welt werden.¹⁹⁵

In diesem Kontext verweist Gaier auch auf Goethes Gedanken des Ursprungs jener beschriebenen Modernität in der Epoche der Renaissance, weshalb sowohl „bei Faust und dem diesem eingeschriebenen Don Juan einerseits die Grundlagen der Neuzeit, andererseits der Abstand der zeitgenössischen Gegenwart von jener >Gründerzeit< erkannt und ermessen werden konnten.“¹⁹⁶ Jedoch, so führt Gaier weiterhin aus, begnügt sich Goethe keinesfalls damit,

die Wurzeln seiner Gegenwart nur in der Renaissance aufzuspüren. Die bilanzierende Frage, was aus dem Projekt Neuzeit geworden ist, behandelt er sinnvollerweise in der historischen anthropologischen Sicht auf einen Faust in seinem Weg vom Renaissancemagier bis zum Saint-Simonisten von 1830.¹⁹⁷

Etliche Probleme, die im *Faust* diskutiert werden, wie die Themen Eifersucht, Melancholie, Gewalt, hierarchische Strukturen oder Neid, sind heute immer noch virulent. In der direkten Auseinandersetzung mit diesen Themen scheint jedoch nicht zwingend von Interesse, wie wir heute auf die entsprechenden Fragen antworten, da dies generell präsent und in der Gesellschaft als bekannt vorausgesetzt wird. Interessant scheint vielmehr, wie die Beschäftigung mit diesen Themen früher war und weiterhin, ob man aus der Auseinandersetzung mit der Vergangenheit nicht etwas Produktives und Gewinnbringendes für die Gegenwart oder Zukunft ziehen kann. Letztendlich implizieren alle Erneuerungen die Beschäftigung und direkte Konfrontation mit der Vergangenheit. Durch diese konkrete Erfahrung mit der eigenen Geschichte erscheint die eigene Kultur nicht nur transparenter, sondern trägt ebenfalls dazu bei, ein Identifikationspotenzial zu kreieren.

Ein in diesem Zusammenhang zentrales und bis heute aktuelles Motiv, das sich durch das komplette Drama zieht, ist die Erlösungshoffnung Fausts. Dieser Glaube

richtet sich auf die Kräfte der Liebe, in der die Welt ruht. Sie erscheinen in einer Symbolreihe, die sich von der Gottvaterdominanz des *Prologs im Himmel* über die Verkündigung des liebenden Christus in der Osternacht zur Verherrlichung des ‘ewig Weiblichen’ hin-

¹⁹⁵ Kaiser (2001), S. 2.

¹⁹⁶ FD, S. 8.

¹⁹⁷ Ebd. S. 9.

bewegt. Es tritt Faust in Margarete als unbedingte Hingabe entgegen, die sich durch ihn schuldhaft bis zum Wahnsinn verstricken, aber nicht im Kern zerstören läßt, und triumphiert in der 'Jungfrau, Mutter, Königin, Göttin', deren Gnade der Faustschluß anruft.¹⁹⁸

2.3.1 Szenenanalyse: Prolog im Himmel

Dass Peter Stein sowohl dem Text als auch jedweden Regieanweisungen des Dramas höchste Verbindlichkeit zukommen lässt und damit einen ausgesprochen starken Treuebegriff im Umgang mit der Dramenvorlage auf der Bühne erkennen lässt, offenbart sich besonders deutlich in der ungestrichenen Gesamtauführung der Fausttragödie¹⁹⁹. Exemplarisch sollen deshalb in den folgenden Szenenspiegeln Text und non-verbales Zeichensystem des *Prologs im Himmel* auf ihre Merkmale sowie den von Stein angewandten Treuebegriff untersucht und anschließend in direkten Vergleich mit Puchers Version gesetzt werden.²⁰⁰

¹⁹⁸ Kaiser (2001), S. 3.

¹⁹⁹ Peter Stein inszeniert Faust von Johann Wolfgang von Goethe. Regie: Peter Stein. Fernsehregie: Peter Schönhofer (Faust I), Thomas Grimm (Faust II). ZDF, 2005. (= Die Theater edition).

²⁰⁰ Faust. Der Tragödie Erster und Zweiter Teil von Johann Wolfgang von Goethe. Regie: Peter Stein. In: http://www.youtube.com/watch?v=TY2k7em45l4&list=PLByf0_Mkvdom0Y4p68eS3yPc4oDdcqhJL; 21.04.2014.

2.3.2 Szenenspiegel 1: Der Text

Der Text wird bei Steins Inszenierung komplett aus der Originalfassung übernommen. Weder Striche, noch das Einfügen von Fremdtext konnten verzeichnet werden.

Person	Originalfassung	Fassung Peter Stein
Raphael	<p>Die Sonne tönt, nach alter Weise, In Brudersphären Wettgesang, Und ihre vorgeschriebne Reise Vollendet sie mit Donnergang. Ihr Anblick gibt den Engeln Stärke, Wenn keiner Sie ergründen mag; die unbegreiflich hohen Werke Sind herrlich wie am ersten Tag.</p>	<p>Die Sonne tönt, nach alter Weise, In Brudersphären Wettgesang, Und ihre vorgeschriebne Reise Vollendet sie mit Donnergang. Ihr Anblick gibt den Engeln Stärke, Wenn keiner Sie ergründen mag; die unbegreiflich hohen Werke Sind herrlich wie am ersten Tag.</p>
Gabriel	<p>Und schnell und unbegreiflich schnelle Dreht sich umher der Erde Pracht; Es wechselt Paradieseshelle Mit tiefer, schauervoller Nacht. Es schäumt das Meer in breiten Flüs- sen Am tiefen Grund der Felsen auf, Und Fels und Meer wird fortgerissen Im ewig schnellem Sphärenlauf.</p>	<p>Und schnell und unbegreiflich schnelle Dreht sich umher der Erde Pracht; Es wechselt Paradieseshelle Mit tiefer, schauervoller Nacht. Es schäumt das Meer in breiten Flüssen Am tiefen Grund der Felsen auf, Und Fels und Meer wird fortgerissen Im ewig schnellem Sphärenlauf.</p>

<p>Michael</p>	<p>Und Stürme brausen um die Wette Vom Meer aufs Land, vom Land aufs Meer, und bilden wütend eine Kette Der tiefsten Wirkung rings umher. Da flammt ein blitzendes Verheeren Dem Pfade vor des Donnerschlags. Doch deine Boten, Herr, verehren Das sanfte Wandeln deines Tags.</p>	<p>Und Stürme brausen um die Wette Vom Meer aufs Land, vom Land aufs Meer, und bilden wütend eine Kette Der tiefsten Wirkung rings umher. Da flammt ein blitzendes Verheeren Dem Pfade vor des Donnerschlags. Doch deine Boten, Herr, verehren Das sanfte Wandeln deines Tags.</p>
<p>Zu drei</p>	<p>Der Anblick gibt den Engeln Stärke, Da keiner dich ergründen mag, Und alle deine hohen Werke Sind herrlich wie am ersten Tag.</p>	<p>Der Anblick gibt den Engeln Stärke, Da keiner dich ergründen mag, Und alle deine hohen Werke Sind herrlich wie am ersten Tag.</p>
<p>Mephistopheles</p>	<p>Da du, o Herr, dich einmal wieder nahst Und fragst, wie alles sich bei uns befinde, Und du mich sonst gewöhnlich gerne sahst, So siehst du mich auch unter dem Gesinde. Verzeih, ich kann nicht hohe Worte machen, Und wenn mich auch der ganze Kreis verhöhnt; Mein Pathos brächte dich gewiß zum Lachen, Hättst du dir nicht das Lachen abgewöhnt.</p>	<p>Da du, o Herr, dich einmal wieder nahst Und fragst, wie alles sich bei uns befinde, Und du mich sonst gewöhnlich gerne sahst, So siehst du mich auch unter dem Gesinde. Verzeih, ich kann nicht hohe Worte machen, Und wenn mich auch der ganze Kreis verhöhnt; Mein Pathos brächte dich gewiß zum Lachen, Hättst du dir nicht das Lachen abgewöhnt.</p>

	<p>Von Sonn' und Welten weiß ich nichts zu sagen, Ich sehe nur, wie sich die Menschen plagen.</p> <p>Der kleine Gott der Welt bleibt stets von gleichem Schlag, Und ist so wunderlich als wie am ersten Tag.</p> <p>Ein wenig besser würd er leben, Hättst du ihm nicht den Schein des Himmelslichts gegeben; Er nennt's Vernunft und braucht's allein, Nur tierischer als jedes Tier zu sein. Er scheint mir, mit Verlaub von euer Gnaden, Wie eine der langbeinigen Zikaden, Die immer fliegt und fliegend springt Und gleich im Gras ihr altes Liedchen singt; Und läg er nur noch immer in dem Grase! In jeden Quark begräbt er seine Nase.</p>	<p>Von Sonn' und Welten weiß ich nichts zu sagen, Ich sehe nur, wie sich die Menschen plagen.</p> <p>Der kleine Gott der Welt bleibt stets von gleichem Schlag, Und ist so wunderlich als wie am ersten Tag.</p> <p>Ein wenig besser würd er leben, Hättst du ihm nicht den Schein des Himmelslichts gegeben; Er nennt's Vernunft und braucht's allein, Nur tierischer als jedes Tier zu sein. Er scheint mir, mit Verlaub von euer Gnaden, Wie eine der langbeinigen Zikaden, Die immer fliegt und fliegend springt Und gleich im Gras ihr altes Liedchen singt; Und läg er nur noch immer in dem Grase! In jeden Quark begräbt er seine Nase.</p>
Der Herr	<p>Hast du mir weiter nichts zu sagen? Kommst du nur immer anzuklagen? Ist auf der Erde ewig dir nichts recht?</p>	<p>Hast du mir weiter nichts zu sagen? Kommst du nur immer anzuklagen? Ist auf der Erde ewig dir nichts recht?</p>
Mephistopheles	<p>Nein Herr! ich find es dort, wie immer, herzlich schlecht. Die Menschen dauern mich in ihren</p>	<p>Nein Herr! ich find es dort, wie immer, herzlich schlecht. Die Menschen dauern mich in ihren</p>

	Jammertagen, Ich mag sogar die Armen selbst nicht plagen.	Jammertagen, Ich mag sogar die Armen selbst nicht plagen.
Der Herr	Kennst du den Faust?	Kennst du den Faust?
Mephistopheles	Den Doktor?	Den Doktor?
Der Herr	Meinen Knecht!	Meinen Knecht!
Mephistopheles	Fürwahr! er dient Euch auf besondere Weise. Nicht irdisch ist des Toren Trank noch Speise. Ihn treibt die Gärung in die Ferne, Er ist sich seiner Tollheit halb bewußt; Vom Himmel fordert er die schönsten Sterne Und von der Erde jede höchste Lust, Und alle Näh und alle Ferne Befriedigt nicht die tiefbewegte Brust.	Fürwahr! er dient Euch auf besondere Weise. Nicht irdisch ist des Toren Trank noch Speise. Ihn treibt die Gärung in die Ferne, Er ist sich seiner Tollheit halb bewußt; Vom Himmel fordert er die schönsten Sterne Und von der Erde jede höchste Lust, Und alle Näh und alle Ferne Befriedigt nicht die tiefbewegte Brust.
Der Herr	Wenn er mir auch nur verworren dient, So werd ich ihn bald in die Klarheit führen. Weiß doch der Gärtner, wenn das	Wenn er mir auch nur verworren dient, So werd ich ihn bald in die Klarheit führen. Weiß doch der Gärtner, wenn das

	Bäumchen grünt, Das Blüt und Frucht die künft'gen Jahre zieren.	Bäumchen grünt, Das Blüt und Frucht die künft'gen Jahre zieren.
Mephisto- pheles	Was wettet Ihr? den sollt Ihr noch verlieren! Wenn Ihr mir die Erlaubnis gebt, Ihn meine Straße sacht zu führen.	Was wettet Ihr? den sollt Ihr noch verlieren! Wenn Ihr mir die Erlaubnis gebt, Ihn meine Straße sacht zu führen.
Der Herr	Solang er auf der Erde lebt, So lange sei dir's nicht verboten, Es irrt der Mensch so lang er strebt.	Solang er auf der Erde lebt, So lange sei dir's nicht verboten, Es irrt der Mensch so lang er strebt.
Mephisto- pheles	Da dank ich Euch; denn mit den Toten Hab ich mich niemals gern befangen. Am meisten lieb ich mir die vollen, frischen Wangen. Für einem Leichnam bin ich nicht zu Haus; Mir geht es wie der Katze mit der Maus.	Da dank ich Euch; denn mit den Toten Hab ich mich niemals gern befangen. Am meisten lieb ich mir die vollen, frischen Wangen. Für einem Leichnam bin ich nicht zu Haus; Mir geht es wie der Katze mit der Maus.
Der Herr	Nun gut, es sei dir überlassen! Zieh diesen Geist von seinem Urquell ab, Und führ ihn, kannst du ihn erfassen, Auf deinem Wege mit herab, Und steh beschämt, wenn du beken- nen muß: Ein guter Mensch, in seinem dunklen	Nun gut, es sei dir überlassen! Zieh diesen Geist von seinem Urquell ab, Und führ ihn, kannst du ihn erfassen, Auf deinem Wege mit herab, Und steh beschämt, wenn du beken- nen muß: Ein guter Mensch, in seinem dunklen

	<p>Drange, Ist sich des rechten Weges wohl bewußt.</p>	<p>Drange, Ist sich des rechten Weges wohl bewusst.</p>
<p>Mephistopheles</p>	<p>Schon gut! nur dauert es nicht lange. Mir ist für meine Wette gar nicht bange. Wenn ich zu meinem Zweck gelange, Erlaubt Ihr mir Triumph aus voller Brust. Staub soll er fressen, und mit Lust, Wie meine Muhme, die berühmte Schlange.</p>	<p>Schon gut! nur dauert es nicht lange. Mir ist für meine Wette gar nicht bange. Wenn ich zu meinem Zweck gelange, Erlaubt Ihr mir Triumph aus voller Brust. Staub soll er fressen, und mit Lust, Wie meine Muhme, die berühmte Schlange.</p>
<p>Der Herr</p>	<p>Du darfst auch da nur frei erscheinen; Ich habe deinesgleichen nie gehaßt. Von allen Geistern, die verneinen, ist mir der Schalk am wenigsten zur Last. Des Menschen Tätigkeit kann allzu leicht erschlaffen, er liebt sich bald die unbedingte Ruh; Drum geb ich gern ihm den Gesellen zu, Der reizt und wirkt und muß als Teufel schaffen. Doch ihr, die echten Göttersöhne, Erfreut euch der lebendig reichen Schöne! Das Werdende, das ewig wirkt und lebt,</p>	<p>Du darfst auch da nur frei erscheinen: Ich habe deinesgleichen nie gehaßt. Von allen Geistern, die verneinen, ist mir der Schalk am wenigsten zur Last. Des Menschen Tätigkeit kann allzu leicht erschlaffen, er liebt sich bald die unbedingte Ruh; Drum geb ich gern ihm den Gesellen zu, Der reizt und wirkt und muß als Teufel schaffen. Doch ihr, die echten Göttersöhne, Erfreut euch der lebendig reichen Schöne! Das Werdende, das ewig wirkt und lebt,</p>

	Umfass euch mit der Liebe holden Schranken, Und was in schwankender Erscheinung schwebt, Befestigt mit dauernden Gedanken! <i>(Der Himmel schließt, die Erzengel verteilen sich.)</i>	Umfass euch mit der Liebe holden Schranken, Und was in schwankender Erscheinung schwebt, Befestigt mit dauernden Gedanken! <i>(Der Himmel schließt, die Erzengel verteilen sich.)</i>
Mephisto- pheles	Von Zeit zu Zeit seh ich den Alten gern, Und hüte mich, mit ihm zu bre- chen. Es ist gar hübsch von einem großen Herrn, So menschlich mit dem Teufel selbst zu sprechen.	Von Zeit zu Zeit seh ich den Alten gern, Und hüte mich, mit ihm zu bre- chen. Es ist gar hübsch von einem großen Herrn, So menschlich mit dem Teufel selbst zu sprechen.

Wie aus der Darstellung des Szenenspiegels hervorgeht, erhält der Textbezug wie auch dessen wortgetreue Umsetzung klare Vorrangstellung in Steins Inszenierung. Wie nachfolgend aus dem zweiten Szenenspiegel ersichtlich wird, verfährt er in gleicher Weise mit der Umsetzung non-verbaler Zeichen und Regieanweisungen, wodurch er sich von seiner Regiekollegin Andrea Breth abgrenzt. Während Stein in seinen Inszenierungen großen Wert auf die insgesamt getreue Werkdarstellung legt und bemüht ist, das Drama auf allen Ebenen der Zeichensysteme zu erfassen und adäquat auf die Bühne zu übertragen, zeichnet sich der Inszenierungsstil Breths durch die Ausnutzung gestalterischer Freiheiten auf der Bühne aus. Obwohl beide Regisseure dem selben Credo bezüglich des Dramentextes folgen, tritt hier ein divergentes Inszenierungsmodell in der praktischen Umsetzung zutage. Diese verschiedenartigen Ansätze und Möglichkeiten sind nicht nur Beweis für einen bestehenden Facettenreichtum an realistischen Darstellungsmodellen und dementieren damit gleichzeitig das Vorurteil eindimensionaler, klassischer Inszenierungskonzepte. Es wird weiterhin verdeutlicht, in welchen Formen handwerklich präzises und textadäquates Inszenieren im modernen Regietheater in Erscheinung treten kann und welche Opportunitäten sich durch diese Verfahren ergeben.

Allgemein lässt sich zunächst konstatieren, dass sich *Der Tragödie Erster Teil* explizit mit dem Seelen- und Gefühlsleben des einzelnen Menschen auseinandersetzt und diese Thematik zum Mittelpunkt ihrer Auseinandersetzung erhebt. Ein bis heute bedeutungsvolles und zugleich kontroverses Thema zeigt sich diesbezüglich in der Auseinandersetzung und Integration religiöser Elemente in fiktionalen und alltäglichen Wirklichkeiten. Der thematisch korrespondierende Einstieg des Stückes, die erste Wette zwischen Gott und Mephisto im *Prolog im Himmel*, bildet zusammen mit dem Kampf um die Seele Fausts und ihrer Aufnahme in den Himmel am Ende des 5. Aktes eine Art metaphysischen Rahmen um das gesamte Stück. In diesem Zusammenhang nutzt Stein auch die mystische Spirale als Bühnenbildnerisches Symbol, das den Weg vom Irdischen zum Göttlichen versinnbildlicht.

Auffällig erscheint in diesem Kontext die Tatsache, dass moderne Inszenierungen der Fausttragödie, wie etwa die Darbietungen von Nicolas Stemann oder Stefan Pucher, den *Prolog im Himmel* überspringen und nach der Einführung des *Vorspiels auf dem Theater* direkt mit dem ersten Akt, der *Nacht*, einsetzen. Um zu verdeutlichen, welchen Stellenwert diese Szene innerhalb der Tragödie einnimmt und weshalb die Streichung dieser Sequenz einer merklichen Reduktion des Stückes gleichkommt, soll im Folgenden kurz auf die Relevanz des Prologs eingegangen werden.

Hinsichtlich der allgemeinen Stellung des Prologs im Gesamtkontext des Dramas lässt sich zunächst konstatieren, dass dieser nicht nur eine exponierte und für das Verständnis des Dramas wichtige Funktion einnimmt, sondern darüber hinaus in einer von der Antike bis zu Lessing reichenden Dichtertradition steht. In diesem Kontext plädiert Lessing für den ‚mitwissenden Zuschauer‘, dem die Möglichkeit eingeräumt wird, dramatische Entwicklungen vorherzusehen. Während das „Geheimnis“ des Dichters nur eine „kurze Überraschung“ für das Publikum bedeutet, versetzt sie die absehbare Verwicklung der dramatis personae hingegen in „anhaltende Unruhe“²⁰¹. Durch die gezielte Rücksichtnahme auf die emotionale Integration des Publikums in den dramatischen Handlungsablauf rechtfertigt Lessing die Relevanz und Stellung des Prologs innerhalb des Dramas als essentielle Komponente der dramatischen Vorschau. Aus den Briefwechseln zwischen Goethe und Schiller zu *Wallensteins Lager*, den beide zunächst in ihren Diskussionen als „Prolog“ bezeichneten²⁰², benennen die Dichter korrespondierend ebenfalls folgende Eigenschaft des Prologs: „Selbstständigkeit, der

²⁰¹ HD, Bd.1, S. 217.

²⁰² Vgl. GT 1, S. 17.

musikalische Klangreichtum²⁰³ (...), die komisierende und ironisierende Bevorwortung des folgenden tragischen Geschehens²⁰⁴. Diese Aussage unterstreicht nicht nur die zentrale Stellung des Prologs im allgemeinen Dramenkontext sondern ist ebenso ein Hinweis des Verfassers auf dessen exponierte Position in der Fausttragödie.

„Wann Goethe begonnen hat, sich mit dem Faust-Stoff ernsthaft zu befassen, liegt im Dunkeln. Eine erste Nennung des Namens „Doktor Faust“ im Zusammenhang mit der Angst vor der herannahenden Höllenstrafe findet sich 1768 in dem Drama *Die Mitschuldigen*.“²⁰⁵ Der bereits hier zutage tretende Verweis auf die *Höllensstrafe* und die damit verbundene Existenz göttlicher Gewalt hebt den Grundgedanken Gottes und die Einbettung der Tragödie in einen transzendenten Rahmen hervor und unterstreicht somit auch die Relevanz des vorgestellten Prologs im Himmel, als vorausgreifende Kommentierung und Rechtfertigung des Stoffes:

Aufgrund der von der Antike bis in die Gegenwart reichenden Prologtradition hatte Lessing (hamburgische Dramaturgie, 7. Stück) Unabhängigkeit des Prologs von der nachfolgenden Handlung, vorwegnehmende Kommentierung, Rechtfertigung des Stoffes und seiner Behandlung durch den Dichter gefordert (in mehrfacher Weise durch Goethes drei Prologe geleistet) und burleske Epiloge im englischen Drama diskutiert (s. die Szene *Grablegung* im Zweiten Teil).²⁰⁶

Diese Betrachtung des Prologs als vorwegnehmende Kommentierung und Darlegung des Stoffes bestätigt nicht nur dessen Relevanz für das Rezeptionsverständnis, sondern deckt sich ebenso mit Goethes Auffassung von dieser Sequenz, der eine rahmende und essentielle Funktion im Dramengeschehen zuteil wird.

Bezüglich der Entstehungszeit des *Prologs* ist weiterhin bekannt²⁰⁷, dass sich Goethe hierfür etwas aus dem Buch Hiob zueigen gemacht habe.

²⁰³ Auf die Nähe des Prologs zur Oper und dessen musikalischen Klangreichtum wird im Abschnitt zu den non-verbalen Zeichensystemen ausführlicher Bezug genommen

²⁰⁴ GT 1, S. 17

²⁰⁵ Ebd. S. 269.

²⁰⁶ GT 1, S. 18.

²⁰⁷ Darüber berichtet der Kanzler von Müller am 17. Dezember 1824 und auch H. M. Robinson am 02. August 1829.

Goethe meint Hiob I, Vers 6-12 das Gespräch zwischen Gott und dem Teufel in Anwesenheit von Engeln. Sie sprechen über Hiob. Diese Partie bildet den Anfang des Buches, und in ähnlicher Weise bildet bei Goethe das Gespräch den *Prolog* und gibt den großen Rahmen, in welchem fortan die ganze Handlung erscheint.²⁰⁸

Zwischen der Geschichte Hiobs und Fausts lassen sich ganz deutlich sowohl thematische als auch strukturelle Analogien finden. Schon zu Beginn des Dialoges zwischen Gott und seinem Widersacher stellt dieser im Faustdrama beinahe wörtlich die Frage „Kennst du den Faust? (...) Meinen Knecht!“ (V. 299). Zu Beginn des alttestamentlichen Buches Hiob heißt es ähnlich „Der Herr sprach zum Satan: Hast du nicht achtgehabt auf meinen Knecht Hiob?“ (Hiob 1, 7f.). Gott spricht zu Mephisto, nachdem dieser durchs Land gezogen und frustriert über die Erscheinung der Menschheit auf Erden zurückgekehrt ist, über beide Männer als seine Knechte. Er verteidigt Hiob, von dem berichtet wird, er sei ein ausgesprochen frommer Mann. Ähnlich verhält es sich mit Faust, der Gott *auf besondere Weise dient* (Vgl. V. 300). Im Alten Testament fordert der Teufel nun den Herrn heraus, Hiob alles zu nehmen, da er nur aufgrund seines Reichtums und Wohlstandes so fromm sei. Hiob besteht jedoch die von Gott auferlegten Prüfungen und unterwirft sich seinem Schicksal, weshalb er am Ende reich belohnt und vollkommen rehabilitiert wird. Auf diese Bewandnis spielt auch Gott an, als er seinen Widersacher fragt „Kennst du den Faust?“ und somit eine hintergründige Anspielung auf Hiob schlägt. In beiden Erzählungen stehen sich die beiden Mächte Gott und Teufel gegenüber und debattieren über die Beschaffenheit der Menschen. Während Gott den Mensch verteidigt, sieht sein Widersacher nur dessen Oberflächlichkeit und die von Gier und Konsum geblendeten Seelen. Er glaubt weder an das Gute im Menschen noch an dessen Willenskraft. Dieses Gespräch zwischen Gott und Teufel bildet die Ausgangssituation für Pakt und Wette, die sie miteinander eingehen und liefert somit gleichsam die Voraussetzung und die notwendigen Rahmenbedingungen für die Dramenhandlung.

Diese Parallelen sind nicht nur aus rezeptionstechnischer Sicht interessant, sondern verstärken gleichsam die Rolle des Prologs: Ohne seine Hinführung zum Dramengeschehen verschwindet der als solcher explizit im Prolog deklarierte metaphysische Rahmen wie auch die Existenz Gottes und des Teufels.

So bildet die Wette zwischen Gott und dem Teufel nicht nur den Skopus der Erzählung, sondern ist Voraussetzung für die nachfolgenden Geschehnisse. Dementsprechend muss auch

²⁰⁸ Trunz (2002), S. 507.

der *Prolog im Himmel* als unmittelbare Einführung und gleichzeitiger Rahmen des Faustdramas betrachtet werden. Er trägt nicht nur maßgeblich zur Ortung und Situierung des Geschehens bei, sondern erteilt darüber hinaus den entscheidenden Hinweis über die Art der Transzendentalität, die Goethe für diesen Tragödienstoff wählt und die ebenso essentiell für das Verständnis des Werkes ist. Jede anders geartete Betrachtung dieser übernatürlichen, höheren Mächte würde die Lesart des Dramas nicht nur beeinflussen, sondern auch seine Interpretation zugunsten trivialer Ansätze verschieben. Weiterhin verweist die intertextuelle Beziehung zum Hiob-Passus auf Satan als Gegenspieler in dieser Parallelgeschichte, die sich zwischen dem Doktor, Faust und Mephistopheles ereignet.²⁰⁹ Durch den Rang und die Geschichtlichkeit dieser höchsten Mächte Gott und Teufel wird weiterhin auf eine Verschmelzung von Modernität, die sich in Form des Doktors als moderner Wissenschaftler und dem traditionellen Glauben an das Göttliche vollzieht. Somit verweist Goethe bereits zu Beginn seiner Tragödie auf die von ihm forcierte und wie bereits anhand der Helena-Fragmente aufgezeigte Symbiose der alten mit der neuen Welt. Hier manifestiert sich deutlich Goethes Gedanke nach einer Verbindung von Klassik und Romantik wie auch die Aufstellung eines nordisch-modernen Gegenstücks zu einer griechisch-antiken Handlung, die das Streben nach Vereinigung der beiden Kulturoppositionen symbolisieren soll. Diese Vereinigung ist nicht nur für Goethe elementare Voraussetzung für die erstrebenswerte Schöpfung einer Hochkultur, sondern bildet darüber hinaus einen zentralen Ansatzpunkt für die Rezeption des Faustdramas in der Moderne, die sich bereits im Prolog ausdrückt und somit als vorangestelltes Leitmotiv elementar zu Erschließung der Tragödie beiträgt.

Weiterhin, so bemerkt Trunz in einem Kommentar, ist es für die deutsche Dichtung um 1800 nahezu ein Novum, Gott in Erscheinung treten zu lassen.²¹⁰ Die Tatsache, dass Goethe sich trotzdem für diesen transzendenten Rahmen entschieden hat, verweist ein weiteres Mal auf die exponierte Stellung dieser Szene im Drama.

²⁰⁹ Vgl. GT 1, S. 17.

²¹⁰ Vgl. Trunz (2002), S. 507.

2.3.3 Szenenspiegel 2: Non-verbales Zeichensystem

Szene	Medium	Originalfassung	Fassung Peter Stein
Prolog im Himmel	Personen	Der Herr, Raphael, Gabriel, Michael, Mephistopheles	Der Herr, Raphael, Gabriel, Michael, Mephistopheles
Prolog im Himmel	Ort	Im Himmel	Im Himmel
Prolog im Himmel	Bühnenbild (+ Requisiten)	Zeichnung von Goethe ²¹¹	Umsetzung der Goethezeichnung
Prolog im Himmel	Kostüme	Ebd.	Ebd.
Prolog im Himmel	Toneffekte	„Die Sonne tönt nach alter Weise (...) Vollen-det sie mit Donnergang“ (V. 243ff.)	Umsetzung der Vorgaben aus dem Text

²¹¹ Unter Goethes Zeichnungen existiert ein Entwurf für ein Bühnenbild des *Prologs im Himmel*. In: Corpus der Goethezeichnungen Bd. IV B, 1968, Abb. 222. ; W. Hecht: Goethe als Zeichner. 1982, Abb. 144.

<p>Prolog im Himmel</p>	<p>Handlungsanweisungen</p>	<p>1.) Der Herr. Die himmlischen Heerscharen. <i>Nachher</i> Mephistopheles. Die drei Erzengel treten vor</p> <p>2.) Der Himmel schließt, die Erzengel verteilen sich.</p>	<p>Umsetzung der Vorgaben aus dem Text</p>
--	------------------------------------	--	--

Abb. 15

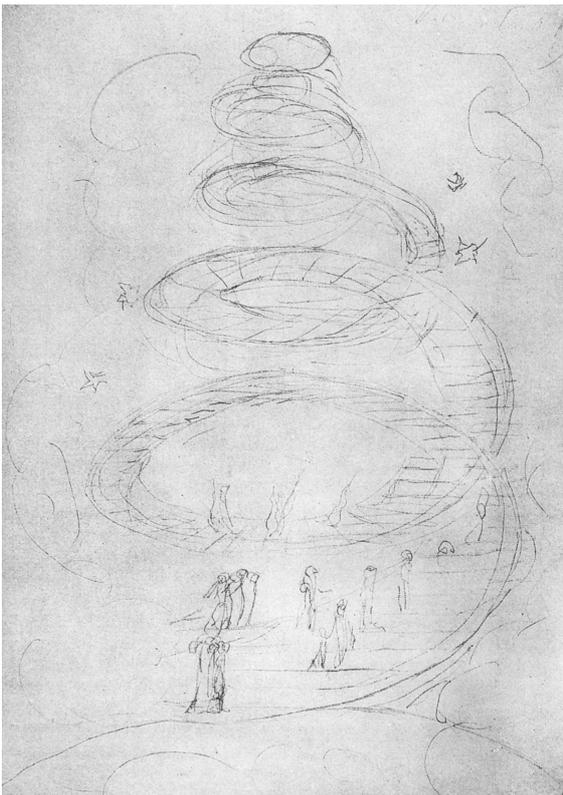


Abb. 16



Abb. 17



Bühnenbilder zum Prolog im Himmel – inszeniert von Peter Stein

Bühnenbild und Requisiten

Der Darstellung des *Faust* kommt es sehr zugute, daß die bildende Kunst dem Theater vorgearbeitet hat. Fast alle Szenen des *Faust* sind durch geschickte Maler dargestellt worden; wodurch denn das Körperliche der Hauptcharaktere, sowie ihre Anzüge und der umgebende Ort und Hintergrund, speziell und deutlich vor die Sinne gebracht ist, so dass vom Dekorationsmaler bis zum Theaterschneider niemand sich in Ungewissheit befinden kann, was er zu thun habe. Die Umrisszeichnungen von Retzsch sind weltbekannt; Ramberg hat auch vieles gemacht; sowie zuletzt in Paris ein höchstbegabtes, aber etwas wildes Talent, Herr Delacroix zu genialen Zeichnungen im *Faust* reiche Nahrung gefunden hat.²¹²

Bezüglich der Gestaltung des Bühnenbildes verfährt Stein bewusst traditionell und orientiert sich an den Vorgaben des Dichters, der seine Vorstellungen zum *Prolog im Himmel* in einer Skizze festgehalten hat.²¹³

²¹² PBF, S. 218.

²¹³ Unter Goethes Zeichnungen existiert ein Entwurf für ein Bühnenbild des *Prologs im Himmel*. In: Corpus der Goethezeichnungen Bd. IV B, 1968, Abb. 222. ; W. Hecht: Goethe als Zeichner. 1982, Abb. 144.

Auf Grundlage dieser Zeichnung entwirft Stein eine mystische Spirale, die er als Bühnenbildnerisches Symbol nutzt, um den Weg vom Irdischen zum Göttlichen zu versinnbildlichen. In der *Grablegungsszene* tritt diese Installation abermals als Sinnbild der Lebensbahn Fausts in Erscheinung. Durch die Verwendung der Spirale zu Beginn und Ende der Tragödie wird diesem Bühnenmittel nicht nur eine rahmende Funktion zuteil, sie verweist darüber hinaus auch auf Einheit und Stringenz des Werkes. Dabei tritt das Symbol der *sectio aurea*, des göttlichen Wirkens²¹⁴, als stetig wiederkehrendes Motiv in sämtlichen Bereichen menschlicher Alltagswirklichkeit zutage und ist Ausdruck des idealen, goldenen Schnittes²¹⁵, auf den bereits verschiedene Phänomene der Architektur und Kunst²¹⁶, Mathematik²¹⁷ oder Biologie²¹⁸ verweisen. Zum Ende der Inszenierung bewegt sich Faust auf diese Spirale zu und beschreitet somit den Weg zum Göttlichen empor, das durch den Theaterhimmel symbolisiert wird.

Da Stein in der Konzeption seines Bühnenarrangements eine geistesgeschichtliche Darstellungsform verfolgt, die sich leitmotivischen an der literarischen Vorlage und damit ergo an den schriftlich fixierten Vorgaben der non-verbalen Bühnenmittel orientiert, äußert der Regisseur Bedenken, dass „sich durch eine freundliche Gott-Teufel-Beziehung zu viel Gemütlichkeit in die Szene einschleicht.“²¹⁹ Diese Überlegung belegt Steins Blick auf den Gesamteindruck des Werkes und die Wirkung auf den Zuschauer, die durch gewisse Komponenten maßgeblich beeinflusst werden kann. Um jenem beschaulichen Charakter der Szene entgegen zu wirken, entscheidet sich Stein entsprechend dafür „das Gedankliche, trotz aller Scherze in den Vordergrund zu rücken. Auch der Schauspieler Adam Oest bemüht sich durch

²¹⁴ Auf den Hinweis des göttlichen Wirkens bzw. der göttlichen Teilung macht bereits 1509 der Franziskaner Mönch Luca Pacioli di Borgo San Sepolcro aufmerksam. Er nannte diese Streckenteilung des Goldenen Schnittes die *Göttliche Teilung* und beruft sich damit auf Platons Identifizierung der Schöpfung durch die fünf platonischen Körper, zu deren Konstruktion der *Goldene Schnitt* ein wichtiges Hilfsmittel darstellt.

²¹⁵ Als *Goldenen Schnitt* (lat.: *sectio aurea, proportio divina*) bezeichnet man generell ein bestimmtes Teilungsverhältnis einer Strecke, bei dem das Verhältnis des Ganzen zu seinem größeren Teil dem Verhältnis des größeren zum kleineren Teil entspricht. Dieses Verhältnis zweier Größen zueinander wird als besonders harmonisch betrachtet und findet sich beispielsweise in Kunstwerken- vor allem aus der Renaissance- aber auch in der Natur wieder.

²¹⁶ Der *Goldene Schnitt* bezieht sich hier auf das harmonische Seitenverhältnis architektonischer Bauwerke. Paradigmatisch können hier der Parthenon-Tempel auf der Athener Akropolis, der Dom von Florenz, die Notre Dame in Paris oder die Torhalle in Lorsch genannt werden.

²¹⁷ Hier tritt das Verhältnis des *Goldenen Schnittes* in der Fibonacci-Reihe zutage.

²¹⁸ In der Biologie findet sich der *goldene Schnitt* beispielsweise in der Anordnung von Blättern oder in Blütenständen einiger Pflanzen wieder. Exemplarisch können hierfür der Blütenteller von Sonnenblume oder Margerite angeführt werden, aber auch bei Kiefernzapfen oder in den Stachelstreifen eines Kaktus tritt dieses Phänomen in Erscheinung.

²¹⁹ PBF, S. 101.

seinen mimischen Ausdruck noch hinterhältiger (...), schlangenartiger und süchtiger zu spielen, um aufkommende Gemütlichkeit zu brechen.“²²⁰

Auch hinsichtlich der Erscheinung Gottes übernimmt Stein Goethes Vorstellungen: „Goethe hat in Faust an das 16. Jahrhundert angeknüpft, mit dem Stoff und weitgehend auch mit der Versart. Dort kam es noch vor, dass der Herr im Drama auftrat, z.B. bei Hans Sachs, (...). Wenn Gott in der Dichtung oder Malerei dargestellt wird, muß er menschliche Gestalt haben.“²²¹ Diesem ästhetischen Anspruch folgend lässt Stein die Figur Gottes im Prolog ebenso in menschlicher Gestalt erscheinen.

Die besondere Stellung der drei Erzengel im Himmel, die Goethe auch in seinem Entwurf für das Bühnenbild umsetzt, ist einer allgemein christlichen Tradition zuzuordnen, der sich auch Stein in seiner Inszenierung anschließt. So erklärt der Regisseur hinsichtlich der Engeldarstellung, dass diese unter keinen Umständen in eine Art feierlichen Pathos verfallen oder gar „innig salbadern“ dürften.²²² Das Bestreben dieser Dichtung, so Stein, „bestehe vielmehr darin, dass sie nicht im Assoziativen, im reinen Schönen oder Nebulös-Metaphysischen ihr Ziel finde, sondern dass sie auf den Intellekt gerichtet sei und sich erst in der gedanklichen und emotionalen Arbeit entfalte und erschließe. Das Ziel der Engel muß darin bestehen, einen Ton ernster und durchsichtiger Leichtigkeit anzuschlagen.“²²³ Steins Anliegen ist es ergo nicht, anhand assoziativer Techniken Emotionen hervorzurufen oder bestimmte Stimmungen einzufangen. Herausforderung ist vielmehr die intellektuelle Erschließung des Textes und die adäquate Übertragung des literarischen Mediums auf die Bühne. Denn erst in der intellektuellen Durchdringung des Textes offenbart sich schlussendlich die umfassende Wirkung des Dramas, sowohl auf geistiger als auch emotionaler Ebene.

Toneffekte

Zu Beginn des *Prologs* verkündet der Erzengel Raphael die Sphärenharmonie

*Die Sonne tönt nach alter Weise
in Brudersphären Wettgesang,
und ihre vorgeschriebne Reise*

²²⁰ Ebd.

²²¹ Ebd.

²²² Ebd. S. 100.

²²³ Ebd. S. 100f.

*vollendet sie mit Donnergang.*²²⁴

Durch diesen Ausspruch wird einleitend auf die seit der griechischen Antike existierende Vorstellung verwiesen, dass bei den Bewegungen der Himmelskörper und der sie tragenden durchsichtigen Sphären bestimmte Töne entstehen, die gemeinsam einen harmonischen Zusammenklang (*symphōnía*) ergeben²²⁵. „Da dieses Motiv in wissenschaftlichen und dichterischen Texten zahlreich überliefert war, war es Goethe bekannt. Auch in den *Lehrjahren* erwähnt er den *Gesang der Sphären*.“²²⁶ Entsprechend vertont Stein die Prologszene mit Klängen, die an himmlische Sphären erinnern sollen und das Szenario im Himmel als solches untermalen. An den betreffenden Stellen werden Naturgeräusche simuliert, um das gesprochene Wort der Erzengel zu untermauern. So wird beispielsweise an dem Passus „Und Stürme brausen um die Wette“ (V. 259.) das starke Pfeifen eines Windes eingespielt. Insgesamt passt Stein die Vertonung des *Prologs* an den gesprochenen Text an und betont damit abermals die exponierte Stellung des Dramentextes für seine Aufführung.

Rousseau folgend, kann der Prolog auch als eine Art kleiner Oper betrachtet werden, die der großen Oper vorausgeht und ihr als eine Einleitung oder Hinleitung dient.²²⁷ Charakteristisch für diesen Prolog ist die Erhabenheit in Wort, Musik und Erscheinung:

PROLOGUE, s. m. Sorte de petit Opera qui précède le grand, l'annonce & lui sert d'introduction. Comme le sujet des Prologues est ordinairement élevé, merveilleux, ampoulé, magnifique & plein de louanges, la Musique en doit être brillante, harmonieuse, & plus imposante que tendre & pathétique.²²⁸

Diesbezüglich erteilt auch Goethe selbst Auskunft über seine Idee von der Verschmelzung der Fausttragödie mit opernartigen Elementen.

Es wird, sagte ich, auf der Bühne einen ungewohnten Eindruck machen, daß ein Stück als Tragödie anfängt und als Oper endigt. Doch es gehört etwas dazu, die Großheit dieser Personen darzustellen und die erhabenen Reden und Verse zu sprechen.²²⁹

²²⁴ Prolog im Himmel, V. 243- 246.

²²⁵ Das große Lexikon der Musik (1987), S. 56.

²²⁶ Ebd.

²²⁷ Vgl. Rousseau (2012) unter www.rousseauonline.ch, S. 245 f.

²²⁸ Ebd. S. 245.

²²⁹ GE, 25. [29.] 01. 1827.

In diesem Zusammenhang lässt sich ebenfalls Goethes zeitweiliges Ansinnen verorten, den *Faust* als Opernlibretto zu inszenieren und dessen Wunsch, den Tragödienstoff durch Mozart und später Meyerbeer komponieren zu lassen.

Das Ganze, sagte ich, wird zu großer Pracht und Mannigfaltigkeit in Dekorationen und Garderobe Anlaß geben, und ich kann nicht leugnen, ich freue mich darauf, es auf der Bühne zu sehen. Wenn nur ein recht großer Komponist sich daran machte! – Es müsste einer sein, sagte Goethe, der wie Meyerbeer lange in Italien gelebt hat, so dass er seine deutsche Natur mit der italienischen Art und Weise verbände.²³⁰

Durch das Einbeziehen musikalischer Einlagen verschafft Goethe letztendlich der Musik dauerhafte Präsenz in seinem Werk und unterstreicht damit auch den Stellenwert musikalischer Elemente zur Akzentuierung, Begleitung oder Vertonung des gesprochenen Wortes.

Adäquat geht auch Stein an die musikalische Vertonung seiner Faustdarbietung heran. So lässt er zu Beginn der Szene, während eine lange Leiter auf den Bühnenboden herunterfährt, lauter Donnergeräusche ertönen. Den bedrohlichen, lauten Klängen folgen alsdann sphärische, harmonische Klänge, die den Prolog im Himmel einläuten und gleichzeitig auf die transzendente, göttliche Örtlichkeit der Szenerie verweisen. Jedoch stehen sämtliche Toneffekte der Aufführung stets in direktem Bezug zur Literaturvorlage.

Steins Konzept folgend, spielen Aussprache und Betonung eine ebenso wichtige Rolle im Prolog. Da die Gesichter der Akteure vom Zuschauerraum betrachtet kaum erkennbar sind, gewinnt der Ausdruck der Stimme umso mehr an Bedeutung. So dürfen beispielsweise auch die Engel „unter keinen Umständen in feierliches Pathos verfallen“, da der

Witz der Goetheschen Poesie (...) vielmehr darin [bestehe], dass sie nicht im Assoziativen, im reinen Schönen oder Nebulös- Metaphysischen ihr Ziel finde, sondern dass sie auf den Intellekt gerichtet sein und sich erst in der gedanklichen und emotionalen Arbeit entfalte und erschließe. Das Ziel der Engel muß darin bestehen, einen Ton ernster und durchsichtiger Leichtigkeit anzuschlagen.²³¹

Adäquat hierzu wird auch die Sprachmelodie Gottes angelegt, die „objektiv wie die eines Rekorders, jedoch durchaus variabel“²³² ertönt. Gott spricht in einer neutralen Weise, jedoch in sanftem Ton. Erst bei dem Ausspruch „*Es irrt der Mensch so lang` er strebt*“ (V.

²³⁰ Ebd.

²³¹ PBF, S. 100f.

²³² Ebd. S. 101.

317) erhält sein Tonfall den Klang einer schicksalhaften und unanfechtbaren Gesetzesverlautbarung.

Kostüme

Explizite Angaben zu Art und Aussehen der Kostüme im Prolog lassen sich in Goethes Aufzeichnungen kaum finden. Jedoch kann anhand der Skizzen des Dichters zu seiner Tragödie und den Goethe-Illustrationen bedeutender Maler seiner Zeit, wie beispielsweise Stieglitz, Nauwerck, Cornelius, Retzsch oder Delacroix, ein Rückschluss auf die intendierten Kostüme, wie auch jegliche andere bildhafte Elemente des Stückes geschlossen werden. Die Skizzen Goethes, die er selbst zum *Faust* angefertigt hat, stellen dabei weniger eine Illustration dar, sondern sind vielmehr im direkten Zusammenhang mit der Inszenierung als Bühnenskizze zu verstehen. So verweist Maisak darauf, dass es sich bei den Skizzen wahrscheinlich „um textbezogene Ideenskizzen [handelt], die eine Visualisierung des Geschehens erproben.“²³³

Der Darstellung des *Faust* kommt es sehr zugute, dass die bildende Kunst dem Theater vorgearbeitet hat. Fast alle Szenen des *Faust* sind durch geschickte Malerei dargestellt worden; wodurch denn das Körperliche der Hauptcharaktere, sowie ihre Anzüge und der umgebende Ort und Hintergrund, speziell und deutlich vor die Sinne gebracht ist, so dass vom Dekorationsmaler bis zum Theaterschneider niemand sich in Ungewissheit befinden kann, was er zu thun habe.²³⁴

Aus dieser Ausführung Goethes geht die deutliche Relevanz der vom Dichter angedachten Kostüme und der generell bildhaften Mittel auf den Bühnenraum für die adäquate Rezeption des Stückes hervor. Analog hierzu entwirft Moidele Bickel die entsprechenden Kostüme der Charaktere, die sich an den Skizzen und Entwürfen der Goethezeit orientieren. So trägt Mephistopheles beispielsweise einen roten Umhang und ist mit zwei Hörnern an der Stirn versehen, die ihn offensichtlich als diabolische Gestalt zu erkennen geben. Diese Darstellung des Teufels orientiert sich unter anderem an Zeichnungen von Riepenhauser, Delacroix oder Retzsch und signalisiert bereits über die äußerliche Erscheinungsform den diabolischen Charakter der Mephistophelesfigur.

²³³ PBF, S. 218.

²³⁴ Ebd.

Handlungsanweisungen

Bezüglich der Handlungsanweisungen kann in summa die absolut getreue Umsetzung jeglicher Regieanweisungen im Drama konstatiert werden. An den Stellen, die keinerlei Regieanweisungen aufweisen, handelt der Regisseur offensichtlich im Sinne des Autors und ist bemüht in seiner Darbietung der originären Werkintention zu folgen. Verglichen mit Andrea Breth zeigt sich Steins Inszenierungsmodell auch in diesem Punkt als strenger am Drama orientiert. Während Breth den Verstehens- und Treuebegriff primär auf den Text anwendet, zeigt sich bei der Analyse von Steins Darbietung, dass der Regisseur einen vergleichsweise weiteren Textbegriff verwendet. Seinem Textverständnis entsprechend behandelt Stein auch die Regieanweisungen des Dramas als verbindlich. Anhand der vorangegangenen Analyse lässt sich ergo deutlich aufzeigen, dass Peter Stein im Umgang mit den außersprachlichen Zeichen des Dramas genauso stringent und treu verfährt wie in der Umsetzung mit dem Dialog. Damit steht Steins Inszenierungsmodell ganz im Zeichen eines historisch klassischen und am Dramentext orientierten Inszenierungskonzepts.

Zusammenfassung

Abschließend lässt sich konstatieren, dass der Prolog im *Faust* funktioneller und konstitutiver Teil des Dramas ist. Der Prolog, verstanden als „Einleitungsworte (-verse) an die Zuschauer zur Rezeptionsgeschichte“ und darüber hinaus als „Szene im Vorspiel, die schon zur Handlung des Dramas überleitet“²³⁵ ist konstitutiv für eine umfassende Rezeption des Textes, da hier Informationen vermittelt werden, die essentiell für Text- und Wirkungsverständnis des Dramas sind. Darüber hinaus führt der Prolog „in die augenblickliche Situation Fausts ein und bringt die Faust-Mephisto-Handlung schon in Bewegung“.²³⁶ Die Streichung des Prologs führt im Gesamtkontext des Dramas nicht nur zu einer maßgeblichen Reduktion des Stückes, sondern beraubt diesem seiner Grundmotive und nimmt damit maßgeblichen Einfluss auf die Rezeption des Stückes.

Zusammenfassend lässt sich festhalten, dass bei der direkten Gegenüberstellung des Originaltextes von Goethe und Steins szenischem Text deutlich eine texttreue Inszenierungspraxis wie auch ein generell historisch-intertextuelles Darstellungsmodell verfolgt wird. Hierzu bemerkt auch Reichert, dass Steins *Faust* das „Ereignis einer Sprach- und Sprechkultur [ist], von der

²³⁵ [Prolog]: Sachwörterbuch der Literatur (2001), S. 637.

²³⁶ Hinck (1979), S. 31.

man sich nicht träumen ließ, dass es sie auf dem deutschen Theater noch einmal geben könnte.“²³⁷ Es können weder Eingriffe in die ursprüngliche Textgestalt verzeichnet noch das Einfügen von Fremdtext konstatiert werden. Alle gesprochenen Zeilen entstammen exakt der Originalfassung und werden von Stein präzise umgesetzt.

Weiterhin lässt sich bei der Betrachtung der non-verbale Zeichen konstatieren, dass Peter Stein im Umgang mit diesem Zeichensystem ebenso treu und klassisch verfährt wie mit der Umsetzung des Dialogs. Wie aus dem Szenenspiegel zum non-verbale Zeichensystem deutlich hervorging, übernimmt Peter Stein nicht nur den genauen Wortlaut des Dramas, sondern folgt in Mimik, Gestik, Akustik, Bühnenbild und Handlungsanweisungen exakt den Vorgaben des Goethes. Konträr zu seiner Regiekollegin Andrea Breth wendet Stein ergo seinen Treuebegriff nicht bloß primär auf den Text, sondern auf sämtliche verbale und non-verbale Angaben des Dramas an. Hieran lässt sich deutlich erkennen, dass Begriffe wie *Werkadäquanz* oder *Texttreue* keinesfalls als fixer Terminus betrachtet werden können, sondern vielmehr als *moving target* zu bezeichnen wären, die keinem *sensus communis* zugrunde liegen.

²³⁷ Reichert (2003), S. 7.

2.4 Faust I - Eine Inszenierung von Stefan Pucher

Der *Faust*, als eines der bedeutendsten Werke der neueren deutschen Literatur, scheint nicht nur wegen seines hohen Bekanntheitsgrades im besonderen Maß für eine Gegenüberstellung dekonstruktivistischer und textgetreuer Inszenierungsverfahren geeignet. Als Klassiker der deutschen Literatur bietet der *Faust* mit einer Fülle an Inhalten und als Alterswerk Goethe, das der Dichter „bewusst als solches gestaltet mit allen Freiheiten und Rücksichtslosigkeiten gegen Konventionen, die großen Alterswerken eigen sind“²³⁸, eine derart komplexe Vorlage, die nicht nur eine Herausforderung für die szenische Umsetzung auf der Bühne bietet, sondern invers gesprochen, schon die geringsten Streichungen oder Eingriffe maßgeblichen Einfluss auf die Rezeption des Stückes nehmen. Dabei verweist Goethe selbst in seinem Werk darauf, dass nicht nur die *Hoheit des Dichterwortes*²³⁹ geachtet werden muss, sondern es darüber hinaus durch einen abstrahierenden Eingriff in die Dramengestalt zur Abweichung auf dem rezeptionsästhetischen Sektor kommt, die mit Verweis auf Goethe eine Reduktion des Werkes zur Folge hat. So wird bereits im Passus des *Vorspiels auf dem Theater* ausdrücklich vor einer zu komplexitätsreduzierenden und eindimensionalen Deutung des Stückes durch einschneidende Eingriffe in die Textstruktur gewarnt²⁴⁰.

Wenn die Natur des Fadens ew'ge Länge, gleichgültig drehend, auf die Spindel zwingt, wenn aller Wesen unharmon'sche Menge verdrießlich durcheinander klingt (...) wer teilt die fließend immer gleiche Reihe, belebend ab, dass sie sich rhythmisch regt? (...) Wer flücht die unbedeutend grünen Blätter zum Ehrenkranz verdiensten jeder Art? Wer sichert den Olymp? Vereint die Götter? Des Menschen Kraft, im Dichter offenbart.²⁴¹

Die komplette Streichung des *Prologs im Himmel*, so wie sie bei der Inszenierung von Stefan Pucher erscheint, greift damit nicht nur verändernd und abstrahierend in Gestalt, Struktur und Wirkung des Werkes ein, sondern wirkt ebenfalls verändernd auf den Handlungsrahmen der Tragödie.

²³⁸ PBF, S.9.

²³⁹ Vgl. u.a. Goethe: *Faust* (2002), V.134-141, V. 157.

²⁴⁰ Unter derartigen Veränderungen sind konkrete Eingriffe in den Dramentext, wie etwa Reduktion, Abstraktion, Einfügen von Fremdtext, beliebige Streichungen und eine damit einhergehende Banalisierung des Stoffes gemeint. Diese Eingriffe führen letztlich durch Vereinfachung zur Verfremdung des Stückes und berauben damit dem Werk seinen originären Sinngehalt.

²⁴¹ Goethe: *Faust* (2002), V. 142-157.

In diesem Zusammenhang kann die Eliminierung des Prologs weiterhin für die Distanzierung der Aufführung von einem religiösen Dramenrahmen verantwortlich gemacht werden. Ob diese Verlagerungen weg von religiösen zu universal transzendenten Elementen wie sie in Puchers Darbietung zu beobachten sind einen allgemeinen Trend in der Theaterszene widerspiegelt, bleibt offen. Es lässt sich lediglich feststellen, dass sich die generelle Akzentuierung parapsychischer, experimenteller Komponenten und Szenen wie etwa *Hexenküche* oder *Walpurgisnacht* innerhalb postmoderner Inszenierungen großer Popularität erfreuen.²⁴² Durch die gezielte Akzentuierung medialer Darstellungsformen in Puchers Inszenierung wie auch die Konfrontation des Rezipienten mit sinnlicher Wahrnehmungsüberflutung in Form einer verstärkten Integration multimedialer und technologischer Aufführungsparameter, ergibt sich automatisch eine Perspektivenverlagerung wie auch Forderung an das Theater hinsichtlich Funktion und ästhetischem Anspruch. Diese Schwerpunktverlagerung weg vom „Primat des Textes“ - als markantes Inszenierungsparameter in Steins Inszenierungskonzeption - hin zur Akzentuierung einer anästhetischen Ausgestaltung des außersprachlichen Zeichensektors offenbart letztendlich Puchers dekompositorischen und ambiguen Stückcharakter.

Somit lässt sich generell eine Verlagerung in Puchers *Faust*-Darbietung von klassisch ästhetischen Inszenierungsmodellen hin zu mediendominierten und den phänomenologischen Charakter von Theater zentrierenden Aufführungssituation konstatieren, wodurch sich eine deutliche Präsenz non-verbaler Zeichen bei gleichzeitiger Distanzierung von der konventionellen Vormachtstellung des Textes ergibt.

In diesem Zusammenhang lässt sich ebenfalls Puchers Erweiterung des *Walpurgisnacht*-Akts um eine abschließende satanische Messe einordnen, die den Charakter der Szene nicht nur verschärft, sondern ihr dadurch auch eine andere Gewichtung verleiht. Im Vordergrund der *Walpurgisnacht* steht nun ganz deutlich die Anbetung Mephistos, als wahrhaftige Erscheinung des Bösen. Durch diesen Ausbau erfährt die Szene eine deutliche Steigerung ihres diabolischen Charakters, wodurch die Stellung Mephistos im Gesamtkontext dieses Abschnittes exponiert dargestellt wird. Die ursprüngliche Idee der *Walpurgisnacht*, die Verführung Fausts und die damit verbundene Seelenverschreibung an Mephisto, rücken zugunsten einer Messe für den Fürsten der Finsternis in den Hintergrund. Durch das Hinzufügen dieser weiteren Sequenz gewinnt des Teufels Wirken und seine Erscheinung maßgeblich an Gewicht, während Faust in den Hintergrund tritt. Dieser Eingriff bedingt damit letztendlich eine entscheidende Verlagerung der darstellerischen Größen. Denn „Mephistos auf den Tanz mit

²⁴² Vgl. hierzu die Inszenierungen von Christoph Marthaler, Nicolas Stemann, Volker Löschke oder Lars-Ole Walburg.

der Hexe und eine mögliche „Schäferstunde“²⁴³ hinlaufende Regie ist der entscheidende Angriff auf Fausts Versprechen, sich nicht durch Genuss betrügen zu lassen, sich nicht zu vergessen (V. 4114!), bei sich zu bleiben.²⁴⁴ An dieser Stelle zeigt sich erneut, dass bereits geringfügige Eingriffe in die dramatische Textgestalt ausreichend sind, um den Gehalt eines Werkes elementar zu beeinflussen und Änderungen auf Sinn- und Handlungsebene hervorzurufen.

2.4.1 Szenenanalyse: Prolog im Himmel

Die sowohl bei Pucher als auch Stemann greifende Eliminierung des *Prologs* und eine damit einhergehende, bereits thematisierte Ausblendung eines religiösen Rahmens nehmen deutlichen Einfluss auf Konzeption und Wirkung des Stückes. Dementsprechend verweist auch Kaiser in seinem Aufsatz zu Steins *Faust* auf eine gewisse „Radikalschrumpfung nicht nur der christlichen Glaubensmöglichkeiten in unserer Zeit“, wodurch der „metaphysische Symbolhorizont des Werks an Strahlkraft verliert.“²⁴⁵ Welche Auswirkungen mit dieser Exkludierung weiterhin einhergehen, ist Untersuchungsgegenstand der folgenden Analyse.

2.4.2 Szenenspiegel: Text und non-verbales Zeichensystem

Aufgrund der Streichung des kompletten Prologs bei dieser Inszenierung werden die beiden Szenenspiegel in einem zusammengefasst dargestellt und anschließend diskutiert.²⁴⁶

Person	Originalfassung	Fassung Stefan Pucher
Raphael	Die Sonne tönt, nach alter Weise, In Brudersphären Wettgesang,	

²⁴³ Goethe: *Faust* (1999), V. 4182.

²⁴⁴ GT 1, S. 184.

²⁴⁵ Kaiser (2001), S. 7.

²⁴⁶ *Faust. Der Tragödie Erster Teil* von Johann Wolfgang von Goethe. Regie: Stefan Pucher. Exemplar zur wissenschaftlichen Verfügung gestellt vom Schauspielhaus Frankfurt 2012.

	<p>Und ihre vorgeschriebne Reise Vollendet sie mit Donnergang. Ihr Anblick gibt den Engeln Stärke, Wenn keiner Sie ergründen mag; die unbegreiflich hohen Werke Sind herrlich wie am ersten Tag.</p>	
Gabriel	<p>Und schnell und unbegreiflich schnelle Dreht sich umher der Erde Pracht; Es wechselt Paradieseshelle Mit tiefer, schauervoller Nacht. Es schäumt das Meer in breiten Flüssen Am tiefen Grund der Felsen auf, Und Fels und Meer wird fortgerissen Im ewig schnellem Sphärenlauf.</p>	
Michael	<p>Und Stürme brausen um die Wette Vom Meer aufs Land, vom Land aufs Meer, und bilden wütend eine Kette Der tiefsten Wirkung rings umher. Da flammt ein blitzendes Verheeren Dem Pfade vor des Donnerschlags. Doch deine Boten, Herr, verehren Das sanfte Wandeln deines Tags.</p>	
Zu drei	<p>Der Anblick gibt den Engeln Stärke, Da keiner dich ergründen mag, Und alle deine hohen Werke Sind herrlich wie am ersten Tag.</p>	
Mephistopheles	<p>Da du, o Herr, dich einmal wieder nahst Und fragst, wie alles sich bei uns be- finde, Und du mich sonst gewöhnlich gerne sahst, So siehst du mich auch unter dem Gesinde.</p> <p>Verzeih, ich kann nicht hohe Worte machen, Und wenn mich auch der ganze Kreis</p>	

	<p>verhöhnt; Mein Pathos brächte dich gewiß zum Lachen, Hättst du dir nicht das Lachen abgewöhnt.</p> <p>Von Sonn' und Welten weiß ich nichts zu sagen, Ich sehe nur, wie sich die Menschen plagen. Der kleine Gott der Welt bleibt stets von gleichem Schlag, Und ist so wunderlich als wie am ersten Tag. Ein wenig besser würd er leben, Hättst du ihm nicht den Schein des Himmelslichts gegeben; Er nennt's Vernunft und braucht's allein, Nur tierischer als jedes Tier zu sein.</p> <p>Er scheint mir, mit Verlaub von euer Gnaden, Wie eine der langbeinigen Zikaden, Die immer fliegt und fliegend springt Und gleich im Gras ihr altes Liedchen singt; Und läg er nur noch immer in dem Grase! In jeden Quark begräbt er seine Nase.</p>	
Der Herr	Hast du mir weiter nichts zu sagen? Kommst du nur immer anzuklagen? Ist auf der Erde ewig dir nichts recht?	
Mephistopheles	Nein Herr! ich find es dort, wie immer, herzlich schlecht. Die Menschen dauern mich in ihren Jammertagen, Ich mag sogar die Armen selbst nicht plagen.	
Der Herr	Kennst du den Faust?	
	Den Doktor?	

Mephistopheles		
Der Herr	Meinen Knecht!	
Mephistopheles	<p>Fürwahr! er dient Euch auf besondere Weise. Nicht irdisch ist des Toren Trank noch Speise.</p> <p>Ihn treibt die Gärung in die Ferne, Er ist sich seiner Tollheit halb bewußt; Vom Himmel fordert er die schönsten Sterne Und von der Erde jede höchste Lust, Und alle Näh und alle Ferne Befriedigt nicht die tiefbewegte Brust.</p>	
Der Herr	<p>Wenn er mir auch nur verworren dient, So werd ich ihn bald in die Klarheit führen. Weiß doch der Gärtner, wenn das Bäumchen grünt, Das Blüt und Frucht die künft'gen Jahre zieren.</p>	
Mephistopheles	<p>Was wettet Ihr? den sollt Ihr noch verlieren! Wenn Ihr mir die Erlaubnis gebt, Ihn meine Straße sacht zu führen.</p>	
Der Herr	<p>Solang er auf der Erde lebt, So lange sei dir's nicht verboten, Es irrt der Mensch so lang er strebt.</p>	
Mephistopheles	<p>Da dank ich Euch; denn mit den Toten Hab ich mich niemals gern befangen. Am meisten lieb ich mir die vollen, frischen Wangen. Für einem Leichnam bin ich nicht zu Haus;</p>	

	Mir geht es wie der Katze mit der Maus.	
Der Herr	Nun gut, es sei dir überlassen! Zieh diesen Geist von seinem Urquell ab, Und führ ihn, kannst du ihn erfassen, Auf deinem Wege mit herab, Und steh beschämt, wenn du bekennen muß: Ein guter Mensch, in seinem dunklen Drange, Ist sich des rechten Weges wohl bewußt.	
Mephistopheles	Schon gut! nur dauert es nicht lange. Mir ist für meine Wette gar nicht bange. Wenn ich zu meinem Zweck gelange, Erlaubt Ihr mir Triumph aus voller Brust. Staub soll er fressen, und mit Lust, Wie meine Muhme, die berühmte Schlange.	

Abb. 18



Abb. 19



Bühnenbilder zum Prolog im Himmel – inszeniert von Stefan Pucher

Bereits Bühnenbild und akustischer Rahmen deuten zu Beginn der Aufführung den modernen Charakter dieser Inszenierung an, der sich nicht nur diversen non-verbalen Effekten der Verfremdung bedient, sondern sich auch auf der Textebene und somit inhaltlich weit von der dramatischen Vorlage entfernt.

Schon die Raumkonstruktion deutet bereits zu Beginn des Schauspiels auf einschlägige Aktualisierungstendenzen hin: So spielt beispielsweise eine Rockband auf der Bühne eines expressionistisch angehauchten Parterres, mit schief stehenden Kammern, während Gretchen im oberen rechten Eck der Bühne ihr Garn an einer Spindel spinnt. Die intertextuellen Bezüge in Puchers Darbietung sind zwar offensichtlich, jedoch teilweise ohne klar erkennbares Ziel gesetzt. So löst der Regisseur im ersten Teil den Doktor Faust radikal aus seinen gewohnten Ordnungsmustern. Mit Videoclips, Rockmusik und intuitiv gesteuerter Montage wird die strenge und von Goethe bereits im Drama eingeschriebene Szenen-Logik außer Kraft gesetzt. An deren Stelle treten neue Figurationen, die mithilfe von Popmusik und Videoeinsatz die Vormachtstellung des Wortes durchbrechen und den Theaterraum intermedial aufsprengen. Auffällig erscheinen hierbei besonders die starken Verfremdungstendenzen der Darbietung, wie auch die deutliche Distanzierung vom ursprünglichen Tragödienstoff und –text. Diese

Diese Akzentuierung von Medienpluralität und –dominanz als Ausdruck eines anästhetischen Kunstverständnisses führt nicht nur zur Reduktion der Stellung des Textes im Gesamtkontext der Werkdarbietung. Darüber hinaus hat die Gewichtung medialer Formen in

diesem Fall einen abstrahierenden und destruktiven Textumgang zur Folge, der das Primat des Textes negiert und stattdessen eine Konnexion zu assoziativem Gedankengut stiftet. Durch die Konfrontation des Zuschauers mit dieser Form sinnlicher Wahrnehmungsüberflutung ergibt sich automatisch eine Perspektivenverlagerung hin zur Akzentuierung multimedialer und technologischer Aufführungsparameter, die einen divergenten ästhetischen Anspruch an die Darbietung formulieren, wie etwa Peter Stein oder Andrea Breth in Form ihres textzentrierten, konventionellen Darstellungsmodells.

Stefan Pucher (...) macht aus dem ersten *Faust* ein grell bebildertes Roadmovie, es ist eine urbane Revue, die in einem überdimensionalen Polyeder stattfindet, immerfort sich drehend und die Farben wechselnd, die Spieler durch expressionistisch schräge Türen drängend und durch Schlupf- und Mauselöcher. Es ist ein Gewese und Gewusel durch all die Kicks der Großstadt hindurch, die einen schlechten Geschmack im Mund hinterlassen, aber mehr auch nicht.²⁴⁷

Da die Wette zwischen Gott und Mephisto den Anlass für das Schicksal Fausts liefert, gehört der *Prolog im Himmel* faktisch bereits zur Dramenhandlung. Durch die Streichung des Prologs verschwinden, wie bereits eingehend erläutert wurde, entscheidende Informationen und Hinweise zur hermeneutischen Durchdringung des Stückes. So existiert in dieser Darbietung beispielsweise keine unmittelbare Hinführung zu Ortung oder Situierung des Geschehens, noch werden Hinweise über die Art der Transzendenz Mephistos erteilt. Selbst wenn Gott in unserer heutigen Gesellschaft keine existenzielle Rolle mehr spielt - was jedoch durch Zahlen und Statistiken eindeutig widerlegt werden kann²⁴⁸ - so sollte diese Instanz zumindest aus Gründen der Geschichtlichkeit bewahrt und weiterhin tradiert werden, da sie entscheidend dazu beiträgt, Mythen, Ansichten und Verständnis einer Kultur zu bewahren.

Puchers *Faust I* ist ein fernsehtauglicher Calderon, von lulligem Gitarrenrock begleitet und in Videos getaucht, die oft ziemlich penetrant nach Robert Wilson aussehen. Mitten im Tohuwabohu macht sich das Gefühl von Belanglosigkeit breit. Es ist ein Theater der kapitalismuskritischen Gegenreformation. Wutbürgerkunst ist alles im Herbst 2012, in den Romanen, den Filmen und auf dem Staatstheater auch.²⁴⁹

Der Akzent von Puchers Darbietung liegt eindeutig auf der non-verbalen Zeichenebene: Während visuelle und akustische Elemente der Darstellung in den Vordergrund der Auffüh-

²⁴⁷ Schmidt (2012) unter <http://www.zeit.de/2012/39/Theater-Faust-Goethe-Krise>.

²⁴⁸ Religionszugehörigkeit in Deutschland 2013: katholisch 29,6%, evangelisch 28,2%, muslimisch 4,2%, sonstige 1,4%, konfessionsfrei 36,6%. Vgl. Religionszugehörigkeit_Bevölkerung_2010_2013.

²⁴⁹ Ebd.

rung rücken, tritt der Text hinter diese zurück. Weiterhin bedient sich der Regisseur einer Vielzahl an postmodernen Inszenierungsparametern, wie beispielsweise dem Mittel der Assoziation anstelle von Interpretation, Betonung des phänomenologischen Charakters, Prozesshaftigkeit von Theater, fantastische und absurde Formen der Gestaltung und Dekonstruktion des Textes, um eine eigene Interpretation des Tragödienstoffes anzufertigen.

Resümierend lässt sich feststellen, dass die Inszenierung frei dem aus *Faust* bekanntgewordenen Leitspruch folgt, *War auch am Anfang das Wort, so steht am Ende doch die Tat.*²⁵⁰ In diesem Kontext kann Puchers Darbietung exemplarisch als postmoderne Regietheaterinszenierung des Fauststoffes begriffen werden. Diese Annahme wird ebenfalls durch eine Stellungnahme Puchers bestätigt, die sowohl auf Charakter und Wirkungsmacht der Darbietung schließen lassen.

Das Stück fängt bei Goethe nicht mit der Krise, sondern mit einem Prolog im Himmel an. Den Himmel habt ihr abgeschafft?

Der alte Mann, den Goethe in den Himmel setzt, hat den Überblick über seine Schöpfung so gründlich verloren, dass er sich auf eine Wette einlässt, die er nach Lage der Dinge gar nicht gewinnen kann. In der Religionsszene löst sich dieser vor Zeiten Allmächtige in ein Bukett von erhabenen formulierten Begriffen auf. Zu Goethes Zeit war es noch möglich, Gott auf die Bühne zu bringen. Heute kann das Theater nur noch ein Gerücht ironisieren.

Wenn der Himmel abgeschafft und Faust ohne Gott da steht, wo bleibt dann die Wette, die dem Faust-Drama zugrunde liegt?

Goethes Gott lebt im Himmel der Illusionen, Spekulationen und politischen Utopien von einstmals wie ein Rentner im Ruhestand, der von den Träumereien seiner Jugend nicht loskommt. Der Satan hat die Fakten des Lebens im Blick, die Schwanz, Schoß und Gold heißen, und profitiert vom Vorteil der Nüchternheit. Um Fausts Seele zu retten, muss Goethe aus Mephisto einen Schwulen machen, der einem Lustknaben in den Arsch schaut, statt sich die Seele des sterbenden Faust zu sichern, wodurch diese Seele unbetenkt in den Himmel entschweben kann. Goethe konzidiert dem Selbstverständnis der abendländischen Kultur, dass alles Irdische gerichtet werden muss, bevor es gerettet wird. Heute leben wir in einer Welt, in der wir ungerichtet und mit verpfändeter Seele leben. Wir haben die Satansmesse am Ende der Walpurgisnacht, die Goethe aus dem Stück rausgenommen hatte, in unsere Aufführung reingesetzt, um zu zeigen, dass der Teufel den am metaphysischen Überbau seiner Existenz verzweifelnden Faust dadurch kuriert,

²⁵⁰ Vgl. Goethe: *Faust* (1999), V. 1224-1237.

dass er ihn zu den Fakten des Lebens bekehrt.²⁵¹

²⁵¹ Braun (2012) unter <http://faustkultur.de/849-0-Gesprch-K-H-Braun-und-Michael-Eberth.html#.U7fX5xxhvDo>.

2.5 Faust I und II - Eine Inszenierung von Peter Stein: Der Tragödie Zweiter Teil

Da erst der Bezug auf die Gesamtheit des Werkes den vollständigen Sinneszusammenhang der Tragödie ergibt, soll im Folgenden eine Szene aus der *Tragödie Zweiter Teil* analysiert und diskutiert werden. Nachdem im ersten Teil das Seelen- und Gefühlsleben des einzelnen Menschen im Vordergrund der Tragödie stand, wird nun die Weiterentwicklung Fausts pointiert dargestellt. Dem klassischen Ideal eines allseitig gebildeten und interessierten Menschen folgend, scheitert Faust, der geschichtlich und sozial handelnde Unternehmer, schlussendlich an seinen Bestrebungen.

So schafft er als Künstler im ersten Akt ein Schauspiel, das er jedoch nicht in die Wirklichkeit zu übertragen vermag. Im dritten Akt begibt er sich auf eine Reise durch die verschiedenen Epochen der Geschichte. Dort heiratet der nordisch-romantische Künstler Faust sein griechisch-klassisches Gegenstück Helena, das antike Sinnbild für Schönheit und Anmut. Durch diese Hochzeit kommt es zu der von Goethe forcierten Verbindung von Klassik und Romantik, die in dem gemeinsamen Sohn Euphorion zum lebhaften Ausdruck gelangt.²⁵² Euphorion wächst, kaum geboren, rasant zum leidenschaftlichen jungen Mann heran und symbolisiert den Geist der Poesie. Anhand dieser Figur soll die Entstehung der Deutschen Klassik veranschaulicht dargestellt werden, die einzig durch die Rückbesinnung der deutschen Kunst auf die Antike zustande kommen konnte. Der frühzeitige Tod Euphorions bringt Faust schließlich zu der Erkenntnis, dass die Poesie, als Kind von Schönheit und Kraft, die Welt nicht dauerhaft verändern, sondern nur flüchtige Eindrücke erschaffen kann.²⁵³

Zum Dramenende verwirklicht sich Faust in seiner politischen Vision einer freiheitlichen Weltordnung. So stehen sich zuletzt das ewig Weibliche, die Liebe, und das ewig Männliche, das rebellische Individuum, als Korrelat und Antithese unüberwindbar einander gegenüber.²⁵⁴

Zwar inszenieren sowohl Peter Stein als auch Nicolas Stemann beide Faustteile in einer Gesamtdarbietung - auf welcher unterschiedlichen Weise die Umsetzung dieser Tragödie jedoch

²⁵² Vgl. Miller (2000), S. 278ff.

²⁵³ Vgl. PBF, S. 161.

²⁵⁴ Vgl. Ebd.

geschehen kann und wie divergent diese beiden Darbietungen sind, soll im Folgenden exemplarisch anhand der Szene *Grablegung* erläutert werden.

2.5.1 Szenenanalyse: Grablegung

Peter Steins großes theatralisches Faust-Bilderbuch erzielt seinen durchschlagenden Erfolg aus der Erfüllung einer legitimen Publikumshoffnung: auf der Bühne seinen großen kulturellen Traditionen zu begegnen, Räume sich öffnen zu sehen, statt durch Thesen erschlagen und durch besserwisserische Werkdestruktion gelangweilt zu werden. Daß man für die Befriedigung dieses Bedürfnisses bereit ist, über zwanzig Stunden im Theater zu sitzen, zeigt, daß bei Stein Welttheater als fesselndes Weltspiel stattfindet.²⁵⁵

2.5.2 Szenenspiegel 1: Der Text

Aufgrund der Szenenlänge werden im Folgenden lediglich exemplarisch die Verse 11742 – 11843 analysiert. Der Text wird bei Steins Inszenierung komplett aus der Originalfassung übernommen. Weder Striche noch das Einfügen von Fremdtext konnten verzeichnet werden.

Person	Originalfassung	Fassung Peter Stein
Mephistopheles	Irrlichter, fort! Du, leuchte noch so stark, du bleibst gehascht, ein ekler Gallert- Quark. Was flatterst du? Willst du dich packen?- Es klemmt wie Pech und Schwefel mir im Nacken.	Irrlichter, fort! Du, leuchte noch so stark, du bleibst gehascht, ein ekler Gallert- Quark. Was flatterst du? Willst du dich packen?- Es klemmt wie Pech und Schwefel mir im Nacken.

²⁵⁵ Kaiser (2001), S. 8.

<p>Chor der Engel</p>	<p>Was euch nicht angehört, müsst ihr meiden, Was euch das Innre stört, Dürft ihr nicht leiden. Dringt es gewaltig ein, Müssen wir tüchtig sein. Liebe nur Liebende Führet herein!</p>	<p>Was euch nicht angehört, müsst ihr meiden, Was euch das Innre stört, Dürft ihr nicht leiden. Dringt es gewaltig ein, Müssen wir tüchtig sein. Liebe nur Liebende Führet herein!</p>
<p>Meph.</p>	<p>Mir brennt der Kopf, das Herz, die Leber brennt, Ein überteuflisch Element! Weit spitziger als Höllenfeuer!- Drum jammert ihr so ungeheuer, Unglückliche Verliebte! die, ver- schmäht, Verdrehten Halses nach der Liebsten späht. Auch mir! Was zieht den Kopf auf jene Seite? Bin ich mit ihr doch im geschwor- nem Streite! Der Anblick war mir sonst so feind- lich scharf. Hat mich ein fremdes durch und durch gedrungen? Ich mag sie gerne sehn, die aller- liebsten Jungen; Was hält mich ab, dass ich nicht fluchen darf? - Und wenn ich mich betören lasse, Wer heißt denn künftighin der Tor? Die Wetterbuben, die ich hasse, Sie kommen mir doch gar zu lieblich vor! -</p> <p>Ihr schönen Kinder, lasst mich wis- se: Seid ihr nicht auch von Luzifers Ge- schlecht? Ihr seid so hübsch, fürwahr ich möcht` euch küssen, Mir ist`s, als kämt ihr eben recht. Es ist mir so behaglich so natürlich, Als hätt` ich euch schon tausendmal gesehn; So heimlich-kätzchenhaft begierlich; Mit jedem Blick aus neue schöner</p>	<p>Mir brennt der Kopf, das Herz, die Leber brennt, Ein überteuflisch Element! Weit spitziger als Höllenfeuer!- Drum jammert ihr so ungeheuer, Unglückliche Verliebte! die, ver- schmäht, Verdrehten Halses nach der Liebs- ten späht. Auch mir! Was zieht den Kopf auf jene Seite? Bin ich mit ihr doch im geschwor- nem Streite! Der Anblick war mir sonst so feind- lich scharf. Hat mich ein fremdes durch und durch gedrungen? Ich mag sie gerne sehn, die allerliebs- ten Jungen; Was hält mich ab, dass ich nicht fluchen darf? - Und wenn ich mich betören lasse, Wer heißt denn künftighin der Tor? Die Wetterbuben, die ich hasse, Sie kommen mir doch gar zu lieblich vor! -</p> <p>Ihr schönen Kinder, lasst mich wis- se: Seid ihr nicht auch von Luzifers Ge- schlecht? Ihr seid so hübsch, fürwahr ich möcht` euch küssen, Mir ist`s, als kämt ihr eben recht. Es ist mir so behaglich so natürlich, Als hätt` ich euch schon tausendmal gesehn; So heimlich-kätzchenhaft begierlich; Mit jedem Blick aus neue schöner</p>

	<p>schön. O nähert euch, o gönnt mir einen Blick!</p>	<p>schön. O nähert euch, o gönnt mir einen Blick!</p>
Engel	<p>Wir kommen schon, warum weichst du zurück? Wir nähern uns, und wenn du kannst, so bleib! <i>Die Engel nehmen, umherziehend, den ganzen Raum ein.</i></p>	<p>Wir kommen schon, warum weichst du zurück? Wir nähern uns, und wenn du kannst, so bleib! <i>Die Engel nehmen, umherziehend, den ganzen Raum ein.</i></p>
Mephistopheles	<p><i>,der ins Proszenium gedrängt wird.</i> Ihr scheltet uns verdammte Geister Und seid die wahren Hexenmeister; Denn ihr verführet Mann und Weib.- Welch ein verfluchtes Abenteuer! Ist diese das Liebeselement? Der ganze Körper steht in Feuer, Ich fühle kaum, dass es im Nacken brennt.- Ihr schwanket hin und her, so senkt euch nieder, Ein bisschen weltlicher bewegt die hohen Glieder; Fürwahr, der Ernst steht euch recht schön;</p> <p>Doch möchte` ich euch nur einmal lächeln sehn! Das wäre mir ein ewiges Entzücken. Ich meine so, wie wenn Verliebte blicken: Ein kleiner Zug am Mund, so ist`s getan. Dich, langer Bursche, dich mag ich am liebsten leiden, Die Pfaffenmiene will dich gar nicht kleiden, So sieh mich doch ein wenig lüstern an! Auch könntet ihr anständig- nackter gehen, Das lange Faltenhemd ist übersittlich- Sie wenden sich- von hinten anzusehen!- Die Racker sind doch gar zu appetitlich!</p>	<p><i>,der ins Proszenium gedrängt wird.</i> Ihr scheltet uns verdammte Geister Und seid die wahren Hexenmeister; Denn ihr verführet Mann und Weib.- Welch ein verfluchtes Abenteuer! Ist diese das Liebeselement? Der ganze Körper steht in Feuer, Ich fühle kaum, dass es im Nacken brennt.- Ihr schwanket hin und her, so senkt euch nieder, Ein bisschen weltlicher bewegt die hohen Glieder; Fürwahr, der Ernst steht euch recht schön;</p> <p>Doch möchte` ich euch nur einmal lächeln sehn! Das wäre mir ein ewiges Entzücken. Ich meine so, wie wenn Verliebte blicken: Ein kleiner Zug am Mund, so ist`s getan. Dich, langer Bursche, dich mag ich am liebsten leiden, Die Pfaffenmiene will dich gar nicht kleiden, So sieh mich doch ein wenig lüstern an! Auch könntet ihr anständig- nackter gehen, Das lange Faltenhemd ist übersittlich- Sie wenden sich- von hinten anzusehen!- Die Racker sind doch gar zu appetitlich!</p>

<p>Chor der Engel</p>	<p>Wendet zur Klarheit Euch, liebende Flammen! Die sich verdammen, Heile die Wahrheit; Daß sie vom Bösen Froh sich erlösen, Um in dem Allverein Selig zu sein.</p>	<p>Wendet zur Klarheit Euch, liebende Flammen! Die sich verdammen, Heile die Wahrheit; Daß sie vom Bösen Froh sich erlösen, Um in dem Allverein Selig zu sein.</p>
<p>Mephistopheles</p>	<p><i>sich fassend.</i> Wie wird mir!- Hiobsartig, Beul` an Beule Der ganze Körper, dem`s vor sich selber graut, und triumphiert zugleich, wenn er sich ganz durchschaut, Wenn er auf sich und seinen Stamm vertraut; Gerettet sind die edlen Teufelsteile, Der Liebespuk, er wirft sich auf die Haut; Schon ausgebrannt sind die verfluchten Flammen, Und wie es sich gehört, fluch ich euch` allzusammen!</p>	<p><i>sich fassend.</i> Wie wird mir!- Hiobsartig, Beul` an Beule Der ganze Körper, dem`s vor sich selber graut, und triumphiert zugleich, wenn er sich ganz durchschaut, Wenn er auf sich und seinen Stamm vertraut; Gerettet sind die edlen Teufelsteile, Der Liebespuk, er wirft sich auf die Haut; Schon ausgebrannt sind die verfluchten Flammen, Und wie es sich gehört, fluch ich euch` allzusammen!</p>
<p>Chor der Engel</p>	<p>Heilige Gluten! Wenn sie umschweben, Fühl sich im Leben Selig mit Guten. Alle vereinigt Hebt euch und preist! Luft ist gereinigt, Atme der Geist! <i>Sie erheben sich, Faustens Unsterbliches entführend.</i></p>	<p>Heilige Gluten! Wenn sie umschweben, Fühl sich im Leben Selig mit Guten. Alle vereinigt Hebt euch und preist! Luft ist gereinigt, Atme der Geist! <i>Sie erheben sich, Faustens Unsterbliches entführend.</i></p>

<p>Mephistopheles</p>	<p><i>„sich umsehend.“</i> Doch wie?- wo sind sie hingezogen? Unmündiges Volk, du hast mich überrascht, Sind mit der Beute himmelwärts entflohen; Drum haben sie an dieser Gruft genascht! Mir ist ein großer, einziger Schatz entwendet: Die hohe Seele, die sich mir verpfändet, Die haben sie mir pfiffig weggepatscht.</p> <p>Bei wem soll ich mich nun beklagen? Wer schafft mir mein erworbenes Recht? Du bist getäuscht in deinen alten Tagen, Du hast` s verdient, es geht dir grimmig schlecht. Ich habe schimpflich mißgehandelt, Ein großer Aufwand, schmäählich! ist vertan; Gemein Gelüst, absurde Leidenschaft wandelt Den ausgepichten Teufel an. Und hat mit diesem kindlich- tollen Ding Der Klugerfahrne sich beschäftigt, So ist fürwahr die Torheit nicht gering, Die seiner sich am Schluß bemächtigt.</p>	<p><i>„sich umsehend.“</i> Doch wie?- wo sind sie hingezogen? Unmündiges Volk, du hast mich überrascht, Sind mit der Beute himmelwärts entflohen; Drum haben sie an dieser Gruft genascht! Mir ist ein großer, einziger Schatz entwendet: Die hohe Seele, die sich mir verpfändet, Die haben sie mir pfiffig weggepatscht.</p> <p>Bei wem soll ich mich nun beklagen? Wer schafft mir mein erworbenes Recht? Du bist getäuscht in deinen alten Tagen, Du hast` s verdient, es geht dir grimmig schlecht. Ich habe schimpflich mißgehandelt, Ein großer Aufwand, schmäählich! ist vertan; Gemein Gelüst, absurde Leidenschaft wandelt Den ausgepichten Teufel an. Und hat mit diesem kindlich- tollen Ding Der Klugerfahrne sich beschäftigt, So ist fürwahr die Torheit nicht gering Die seiner sich am Schluß bemächtigt.</p>
------------------------------	---	--

Wie sich aus der Gegenüberstellung von Goethes Originaltext und dem in Steins Inszenierung rezitierten Text ergibt, folgt der Regisseur auch in dieser Szene dem Postulat der Stiftung eines Adäquanzverhältnisses zwischen dramatischem und szenischem Text und exponiert damit wiederholt den zentralen Stellenwert der literarischen Vorlage für die theatralische Umsetzung. Wie nachfolgend aus dem zweiten Szenenspiegel ersichtlich wird und bereits anhand des vorhergehenden Beispiels demonstriert wurde, verfährt Stein analog bei der Real-

sierung der non-verbalen Zeichenelemente. Diese Herangehensweise untermauert nicht nur seinen Ansatz von der Fausttragödie als Gesamtkunstwerk, gleichermaßen spiegelt sich sein Werkverständnis auch in der Ausgestaltung der Wesenszüge einiger dramatischer Figuren wieder, der

universalpoetische, alle Gattungen mischende Charaktere des Faust. In ihm kehren alle wesentlichen Grundformen des europäischen Dramas wieder (...). Dessen Gesamtkunstwerkcharakter erklärt auch die eminente Bedeutung der bildenden Kunst und vor allem der Musik in der Rezeptionsgeschichte.²⁵⁶

In toto bildet die *Grablegung* zusammen mit dem *Prolog im Himmel* einen Rahmen um die gesamte Fausttragödie.²⁵⁷ Die letzten Szenen, *Grosser Vorhof des Palastes*, *Grablegung* und *Bergschluchten* spielen nicht mehr in der geschichtlich realen Welt, sondern in einem sphärischen Bereich der Innerlichkeit, die den Tod übersteigt. Das persönliche Schicksal Fausts wird hierdurch zum kosmischen Geschehen erhoben. Weiterhin erteilt der Epilog eine, für die Tragödie essentielle Botschaft: Die Erlösung von Fausts Seele. Diese Erlösung stellt gleichsam einen Verweis des Autors auf einen übergeordneten und allumfassenden Sinneszusammenhang dar, dem das Weltgeschehen unterliegt.²⁵⁸ Dieser Gedanke einer übergeordneten Konzeption tritt bereits im *Prolog* auf und verdeutlicht damit ein weiteres Mal die exponierte Stellung dieser beiden Szenen für das dramatische Geschehen. Durch den Strich einer oder beider Sequenzen, wie es beispielsweise bei Stemmann oder Pucher der Fall ist, wird die Tragödie ihrer eindeutig transzendenten Komponente beraubt. Die diabolischen Figuren werden hier weiterhin nicht erklärend eingeführt und der Zuschauer vermag ohne die Hintergrundinformation von Pakt und Wette zwischen Gott und Teufel, wie auch der Erlösung Fausts durch die Himmlischen Scharen, die Figuren keinem eindeutigen Ursprung oder auch Sinn zuzuordnen. Somit verlieren Handlung und Geschehen in vielen postmodernen Inszenierungen ihre eindeutigen Bezüge und können vom Rezipienten lediglich als kryptische Anspielungen verstanden werden.

Um den sphärischen Rahmen der Tragödie zu konservieren verweist Mephistos Schlussmonolog, sowohl in Goethes Tragödie als auch in Steins Inszenierung, auf die im *Prolog* geschlossene Wette mit Gott hinsichtlich Fausts Seele. Dass Mephisto zu diesem Zeitpunkt jedoch bereits seinen Anspruch auf die von ihm so mühevoll umgarnte Seele verloren hat, kündigen bereits die Engel in den letzten beiden Chören an (V. 11801- 11808 und V.

²⁵⁶ Geschichte der deutschen Literatur (1984), S. 214.

²⁵⁷ Vgl. GT 2, S. 254ff.; Trunz (2002), S. 725f.

²⁵⁸ Vgl. Trunz (2002), S. 725.

11817- 11824). Hier wird dezidiert auf eine Erlösung verwiesen, die jedem Menschen unter dem Aspekt der Liebe und Gnade zuteil wird. Entsprechend gruppieren sich auch die Engel in Steins Inszenierung um Fausts Grab herum, nehmen seine unsterbliche Seele an sich und gleiten damit gen Himmel empor, während die andere Hälfte ihrer Schar das Grab mit abwehrenden Gesten vor Mephisto bewacht.

Die Höllenstrafe stellt für Faust somit kein unabwendbares Verhängnis mehr da, wie auch die Engel im vorletzten Chorgesang bestätigen. Sie preisen hierin „(...) die Wahrheit; Daß sie vom Bösen/ Froh sich erlösen,/ Um in dem Allverein/ Selig zu sein.“ (V. 11804-11808). Dabei schafft die zweifache Wiederholung der *Allvereinigung*²⁵⁹ die Grundlage für die Entbindung vom Wettpfand und befreit Faust von seiner auf Erden angerichteten Schuld. Die Erlösung, die Faust durch die Engel erfährt, ist weiterhin Voraussetzung dafür, dass sich sein Pneuma, sein Unsterbliches, am Ende der Szene zum Himmel emporhebt. Somit kann konstatiert werden, dass sowohl Gnade als auch Verdammnis auf Entscheidungen basieren, die dem individuellen Willen obliegen und damit keiner höheren Instanz wie Gott oder Teufel bedürfen.²⁶⁰

Aufgrund des Wiederherstellungsgedanken der Allvereinigung, der Apokatastasis, besteht von Beginn an die Möglichkeit der Allversöhnung, die jedem Gefallenen die Versöhnung und Einheit mit Gott erlaubt.²⁶¹ Somit offenbart sich in diesen beiden Szenen die Legitimation von Fausts Erlösung wie auch der kosmische Rahmen der Tragödie. Die damit verbundene Relevanz dieser Szene stellt gleichsam ein Argument für die Notwendigkeit ihrer Inszenierung dar, die jedoch in vielen postmodernen Inszenierungen massiven Texteingriffen oder Kürzungen zum Opfer fällt. Durch das Ausklammern der Szenen entfällt nicht nur die Begründung für die Erlösung der Faustschen Seele, wodurch das komplette Dramenende an Transparenz verliert. Auch diverse Charaktere, wie die Engel, Mephistopheles oder die satanischen Helfer büßen an Glaubwürdigkeit und Echtheit ein. Die Szenerie kann ohne diesen Rahmen ergo nicht in ihrer ursprünglich eindringlichen und aufschlussreichen Funktion betrachtet werden, da die Existenz dieser Figuren als skurril empfunden und die Tragödie an Essenz und Plausibilität verliert.

²⁵⁹ *Allverein*: S. 355, V. 11807; *Alle vereinigt*: S. 355, V. 11821.

²⁶⁰ Vgl. GT 2, S. 268.

²⁶¹ Die christliche Anschauung, die sich hinter Goethes *Grablegungs*-Szene verbirgt, ist auf die häretische Lehre Origenes zurück zu führen. Trotz der strengen Verurteilung dieser Kirchenlehre durch die Orthodoxie wirkte sie bis in Goethes Zeit hinein. Diesbezüglich führt auch Gaier in seinem Kommentar an, dass der Begriff „Allverein“ an die Wiederherstellung der gesamten Schöpfung anknüpft und somit auf die Rekonstruktion aller guten und bösen Mächte verweist.

Da Stein stets Regiearbeit und -einfälle hinter die Belange des Dramas stellt und gleichzeitig seinen Fokus auf einen akkuraten Umgang mit Sprache legt, werden die Dialoge zwischen den guten und bösen überirdischen Mächten nicht nur textgetreu, sondern auch ihrer Intonation und Wirkung nach entsprechend vorgetragen. So hat beispielsweise Adam Oest als Mephisto in der *Grablegung* eine Vielzahl an Sprachwechseln zu bewältigen, die Peter Stein mit großer Akribie überprüft. Wichtig sei in dieser Szene vor allem, dass hier eine Vielzahl an Tonwechseln zu bewerkstelligen sei, die sich von ordinär, frivol, humorvoll, zynisch bis hin zu einfältig und liebeskrank bewegen, so die Ausführungen des Regisseurs.²⁶² Generell lässt sich ein großes Bewusstsein Steins gegenüber der Sprechhaltung der Schauspieler in dieser Szene verzeichnen:

Weder dürfen die Darsteller ins deutlich Ironische, oder gar Spöttische verfallen, noch ihre Stimme ins Weiche und Süßliche wenden. Auch hier müssen sie so konkret und selbstverständlich wie möglich sprechen, um schließlich jene höhere Distanz zu erreichen, die allein zur Ergriffenheit führen kann.²⁶³

Aus dieser Aussage geht deutlich die Relevanz hervor, die Peter Stein den jeweiligen sprachlichen Nuancen und ihrer intentionalen Umsetzung beimisst.

Thematisch betrachtet ist die *Grablegung* ebenfalls essentiell für das Wirkungsgeschehen im Drama, da sie direkt zur Schlusszene überleitet. So wird nicht nur in den *Bergschluchten*, sondern bereits in der *Grablegung* das Liebesmotiv zum beherrschenden Thema erhoben.

Dort bestimmt die Liebe alles Geschehen, immer höher trägt sie Fausts „Unsterbliches“ empor - nicht als christliche Liebe, nicht als Agape (Caritas), sondern als Eros, wie ihn Platon in seinem *Symposion* darstellt: als sublimierende Kraft, die vom Sinnlichen Stufe um Stufe emporführt.²⁶⁴

Bezüglich der Wirkung von Eros kann ergo eine personengebundene und divergente Wirkung konstatiert werden: Während Eros für Faust in der Schlusszene als höchste und steigernde Macht wirkt, tritt er für den stets verneinenden Geist, der während des gesamten Dramas dem Irdisch-Sinnlichen und Triebhaften verfallen ist und somit unfähig bleibt die Gesamtheit der Liebe zu erkennen, als eine nicht steigerungsfähige Macht zutage.²⁶⁵ Diese Kluft zwischen sinnlicher und christlicher Liebe, die sich in Mephistopheles und Fausts

²⁶² PBF, S. 176.

²⁶³ Ebd.

²⁶⁴ Schmidt (2001), S. 285.

²⁶⁵ Vgl. Ebd.

Pneuma manifestiert, bringt Stein ebenfalls in dem konträren Verhalten von Mephisto als lüsterner Geist und den reinen, karitativen Engeln zum Ausdruck.²⁶⁶ Bezüglich der Konstitution der Faustschen Seele führt Stein erklärend aus, dass es „bei jemandem wie Faust, der besonders begabt ist und alles erlebt hat, auch in geistiger Hinsicht, der also ein erfülltes Leben geführt hat, weil er >besonders viele Lebenselemente an sich gerafft hat< , besonders schwer ist, die beiden Teile der Seele zu trennen.“²⁶⁷ Um diese bestimmte Beschaffenheit der Seele und den Moment ihrer Auferstehung auch adäquat umzusetzen, ist es für Stein von besonderer Wichtigkeit, die Szenerie entsprechend zu gestalten, aber auch den Worten der Engel durch Art des Ausdrucks und entsprechender Intonation die notwendige Wirkung zu verleihen.

Der Chor der Engel strahlt eine unverschämte, ja aufreizende Sicherheit aus. Da sich über nebulöse, esoterische Dinge schlecht sprechen lässt und diese dem Publikum schwer zu vermitteln sind, müssen die Engel durch eine extreme Sicherheit und ruhige Selbstverständlichkeit überzeugen. (...) Sie wechseln die Atmosphäre, sprechen intensiv, aber nicht laut und beginnen, um die jüngeren Engel zu kreisen, denen sie nun das Pneuma übergeben. Dabei wird ihr Tonfall so sachlich, als sprächen sie über chemische Prozesse, über das Scheiden von Elementen, über Asbest.²⁶⁸

Ein weiteres zentrales Moment dieser Szene ist der mephistophelische Ausruf *Bei wem soll ich mich nun beklagen?* (V. 1832). Hier macht der geprellte Teufel auf die listreiche Entwendung der von ihm mühevoll umgarnten Seele aufmerksam. Unter Berücksichtigung der Relevanz dieser Aussage für die weitere dramatische Handlung inszeniert auch Stein diese Sequenz entsprechend zentriert und verleiht Mephistos langem Monolog die notwendige Präsenz. Dieses „Herzstück der Mephistorolle, handelt von den Schwierigkeiten, heutzutage noch eine Seele für die Hölle zu gewinnen. Der Teufel wirkt wie ein Vertreter der alten Zeit, der nichts mehr zu sagen hat.“²⁶⁹ An dieser Stelle offenbart sich abermals der rahmende Charakter, den der *Prolog* und die *Grablegung* bilden. Auch der Verweis zu Hiob, der bereits im Prolog auftaucht, wird hier erneut gestreut: *Wie wird mir!- Hiobsartig, Beul` an Beule* (V. 11809). Ziel dieser Sequenz ist ergo die gezielte Darstellung der Erlösung von Fausts Pneuma bei gleichzeitiger Illustration des geprellten Teufels. Entsprechend konzipiert auch der Regisseur die Darstellung seiner Bühnenadaption:

²⁶⁶ Durch diese Unterscheidung ist es für die Engel ein leichtes Spiel, Fausts Seele vor dem Zugriff des Teufels zu retten, während sich Mephisto getrieben und hemmungslos den körperlichen Verlockungen ergibt.

²⁶⁷ PBF, S. 176.

²⁶⁸ Ebd.

²⁶⁹ Ebd. S. 175.

Während Mephisto in Liebesgluten vergeht, nehmen die Engel Fausts Pneuma, also seinen Atem, seine Seele, seinen Geist mit sich und kreisen langsam wieder in den Himmel zurück. Mephisto hingegen tritt mit leeren Händen, getäuscht und beulenübersät unter Selbstvorwürfen ab.²⁷⁰

In diesem Zusammenhang muss auch auf die von Beginn an erfolgte Deklarierung Mephistos als unabwendbaren Verneiner verwiesen werden, der jedoch in seiner Rolle essentiell für das kosmische Geschehen ist. So mächtig und einflussreich Mephisto noch in der irdischen Welt erschienen ist, so simpel und banal wirkt er nun im kosmischen Gesamtbild.

Die Bedingtheit des mephistophelischen Charakters tritt besonders deutlich in der Sequenz zutage, als es ihm unmöglich erscheint, das Wesen der Engel zu identifizieren. „(...) er kann es seinem Charakter nach nicht erkennen, und dadurch wird seine Begrenztheit so deutlich wie nie vorher; er zeigt sich als der lüsterne und dumme Teufel; der bloß Verneinende ist letztlich der Perverse und als solcher grotesk.“²⁷¹

In diesem Auftritt stehen besonders die homoerotischen Spannungen zwischen Mephisto und den Engeln im Vordergrund: Der Teufel fühlt sich von den Engeln angezogen „*Dich, langer Bursche, dich mag ich am liebsten leiden, (...) so sieh mich doch ein wenig lüstern an!*“ (V. 11704ff.). Er verfällt vollkommen den irdischen Verlockungen und kann den körperlichen und triebhaften Begierden nicht widerstehen. Diese Eigenschaften beschreiben wahres Wesen und Geschlecht des Teufels, das sich zum Ende der Szene in seiner Selbstbesinnung manifestiert. Entsprechend zeichnet auch Peter Stein diesen diabolischen Charakter: „Mephisto wird auf homoerotische Weise von den Engeln magisch angezogen und vernachlässigt dadurch seine Bemühungen um Fausts Seele.“²⁷² Ohne diese Offenbarung des mephistophelischen Charakters ist es dem Zuschauer nicht möglich, die Figur in ihrer Gesamtheit zu begreifen. Die adäquate Inszenierung der vorletzten Szene ist ergo nicht nur für ein umfassendes Dramenverständnis essentiell, sondern ebenfalls von Relevanz, um die Charaktere der Tragödie in ihrer Komplexität und Wesenhaftigkeit vollkommen zu erschließen.

In diesem Zusammenhang kann weiterhin konstatiert werden, dass zahlreiche postmoderne Inszenierungen diese Szene entweder wohlfeilem Spott preisgeben oder aus ihr eine neokultische Weihveranstaltung machen, wie etwa die antroposophischen Inszenierungen in Dornach.²⁷³ Von diesem postmodernen Inszenierungsansatz distanziert sich Stein jedoch

²⁷⁰ PBF, S. 175.

²⁷¹ Trunz (2002), S. 725.

²⁷² PBF, S. 175.

²⁷³ Ebd. S. 176.

vollkommen und ist offensichtlich sehr darum bemüht, das richtige Verhältnis der Szenerie und den dazu stimmigen Ton zu treffen.

Die Sprechhaltung, welche die Darsteller hier einzunehmen versuchen, bewegt sich zwischen Skylla und Charybdis. Weder dürfen die Darsteller ins deutlich Ironische verfallen, noch ihre Stimme ins Weiche und Süßliche wenden. Auch hier müssen sie so konkret und selbstverständlich wie möglich sprechen, um schließlich jene höhere Distanz zu erreichen, die allein zur Ergriffenheit führen kann.²⁷⁴

Auch äußerlich unterscheiden sich die Monologe Mephistos von den Engelschören. Während der Teufel in gewohnter Manier in Madrigalversen spricht, grenzen sich die Chöre der Engel scharf von dieser Sprechweise ab. So werden „in den schwebenden Rhythmen der reimreichen Kurzverse [...] bildhaft, andeutend-knapp Wahrheiten der göttlichen Ordnung ausgesprochen.“²⁷⁵ Diese zweihebigen Kurzverse erinnern des Weiteren an die Chöre des Osterspiels in *Nacht*, wodurch auf die mittelalterlich-kirchliche Tradition der Ostergesänge und die damit verbundene Auferstehung Christi verwiesen wird. Diese Hymnik, die in pathetischer Sprache das Wunder der Auferstehung preist, ist ebenfalls in den Engelschören der *Grablegung* wieder zu finden.²⁷⁶ Diesen von Goethe intendierten Sprach- und Rhythmusgedanken folgend, gestaltet auch Stein die Sprechakte und das Erscheinungsbild der Engel. „Die Engel summen derweil einen Dreiklang, der durch die Septime und die None gebrochen wird. Gläserne Sphärenschwingungen ertönen. Das Ziel für die Engeldarsteller besteht darin, so gelöst und heiter zu sein, wie niemand es von sich aus kann.“²⁷⁷ Die unterschiedlichen Reimformen der Verse von Mephisto und den Engeln verweisen darüber hinaus auch auf formaler Ebene auf die Antonymie der beiden Sprachparteien.

Abschließend lässt sich konstatieren, dass durch die absolut am Dramentext orientierte Inszenierung dieser Szene das Werk in seiner Gesamtheit nicht nur erfasst, sondern auch durch die intensiven Bemühungen Steins, Ausdruck, (Aus-)Sprache und Textverständnis betreffend, eine gelungene Bühnenadaption geschaffen wurde. Die Umgestaltung oder der Strich der beiden Schlusszenen, so wie es in vielen postmodernen Inszenierungen Usus ist, würde das Stück nicht nur seiner Pointe berauben. Das gesamte Drama würde in Wirkkraft und Aussage verändert.

²⁷⁴ PBF, S. 176.

²⁷⁵ Trunz (2002), S. 726.

²⁷⁶ Ebd. S. 525.

²⁷⁷ PBF, S. 176.

2.5.3 Szenenspiegel 2: Non-verbales Zeichensystem

Szene	Medium	Originalfassung	Fassung Peter Stein
Grablegung	Personen	Lemuren, Mephistopheles, Engel, Dickteufel, Dürreteufel, Fausts Leichnam	Lemuren, Mephistopheles, Engel, Dickteufel, Dürreteufel, Fausts Leichnam
Grablegung	Ort	Fausts Grab	Fausts Grab
Grablegung	Bühnenbild (+ Requisiten)	- Francesco Traini: Triumph des Todes. Fresko im Camposato di Pisa - Francesco Traini: Jüngstes Gericht. Fresko im Camposato di Pisa.	- Francesco Traini: Triumph des Todes. Fresko im Camposato di Pisa - Francesco Traini: Jüngstes Gericht. Fresko im Camposato di Pisa.
Grablegung	Kostüme	- Teufel: <i>wanstige Schufte mit Feuerbacken</i> (V. 11656), <i>Klotzartige, kurze Nacken</i> (V. 11658), <i>flügelmännische Riesen</i> (V. 11670), <i>die Klauen scharf gewiesen</i> (V. 11672) - Engel: <i>allerliebste Jungen</i> (V. 11763), <i>schöne</i>	Umsetzung der Vorgaben aus dem literarischen Werk

		<i>Kinder</i> (V. 11769), <i>langes Faltenhemd</i> (V. 11798)	
Grablegung	Toneffekte	- <i>Mißtönen</i> und <i>garstiges Geklimper</i> (V. 11685f.) der Engel - himmlische Töne - Chor der Engel	Umsetzung der Vorgaben aus dem Text
Grablegung	Handlungsanweisungen	1.) <i>Mephistopheles</i> : Sich mit den schwebenden Rosen herumschlagend 2.) Die Engel nehmen, umherziehend, den ganzen Raum ein. 3.) Sie (Anm. Autor: die Engel) erheben sich, Faustens Unsterbliches entführend.	Umsetzung der Vorgaben aus dem Text

Abb. 20



Höllendrachen. Nürnberger Holzschnitt des 15. Jahrhunderts

Abb. 21



Abb. 22



Bühnenbilder zur Grablegung – inszeniert von Peter Stein

Bühnenbild und Requisiten

Das Bühnenbild zu Peter Steins *Grablegungs*-Szene setzt sich aus der Lemurenszene fort: Faust liegt analog zum Drama in seinem offenen Grab, das von Mephisto und seinen Hilfstuefeln umringt wird. Am Bühnenrand befindet sich der sogenannte Höllenrachen. Adäquat zu Goethes Vorstellung, die sich mit den Bildphantasien von Volk und Künstler der damaligen Zeit deckt, versteht auch Stein den Höllenrachen als Eingang zur Hölle, der häufig in Form eines Tierrachens dargestellt wird. „Goethe brauchte für seine Schlußszenen nur wenige Anregungen in allgemeiner Form. Seine Bildphantasie knüpfte an Gesehenes und Gelesenes an, bildete dieses dann aber weiter.“²⁷⁸ Entsprechend erscheint auch in Steins Darbietung der Höllenrachen als ein Feuerschlund in Form eines riesigen mit Klauen versehenen Tiermauls, das symbolisch den Eingang zur Hölle markiert.²⁷⁹ Während Mephisto mit großen Beschwörungsgesten Fausts Grab umkreist, zitiert er die drei Dickteufel herbei, die sodann aus jenem Rachen hervor gekrochen kommen. Sie rollen kopfüber auf die Bühne und gruppieren sich um Fausts Unterleib herum. Anschließend erscheinen die drei Dürртеufel und nehmen den Platz um Fausts Kopf herum ein. Mit dem Niedergang der Spirale und dem damit einhergehenden Auftritt der Engel erhält die Szene eine neue, metaphysische Atmosphäre. Die Engel stehen in einem großen Kreis um das Grab herum und sprechen in ruhiger Stimme und mit überlegenem Ton.

Das Ziel für die Engeldarsteller besteht darin, so gelöst und heiter zu sein, wie niemand es von sich aus ist. Fast unmöglich ist es, dann auch noch chorisches zu sprechen. Aber nach vielen Proben ist der Effekt des schwirrenden und kompakten Zusammenklings vieler Psychen, die sich um Loslösung von ihrer Körperlichkeit bemühen, voll erleichteter Schönheit. (...).²⁸⁰

In der *Grablegung* nimmt Fausts Seele, die geeinte Zwiennatur, durch die Antagonisten Engel und Teufel leibliche Gestalt an und gewinnt damit an transzendenter und allgemeingültigem Charakter.²⁸¹ Durch diese Erweiterung des Handlungsrahmens kehrt das Geschehen abermals in einen überirdischen Bereich zurück, den zu Beginn der Tragödie der *Prolog im*

²⁷⁸ Trunz (2002), S. 726.

²⁷⁹ Vgl. hierzu ebenfalls: PBF, S. 175: Höllenrachen. Nürnberger Holzschnitt des 15. Jahrhunderts.

²⁸⁰ PBF, S. 176.

²⁸¹ Vgl. Trunz (2002), S. 725.

Himmel ansetzt. Die zirkuläre Beschaffenheit dieser beiden Szenen erhebt damit das persönliche Schicksal Fausts zu einer übergreifenden Begebenheit. Korrespondierend greift auch Stein diese Funktion des Epilogs auf und inszeniert die *Grablegungs*-Szene als ein Geschehen, das das Kosmische und Transzendente der Tragödie hervorhebt. In diesem Kontext merkt Schieb bezüglich der Probenarbeiten an, dass mit dem Auftritt der Engel ein neuer, metaphysischer Ton Einlass in die Szenerie nimmt.²⁸² Um den sphärischen Charakter dieser Szene zu betonen und damit auch den Schnitt zwischen der realen und sphärischen Welt zu verdeutlichen, lässt Stein erneut die Himmelsspirale von der Decke fahren. Dieses bühnentechnische Mittel, dass lediglich während des Prologs im Himmel zum Einsatz kommt und während der gesamten Darbietung an der Decke als Ellipse angebracht war, steht sinnbildlich für den Weg vom Irdischen zum Göttlichen.

Zu Beginn der Szene begeben sich die rosenstreuenden Engel in einen Kampf mit den Teufeln. Diese Idee entstammt einem Gemälde, nach dessen Vorbild Goethe die letzten beiden Szenen konzipiert hat. „Szenisch und bühnentechnisch ist zu beachten, dass Goethe in den beiden Schlusszenen Gemälde aus der italienischen Renaissance miteinander dialogieren lässt und den Figuren in ihrer hergebrachten Charakterisierung nur seine Stimme leiht.“²⁸³ Hierbei handelt es sich einmal um ein Fresko im Inneren des Camposanto Monumentale in Pisa²⁸⁴. Das zweite Gemälde, das ebenfalls zur szenischen Vorstellung der *Grablegung* dient entstammt dem selben Fresko.²⁸⁵ Diesen Fresken haben offensichtlich großen Einfluss auf Goethes Komposition der letzten beiden Szenen genommen. So verweist auch Ulrich Gaier entsprechend auf Goethes Regress dieser Fresken und deren Relevanz für den 5. Akt.

Aber auch der Autor Goethe hört mitten in *Grablegung*, nachdem die Lemuren das Grab geschaufelt und ein Shakespeare übersetztes Lied gesungen haben, mit eigener Imagination auf und lässt Mephistopheles den *Trionfo della Morte* aus dem Camposanto in Pisa aktivieren; und von da an finden wir nur noch eine Flucht von Bildern, die ineinander collagiert sind und die Handlung bis zum Ende Schluss gewissermaßen aus eigener Macht zu Ende bringt.²⁸⁶

Da Peter Stein eine umfassende Theaterpoetik verfolgt, die sich nicht nur auf die getreue Umsetzung des Textkörpers stützt, sondern darüber hinaus auch Regieanweisungen und

²⁸² Vgl. PBF, S. 176.

²⁸³ GM, S. 255f.

²⁸⁴ Francesco Traini (oder Buonamico Buffalmacco): Triumph des Todes. Fresko im Camposanto di Pisa (nach dem Kupferstich von Lasinio, Ausschnitt).

²⁸⁵ Francesco Traini: Jüngstes Gericht.

²⁸⁶ GM, S. 129.

Direktiven aus dem non-verbalen Zeichensektor als verbindliche Vorgaben erachtet, verwendet Stein jene Fresken ebenfalls als Vorlage seiner Szenenkonzeption.

Die Rosen brennen und verursachen bei der Berührung teuflischer Körper stechende Schmerzen und Wunden. Entsprechend versuchen die Teufel die Blumen durch ihr Pusten zu vernichten: *Nun pustet, Püstriche!* (V. 11716), müssen sich jedoch der göttlichen, liebenden Macht geschlagen geben. Mephistopheles wird durch die Berührung mit den Rosen mit Wunden und Beulen übersät. So durchzieht das Rosen-Motiv symbolisch ab V. 11699 ff. die folgenden Geschehnisse: Während die Kraft der Rosen den Toten etwas Paradiesisches bringt (V.11708f.), bezeichnen sie die Teufel als *Irrlichter* (V. 11741) und *Galert-Quark* (V. 11742). Diese Bilder inszeniert der Regisseur als brennende Papierschnipsel, die ebenfalls die Kraft der Rosen plakativ darstellen sollen wie auch die Schmerzen, die sie den Teufeln zufügen.

In diesem Zusammenhang steht auch die Erwähnung der *Glorie von oben rechts* in der Regieanweisung des Dramas. Hier verweist der Autor ebenfalls auf das Fresko des *Triumph des Todes*, in welchem die Glorie, die rettenden Engel, von oben rechts in die Szenerie eintauchen. Entsprechend lässt auch Peter Stein seine Engel von rechts nach links über die Spirale langsam zu Boden kommen.

Das Arrangement des Bühnenbildes entspricht somit exakt den Vorgaben des Autors und unterstreicht auch auf der Ebene des Bildes wie auch des allgemein non-verbalen Zeichensystems die absolute Ausrichtung des Regisseurs an den Vorgaben des dramatischen Textes.

Toneffekte

In Goethes Werk spricht Mephistopheles bei der Niederkunft der Engel von *Mißtönen* und *garstigem Geklimper*, das er vernimmt und das *von oben kommt mit unwillkommnem Tag* (V. 11685f.). Mit dem Auftritt der Engel ändert sich augenblicklich die Stimmung, die der Teufel misstrauisch als eben jenes garstiges Geklimper identifiziert. Dieser Ausdruck geht ebenfalls auf das Fresko *Trionfo della Morte* im Camposanto Monumentale di Pisa zurück. Auf diesem Gemälde befinden sich in der rechten unteren Ecke der Szenerie eine Gruppe Musizierender, über deren Köpfen die Himmlischen Heerscharen niederkommen.

Durch das Streuen von Rosen vertreiben die Engel die teuflischen Helfer Mephistos, wodurch sich mit der Ankunft der Himmlischen Heerscharen auch vollkommen die Atmosphäre der Szenerie verändert. War das Milieu zuvor noch von düsterem und diabolischem

Charakter bestimmt, erhält „ein neuer, metaphysischer Ton Einlaß in die Szene.“²⁸⁷ So stehen auch die sieben Engelsgesänge exemplarisch für das „Zusammenwirken der Kräfte von oben und von unten zur Rettung von Natur und Geist in einer Schöpfungshieroglyphe“²⁸⁸. Peter Stein lässt in seiner Darbietung in Regress auf die im Drama beschriebene Atmosphäre gläserne Sphäenschwingungen ertönen, während die Engel in einen Dreiklang einstimmen.²⁸⁹ Die Musik wirkt harmonisch, besänftigend und soll den Eindruck sphärischer und transzendenter Stimmung vermitteln.

Kostüme

Bezüglich der Kostümauswahl kann an die Beobachtungen aus dem Szenenspiegel zum *Prolog* angeknüpft werden. So hält sich Stein in der Gestaltung der Kostüme - wie auch des Bühnenraums - an die Vorgaben bzw. Skizzen zum *Faust*, die ein relativ deutliches Abbild der Vorstellung Goethes bezüglich seiner Charaktere oder den Handlungsraum betreffend liefern. Zur *Grablegung* selbst erteilt der Autor lediglich Angaben zum Erscheinungsbild der Engel, die in *langem, übersittlichen Faltenhemd* (V. 11799) erscheinen und zu den Teufeln, die als *wanstige Schufte mit Feuerbacken* (V. 11656), mit *scharfen Klauen* und *Flügeln* (V. 11672f.) versehen beschrieben werden. Entsprechend orientiert sich Stein auch optisch an den Narrationen Goethes und kleidet die Schauspieler gemäß den visuellen Vorstellungen des Autors. Diese korrespondierende Umsetzung der Vorlage unterstreicht ebenfalls den Gesamtblick, den der Regisseur auf das Drama hat, wie auch die Intention, es als Gesamtkunstwerk auf der Bühne aufzuführen. Zu diesem Zweck setzt Stein alle Vorgaben und Informationen, die sich aus der Tragödie gewinnen lassen, exakt in seiner Darbietung um.

Entsprechend wird in der Wahl der Kostüme ebenfalls darauf geachtet, das Motiv des Grotesken, das eine große Rolle in der Ausgestaltung einiger Figuren des Dramas spielt, optisch adäquat umzusetzen. So entsprechen insbesondere die Teufelsscharen in der *Grablegungsszene* diesem Raster. Dementsprechend ist die Darstellung dieser Szene vor allem auf intermediäre Bezüge ausgerichtet und verdankt ihren eigentümlichen Charakter insbesondere Elementen aus der darstellenden Kunst. Zur Groteske wird die *Grablegung* vor allem durch ein an der bildenden Kunst orientiertes Zitierverfahren. So wurden die Teufel in der darstellenden Kunst schon wiederholt diesem Erscheinungsbild und Charakter entsprechend ge-

²⁸⁷ PBF, S. 176.

²⁸⁸ GT 1, S. 262.

²⁸⁹ PBF, S. 176.

zeichnet. Exemplarisch kann an dieser Stelle abermals auf Trainis Zeichnung, die einem Kupferstich Lasinios folgt, verwiesen werden, die häufig als Vorbild für die Ausgestaltung dieser Szene fungiert. Darüber hinaus ist jedoch die Darstellung von Teufeln zur Erinnerung an ihre Abstammung als geflügelte oder gehörnte Wesen, mit fratzenhaften Gesichtern, Hufen oder Krallenfüßen Usus in zahlreichen Gemälden des Barock, der Renaissance und aus dem Mittelalter. Für die Bühnenkostüme der Teufel lässt sich Stein ebenfalls von diversen Gemälden inspirieren, wie aus seinem Programmheft zu dieser Inszenierung hervorgeht. Insbesondere die Gemälde von Delacroix, Riepenhauser, Retzsch, Cornelius und Dürer waren hier maßgebend.²⁹⁰

Dass Goethe die Darstellung seiner Satanen als bocksbeinige, groteske Figuren intendiert und damit als Zitate aus der bildenden Kunst betrachtete, geht aus den anschaulichen Beschreibungen Mephistopheles direkt hervor. An dieser Beschreibung orientiert sich auch Stein maßgeblich, wie bereits konstatiert wurde.²⁹¹

Handlungsanweisungen

Zu den Handlungsanweisungen lässt sich in summa konstatieren, dass jegliche Angaben, die Goethe in seinem Werk erteilt hat, von Stein berücksichtigt werden. Damit distanziert er sich im Grad der Treue gegenüber der dramatischen Vorlage abermals von seiner Regiekollegin Andrea Breth, die Parameter wie Handlungsanweisungen oder non-verbale Zeichen generell nicht als verbindlich erachtet. Während auf der Ebene des außersprachlichen Zeichensystems somit für Breth die Nischen bzw. der Raum für den kreativen Interpreten anzuordnen sind, betrachtet Peter Stein den gesamten Text und nicht nur den Dialog als verbindliche Textvorgabe.

²⁹⁰ Vgl. PBF, S. 220ff.

²⁹¹ Vgl. Ebd. S. 76f.

Zusammenfassung

So schließt in einem überwältigenden, ebenso überraschenden wie konsequent Anfang und Ende verbindenden Bild, das längste Theaterereignis, das es je gab und das wie eine Summe aller Mittel wirkt, über die das Theater einmal verfügte.²⁹²

Wie bereits aus der Analyse des ersten Szenenspiegels zum Prolog ersichtlich wurde, verfährt Stein in der Konzeption seiner Inszenierung in absolut hermeneutischer, das Werk in all seinen Facetten durchdringender Herangehensweise. Jegliche Faktoren werden bei Erschließung des Textes berücksichtigt, um eine angemessene Interpretation und damit schlussendlich auch Adaption auf der Bühne gewährleisten zu können. Im Vordergrund der Inszenierungsarbeit stehen somit nicht innovative Populärinszenierungen, sondern der Anspruch, das Drama in seiner Gänze und in detail umzusetzen. Dabei orientiert sich Stein zunächst an den Vorgaben des Textes, bedenkt aber auch gleichzeitig angemessene Darstellungsmittel, um die vom Autor intendierte Wirkung der Tragödie zu vermitteln. Die Charakterisierung von Steins Aufführung als Arbeit an einem Gesamtkunstwerk scheint deshalb durchaus gerechtfertigt. So ergeben sich für Stein in seinen Inszenierungsarbeiten offensichtlich auch keinerlei Hierarchien, da jedes Element, unabhängig ob verbales oder non-verbales Zeichen, die gleiche Wertigkeit für die Gesamtwirkung der Tragödie mit sich trägt.

So lässt sich zusammenfassend verzeichnen, dass Stein in seiner Darbietung durchweg bestrebt ist, alle Elemente des non-verbales Zeichensystems nach historischen Vorbildern oder Vorlagen aus der bildenden Kunst zu gestalten und sich damit streng an den Vorgaben des Autors hinsichtlich der Transformation seines dramatischen Textes auf der Bühne orientiert.

²⁹² Reichert (2003), S.6.

2.6 Faust II - Eine Inszenierung von Nicolas Stemann

Der neo-barocke Keulenschlag setzt nach einstündiger Pause unerwartet ein. Davon erholt sich niemand und nichts, das Publikum nicht, die Schauspieler nicht und der Tragödie Zweiter Teil als Ganzes schon gar nicht. „Faust II ungekürzt“ wird uns eingebläut von einer bunten Tischgesellschaft.²⁹³

Der Hinweis auf die ungekürzte Werkdarbietung wird während Stemanns gesamter Inszenierung kontinuierlich von verschiedenen Personen wiederholt. Zu Beginn der *Tragöde Zweiter Teil* tritt eine Dame in Abendrobe auf die Bühne, die sich dem Publikum mit den Worten „Ich bin Johann Wolfgang von Goethe - ich begrüße auch Sie sehr herzlich zum zweiten Teil meiner Fausttragödie“ vorstellt und von nun an moderierend in die Handlungsgeschehnisse auf der Bühne eingreift. Nach einer offiziellen Begrüßung des Publikums fährt Stemann parodierend fort und lässt vermöge seiner Goethe-Imitation erklären, dass dieser Text

ohne Zweifel der Größte, der Großartigste und der Wertvollste [ist], der je in deutscher Sprache geschrieben wurde. Heute weiß man das. Dieser Text ist ohne Zweifel in großen Teilen sehr schwer verständlich. Nicht so leicht zu verstehen. Und trotzdem werden Sie, meine Damen und Herren, heute Abend hier auf der Bühne mein Werk in seiner Gänze erleben. Ohne Textstriche. Dafür habe ich beim Regisseur gesorgt.²⁹⁴

Durch diesen kommentierenden Einschub nimmt der Regisseur eine bewusste Persiflage der Tragödie vor, die sich in zahlreichen Fortschreibungen und Fassungen seit der Renaissance aufrecht erhält. Auch generell lässt sich mit Blick auf Stemanns *Faust II*-Darbietung eine karikierende bis zynische Umsetzung des Dramenstoffes konstatieren. Zweifelsohne, so

²⁹³ Kriechbaum (2011) unter http://www.nachtkritik.de/index.php?option=com_content&id=5942:faust-i-ii-nicolas-stemanns-laesst-den-achtstuendigen-faust-bei-den-salzbuerger-festspielen-im-stil-konglomerat-wuchern&Itemid=40.

²⁹⁴ Faust I+ II. Inszenierung der Salzburger Festspiele 2001 von Nicolas Stemann. <http://www.youtube.com/watch?v=UmguzWV6mmo&list=PLzn5cZ2AegHXkmI5QkzVNYZHasGubi4sK>; Minute 0:04:42 – 0:05:25; 16.12.2013.

bemerkt Ulrich Gaier diesbezüglich, stellt Goethes Tragödie jedoch unter all diesen Bearbeitungen und Editionen die ehrwürdigste dar.²⁹⁵

In diesem Kontext lässt sich vermutlich auch Stemanns subversive Kritik an diesem *großartigsten und wertvollsten Text, der je in deutscher Sprache geschrieben wurde* verorten. Als Regisseur, der sich dem Credo postmoderner Inszenierungskonzepte verpflichtet fühlt, akzentuiert er den phänomenologischen Charakter des Theaters, wodurch nicht mehr das Drama, sondern der Aufführungsprozess in den Vordergrund gerückt wird. Der Regisseur geht ergo nicht von einer Individuation des Textes aus, sondern proklamiert hingegen dessen absolute Deutungsoffenheit. Sowohl Text und Kontext, wie auch deren Bezüge und Inhalte, können nicht einheitlich oder eindeutig bestimmt werden, woraus die Annahme resultiert, dass ein Text weder festgelegte Sinnansprüche vermittelt, noch in seiner Deutung begrenzt ist. Allgemein lässt sich hierzu feststellen, wie exemplarisch an Stemanns Darbietung aufgezeigt werden kann, dass das Regietheater stets im Sinne einer fortwährenden Überprüfung und Reinterpretation der Stücke neue szenische und dramaturgische Lösungsvorschläge zur Diskussion stellt.²⁹⁶

Aus diesem Ansatz resultiert offensichtlich die für Stemann elementare Notwendigkeit der Aktualisierung der Tragödie. Den Leitgedanken postmoderner Inszenierungspraktiken entsprechend, folgt der Regisseur in seiner Darbietung dem Anspruch eines assoziativen Textumgangs, um einen Klassiker wie Goethes Faust modern und innovativ zu gestalten. Typische Requisiten in Stemanns Inszenierung, die besagte postmoderne Grundmotive widerspiegeln, sind beispielsweise Nacktheit, Schmierereien auf der Bühne oder das Mittel der Inversion²⁹⁷.

Jedoch verweist Gaier hinsichtlich der vom Regietheater häufig proklamierten Notwendigkeit der Aktualisierung klassischer Dramentexte darauf, dass eine gewisse Ehrwürdigkeit gegenüber dem Werk nicht gleichzusetzen sei mit einer häufig von den Verfechtern des Regietheaters als derartig deklarierte Denkmalstarre²⁹⁸. Vielmehr bezieht sich Gaier hierbei auf die Allgemeingültigkeit des Werkes, das bis heute noch zentrale Themen und Probleme wie Zukunftslosigkeit, Streben nach dem Sinn des Lebens, Schnelllebigkeit, Liebe oder Verantwortung behandelt. So führt Goethe selbst diesbezüglich an, dass

Fausts Charakter, auf der Höhe wohin die neue Ausbildung aus dem alten rohen Volks-

²⁹⁵ Vgl. GM, S. 7.

²⁹⁶ Vgl. Anhang 1.

²⁹⁷ Statt Pathos Lächerlichkeit (Prolog im Himmel), statt schön hässlich (Darstellung der Elfen und Engel), statt Viele Einer (ein Schauspieler für mehrere Figuren).

²⁹⁸ GM, S. 7.

märchen denselben hervorgehoben hat, (...) einen Mann dar [stellt], welcher, in den allgemeinen Erdschranken sich ungeduldig und unbehaglich fühlend, den Besitz des höchsten Wissens, den Genuß der schönsten Güter für unzulänglich achtet seine Sehnsucht auch nur im mindesten zu befriedigen, einen Geist welcher deshalb nach allen Seiten hin sich wendend immer unglücklicher zurückkehrt. Diese Gesinnung ist der modernen so analog dass mehrere gute Köpfe die Lösung einer solchen Aufgabe zu unternehmen sich gedrängt fanden.²⁹⁹

In Stemanns Inszenierung wird der Verweis auf die ungestrichene Version des Fausttextes von sämtlichen dramatischen Figuren kontinuierlich wiederholt. Diese ständige Repetition wirkt nicht nur befremdlich, sondern verleiht dem Akt der textgetreuen Dramenrezitation eine unkonventionelle Note. Durch dieses ständig wiederkehrende Moment entsteht ein parodierender Eindruck, der den getreuen Werkumgang als übertrieben und antiquiert wirken lässt.

Offensichtlich steht in dieser Inszenierung gerade nicht der Text im Vordergrund, wie einem das Personal versucht immer wieder glauben zu machen. Vielmehr treten hier deutlich anästhetische Inszenierungstendenzen, wie Grotteske und Absurdität, Experiment, Pluralität und Parodie in den Mittelpunkt. In diesem Zusammenhang steht auch die Frage nach der Ernsthaftigkeit der wiederholten Behauptung des ungestrichenen Fausttextes. Stemann bezieht hierzu eine klare Position und verweist in einem Interview auf seinen bewusst dekonstruktivistischen Textumgang mit der Werkvorlage.

Im zweiten Teil ändert sich dann der puristische Umgang mit dem Text. Während ich im Ersten eigentlich kaum gestrichen haben, haben wir im Zweiten teilweise ganze Szenen überschrieben, neu gedichtet oder durch Improvisationen ersetzt. Das allerdings immer im engen Kontakt zu dem Stück. Der Witz, dass die ganze Zeit auf der Bühne gerufen wird, es handle sich um "Faust II – ungestrichen", hat eine gewisse Berechtigung. Wir spielen zwar nicht jede Zeile, aber wir vollziehen jede Bewegung des Stückes nach und sind darin ziemlich werktreu, finde ich³⁰⁰

Ein zentraler Unterschied zwischen einer texttreuen und postmodernen Darbietung liegt ganz offensichtlich im Verstehensbegriff begründet. Während Regisseure wie Peter Stein oder Andrea Breth den dramatischen Text als essentielle Grundlage betrachten, um das Werk hermeneutisch vollständig zu durchdringen, verweigert sich die Postmoderne dem Ansatz der Essenz des Textes. Hier stehen der phänomenologische Charakter des Theaters wie auch die

²⁹⁹ FD I, S. 594f., Vgl. S. 605.

³⁰⁰Laudenbach (2012) unter (<http://www.tip-berlin.de/kultur-und-freizeit-theater-und-buehne/teil-2-nicolas-stemann-uber-seine-hamburger-faust-inszenierung>).

Dekonstruktion des Textes im Vordergrund. Demgegenüber lässt sich weiterhin feststellen, dass klassische Inszenierungskonzepte einer inhaltlichen Stringenz folgen und in diesem Rahmen einen komplexeren Umgang mit dem Damentext verfolgen. Die Aporie postmoderner Inszenierungsansätze liegt nun folglich darin begründet, dass sich Regisseure wie Thalheimer, Stemann oder Vontobel energisch von einem textgetreuen Umgang mit der literarische Vorlage distanzieren, gleichzeitig jedoch das Werk hermeneutisch durchdringen möchten. Letztendlich werden hier keine interpretatorischen, sondern lediglich vordergründige Assoziationsaspekte angeführt, um die Werkvorlage abzubilden. Einerseits wird also für den Text und dessen vollständige Durchdringung argumentiert *„aber wir vollziehen jede Bewegung des Stückes nach und sind darin ziemlich werktreu, finde ich“*. In dieser Aussage führt Stemann bereits hermeneutische Argumente an, um eine umfassende Durchdringung des Werkes zu proklamieren. Gleichzeitig distanziert er sich jedoch apodiktisch von einem textgetreuen Umgang mit der Vorlage, indem er auf die Aktualisierung und Umgestaltung des Damentextes besteht. *„Während ich im Ersten eigentlich kaum gestrichen haben, haben wir im Zweiten teilweise ganze Szenen überschrieben, neu gedichtet oder durch Improvisationen ersetzt.“* Bei Betrachtung dieser Aussage lässt sich somit eine Aporie konstatieren, da hier etwas theoretisch proklamiert wird, das praktisch nicht eintritt.

In diesem Zusammenhang erscheint auch Stemanns Ansatz als paradigmatisch, verschiedene Charaktere des Stückes von dem gleichen Akteur spielen zu lassen, um auf die Einheit der Figuren und letztendlich die Spiegelung einer multiplen Seele in verschiedenen Figuren zu verweisen. Ebenso soll die simultane Replik des Textes durch mehrere Schauspieler einerseits auf die Zusammengehörigkeit der Charaktere verweisen, andererseits aber auch das Gefühl hervorrufen, dass Faust ein Teil von jedem ist. Die Tatsache, dass die Faustrolle bei Stemann jedoch von mehreren Schauspielern besetzt wird, führt zu partieller Verwirrung und macht es für den Zuschauer unmöglich, einem logisch-strukturierten Ablauf der Inszenierung zu folgen. Entsprechend verweist auch Kaiser darauf, dass sich mit dem Aufteilen der Extremfigur auch deren „anthropologische und historische Repräsentanz“³⁰¹ und somit die eigentliche Leitlinie des Dramas auflöst.

Während Stein beispielsweise die Figur des Doktors noch in alt und jung aufteilt, um die besondere Rolle des Greises zu verdeutlichen, der nur zu gerne dem Schicksal sein persönliches Glück abnötigen würde und das gleichsam die diabolische Macht unterstreicht, der

³⁰¹ Kaiser (2001), S. 2.

er sich im folgenden Handlungsgeschehen unterwirft, erübrigt sich bei Stemann diese Aufteilung der Rolle nach dem Alter.

Abschließend lässt sich hierzu konstatieren, dass der Stemannsche Faust durch diesen recht trivialen Ansatz nicht nur als Charakter seiner Komplexität beraubt wird, sondern auch in seiner Außenwirkung an Vielfältigkeit und Ambiguität verliert. Durch eine derartige Rollenbesetzung bleibt letztlich auch die Verantwortung einzelner Personen für bestimmte Ereignisse undurchsichtig und wird auf das Kollektiv übertragen. Somit wird auch die natürliche Kette von Ursache und Wirkung unterbrochen, da eine dezidierte Allokation der Ereignisse nicht mehr möglich ist. Hierdurch gerät Stemanns *Faustinszenierung* insgesamt eher zu einer Abhandlung moderner Belange und verdrängt damit die Zeitlosigkeit der Themenfelder, die im Original diskutiert werden. Damit bestätigt sich auch Kaisers Ausführung, dass diese Darbietung einer werkadäquaten Inszenierung nicht gerecht werden kann, da hier vor allem historische Ereignisse zu wenig berücksichtigt werden.

In diesem Kontext können auch generell innerhalb der gesamten Darbietung eine Vielzahl an Aktualisierungstendenzen verzeichnet werden, die auf einen postmodernen Anspruch und Umgang mit dem Tragödienstoff verweisen. Die Missachtung des Originaltextes wie auch das Einfügen von Fremdtext oder willkürliche Streichungen zugunsten moderner Musikeinlagen, bildgewaltiger Installationen und Videosequenzen stehen hierbei paradigmatisch für das postmoderne Inszenierungskonzept Stemanns. Weiterhin bestätigt sich die Annahme, dass der Regisseur in seiner Deutung des Textes keinem hermeneutischen Werkverständnis, sondern einer assoziativen Herangehensweise folgt. Als exemplarisch kann an dieser Stelle auf den Wegfall des Mystischen verwiesen werden, der sich etwa in der Darstellung der Walpurgisnachtszene als orgiastischen und hemmungslosen Drogenexzess äußert. Stemanns Neigung zu bildgewaltigen, abstrakten Darstellungen, die sich deutlich von der ursprünglichen Ausrichtung der Szene bewegen, offenbart sich weiterhin sehr deutlich im *Mummenschanz*. Hier geht es bei stampfenden Rhythmen um Lohnarbeit, wie auch um die kurzfristige Ausladung des Festspiel-Eröffnungsredners Jean Ziegler. Dabei erhält der einst vorgesehene Festspielredner einen beklatschten Kurzauftritt mit seinen Thesen zur Globalisierungskritik. Es ist ein opulenter Mummenschanz, der sich zwischen Wirtschaftskrise, Agitproptheater, Kapitalkritik und dem dynamischen Spiel von unterschiedlichsten Deutungsmöglichkeiten bewegt.

2.6.1 Szenenanalyse: Grablegung

Bereits der Drameneinstieg verweist auf den modernen Ansatz dieser Inszenierung.³⁰² So startet die Tragödie mit nur einem einzigen Schauspieler, der sich per Reclamheft bildlich in den Text „hineinwühlt“ - und endet mit einem chaotischen Gespenstertanz zur Rockhymne "Das Unbeschreibliche - hier ist`s getan"³⁰³.

In gleichartigem Tempo bewegt sich der Rhythmus der Stemmannschen Faustdarbietung weiter. Die Aktualisierung der Tragödie, die durchaus auch mit erheblichen Eingriffen in den Text einhergeht, zeigt sich bereits deutlich in der unterschiedlichen Länge der beiden Inszenierungen. Während Steins Darbietung eine Länge von 22 Stunden fasst, kürzt Nicolas Stemmann das *Faust*-Drama auf 8 Stunden zusammen. Diesen Bearbeitungen fällt unter anderem auch die *Grablegungs*-Szene zum Opfer, die in Stemmanns Darbietung textlich betrachtet vollkommen entfällt und lediglich auf non-verbaler Ebene partiell durch bestimmte Anspielungen und Bilder auf abstrahierte Weise integriert wird.

2.6.2 Szenenspiegel 1: Der Text und non-verbales Zeichensystem

Aufgrund der vollkommenen Umgestaltung der *Grablegungs*-Szene bei Stemmanns Inszenierung werden die beiden Szenenspiegel in einem zusammengefasst dargestellt und anschließend diskutiert.

Person	Originalfassung	Fassung Nicolas Stemmann
Mephistopheles	Irrlichter, fort! Du, leuchte noch so stark, du bleibst ghascht, ein ekler Gallert- Quark.	

³⁰² Faust. Der Tragödie Zweiter Teil von Johann Wolfgang von Goethe. Regie: Nicolas Stemmann. Exemplar zur wissenschaftlichen Verfügung gestellt vom Thalia Theater Hamburg 2011.

³⁰³ Der Chorus Mysticus wird zum Ende der Inszenierung mehrmals in Folge von einem Mann in Engelskostüm in der Version einer Rockhymne dargeboten.

	<p>Was flatterst du? Willst du dich packen?- Es klemmt wie Pech und Schwefel mir im Nacken.</p>	
Chor der Engel	<p>Was euch nicht angehört, müset ihr meiden, Was euch das Innre stört, Dürft ihr nicht leiden. Dringt es gewaltig ein, Müssen wir tüchtig sein. Liebe nur Liebende Führet herein!</p>	
Meph.	<p>Mir brennt der Kopf, das Herz, die Leber brennt, Ein überteuflisch Element! Weit spitziger als Höllenfeuer! Drum jammert ihr so ungeheuer, Unglückliche Verliebte! die, ver- schmäht, Verdrehten Halses nach der Liebsten späht. Auch mir! Was zieht den Kopf auf jene Seite? Bin ich mit ihr doch im ge- schwornem Streite! Der Anblick war mir sonst so feindlich scharf. Hat mich ein fremdes durch und durch gedrungen? Ich mag sie gerne sehn, die aller</p>	

	<p> liebsten Jungen; Was hält mich ab, dass ich nicht fluchen darf? - Und wenn ich mich betören lasse, Wer heißt denn künftighin der Tor? Die Wetterbuben, die ich hasse, Sie kommen mir doch gar zu lieb- lich vor! - Ihr schönen Kinder, lasst mich wisse: Seid ihr nicht auch von Luzifers Geschlecht? Ihr seid so hübsch, fürwahr ich möcht` euch küssen, Mir ist`s, als kämt ihr eben recht. Es ist mir so behaglich so natür- lich, Als hätt` ich euch schon tau- sendmal gesehn; So heimlich- kätzchenhaft begier- lich; Mit jedem Blick aus neue schöner schön. O nähert euch, o gönnt mir einen Blick! </p>	
<p>Engel</p>	<p> Wir kommen schon, warum weichst du zurück? Wir nähern uns, und wenn du </p>	

	<p>kannst, so bleib!</p> <p><i>Die Engel nehmen, umherziehend, den ganzen Raum ein.</i></p>	
Mephistopheles	<p><i>,der ins Proszenium gedrängt wird.</i></p> <p>Ihr scheltet uns verdammte Geister Und seid die wahren Hexenmeister; Denn ihr verführet Mann und Weib.- Welch ein verfluchtes Abenteuer! Ist diese das Liebeselement? Der ganze Körper steht in Feuer, Ich fühle kaum, dass es im Nacken brennt.- Ihr schwanket hin und her, so senkt euch nieder, Ein bisschen weltlicher bewegt die hohen Glieder; Fürwahr, der Ernst steht euch recht schön; Doch möchte` ich euch nur einmal lächeln sehn! Das wäre mir ein ewiges Entzücken. Ich meine so, wie wenn Verliebte blicken: Ein kleiner Zug am Mund, so ist`s getan.</p>	

	<p>Dich, langer Bursche, dich mag ich am liebsten leiden, Die Pfaffenmiene will dich gar nicht kleiden, So sieh mich doch ein wenig lüster an! Auch könntet ihr anständig- nackter gehen, Das lange Faltenhemd ist übersittlich- Sie wenden sich- von hinten anzusehen!- Die Racker sind doch gar zu appetitlich!</p>	
Chor der Engel	<p>Wendet zur Klarheit Euch, liebende Flammen! Die sich verdammen, Heile die Wahrheit; Daß sie vom Bösen Froh sich erlösen, Um in dem Allverein Selig zu sein.</p>	
Mephistopheles	<p><i>sich fassend.</i> Wie wird mir!- Hiobsartig, Beul` an Beule Der ganze Körper, dem` s vor sich selber graut, und triumphiert zugleich, wenn er sich ganz durchschaut,</p>	

	<p>Wenn er auf sich und seinen Stamm vertraut; Gerettet sind die edlen Teufelsteile, Der Liebespuk, er wirft sich auf die Haut; Schon ausgebrannt sind die verfluchten Flammen, Und wie es sich gehört, fluch ich euch` allzusammen!</p>	
<p>Chor der Engel</p>	<p>Heilige Gluten! Wenn sie umschweben, Fühl sich im Leben Selig mit Guten. Alle vereinigt Hebt euch und preist! Luft ist gereinigt, Atme der Geist! <i>Sie erheben sich, Faustens Unsterbliches entführend.</i></p>	

<p>Mephistopheles</p>	<p><i>„sich umsehend.“</i> Doch wie?- wo sind sie hingezo- gen? Unmündiges Volk, du hast mich überrascht, Sind mit der Beute himmelwärts entflogen; Drum haben sie an dieser Gruft genascht! Mir ist ein großer, einziger Schatz entwendet: Die hohe Seele, die sich mir ver- pfändet, Die haben sie mir pfiffig wegge- patscht.</p> <p>Bei wem soll ich mich nun bekla- gen? Wer schafft mir mein erworbenes Recht? Du bist getäuscht in deinen alten Tagen, Du hast` s verdient, es geht dir grimmig schlecht. Ich habe schimpflich mißgehan- delt, Ein großer Aufwand, schmäählich! ist vertan; Gemein Gelüst, absurde Leiden- schaft wandelt Den ausgepichten Teufel an. Und hat mit diesem kindlich- tollen Ding Der Klugerfahrne sich beschäf- tigt, So ist fürwahr die Torheit nicht gering, Die seiner sich am Schluß be- mächtigt.</p>	
------------------------------	---	--

Abb. 23



Abb. 24



Abb. 25



Abb. 26



Bühnenbilder zur Grablegung – inszeniert von Nicolas Stemann

Dem Credo des modernen Regietheaters folgend, inszeniert Stemann das Ende der Tragödie in postmoderner Manier. Im Zentrum der letzten beiden Szenen, die bei Stemann zu einem Auftritt zusammengelegt werden, stehen die *assoziative Emanzipation vom Dramentext* bzw. die *Nicht-Textualität* der Aufführung. Bezüglich der Textwiedergabe ist anzumerken, dass Stemann den kompletten dramatischen Text der letzten beiden Szenen streicht. Lediglich kurze Zitate aus diesen beiden Auftritten laufen partiell in roten Lettern auf einem Monitor im Hintergrund der Szenerie ab. Somit fallen Wortlaut wie auch Gehalt dieser beiden Szenen vollkommen den Strichen des Regisseurs zum Opfer.

Vielmehr steht in Stemanns Darbietung die Prozesshaftigkeit und Ambiguität der Aufführung im Vordergrund. Hier liefert nicht der Text die Botschaft der Inszenierung, sondern die komisch-groteske Darbietung der Schauspieler. So verhelfen die Kostüme der Akteure, ihre Choreographie und die musikalische Untermalung zur Abstraktion der Szene und entfernen die *Grablegung* samt der *Bergschluchten* sowohl inhaltlich als auch sprachlich vollständig vom ursprünglichen Tragödienende.

Zunächst lässt sich konstatieren, dass durch den Wegfall der sieben Engelschöre die rahmende Funktion der Szenen *Prolog* und *Grablegung* verloren geht. In Goethes Tragödie verdeutlichen die Engel in ihren Gesängen das „Zusammenwirken der Kräfte von oben und von unten zur Rettung von Natur und Geist in einer Schöpfungshieroglyphe“³⁰⁴. Dieser Ein-

³⁰⁴ GT 2, S. 262.

schub legitimiert nicht nur die Rettung der Faustschen Seele, sondern wirkt sich darüber hinaus maßgeblich auf die Dramenrezeption aus. Durch die Streichung, respektive totale Abstrahierung und Umgestaltung der Szene, die aus einer Zusammenlegung von *Grablegung* und *Bergschluchten* resultiert, ist die Erlösung Fausts, die bei Stemann lediglich vage angedeutet wird, nicht gerechtfertigt und unverständlich. Für den Zuschauer erscheint es somit vollkommen sinnwidrig, dass Fausts Seele Erlösung findet.

Da Stemann darüber hinaus im ersten Teil der Tragödie den *Prolog* sehr wohl inszeniert, am Ende jedoch nicht mehr auf die zwischen Gott und Teufel getätigte Wette Bezug nimmt, geht hier nicht nur die Auflösung verloren. Weiterhin erscheint der Ausgang der Tragödie auch unlogisch und unbefriedigend. Die Kürzung der Schlussakte und der damit verbundene komplette Strich der *Grablegung* führt somit zum Sinnverlust des Werkes und veranschaulicht signifikant die enorme Auswirkung von Inszenierungspraxen wie willkürliche Assoziation und Deformation auf Verständnis und Rezeption des Dramas.

Trotz des vielfach wiederholten Verweises auf „Faust II - ungestrichen“ distanziert sich Stemann ganz bewusst von diesem Postulat. Während der Regisseur im ersten Teil der Tragödie kaum Eingriffe in den Text vorgenommen hat, wurden im zweiten Teil streckenweise komplette Szenen überschrieben, durch Improvisation ersetzt oder neu gedichtet. Trotzdem, so führt Stemann aus, habe jener Verweis auf die ungestrichene Version, die offensichtlich eine große Widersprüchlichkeit in sich trägt, eine gewisse Berechtigung.

Der Witz, dass die ganze Zeit auf der Bühne gerufen wird, es handle sich um "Faust II – ungestrichen", hat eine gewisse Berechtigung. Wir spielen zwar nicht jede Zeile, aber wir vollziehen jede Bewegung des Stückes nach und sind darin ziemlich werktreu, finde ich. Selbst, wenn die Aufführung an bestimmten Stellen selbstreferenziell wird, geschieht das immer im engen Kontakt zu dem Stück.³⁰⁵

Offensichtlich steht bei Stemann die Nicht-Textualität der Inszenierung im Vordergrund seiner Regiearbeit. So wird beispielsweise eine starke Akzentuierung des phänomenologischen Charakters der Darbietung vorgenommen: *Weg vom Text - hin zur Aufführung*. Hierbei werden vor allem Körper und schauspielerische Leistung zentriert dargestellt. Weiterhin kommt dem Akteur, als Thema und Hauptfigur, neben dem Regisseur die tragende Rolle zu. So wird in Stemanns Faust der Schauspieler, der häufig die Rolle mehrerer Figuren übernimmt und

³⁰⁵ Laudenbach (2012) unter <http://www.tip-berlin.de/kultur-und-freizeit-theater-und-buehne/teil-2-nicolas-stemann-uber-seine-hamburger-faust-inszenierung>.

damit auf den Facettenreichtum der Faustschen Seele anspielt, absolut zentriert dargestellt. Gleichmaßen erhebt die komische und skurrile Zeichnung der Figuren die Position der Schauspieler über die der dramatischen Figuren. Dabei verliert der dramatische Text stark an Bedeutung und wird durch darstellerische Elemente ersetzt. Stemann begreift das moderne Theater damit als suggestive Anstalt, die zur exponierten Darstellung von Schauspielern und Körpern dient. Besonders der Körper wird hier als eigentliches Darstellungsmittel ausgewiesen und knüpft somit an die ursprüngliche Vorstellung der *Commedia dell' arte* an. Insgesamt lässt sich konstatieren, dass der Schauspieler bei Stemann eine erhöhte und zentrale Stellung im Gesamtkontext der Darbietung erfährt. Als bezeichnend kann weiterhin die Betonung des Aufführungsprozesses betrachtet werden, die hier ebenso offensiv umgesetzt wird. Theater als Prozess meint dabei die Akzentuierung des Entstehungs- und Aufführungsprozess, während gleichzeitig die Handlung oder Interpretation des Textes in den Hintergrund rückt. Im Vordergrund stehen hierbei die Intonation der Lebendigkeit von Theater und dem *Work in Progress*.

Abschließend ist zu bemerken, dass durch den Wegfall des *Grablegungstextes* die Tragödie ihrer eindeutig transzendenten Komponente beraubt wird. Die diabolischen Figuren werden weiterhin nicht erklärend eingeführt und der Zuschauer vermag ohne die Hintergrundinformation von Pakt und Wette zwischen Gott und Teufel, wie auch der Erlösung Fausts durch die Himmlischen Scharen, die Figuren keinem eindeutigen Ursprung oder auch Sinn zuzuordnen. Somit verlieren Handlung und Geschehen ihre eindeutigen Bezüge und können vom Rezipienten lediglich als kryptische Anspielungen verstanden werden.

Bühnenbild

Deutliche Einschnitte am Original und im direkten Vergleich mit der Inszenierung Peter Steins lassen sich weiterhin besonders im Bereich des Bühnenbildes und der Kostüme verzeichnen. Während Stein, der großen Wert auf die historische Authentizität seiner Werke legt, die Umsetzung außersprachlicher Elemente und Regieanweisungen gemäß der Werkvorlage gestaltet, distanziert sich Stemann vehement von dieser Auffassung. Konträr zu Stein orientiert sich der Regisseur weder an Gemälden, die dem Autor eindeutig als Vorlage seiner Szenenkonzeption dienen, noch ist Stemann bemüht seine Räume an den Örtlichkeiten des Dramas auszurichten.

Gemäß seinem Ansatz von Ambiguität und Aktualisierung klassischer Stoffe folgend, setzt sich in Stemanns Darbietung der Gedanke durch, eine Form aktueller Authentizität zu

kreieren, die das Ziel in sich trägt, den Rezipienten durch die freie Wahl der gestalterischen Mittel zur eigenen, individuellen Erkenntnis zu führen. Dabei steht das Credo der Assoziation bei der Rezeption des Werkes im Vordergrund der Zielführung. In diesem Sinne ist das Bühnenbild äußerst minimalistisch konzipiert, da der Ort im Drama und auf der Bühne nicht zwingendermaßen übereinstimmen müssen. Anstelle authentischer Bühnenbilder lassen sich in Stemanns Darbietung eine Vielzahl populärer Medien wie Videoinstallationen oder Musikeinlagen, sowie abstrahierende Bilder und intermediäre Sequenzen verorten, die den Bezug zu aktuellen Ereignissen stiften sollen.

In diesem Zusammenhang steht auch die Ausweitung des Bühnenbildes auf den Zuschauerraum. Durch die Beschriftung der Loge mit den Worten „*Weh, du hast sie zerstört, die schöne Welt! Des Denkens Faden ist zerrissen. Herrschaft gewinn ich - Eigentum!*“ wird gleichsam der Zuschauerraum in die Darstellung integriert.

Toneffekte

Die musikalischen Einlagen der Inszenierung sind bewusst so gewählt, dass sie das Geschehen verfremden bzw. modernisieren. So übernimmt die Musik in der *Grablegung* die Funktion des Textes. Anstelle der Erlösung Fausts tritt ein Gefolge an Darstellern der letzten Szenen auf die Bühne und veranstaltet eine kuriose, performative Einlage mit Engelshandpuppen, welche die satanischen Helfer vertreiben. Die Musik ersetzt den Text und erzeugt durch ihren Barpiano-Charakter eine lässige und entspannte Atmosphäre. Am Ende tritt ein korpulenter Mann in einem opulenten Engelskostüm auf die Bühne und singt den *Chorus Mysticus* in der Version einer Rockhymne. Die Stimmung wirkt dadurch ausgelassen und die Akteure auf der Bühne beginnen feierlich zu tanzen. Durch diesen musikalischen Einsatz erfährt die *Grablegung* nicht nur einen komischen Charakter. Sie wird absolut verfremdet und durch die Widersprüchlichkeit der hier erzeugten Stimmung persifliert. Die Musik dient hier ergo nicht als bloße Situationsmusik oder unterstreichendes Element, sondern übernimmt eine Handlungsfunktion.

Kostüme

Während Peter Stein die Satanen in seiner Inszenierung als groteske Figuren und damit Zitate aus der bildenden Kunst darstellt, orientiert sich Stemann nicht an den Vorgaben die Mephisto im Drama bezüglich seiner satanische Helfer erteilt. Stemann distanziert sich somit von den

Anweisungen des Dramas und damit von der durch den Tragödienstoff angelegten Wirkung des Grotesken. Die *Grablegungs*-Szene verliert durch diese Figurendarstellung nicht nur an Ernsthaftigkeit und Relevanz für den Ausgang des dramatischen Geschehens. Stemann parodiert darüber hinaus die Tragödie und das Schicksal Fausts, indem er die Szenerie ins Lächerliche zieht.

Dieser Ansatz wird ebenfalls durch seine Inszenierung der Engel unterstrichen. Während die Himmlischen Heerscharen dem Teufel im Drama noch mit *ernster Pfaffenmiene* und in sittlichen *langen Faltenhemden* gegenüber treten, karikiert Stemann deren Erscheinung ausnahmslos. Die Engel werden in Form von abstrakten Hand- oder Stabpuppen dargestellt, teilweise unbekleidet, und vertreiben mit einem ächzenden Geschrei die Lemuren und Teufel. Lediglich einer ihrer Anhänger erscheint in menschlicher Gestalt: Ein Mann im Abendkleid mit Flügeln und Kopfschmuck verziert marschiert singend auf die Bühne und komplettiert damit die Absurdität der Szene. Er singt abschließend den *Chorus Mysticus*, während eine Vielzahl an Darstellern der letzten Szenen ihm mit Engels- und Teufelpuppen bestückt folgt.

Zusammenfassung

Nach Abschluss der Szenenanalyse lässt sich feststellen, dass durch die Verfremdung des Grablegungspassus' nicht nur der Ausgang der Tragödie und somit die Gesamtwirkung des Werkes vollkommen abstrahiert werden. Auch die Identität Mephistos als negative, verneinende Kraft, *der stets das Böse will und doch das Gute schafft*, wird bei Stemann nicht mehr thematisiert. Während sich in der Inszenierung von Peter Stein bei der *Grablegungs*-Szene dem Zuschauer die göttliche Ordnung als funktionales Weltprinzip und -geschehen offenbart, wird der Zuschauer bei Stemann mit assoziativen und grotesken Formen der Visualisierung des Dramentextes konfrontiert. Der Logik des Dramas folgend offenbart sich dem Zuschauer bei Stein, warum Mephisto verlieren muss und Fausts Seele gerettet wird. Hier tritt der göttliche Weltenplan wie auch Goethes Konzeption eines ganzheitlichen Weltgeschehens in Kraft. Mit dem Wegfall der Szene bleibt der Zuschauer ohne Aufklärung, die jedoch notwendig ist, um den Gesamtzusammenhang des Dramas zu begreifen, als auch die Identität Mephistos zu entschlüsseln. Für den Rezipienten kann es demzufolge kein adäquates Verstehen der Inszenierung geben, da sich deren Bedeutung jeder eindeutigen Festlegung entzieht. Hieraus resultiert letztendlich die explizite Abkehr des postmodernen Regietheaters vom hermeneutischen Umgang mit dem Text.

3. Andrea Breth

Gegenstand der zweiten Untersuchungsreihe bildet das Inszenierungskonzept der Regisseurin Andrea Breth, die zweifelsohne zu einer der großen Regiefiguren der letzten zwanzig Jahre im deutschsprachigen Gegenwartstheater gezählt werden kann. Im Hinblick auf Breths Umgang mit der dramatischen Vorlage kann bereits im Vorfeld eine entschiedene Distanzierung zu willkürlichen und dekonstruktivistischen Trends einer momentan vorherrschenden Bühnenästhetik konstatiert werden. Diese Abgrenzung, wie auch die Negierung gängiger Inszenierungsverfahren der Postmoderne hat weiterhin zur Folge, dass sich die Regisseurin einem bewussten wie auch textgetreuen Umgang mit der dramatischen Vorlage auf der Bühne verpflichtet fühlt. Ihrem Credo folgend distanziert sich Breth ergo von willkürlichen Trendbewegungen oder ästhetischen Prosperitäten der Bühnenmoderne und steht damit paradigmatisch für ein Inszenierungsmodell, dass die Essenz des Textes im deutschen Gegenwartstheater betont.

Ich bin durch und durch altmodisch. Die entscheidende Frage ist doch immer: Was will man vom Theater? Für mich ist das Theater zuallererst der Ort, wo Literatur erhalten wird, wo man sich um diese großen, wunderbaren alten Texte kümmert - von den Griechen über Shakespeare und Calderon bis hin zu Tschechow. Das Theater wäre überflüssig, wenn es diese Aufgabe nicht mehr ernst nimmt. Theater ist Gedächtnis, davon bin ich zutiefst überzeugt.³⁰⁶

Den zentralen Stellenwert des Textes innerhalb einer theatralen Darbietung legitimiert die Regisseurin mit dem von ihr angenommenen Bildungsauftrag des Theaters. Somit nimmt die Bühne, in ihrer Funktion als moralische Lehranstalt, in Breths Augen eine dienende Funktion gegenüber der Literatur ein. Parallel hierzu betont die Regisseurin die Essenz des Textes innerhalb des Gesamtkunstwerks Theater und schreibt diesem eine dominante Rolle im wechselseitigen Verhältnis mit den anderen Künsten zu. Ihren Arbeiten legt Andrea Breth damit einen klassischen Textbegriff zugrunde und orientiert sich in ihren Inszenierungskonzepten stark an der dramatischen Vorlage. Wie ein derartiges Konzept im Detail aussieht, welchen konkreten Textbegriff Breth anwendet und welchen Umgang die Regisseurin mit den außer-

³⁰⁶ Jörder (1998) unter http://www.zeit.de/1998/52/199852.breth_.xml.

sprachlichen Mitteln des Dramas pflegt, soll im folgenden Kapitel ausführlich erläutert werden.

3.3. Die Theaterpoetik der Andrea Breth

*Sie inszeniert nicht sich selbst,
sondern das Selbst des Textes in den
Körpern seiner Rollen.³⁰⁷*

Den Überzeugungen der Regisseurin zufolge liegt der Kern einer gelungen Inszenierung darin begründet, eine Geschichte - unabhängig von Erscheinungsort, -zeit oder Einflüssen - zwar aus einem persönlichen Blickwinkel zu erzählen, jedoch ohne die individuellen Ideen des Regisseurs zu zentrieren oder vor den dramatischen Text zu positionieren.³⁰⁸ Um dabei der Gefahr einer stereotypen oder eintönigen Darbietung zu entgehen, muss das Drama im übertragenen Sinne vor das subjektive Kameraauge des Regisseurs gerückt und davon ausgehend konzipiert werden. Damit wird Theater zu einem Medium, dass in Breths Augen „eine ganze Menge mit schöpferischer Selbstverwirklichung an die Magie des Augenblicks zu tun [hat].“³⁰⁹

3.3.1. Theaterästhetik und Einflüsse

In der Volksbühne am Rosa-Luxemburg-Platz, im Ostteil der Stadt, wurde der Niedergang des Sozialismus mit postmodernen Spielen und dekonstruktivistischen Attacken beantwortet. Frank Castorf schritt lustvoll zur Zertrümmerung nicht nur der sozialistischen Klassiker. Er zerlegte die bildungsbürgerlichen Güter und schuf aus den Trümmern eine neue Ästhetik. Die Postmoderne stand hoch im Kurs- und Andrea Breth mit ihrer Besinnung auf die Form und die Durchdringung der Stücke quer zum Zeitgeist. Die Zertrümme-

³⁰⁷ Ostermaier (2013) unter <http://www.flickr.com/photos/36735054@N06/3385135584/> (2013).

³⁰⁸ Vgl. BB, S. 7.

³⁰⁹ Ebd. S. 12.

*rung eines Stückes geht ihr contre coeur. (...) Wenn andere Regisseure Zuflucht zu den wärmenden Hütten des Mittelmaßes nehmen oder ihre Expedition einfach abbrechen, geht Andrea Breth in ihren Inszenierungen den Weg bis ans bittere Ende.*³¹⁰

Mit einer stringenten Fokussierung auf das Primat des Textes und der Einhaltung formaler und inhaltlicher Vorgaben steht Breths Inszenierungskonzept deutlich in der Nachfolge klassischer Inszenierungsmodelle und bildet somit einen bewussten Gegenpol zu den momentan vorherrschenden Aktualisierungstendenzen auf der Bühne des deutschen Gegenwartstheaters. Hinsichtlich handwerklicher Akkuratess und dem Verfolgen eines klaren hermetischen Arbeitskonzepts, das sich insbesondere in einem präzisen und getreuen Textumgang mit der literarischen Vorlage widerspiegelt, steht die Regisseurin unter anderem in der Tradition von Fritz Kortner, David Esrig, Peter Stein, Konstantin Sergejewitsch Stanislawski oder Rudolf Noelte. Letzterer prägte insbesondere ihren handwerklichen Umgang mit der Schauspiel- und Regiekunst.

Das minutiöse Arbeiten, und wie und wodurch man Atmosphäre herstellt. Ich habe sechs Stunden lang eine Probe seiner Berliner Wildente beobachtet, heimlich, von einer Beleuchtungsgalerie aus, bei der ich wahnsinnig viel gelernt habe.³¹¹

In diesem Zusammenhang lassen sich weitere Parallelen zwischen den beiden Inszenierungskonzepten von Breth und Noelte ausfindig machen, die sich vornehmlich auf den Umgang mit der Dramenvorlage beziehen. So wären in diesem Kontext Eigenschaften, wie etwa die akribische Auseinandersetzung mit dem Werk und dessen historischem Kontext, die Relevanz des Autorindexes für die Bedeutung des Textes³¹² oder die Genauigkeit gegenüber der Stückvorlage hinsichtlich der Adaption des Bühnentextes, zu nennen. Ein weiterer Schnittpunkt offenbart sich in der Annahme, das Theater sei ein Ort, der der Literatur verpflichtet ist. Hier kristallisiert sich ebenfalls Breths Standpunkt heraus, dass die beiden Künste Theater und Literatur in einem sowohl wechselseitigen als auch hierarchischen Verhältnis zueinander stehen.³¹³

³¹⁰ BD, S. 18.

³¹¹ Ebd. S. 24.

³¹² Lauer (1999), S. 164.

³¹³ Vgl. Anm. 32

Im Hinblick auf den Umgang und Einsatz theatraler Mittel wie auch der generellen handwerklichen Verfahrensweise manifestieren sich deutlich die Einflüsse des rumänischen Regisseurs David Esrig. Von ihm, so erläutert Breth, habe sie

(...) schließlich im Hinblick auf das Handwerkliche, das Methodische und den Umgang mit den Schauspielern profitiert. Im übrigen muß man sich darüber im klaren sein, daß man Phantasie nicht lernen kann – die muß man haben. Alle diejenigen, die sich bemüht haben, die Phantasie großer Vorbilder zu kopieren, sind nicht auf die Beine gekommen.³¹⁴

Eine weitere Prägung erfährt die Regisseurin von ihrem heutigen Regiekollegen Peter Stein, der sie in ihrem Verständnis von Theater und der Verbindlichkeit gegenüber der dramatischen Vorlage nachhaltig beeinflusst hat.

Peter Stein und Andrea Breth haben sehr viel Gemeinsames. Die Schule, aus der sie kommen und das Verständnis von Theater sind sehr ähnlich. Die Probenarbeit ist sehr verwandt. Beide sind unglaublich akribisch im Umgang mit der Vorlage.³¹⁵

Dabei stehen beide Regisseure, was ihren Inszenierungsstil hinsichtlich eines poetischen und psychologischen Realismus betrifft, in der Tradition Fritz Kortners und erlebten, in unterschiedlicher Intensität, den Vorbildcharakter seiner Arbeit: Wie eine neue Regiegeneration eingeschworen wurde auf Genauigkeit, verlässliches Gefühl, Akkuratesse und gegen Schwammigkeit, falschen Pathos und Verlogenheit.³¹⁶ Entsprechend bilden auch der akribische Umgang mit der Textvorlage wie auch das akkurate Hinterfragen der verschiedenen Tiefenschichten des Dramas und deren intensiver Beleuchtung die Grundlage für Andrea Breths Regiekonzept.

In Bezug auf die Ausgestaltung des Bühnenraums wie auch der Akzentuierung theatraler Darstellungsmittel zeichnen sich hingegen deutliche Parallelen zu Klaus Michael Grüber, Tadeusz Kantor oder Robert Wilson ab. Diese Zentrierung außersprachlicher Zeichen offenbart sich innerhalb des Brethschen Inszenierungskonzepts dabei besonders deutlich im Hinblick auf den Einsatz musikalischer Elemente zur Unterstreichung von Textbotschaften. Als exemplarisch kann an dieser Stelle auf Breths Inszenierung von *Die Letzten*³¹⁷ verwiesen werden. In dieser Aufführung treten besonders deutlich Breths tiefenpsychologische Figuren-

³¹⁴ Ahrends (1990), S. 122.

³¹⁵ Ebd. S. 101.

³¹⁶ Stumm (2005) unter <http://www.dradio.de/dkulturr/sendungen/kalenderblatt/397602/>.

³¹⁷ 1989, Schauspielhaus Bochum.

studien in Verbindung mit der psychorealistischen Theaterarbeit der Regisseurin in den Vordergrund. Diese Strukturen offenbaren sich dabei unter anderem in einer bewussten, den Text und die Charaktere der Figuren unterstreichenden und darüber hinaus prononcierenden musikalischen Komposition.

Es gab zwei Vorgaben von Andrea: erstens Irritation darüber, dass eine merkwürdige Veränderung in der Luft schwebt, und zweitens eine Ahnung von etwas Unheimlichen. Der Klang kommt unmerklich wieder hinaus. Oft gilt bei Andrea folgender Grundsatz: Wenn man die Musik nicht bemerkt, sondern nur spürt, ist sie am besten. Die Musik ist Bestandteil einer Inszenierung.³¹⁸

Charakteristisch für Breths Inszenierungsarbeit ist in diesem Zusammenhang weiterhin die gezielte Musikalität der Figurensprache. Als beispielhaft kann hier auf die Inszenierung des *Hausmeisters*³¹⁹ von Harold Pinter verwiesen werden. In diesem Stück richtet Breth abermals ihren Akzent auf die detailgetreue Ausgestaltung von Sprache und Figuren im Raum und forciert hierbei charakteristischerweise das exakte Inszenieren einer sehr prägnanten Textvorlage. Jede vom Autor gesetzte Pause, jedes Seufzen, jeder Klang oder das gelegentliche und dabei minutiös geplante Tropfen in den Eimer, ehe die Figuren erneut aneinander vorbeisprechen, ist von der Regisseurin im Vorfeld mit Blick auf die vom Autor intendierte Wirkung des Textes geplant.

Aus diesen unterschiedlichen Einflussbereichen und Arbeitsstationen wie auch einem ausgeprägten und eigenen Verständnis von Theater und seiner Ästhetik zeichnet sich schon früh eine gewisse Direktive für Breths spätere Inszenierungsarbeiten ab. Die Gefahr eines Epigontums bestand für die Regisseurin in ihren Augen dabei zu keiner Zeit:

Ich habe mit Regisseuren gearbeitet, die zum Teil sehr gute Handwerker waren, aber ich dachte, es müsste noch etwas anderes los sein. Dieses andere konnte ich nur ahnen. (...) Ich denke, es ist gar nicht schlecht, wenn man erst einmal ein bestimmtes Handwerk lernt, und das konnte man von diesen Leuten, aber Phantasie kannst du nicht lernen. Das ist unmöglich. Je wacher, je angeregter du bist, sei es auch nur aus dem Widerstand heraus, desto mehr findest du den Weg zu deiner eigenen Sprache.³²⁰

Zentrale Kenngrößen einer gelungenen Inszenierung bilden demnach für Breth neben einer intensiven Textlektüre und der Auseinandersetzung mit den historischen und politischen

³¹⁸ BD, S. 186.

³¹⁹ 2013, Residenztheater München.

³²⁰ Dermutz (1995), S. 32.

Rahmenbedingungen des Textes die hermeneutische Grundlage zur Texterschließung. Darüber hinaus spielt weiterhin die Zusammenstellung des Ensembles, neben den methodischen Aspekten, eine gewichtige Rolle für die Regisseurin. Entsprechend argumentiert Breth auch hinsichtlich des Stellenwerts der Schauspieler für die schlussendliche Qualität einer Inszenierung.

Außer der gründlichen Lektüre eine gute Besetzung – wenn die stimmt, macht sie sicher achtzig Prozent der Sache im Vergleich zu dem aus, was man als Regisseur später tut. Und dann muss man ein außerordentlich guter Beobachter sein, gespannt wie ein Flitzbogen. Mit dem eigenen Konzept sicher im Hinterkopf muss man völlig transparent sein, völlig offen für die Schauspieler, um ihnen genug Luft zu lassen. (...) Außerdem muss man Schauspieler führen können.³²¹

3.3.2. Inszenierungskonzept

Aus den bisherigen Feststellungen sollen im Folgenden zentrale Punkte herausgearbeitet und exemplifiziert werden, die Ästhetik, Konzept und Textverständnis der Regisseurin aufzeigen und anhand von exemplarischen Beispielen erläutern.

Bei der Betrachtung sämtlicher Inszenierungen seit den 90er Jahren³²² offenbart sich zunächst der hohe Stellenwert eines detailgetreuen und die Tiefenschichten des Dramas freilegenden Textumgangs wie auch die akribische Verfahrensweise im Umgang mit außersprachlichen Zeichenelementen auf der Bühne. Die Präzision hinsichtlich der Übertragung non-verbaler Zeichenstrukturen zeigt sich beispielsweise in Umgang und Einsatz von musikalischen Mitteln oder visuellen Elementen, die den dramatischen Text adäquat und detailgetreu auf der Bühne abbilden, respektive darstellbar machen.

Die Inszenierungen von Andrea Breth sind mit einer unglaublichen Präzision gebaut. Dementsprechend arbeitet sie sehr genau beim Einsatz von Tönen, Musik und atmosphärischen Geräuschen.

(...)Wenn eine Komponente nicht stimmt, fällt alles auseinander. (...) Man könnte sagen, in ihren Inszenierungen gibt es eine Mischung aus Konservativismus und High-Tech. Mit dieser Arbeitsweise steht sicherlich der bisweilen geäußerte Vorwurf in Zusammenhang,

³²¹ BB, S. 87.

³²² Exemplarisch kann hier auf folgende Darbietungen verwiesen werden: Bond: Sommer (1985), Green: Süden (1987), Gorki: Die Letzten (1989), Kleist: Der zerbrochne Krug, Ibsen: Hedda Gabler (1993), Lessing: Emilia Galotti (2002), Schiller: Don Carlos (2004), Tschechow: Der Kirschgarten, Dostojewski: Verbrechen und Strafe (2008), Shakespeare: Hamlet (2013).

ihre Inszenierungen seien hermetisch. Bei anderen Regisseuren ist die Inszenierung häufig nur ein Gerüst. Im Verlauf der Aufführungen kann sie sich weiterentwickeln. Das ist bei Andrea Breths Arbeiten schwer möglich. Bei ihr ist alles ganz genau festgelegt.³²³

Entsprechend instruktiv verfährt die Regisseurin auch in der Arbeit mit ihrem Ensemble und erteilt explizite Vorgaben hinsichtlich der Umsetzung dramaturgischer Angaben. Das klare Formulieren von Konzepten und konkreter Aufführungserwartungen sind charakteristisch für ihren anleitenden Regiecharakter. Von Improvisation oder einer generellen Zentralisierung der Schauspieler distanziert sich die Regisseurin ausdrücklich und räumt damit dem dramatischen Text und seinen Vorgaben den höchsten Stellenwert im Gesamtkonzept der theatralen Aufführung ein. Damit stehen Umsetzung wie auch Formfindung des Dramenstoffes im Fokus der Brethschen Inszenierungsarbeit.

Rückblickend beurteilt die Regisseurin deshalb auch ihre erste Inszenierung von *Emilia Galotti*³²⁴ als unzureichend, da es ihr nicht gelungen sei, „eine adäquate Form für den Text des Autors zu finden.“³²⁵ Ihre Aufgabe als Regisseurin sieht Breth somit primär in einer Fusion aus dem von ihr entwickelten Konzept, das sich aus den verbalen und non-verbalen Vorgaben des Dramentextes ergibt und im praktischen Zusammenwirken mit den Schauspielern begründet. Verdeutlicht wird dieser Ansatz bei der Betrachtung der Probenprozesse mit den Schauspielern. Bei diesen Arbeiten studiert die Regisseurin nicht nur gemeinsam mit dem Ensemble den Text, sondern erklärt den Schauspielern detailliert und weiterführend ihr Aufführungskonzept anhand der Textvorlage und liefert Angaben zum historischen und sozialen Dramenhintergrund, um dessen Gesamtverständnis zu sichern³²⁶. So demonstriert Andrea Breth beispielsweise in den Probeprozessen zu *Maria Stuart*, *Der einsame Weg* oder *Letzten Sommer in Tschulimsk* das im Vorfeld bereits konzipierte Bühnenbild, wie auch die Figuren, um zu einem plastischen Verständnis ihrer Ausführungen zu verhelfen.³²⁷

Trotz der autoritären und normativen Regieführung ist es ihr erklärtes Ziel, „Bühnenbild, Musik, Licht und Kostüme absolut auf die Schauspieler zu konzentrieren.“³²⁸ Diese Herangehensweise zeigt nicht nur deutlich, wie konkret die Vorstellungen Breths hinsichtlich der Transformation vom dramatischen zum szenischen Text wie auch dessen Umsetzung auf non-verbaler Zeichenebene bereits im Vorfeld der Probenprozesse feststehen. Weiterhin offenbart

³²³ BB, S. 110f.

³²⁴ 1980, Freie Volksbühne Berlin.

³²⁵ Ahrends (1990), S. 16.

³²⁶ Vgl. BB, S. 86.

³²⁷ Vgl. ebd.

³²⁸ Ebd. S. 106.

sich durch den Führungsstil der Regisseurin der gezielte Blick auf das Gesamtbild der Aufführung im Sinne eines Gesamtkunstwerkes, das zur adäquaten Umsetzung aller verbalen und non-verbalen Zeichen innerhalb der Inszenierung auffordert. In diesem Sinne gilt es im Verlauf dieser Untersuchungen anhand der Szenenanalysen dramaturgisch zu ermitteln, in welcher Art Andrea Breth die Zeichenstruktur des Textes in die der Aufführung überführt.

Dem Gesamtkonzept ihres Inszenierungsmodells entsprechend erhält auch das technische Personal eine Einführung über das Stück und den Regieansatz.³²⁹ Mit diesen Vorarbeiten stellt die Regisseurin ein einheitliches Stückverständnis sicher und konstruiert damit eine Basis, auf der sie in ihren späteren Probenprozessen zurückgreifen kann.

Breths charakteristisches und in der Öffentlichkeit häufig zitiertes Bemühen um Bestimmtheit und Genauigkeit äußert sich weiterhin darin, dass

in der Regel umfangreiche Recherchen über den Entstehungskontext des jeweiligen Stückes angestellt werden. Dabei folgt die Regisseurin Theaterkünstlern wie Claus Peymann oder dem von ihr besonders bewunderten Peter Stein insofern, als sie durchaus bereit ist, die Ergebnisse der Forschung zur Kenntnis zu nehmen.³³⁰

Diese Herangehensweise verdeutlicht nicht nur den schematisierten und strukturierten Arbeitsprozess der Regisseurin. Weiterhin stellt Breths Akribie im Umgang mit dem dramatischen Text und den Tiefenschichten des Dramas ein Plädoyer für die Annahme des Textes als Essenz der theatralen Darbietung im modernen Gegenwartstheater dar.

Darüber hinaus zeugt diese Verfahrenstechnik jedoch ebenso von der Eigengesetzlichkeit und Autonomie der Regisseurin, die sich durch ihren Regiestil deutlich von den modischen Prosperitäten der Gegenwartsbühne distanziert und sich bewusst einem konventionellen Umgang mit dem Drama auf der Bühne verschreibt. Die Rezeption wissenschaftlicher Sekundärliteratur zur Erforschung von Texthintergründen und einer umfassenden Drameninterpretation unterstreicht weiterhin die Wirkungsabsichten der Regisseurin.

In diesem Kontext ist auch Greens Äußerung über die Bochumer Aufführung seines Dramas *Süden*³³¹ zu betrachten. Hierbei betont der Autor die Kongenialität von Breths Regiearbeit und verweist auf die Leistung in ihrer Inszenierung, Autortext und Aufführungstext zu einer Einheit verschmolzen zu haben.³³²

³²⁹ Vgl. Ebd. 151.

³³⁰ Ahrends (1990), S. 116.

³³¹ 1987, Schauspielhaus Bochum.

³³² Vgl. Ahrends (1988), S. 67.

Diese tiefgreifende Auseinandersetzung Breths mit dem Drama kommt ebenfalls auf dem außersprachlichen Zeichensektor zum Tragen und zeigt sich beispielsweise in einer konkreten und an der Textvorlage ausgerichteten Ausarbeitung des Bühnenbildes. Intensive Rechercharbeiten und eine damit verbundene akribische Ausrichtung an einem möglichst originalen Eindruck, wie auch die wirklichkeitsgetreue Wiedergabe der Szenerie können somit als Kennzeichen der Brethschen Theaterästhetik geltend gemacht werden.

Trotz der generell naturalistischen Darstellungsform der Regisseurin kann bereits im Vorfeld darauf verwiesen werden, dass sich Andrea Breth gerade in der Ausgestaltung des Bühnenbildes auf Unbestimmtheitsstellen des Autortextes fokussiert und hier die Nischen für einen kreativen gestalterischen Ansatz begründet sieht. So tragen bei Breth jene außersprachlichen Zeichen im Besonderen dazu bei, den Sinneszusammenhang des Dramas zu verdeutlichen und bestimmte Details, die wie etwa in Greens Text lediglich auf verbaler Ebene vermittelt werden, von der Regisseurin auf die Ebene der non-verbale Zeichen übertragen und dort ausgestaltet werden.³³³ So zeigt sich beispielsweise auch in der Inszenierung von Edward Bonds *Summer*, dass Andrea Breth die spärlichen Anweisungen zur szenischen Realisation aus Haupt- und Nebentext als Gestaltungsspielraum betrachtet, um angedeutete Sinnzusammenhänge auszubauen bzw. zu verstärken.³³⁴ Exemplarisch kann hier auf Breths Ausgestaltung der Geräuschkulisse verwiesen werden. Während im Drama lediglich kurze Notizen vermerkt werden, die Musikeinblendungen und menschliche Stimmen benennen, um dem Zuschauer zu bedeuten, dass es sich bei diesem archaisch wirkenden Schauplatz gerade nicht um einen hermetisch abriegelten Raum handelt, sondern einen Ort, der durchaus immer noch in Verbindung zur Außenwelt steht, greift Breth zwar diesen Gedanken auf, erweitert ihn jedoch um Flugzeug- und Baustellenlärm.³³⁵ Durch die Hinzunahme entsprechend akustischer Komponenten wird der Ansatz Bonds weiterentwickelt, jedoch ohne sich von der ursprünglichen Intention des Autors zu distanzieren. Hiermit lässt sich weiterführend konstatieren, dass „die sinnfällige Bild-Synthese des Regisseurs durchaus neue Erfindungen beinhalten kann, die den Text nicht nur unterstreichen, sondern auch weiterführen (..)“.³³⁶

Wie die öffentliche Meinung suggeriert, birgt die akribische Arbeitsweise der Regisseurin jedoch auch gleichzeitig den Vorwurf nach einer stark reglementierten Arbeitsweise in sich, die kaum Freiraum für Improvisation oder künstlerische Experimente lässt. Zu dieser Kritik an ihrem stark diktierenden Verhalten positioniert sich Breth als Verfechterin des Au-

³³³ Vgl. Ebd. S. 81.

³³⁴ Vgl. Ebd.: S. 71.

³³⁵ Ebd. S. 74.

³³⁶ Schütze (1988), S. 59.

tortextes und distanziert sich entschieden von dekonstruktivistischen oder abstrahierenden Textmodellen.

Einfach improvisierter Text bringt auch nichts, das halte ich gar nicht aus. Heutzutage ist es Gang und Gäbe, dass man sich als Zuschauer immer irgendwelche ins Stück eingeschleusten Privatsätze der Darsteller anhören muss, furchtbar ... Stundenlanges Improvisieren auf den Proben nützt den Schauspielern in der Arbeit selten. Wenn das nicht zielgerichtet geschieht, verrät es die Inkompetenz und Feigheit des Regisseurs.³³⁷

Exemplarisch für ihre hermetische Arbeitsweise kann in diesem Zusammenhang auch die Aussage des langjährigen Ensemblemitglieds Traugott Buhre betrachtet werden, der sich hinsichtlich der abgeschlossenen und bestimmenden Herangehensweise der Regisseurin wie folgt bekennt:

Erstens ist sie selbst bei den Proben emotional sehr stark beteiligt. Zweitens, und vielleicht ist das der Hauptpunkt: Sie kann bis ins kleinste ausformulieren, was ihr durch den Kopf geht. Das kann manchmal auch schwierig werden, denn ihre Überlegungen sind sehr komplex. Es kann zu einer Hermetik führen. Man kann sich von dem klar formulierten nicht mehr lösen, um sich selber einzubringen.³³⁸

Aus diesem Beispiel geht deutlich die konzentrierte und schematisierte Verfahrensweise der Regisseurin hervor. So erteilt Breth bereits vor Beginn der Probenprozesse klare Vorgaben hinsichtlich der dramaturgischen Umsetzung von Haupt- und Nebentext und folgt damit ihrem Credo, den Autortext als verbindliche Richtschnur für die szenische Umsetzung des Stückes anzuerkennen. In diesem Zusammenhang verzichtet die Regisseurin generell darauf, nennenswerte Änderungen oder Eingriffe am Haupttext vorzunehmen und erkennt ebenso in den dramaturgischen Anweisungen des Nebentextes den Großteil der Angaben als obligatorisch an.

Wie bereits angemerkt, offenbaren sich jedoch auf diesem außersprachlichen Zeichensektor jene Unbestimmtheitsstellen des Textes, die die Regisseurin einerseits als kreative Nische nutzt, andererseits jedoch auch als Möglichkeit betrachtet, den Sinnzusammenhang des Dramas zu unterstreichen und bestimmte Komponenten, die ursprünglich lediglich auf dem verbalen Zeichensektor angesiedelt waren, auf den non-verbalen auszudehnen. Dabei unterstreicht ihre systematisierte und stark am Textkorpus ausgerichtete Herangehensweise weiterhin den Eindruck eines kontrollierten und zielgerichteten Regiestils, der keinen Raum für

³³⁷ BB, S. 102.

³³⁸ Dermutz (1995), S. 62.

willkürliche, assoziative Verfahren oder reine Improvisationskunst bietet. Hinsichtlich des Vorwurfs der Abgeschlossenheit und Hermetik ihres Regiestils positioniert sich die Regisseurin selbst jedoch folgendermaßen:

Für mich ist Theater auch ein Ort der Erinnerung. Das ist sicherlich das Faszinosum an Tadeusz Kantor, denn seine Spektakel leben von der vollkommenen Erinnerung. (...) Das geht mir auch so mit Stücken, wenn ich sie lese. Vielleicht entsteht dadurch bei mir das seltsam Hermetische, der Eindruck, meine Inszenierungen seien abgeschlossene Welten.³³⁹

Wie das angeführte Zitat belegt, hat die Regisseurin sehr konkrete Vorstellungen hinsichtlich der Ausgestaltung ihrer Inszenierungen. So stellen etwa das Bühnenbild, mimische und gestische Gebärden, Intonation und Rhythmus der Sprache oder der generelle Einsatz theatraler Mittel fixe Darstellungsgrößen dar, die von Beginn an festgelegt werden. Zentral für die Inszenierung sind weiterhin diejenigen Komponenten, die Emotionen transportieren und durch den Einsatz darstellerischer Mittel, wie etwa die Lichtverhältnisse im Raum, maßgeblich beeinflusst oder gesteuert werden können.

Das Brethsche Theater, verstanden als ein interdisziplinäres Gesamtkunstwerk, strebt danach, alle ihm inhärenten Komponenten bestmöglich aufeinander abzustimmen, um eine bestimmte, von der Regisseurin intendierte Form wiederzugeben, die das literarische Werk in seiner szenischen Transformation als multimediale Kunst adäquat widerspiegelt. Hinter diesen *hermetischen, abgeschlossenen Welten* verbirgt sich ergo eine Ästhetik, die sich dem Modell der ganzheitlichen Werkdarstellung auf allen Ebenen der Darstellung verschrieben hat und darüber hinaus versucht, über die bloße Reproduktion des Autortextes hinaus sämtliche im Drama enthaltenen Sinnzusammenhänge auf der Bühne abzubilden oder zu erweitern.

In diesem Zusammenhang erweist sich weiterhin die Formulierung des Theaterwissenschaftlers und Regisseurs Peter Schütze für Andrea Breth als *kreative Interpretin*³⁴⁰ als treffend. Diesbezüglich verweist auch Ahrends in seinen Überlegungen auf Breths Verständnis des Autortextes: So begreift die Regisseurin, konträr zu den gegenwärtigen Spielgewohnheiten auf deutschen Theaterbühnen, den Damentext gerade nicht als „bloßen Materiallieferanten für das ent-fesselte Theater“, sondern sieht im Drama durchaus „ein mehrdimensionales Wesen (...) dessen Eigenart mit Hilfe des (Autor) Textes ... erschlossen werden kann.“³⁴¹

³³⁹ Ebd. S. 39.

³⁴⁰ Vgl. Schütze (1988), S. 55-66.

³⁴¹ Ahrends (1988), S. 68.

Diese Aussage kann abermals durch Breths Manifest einer präzisen und die Tiefenschichten des Dramas freilegenden, hermeneutischen Arbeitsweise belegt werden.

In ihrem Theater geht es der Regisseurin weiterhin um „Präzision, die Präzision des Gefühls, die dessen Freiheit und Anarchie erst ermöglicht. (...) Mit Andrea Breth zu arbeiten heißt, die Tiefentopographie unter den Textflächen auszukundschaften, auf den Oberflächen der Worte Abstiege in unterirdische Bedeutungshorizonte zu finden.“³⁴²

Als aufkommender Diskussionspunkt gestaltet sich in diesem Zusammenhang jedoch die Frage nach den Grenzen ihrer Gestaltungsspielräume. Bis zu welchem Punkt betrachtet Breth die Vorgaben des dramatischen Textes als unbedingt und an welchen Stellen nimmt sie sich gestalterische Freiheiten heraus oder greift verändert oder erweiternd in die Vorgabe ein? Erweiterungen des Textes aufgrund von vagen oder nicht vorhandenen Angaben stehen in dieser Diskussion außen vor. Von bedeutendem Interesse gestalten sich jene Veränderungen, die möglicherweise über eine Erweiterung der Autorintention hinausreichen und insbesondere auf gestalterischer oder darstellerischer Ebene weiterführend eingreifen.

Hinsichtlich möglicher Eingriffe auf sprachlicher Ebene lässt sich an dieser Stelle bereits vorwegnehmen, dass derartige Eingriffe für den Textumgang bei Andrea Breth vollkommen peripher sind. Auf sprachlicher Ebene lassen sich, wie auch später anhand der Szenenanalysen praktisch nachgewiesen werden kann, lediglich unwesentliche und für das Handlungsgeschehen bedeutungslose Änderungen verzeichnen, die sich in der Regel auf geringfügige Aktualisierungstendenzen im Ausdruck reduzieren lassen. Hinsichtlich der Aktualisierung historischer Stoffe oder einer willkürlichen Veränderung dramatischer Elemente zeigt sich bei der Betrachtung von Breths Inszenierungsrepertoire, dass sie sowohl unnötige Aktualisierungstendenzen als auch Adaptionen an abstrakte, modische Prosperitäten gänzlich ablehnt. Exemplarisch können hier unter anderem ihre Inszenierungen von *Die Letzten* (1898), *Was ihr wollt* (1989), *Der zerbrochene Krug* (1990), *Onkel Wanja* (1998), *Emilia Galotti* (2002), *Don Karlos* (2004), *Prinz Friedrich von Homburg oder die Schlacht bei Fehrbellin* (2011), *Marija* (2012), *John Gabriel Borkmann* (2013) und *Hamlet* (2013) angeführt werden.

In diesem Zusammenhang positioniert sich die Regisseurin auch öffentlich zu der anhaltenden Aktualisierungsflut auf den deutschen Theaterbühnen und bekundet dabei ihren Missmut über die Feststellung des Journalisten Peter Kümmel, dass sich einige der momentan angesagtesten deutschen Bühnenregisseure selbst in die Position des Autors erheben und aus dem vom Dichter gelieferten Material erst das eigentliche Stück erschaffen: „Völlig verdrehte

³⁴² BD, S. 218.

Welt. Jeder mutiert zu einem Viertel- oder Achtelautor.³⁴³ Hierzu konstatiert auch Kümmel, dass das Theater heute regelrecht in verschiedene Lager zerfällt: „Da sind die »Werktreuen«, die »Diener des Textes«, etwa Sie und Bondy, Stein, Goerden. Und da sind die Dekonstruktivisten, etwa Castorf und Thalheimer.“³⁴⁴

In Anbetracht der Popularität bestimmter gegenwärtiger Bühnentrends, die sich vornehmlich der abstrahierenden und dekonstruktivistischen Darstellungsformen von Dramen widmen, kritisiert die Regisseurin ebenfalls die Institution des alljährlichen Theatertreffens. Ihrer Meinung nach orientiert sich deren Selektion, die sich auf die besten zehn Theaterinszenierungen des Jahres bezieht, nur mehr an modischen Prosperitäten und hat damit schon längst als objektive Beurteilungsinstanz für qualitativ hochwertige Theaterarbeit ausgedient. Heutzutage, so die Meinung der Regisseurin, sei diese Veranstaltung vollkommen ideologisiert: das, was für modisch erklärt wird kommt, aber der Auftrag, neutral die zehn besten Inszenierungen auszuwählen und einem Publikum zu zeigen, wird schon lange nicht mehr wahrgenommen.³⁴⁵ In Breths Ausführung tritt deutlich eine Kritik zutage, die sich bewusst gegen die postmodernen Aktualisierungs- und Verfremdungskonzepte wendet und versucht, sich dezidiert mit Modellen auseinandersetzen, die den Text des Dramas nach wie vor als Korrektiv der Aufführung betrachten. Als mögliche Erklärung für die Popularität postmoderner Theaterkonzepte, die sich unter anderem mit Schlagworten wie Ambiguität, Deformation des Textes, Dekonstruktion, Assoziation anstelle von Interpretation, Theater als Prozess oder groteske und nihilistische Darstellungsformen beschreiben lassen³⁴⁶, führt die Regisseurin weiterhin das Argument der Liquidität der Theaterhäuser an. Das Theater sei, wie jede andere öffentliche Institution auch, an finanzielle Mittel gebunden ist und damit generell an einer großen Auslastung ihrer Häuser interessiert ist. „Heute wird alles eingekauft, was gerade en vogue ist. Dadurch geht jede Exklusivität verloren, das gilt für alle Festivals.“³⁴⁷, so lautet das harsche Urteil der Regisseurin. Dass dabei zugunsten einer hohen Zuschauerquote sämtliche inszenierungstechnischen Trends frei ausgelebt werden und damit einhergehend in Breths Augen jedwede ästhetischen oder moralischen Ansprüche an das Theater verloren gehen, betrachtet die Regisseurin als äußerst bedenklich:

Der Theatermarkt ist so schnell geworden, da herrscht so eine wahnsinnige Angst unterzugehen. Die jungen Theaterregisseure werden von den Medien gepeitscht, sie werden

³⁴³ Kümmel (2005) unter http://www.zeit.de/2005/02/Interview_Breth/seite-3.

³⁴⁴ Ebd.

³⁴⁵ Vgl. Crystely (2013) unter <http://www.3sat.de/mediathek/index.php?display=1&mode=play&obj=36128>.

³⁴⁶ Vgl. Anhang 1.

³⁴⁷ Crystely (2013) unter <http://www.3sat.de/mediathek/index.php?display=1&mode=play&obj=36128>.

von seltsamen, kapitalistisch veranlagten Intendanten gepeitscht, aufzufallen, unverwechselbar zu sein. Das heutige Theater ist wie ein Supermarkt ohne irgendeine Zielsetzung. Ich bin der Meinung, dass der Regisseur ein Handwerker ist, kein Primärkünstler. Ich verstehe mich als Sekundärkünstlerin. Ich bin keine Malerin, sonst würde ich ja malen. Ohne den Text des Dichters wäre meine Arbeit nicht möglich.³⁴⁸

Andrea Breths Selbstverständnis als Sekundärkünstlerin und die damit verbundene Positionierung in ihrer Funktion als Regisseurin hinter die Belange des Textes erklären ferner ihre Einstellung hinsichtlich einer wahrnehmbaren Trendbewegung des Theaters, weg vom Kunst- und hin zum Unterhaltungsmedium.

Wenn ich inszeniere, interessiert mich das Publikum eigentlich gar nicht – mein Interesse gilt nur dem Werk. Würde ich anfangen, lange über das Publikum nachzudenken, dann würde mir wahrscheinlich irgendwann der Regiegriffel aus der Hand fallen. Heute ist ja fast nur noch Unterhaltungstheater gefragt, und dieses alles infizierende Bedürfnis nach Unterhaltung macht mich abwechselnd zornig und traurig.³⁴⁹

Die von Breth als solche dargestellte und stark kritisierte Schwerpunktsverlagerung gegenwärtiger theatraler Bestrebungen nach Kurzweiligkeit und Unterhaltung anstelle des von ihr postulierten Bildungsauftrags des Theaters und seiner nach wie vor bestehenden Funktion als moralische Anstalt³⁵⁰ verdeutlichen Breths Positionierung innerhalb dieser Debatte.

In diesem Kontext erklärt sich auch die starke Ablehnung der Regisseurin gegenüber den offensiven Merkmalen populärästhetischer Inszenierungen wie Provokation, Willkür oder die Zentrierung eigener Ideologien und Regieeinfälle.

Die Theater stehen nicht rasend gut da, nicht nur finanziell, auch künstlerisch. Es gibt zu viele Experimente um der Experimente willen. Am meisten ärgere ich mich über jene Regisseure, die es für konventionell und spießig halten, auf der Bühne heute noch Geschichten zu erzählen, obwohl sie alle ins Kino gehen, wo in Wahrheit auch nichts anderes geboten wird als Geschichten, und streichen dann in ihrem dünnbrettrigen Selbstverwirklichungsirrsinn Stücke bis zur Unkenntlichkeit zusammen. Das finde ich, Entschuldigung, einfach schlecht! Aber dieser Diskurs wird nicht geführt – alles, was zählt, ist die Auslastung.³⁵¹

³⁴⁸ Kümmerl (2005) unter http://www.zeit.de/2005/02/Interview_Breth/seite-3.

³⁴⁹ Gächter (2007) unter <http://www.profil.at/articles/0726/560/177193/dieser-selbstverwirklichungsirrsinn>.

³⁵⁰ Vgl. BD.

³⁵¹ Crystely (2013) unter <http://www.3sat.de/mediathek/index.php?display=1&mode=play&obj=36128>.

Entsprechend bekräftigt Breth auch die Notwendigkeit nach einer zentralen Stellung des Theaters als einen Ort von Bildung und nicht von Willkür und provokativen Experimenten. Bezüglich des häufig konträr ausgerichteten Aktionismus *der Jungen* gesteht sie ganz offen „Ich bin altmodisch.“³⁵² Eine hierzu vollkommen konträre Ansicht vertritt beispielsweise der Regisseur Thomas Ostermeier, der dem Theater den von Breth ausgewiesenen Bildungsauftrag negiert und primär darum bemüht ist, „die Phantasie der Schauspieler zu entfesseln“ und „Bewegungen, Vorgänge und Handlungen zu erfinden, die bisher so noch nicht zum Repertoire gehören.“³⁵³ Entsprechend führt auch Jörder in einem Gespräch mit Andrea Breth über Ostermeiers Wirkungsabsichten und die ästhetischen Maßstäbe seiner Inszenierungen aus:

Genau das habe ihn am Theater schon immer genervt, dieses ganze bildungsbürgerliche Drumrum - immer das Gefühl haben zu müssen, man könne als Zuschauer ohne einen Haufen philosophisches und ästhetisches Vorwissen gar nicht bestehen. Ostermeier sagte wörtlich: "Das Publikum, das zu uns kommt, muß nichts über die Stücke wissen, um sie zu verstehen."³⁵⁴

Andrea Breth, die sowohl die Tradition des Theaters wie auch dessen konventionelle ästhetische Maßstäbe, allen voran jedoch den historischen und literarischen Bildungswert der Schaubühne in ihrem Inszenierungsmodell an vorderste Stelle platziert, verweist diesbezüglich auf das Argument des Niveaus theatraler Darbietungen, das sie durch derartige Schemata gefährdet sieht.

Ich finde es schade, daß man auf literarisches Wissen heute offenbar keine Lust mehr hat. Kunstverständnis, historisches Bewußtsein - das ist doch alles so wichtig im Theater wie im Leben. Wie einer schreibt, wie er spielt, sich ausdrückt - das beruht auf jahrhundertelanger Tradition. Und diese Tradition so mir nichts, dir nichts abschaffen zu wollen, finde ich äußerst bedenklich. Natürlich muß Theater auch durch sich selbst sprechen - aber es darf doch nicht das Niveau vollkommen verlassen, sich zurückschrauben, nur um populär daherkommen zu können. Offen gesagt, im Unterschied zu manchen anderen Leuten bin ich der Meinung: Das Elitäre ist nichts Verwerfliches.³⁵⁵

In ihrer Aussage betont Breth apodiktisch die Relevanz des Theaters als normative kulturelle Institution, das seinen Bildungsauftrag in seiner Rolle als öffentliche Plattform und Sprachrohr wahrnehmen muss. Theater stellt laut Breth in diesem Kontext ein relevantes Mit-

³⁵² Jörder (1998) unter http://www.zeit.de/1998/52/199852.breth_.xml.

³⁵³ Regietheater (2008), S. 156.

³⁵⁴ Jörder (1998) unter http://www.zeit.de/1998/52/199852.breth_.xml.

³⁵⁵ Ebd.

tel dar, um die aktuell vorherrschende Geschichtsvergessenheit zu bekämpfen. Den Wert und die Chance künstlerischen Schaffens sieht sie diesbezüglich u. a. darin begründet, „dass man bestimmte Dichter auf der Bühne weiterleben lässt, mit den anspruchsvollen, komplizierten Sachverhalten ihrer Stücke.“³⁵⁶ Jedoch darf diese Aufgabe der Geschichtsvermittlung und der Auseinandersetzung mit der eigenen Kultur und Tradition nicht ausschließlich der Kunst vorbehalten sein. Vielmehr geht es generell darum, ein kulturelles Gedächtnis auszubilden und dieses auch zu konservieren, um bestimmte Werte in der Gesellschaft zu vermitteln und im Denken zu integrieren: „Tradition heißt nicht, dass man rückwärts blickt, sondern dass man weiß, woher etwas kommt, und worauf das, was wir heute machen, basiert.“³⁵⁷ Dieser Ansatz steht in der Tradition von derartigen Theorien, die davon ausgehen, dass das eigentlich Fremde in unserer heutigen Kultur unsere eigene Vergangenheit darstellt. Zwar lautet ein häufig vorgetragener Vorwurf aus dem Regietheaterbereich, dass uns die alten Stücke heute gar nichts mehr sagen würden, wenn wir sie nicht modernisieren³⁵⁸. Breths Argument lautet jedoch invers, dass man ein Stück sogar seiner Komplexität berauben würde, brähe man es lediglich banal auf heutige Verhältnisse herunter. Hierbei geht nicht nur viel an Gehalt oder eigentlichem Sinn verloren, etliche Themen würden durch den Blick durch eine derartige Schablone vereinheitlicht und banalisiert werden.

Dem Ansatz der Regisseurin folgend lässt sich weiterführend feststellen, dass das eigentlich Fremde in der modernen Welt nicht die globale Kultur ist. Durch die vorherrschende Dominanz und Allgegenwärtigkeit multimedialer Vernetzungen ist die heutige Welt vollkommen erschlossen und für jedermann zugänglich. Diese Aufgeschlossenheit und die damit einhergehende Libertät birgt viele Vorteile in sich, führt jedoch invers gesprochen ebenso zu Eintönigkeit und Überdruß. Was sich hingegen immer weiter von unserem Verständnis entfremdet, ist unsere eigene nationale Tradition und kulturelle Vergangenheit. Somit bedarf es offensichtlich keinerlei Modernisierung, um aus heutiger Sicht ein altes Stück zu verstehen. Vielmehr müssen den Menschen Antworten des 18. Jahrhunderts auf Fragen nähergebracht werden, die heute immer noch brisant sind. Dadurch würde nicht nur die eigene Kultur näher gebracht, sie erscheint auch um ein Vielfaches transparenter und trägt dazu bei, durch die Auseinandersetzung mit und den Erfahrungen von der eigenen Geschichte ein Identifikationspotential zu stiften.

³⁵⁶ BB, S. 124.

³⁵⁷ Ebd. S. 124.

³⁵⁸ Vgl. Kapitel 2.4 und 2.5: Hier kann beispielsweise auf Vontobels Selbstverständnis als inszenierender Ko-Autor oder Thalheimers dezimierenden Textumgang verwiesen werden.

Hinsichtlich ihres Stückerepertoires, das sich vornehmlich auf die Inszenierungen klassischer Dramen begrenzt, führt die Regisseurin aus, dass sie zu diesen Werken einen per se stärkeren Zugang findet als zu jungen und modernen Autoren.

Weil mir so vieles nicht einleuchtet, was ich da lese. Und weil ich es in anderen, älteren Texten einfach besser formuliert finde. Wissen Sie, ich mache im Jahr zwei Sachen, nicht mehr - und die müssen mich dann auch so intensiv beschäftigen können, monatelang. Ich muß zu einem Stück einen starken Zugang haben, sonst kann ich es gar nicht inszenieren. Es liegt mir völlig fern, den Unternehmungen Thomas Ostermeiers in der Baracke des Deutschen Theaters an den Karren zu fahren: Aber ich könnte mich nicht mal einen einzigen Tag mit einem Text wie *Shoppen & ficken* beschäftigen. Es gibt ja Leute, die finden dieses englische Gebrauchstheater ganz toll. Tut mir leid, ich halte diese Stücke für komplett unnötig. Welche Erkenntnisse befördern sie denn außer: Das kenne ich! Oder: Huch, ist das aber hart! Das ist mir einfach zuwenig. Mit Geistlosigkeit kann man Geistlosigkeit nicht bekämpfen.³⁵⁹

Autoren wie Strindberg, Ibsen oder Schnitzler erscheinen der Regisseurin mit ihren Thematiken hingegen vertrauter, was sich zwangsläufig auch in der zahlenmäßigen Inszenierung der Stücke herauskristallisiert. Um die von ihr benannte Geistlosigkeit zu bekämpfen ist es der Regisseurin weiterhin ein Anliegen, substantielle Problematiken zu thematisieren und aktives politisches Denken anhand großer klassischer Texte zu schulen.

Sie wissen ja, dass ich ein strikter Gegner davon bin, Stücke zu dekonstruieren und irgendwelche Eigeninterpretationen und Performancekram einzubauen, das geht mir wahn-sinnig auf die Nerven, ich find's auch albern. Das Theater soll die Menschen wieder zum Denken verführen – aber mit den großen Theatertexten. Es geht darum, das Gehör und den Blick zu schärfen, das politische Denken zu schulen. Das geht verloren durch diese ständige Verblödung.³⁶⁰

Eine weitere zentrale Rolle in ihrem Inszenierungskorpus nehmen die Werke Friedrich Schillers ein. Diese Affinität begründet die Regisseurin unter anderem mit der bis heute bestehenden Aktualität der Motive und Problematiken, wie auch der politischen Brisanz in Schillers Werkekanon. „Die Macht- und Ohnmachtgeschichten, etwa in *Maria Stuart*. Ich finde seine Stücke hochpolitisch. So etwas wie *Don Carlos* ist der Wahnsinn, mit diesen Intrigen, der Vorzimmerpolitik, der Vereinsamung eines Machthabers, der Suche nach den Ursa-

³⁵⁹ Jörder (1998) unter http://www.zeit.de/1998/52/199852.breth_.xml.

³⁶⁰ Kümmel (2012) unter <http://www.zeit.de/2012/01/Theater-Regisseurin-Breth/seite-2>.

chen von Diktaturen (...)“³⁶¹. Hinsichtlich der Aktualität dieser Ansätze schlussfolgert Breth weiterhin, dass Schiller ihr in seinem beschriebenen Handeln und Denken näher sei als die heutigen Dichter und Autoren.

Man beschäftigt sich ja mindestens einmal am Tag mit der Macht von Menschen und der Ohnmacht anderer Menschen. Ich kann einfach nicht lassen von diesem Burschen, Schiller, weil er mir darüber genauer Auskunft gibt als die meisten Dramatiker von heute.

Mit zeitgenössischen Dramatikern, wie etwa Elfriede Jelinek, findet Breth hingegen nach eigener Auskunft relativ wenige Überschneidungs- oder Anknüpfungspunkte. „In ein Sprachkonvolut wie bei Jelinek komme ich jedoch nicht hinein - ich traue der Sache außerdem nicht über den Weg, was den Wahrheitsanspruch und die Tiefe angeht.“³⁶² Diese Disparitäten sind ferner der ausschlaggebende Grund für die Regisseurin, sich von der Inszenierung moderner dramatischer Texte zu distanzieren. Erneut zeigt sich in dieser Haltung nicht nur die Relevanz, die Breth den Inhalten von Texten zuschreibt, sondern abermals, welchen Stellenwert und Funktion sie dem Theater auch in der heutigen Zeit noch beimisst.

Ich finde es dem Werk gegenüber falsch, wenn ich schon von vorneherein weiß, dass ich keinen Zugang finde werde. (...) ich behaupte nicht, dass die Stücke, die ich ablehne, miserabel sind. Nur sind sie nichts für mich. Ich habe zu ihrer Interpretation keinen Beitrag zu leisten. Bevor ich etwas schlecht mache, sage ich lieber ab.³⁶³

In diesem Zusammenhang konstatiert Klaus Völker, dass die Regisseurin „(...) von Anfang an auf eigenwillige Entdeckungen aus gewesen [ist], hat immer ein Theater der Gegenwart verfolgt, nur eben nicht den Mainstream bedient, sie ist nie Trends oder Modischem hinterhergelaufen.“³⁶⁴

Ihrer Neigung zu klassischen Texten und Autoren entsprechend gibt Breths Inszenierungskorpus weiterhin Aufschluss über die Präferenz bestimmter Dichter oder Werkzyklen. Paradigmatisch kann neben Schiller Breths Kleist-Zyklus mit der Inszenierung von *Die Familie Schroffenstein*, *Der Zerbrochene Krug* und *Das Käthchen von Heilbronn* angeführt werden. In dieses Raster fällt weiterhin Breths intensive Auseinandersetzung mit Tschechow. Hier erfolgen die Aufführungen der Werke *Die Möwe*, *Onkel Wanja* und *Der Kirschgarten*.

³⁶¹ BB, S. 130.

³⁶² Ebd. S. 132f.

³⁶³ Ebd. S. 134.

³⁶⁴ Ebd. S. 17.

Hinsichtlich der Inszenierungen dieser Werke offenbart sich nicht nur eine gewisse Affinität zu verschiedenen Dichtern. In diesem Oeuvre manifestiert sich gleichzeitig Breths Theaterästhetik und eine damit einhergehende intensive Auseinandersetzung mit dem literarischen Text und dessen Wirkungsabsicht wie auch dem intendierten Bildungsauftrag, die hier zum Ausdruck gebracht werden.

Spekulatives, modisches Geschäftstheater ist ihr Feind, denn sie führt den klaren Geisteskampf im leidenschaftlichen Dienst an der Dichtung. In diesem groß dimensionierten Haus (...) ist es ihr Anliegen, dass dies die Rangordnung ist und bleibt. Bei der Breth kommt die Weltanschauung aus der präzisen Anschauung der Welt, durch die mikroskopische Untersuchung der Dichtung, und daraus bewegt sie mit starken Hebelkräften die Poesie auf dem Theater.³⁶⁵

Hier wird abermals Breths Auffassung von einem hierarchischen Verhältnis der Künste zueinander zum Ausdruck gebracht. Als prägnant gestaltet sich dabei besonders Breths Verweis auf die dominante Rolle des Textes wie auch die Wertschätzung, die sie dem Dichtertext entgegenbringt.

Bezüglich des Dominanzverhältnisses der Künste im Theater lässt sich bei einem Blick auf ihr Inszenierungskonzept weiterhin feststellen, dass sie die non-verbale Komponente und den Text nicht als äquivalent betrachtet. Somit nimmt der Text eine dem außersprachlichen Zeichensystem übergeordnete Stellung ein. Durch diese von Breth konzipierte Rangfolge, in der sie der Umsetzung der literarischen Vorlage einen höheren Stellenwert zuschreibt als den non-verbalelementen des Textes, offenbart sich für die Regisseurin automatisch ein gewisser Gestaltungsraum. Zwar sind diese Nischen begrenzt, da sie in steter Rückbindung an den Werktext und –kontext stehen, jedoch bieten sie als limitiertes Gestaltungsfenster Möglichkeiten an, dem kreativen Interpreten eine Plattform zu kreieren. Entsprechend bezieht sich auch Peter Schütze in seinen Ausführungen darauf, dass eine textgetreue Aufführungsform, so wie sie exemplarisch bei Andrea Breth zu betrachten ist, ihre „Eigenschaften als autonomer Code“ keinesfalls zugunsten des literarischen Textes aufgeben“ soll, jedoch in „der Gegen-Kontrolle am Autortext standhalten können“³⁶⁶ muss. In diesem Zusammenhang verweist auch Günther Ahrends auf Breths Konzept, „das dem willkürlichen Umgang mit dem Autortext abschwört und sich darauf konzentriert, Realisationsangebote, die der Autortext enthält, in adäquater Weise auf der Bühne sinnfällig zu machen.“³⁶⁷

³⁶⁵ BD, S. 8.

³⁶⁶ Schütze (1988), S. 64.

³⁶⁷ Ahrends (1988), S. 68.

Als interessant gestaltet sich in diesem Kontext weiterhin die Frage nach der Legitimität, mit der die Regisseurin ihre Entscheidungen pro oder contra der Umsetzung bestimmter dramaturgischer Mittel trifft. Aus welchem Grund betrachtet Breth beispielsweise Regieanweisungen als manövrierbar, während der dramatische Text als feststehende und unveränderliche Größe angesehen wird?

Sowohl ihr Inszenierungsmodell wie auch eigene Stellungnahmen verweisen in diesem Zusammenhang auf das stets übergeordnete Ziel der Regisseurin. Das Werk soll hierbei nicht lediglich auf die Bühne transportiert und darstellbar gemacht werden. Die Intention der Regisseurin gestaltet sich als tiefgreifender, indem sie nicht nur die vorherrschende Stimmung des Stückes zu transportieren vermag, sondern darüber hinaus auch die Entstehungszeit des Werkes, den historischen und sozialen Kontext abbildet und bemüht ist, eine generell realistische Darstellung der vorherrschenden Verhältnisse zu schaffen.

Eine entsprechende Nische, die Breth gestalterisch für sich nutzt, thematisiert Dermutz, indem er auf die Integration von Zitaten aus der bildenden Kunst und Musik verweist, die Breth thematisch korrelierend zum historischen Kontext des Stückes selbstständig integriert. Diese Mittel sind vorwiegend nicht aus den Beschreibungen des Nebentextes entnommen und damit zunächst als fremdes Gedankengut zu werten, das die Regisseurin in ihre Aufführung einarbeitet. Es lässt sich somit vorerst feststellen, dass Breth an bestimmten Fragmenten eigenverantwortlich arbeitet und sich damit auch von den Vorgaben des dramatischen Textes entfernt. In diesem Zusammenhang gestalten sich demnach auch die Regieanweisungen des Textes, wie bereits festgestellt wurde, als manövrierbar. Bei näherer Betrachtung zeigt sich jedoch, dass Breth bei der Wahl dieser Elemente gezielt derartige Mittel zum Einsatz bringt, die eine bestimmte und thematisch korrelierende Atmosphäre erzeugen und damit den vorherrschenden Zeitgeist gezielt in Szene setzen, um eine möglichst originäre Nachbildung der vergangenen Szenerie zu erschaffen. Unisono fügt das Ensemblemitglied Wolfgang Michael hierzu an, dass Breth „von Details absolut besessen ist.“³⁶⁸ Durch diese Feinarbeiten, so Michael, wird jedoch die Imagination der Zuschauer bekräftigt und in eine bestimmte Richtung gelenkt, welche die Autorin schon zu Beginn ihrer Inszenierungsidee forciert hat. Exemplarisch kann hier auf die Integration der Textfragmente von Walter Hasenclever und Gottfried Benn in Breths Inszenierung *Von morgens bis mitternacht*, oder auf das von Walter Carl Hofer zitierte Gemälde in dieser Aufführung verwiesen werden.³⁶⁹

³⁶⁸ Dermutz (1995), S. 91.

³⁶⁹ Vgl. Ebd. S. 44.

Zusammenfassend lässt sich bei einem Blick auf das Brethsche Opus feststellen, dass die Regisseurin ein stringentes, hermetisches und dem Text dienliches Inszenierungskonzept verfolgt. Dabei orientiert sich ihr Verständnis von Theater und Ästhetik deutlich am Credo eines textgetreuen Umgangs mit der dramatischen Vorlage:

Da ich mich als reproduzierender Künstler verstehe, steht bei mir die Dichtung an allererster Stelle, der Text - ihm haben nach meinem Verständnis von Theater alle zu dienen. Die Schauspieler ebenso wie der Regisseur, der Bühnenbildner. Nicht in musealer Anstrengung - das wäre ein Mißverständnis -, nein, mit der ganzen Kraft, mit dem Lebensgefühl von heute. Aber: dienen.³⁷⁰

³⁷⁰ Jörder (1998) unter http://www.zeit.de/1998/52/199852.breth_.xml.

3.4. Textbegriff und Textverständnis bei Andrea Breth

Ich kann es nur von Herzen sagen, es geht nicht anders. Ihre Besessenheit, einen Text zu ergründen, weckt in einem den Wunsch, mit ihr mitzugehen, auch wenn man selbst faul und feige ist.³⁷¹

Wie aus den bisherigen Untersuchungen zu Inszenierungskonzept und Theaterpoetik hervorgegangen ist, zählt Andrea Breth eindeutig zu der Riege von Regisseuren des modernen Gegenwartstheaters, die den Text nach wie vor als Korrektiv betrachten. Im folgenden Abschnitt soll diesbezüglich untersucht werden, welches konkrete Format das ihrer Arbeit zugrunde liegende Textmodell hat und welche Differenzierung Breth im Umgang mit den verbalen und non-verbalen Zeichenelementen vornimmt.

Entsprechend soll im folgenden Kapitel anhand von Selbstaussagen der Regisseurin wie auch eigenen Beobachtungen und Analyseresultaten eine umfangreiche und praxisbezogene Untersuchung ihres Textverständnisses erfolgen. Weiterhin soll der Versuch unternommen werden, Breths Positionierung im Gesamtkontext des theaterästhetischen Verständnisses der Moderne vorzunehmen und damit verbunden ihren Umgang mit der dramatischen Vorlage auf der Bühne detailliert zu schildern. Anhand dieser Explikation wie auch nachfolgenden ausgewählten und exemplarischen Auswahlzenen sollen ihr Textverständnis wie auch das diesem inhärenten Transformationsverfahren vom dramatischen zum szenischen Text demonstriert werden. Ziel ist es dabei, die Ausgangsthese von textzentrierten Inszenierungsarbeiten im modernen Regietheater durch das Aufzeigen entsprechender Modelle, wie auch deren Diversität, zu belegen.

Unter Berücksichtigung der vorhergehenden Feststellungen zu Breths Theaterpoetik und ihrem ästhetischen Verständnis vom Drama und seiner Inszenierung ergeben sich einige zentrale Merkmale für ihre Auffassung einer texttreuen Bühnenadaption. Von besonderem Interesse gestaltet sich die Umsetzung der non-verbalen Zeichenvorgaben wie auch deren Konstitution als manövrierbare Anweisungen, deren Sinnzusammenhänge zwar transportiert

³⁷¹ Dermutz (1995), S. 84.

werden, sie ihrer Beschaffenheit nach jedoch nicht den selben invariablen Status zugeschrieben bekommen wie der Text.

A priori steht im Fokus der Regiearbeit laut Breth stets die Dichtkunst, nach der sich alles andere ausrichtet und die sowohl Prägung als auch Beschaffenheit der Inszenierung bedingt. Diese zielgerichtete und klar hierarchisierte Vorgehensweise der Regisseurin unterstreicht ebenfalls Günther Ahrends in seinen Ausführungen. Er betont, dass innerhalb der von ihm untersuchten Stücke keine Inszenierung darauf hinweist, lediglich Demonstrationsobjekt zu sein und damit nur dem Zweck der Selbstdarstellung nachkommt, sondern es vorrangig um die Dichtung und ihre möglichst eindeutige und gewissenhafte Darstellung geht.³⁷²

Breths Bestreben nach absoluter Präzision bei der Erfassung und Darstellung des Werkes zeigt sich weiterhin in einer umfassenden Analyse des Entstehungsrahmens sowie einem profunden Vor- und Kontextwissen des Stoffes.

Andrea Breth gehört also nicht zu den Regisseuren, die als Verfechter des Regietheaters auftreten, den Autortext als bloßes Spielmaterial behandeln und die oft faszinierende, häufig aber auch obskure Hervorbringungen ihrer Phantasie als das Maß aller Dinge betrachten. Sie nimmt den Autortext immer beim Wort, beschränkt sich aber nicht auf dessen bloße Reproduktion. Die sklavische Imitation von Spielvorlagen gehört dabei ebenso wenig zu den Kennzeichen ihres Inszenierungsstils wie die absolut gesetzte Phantasie. Vielmehr erwachsen ihre Produktionen aus einer Mischung von Texttreue, schöpferischer Phantasie und handwerklicher Solidarität.³⁷³

Hieraus ergibt sich, dass Breth die Sinneszusammenhänge des Textes als klaren Maßstab und Richtlinie für ihr Inszenierungskonzept betrachtet. Grundlegende Anliegen, die in direktem Zusammenhang mit einer hermeneutisch fundierten Textinterpretation stehen und sich damit aus der direktem Auseinandersetzung mit dem Text ergeben, beziehen sich demnach auf Fragen nach der Botschaft und Intention des Textes, nach dem Entstehungsrahmen und der akkuraten Betrachtung der dramatischen Vorlage. In diesem Kontext forscht die Regisseurin weiterhin mit großer Akribie nach Hinweisen, die zwischen den Textschichten liegen, um dessen Symbolik zu entschlüsseln und um schließlich eine adäquate interpretatorische Umsetzung des Stückes auf der Bühne zu gewährleisten.

Diese fundierte Auseinandersetzung zeigt, dass Breths Theaterpoetik ihren Fokus auf das Dichterwort richtet und dabei eine reale und möglichst eindeutige Darstellung des Dramas

³⁷² Vgl. Ahrends (1990), S. 116.

³⁷³ Ebd.

verfolgt. Hierzu bemerkt Gerhard Stadelmaier, dass diese charakteristische Brethsche Art des Inszenierens, des Zurücktretens hinter den Dichter und die Belange des Theaters

(...)der gnadenlos schwerste Dienst [ist], dem sich ein Theatermacher unterziehen kann: Diener der Dichter zu sein. Nicht sie zu beherrschen. Nicht ihnen zu zeigen, wo es langgeht. Vielmehr: sich von ihnen völlig neue, unbegangene Wege zeigen lassen, ihren schwer lesbaren, aber umso kostbarer zu entziffernden Navigationszeichen (und manchmal sind es nur Sternbilder) auszuliefern. (Dieses Genie-Geheimnis teilt Andrea Breth mit den paar anderen großen europäischen Regisseuren, den „Big Six“, zu denen sie unbedingt zählt: Luc Bondy, Peter Stein, Peter Brook, Ariane Mnouchkine, Patrice Chéreau.)³⁷⁴

In diesem Kontext verweist auch Ahrends auf den sorgfältigen Umgang der Regisseurin mit der Textvorlage. Indem sich Breth in den Dienst des Dichtertums stellt und damit die Anliegen des Dramas vor denen der Regieführung positioniert, zentriert sie die Essenz des Textes als Maßstab einer gelungenen Abbildung des Dramas auf der Bühne. Somit lässt sich konstatieren, dass Breth

(...) den Autortext stets als verbindliche Leitlinie für die szenische Realisation [dramatischer Vorlagen] betrachtet. Striche, Umstellungen oder Textveränderungen werden nur dann vorgenommen, wenn sie dazu führen, daß der Inhalt und die Struktur des jeweiligen Dramas klarer zum Vorschein kommen. Die dramaturgischen Anleitungen, die im Nebentext eines Stückes enthalten oder in dessen Haupttext hineingeschrieben worden sind, werden in der Regel befolgt. Sind die Vorgaben des Autors so spärlich, daß sie der Ergänzung bedürfen, oder erweist es sich als nötig, die Vorstellungen des Dramatikers über die szenische Realisation seines Stückes durch andere Ausdrucksmittel des non- verbalen Zeichensystems zu ersetzen, so werden gewöhnlich Lösungen gefunden, die als kongenial bezeichnet werden können. Es gehört zu den Besonderheiten von Andrea Breth, daß Regieeinfälle nie Ausdruck der Willkür sind, sondern immer dazu beitragen, den Sinnzusammenhang des betreffenden Dramas zu verdeutlichen.³⁷⁵

Diese beiden Zitate verweisen deutlich auf Breths Bestreben, den Text möglichst originalgetreu zu inszenieren und ihn folgerichtig als Grundlage ihrer Bühnenadaption heranzuziehen. Ihrem ästhetischen Verständnis von einem minutiösen Umgang mit der dramatischen Vorlage folgend, verwendet sie beinahe ausschließlich den Originaltext in ihren Inszenierun-

³⁷⁴ Stadelmaier (2012) unter <http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/andrea-breth-zum-sechzigsten-in-dichterdiensten-11941773.html>.

³⁷⁵ Ahrends (1990), S. 115f.

gen. Willkürliche oder selbstdarstellerische Eingriffe werden nicht getätigt. Auch Striche oder das Einfügen von Fremdtext negiert die Regisseurin vollkommen.

Dabei will sich Breth „nicht, wie manche jüngeren Regisseure, mit überzogenen, effekthascherischen Gags auf Kosten der Texte profilieren und hält eine obsessive Theaterleidenschaft für eine Grundvoraussetzung erfolgreicher Regiearbeit.“³⁷⁶ Auf die Frage hin, ob das Regietheater den Bühnenbetrieb durch seinen willkürlichen Umgang mit dem Text, durch beispielsweise Verfahren der Sinnzerschlagung oder Neugenerierung als Signum postmoderner Inszenierungsansätze, ruiniere oder vielleicht doch vorantreibe, reagiert die Regisseurin unmissverständlich.

Alles stehe im Stücktext, man müsse nur genau lesen. Alles zeitgenössische Anverwandeln sei nichts als eitel Tand von geltungssüchtigen Regisseuren, die sich als KoAutoren aufspielten. Sie seien bloß platte Animateure statt redliche Interpreten; sie trieben die Theater als Eventliner in die Untiefen modischen Entertainments. Das Ornament triumphiere über den Inhalt, die moralische Anstalt würde vom Sekundären verwässert, mit Design verklebt.³⁷⁷

Modifikationen von Haupt- oder Nebentext werden bei Breth in der Regel lediglich an derartigen Stellen vollzogen, wo es gegebenenfalls zu Verständnisschwierigkeiten aufgrund einer großen zeitlichen Spanne zwischen Entstehungszeitraum und Inszenierung kommen kann. Eine weitere Alternative für mögliche Variationen ergibt sich aus dem Ansatz, elementare Sinneszusammenhänge oder Passagen eines Stückes beispielsweise durch non-verbale Elemente hervorzuheben, auch wenn diese Form der Akzentuierung von den Vorgaben des Nebentextes abweicht. Exemplarisch kann hier erneut auf die Inszenierung von *Summer* verwiesen werden, in der sich derartige Veränderungen offenbaren, die entsprechende „Details, die Bonds Text nur verbal vermittelt, von Andrea Breth in dramatische Handlung umgesetzt und in die Sprache der non-verbale Zeichen übertragen werden.“³⁷⁸ Derartige Alternationen beziehen sich etwa auf die detaillierte Ausgestaltung des Bühnenraums, der von Bond lediglich mit der Ortsbezeichnung *Eastern Europe* beschrieben und als eine durch ein Gelände begrenzte Terrasse eines Hauses eingeführt wird, das am Meer liegt und in einen Felsen hinein gebaut wurde. Um den aus dem Stücktext hervorgehenden archaischen Charakter dieses Schauplatzes zu unterstreichen, wie auch die tiefgreifende Substanz dieses Stückes zu betonen, in dem „grundlegende existentielle Probleme wie das Verhältnis von Leben und Tod

³⁷⁶ Münder (2009) unter <http://culturmag.de/rubriken/buecher/andrea-breth-frei-fur-den-moment/2519>.

³⁷⁷ Wengierek (2004) unter <http://www.welt.de/print-welt/article348232/Wir-muessen-uns-treiben-lassen.html>.

³⁷⁸ Ahrends (1988), S. 71.

thematisiert werden und in dessen Zentrum ein Konflikt steht, bei dem es sich (...) um eine Auseinandersetzung von historisch-gesellschaftlicher Relevanz handelt³⁷⁹, unterstreicht Breth diese Prägung anhand darstellerischer Mittel. Diesbezüglich verweist Ahrends jedoch gleichzeitig auf die Tatsache, das durch derlei Modifikationen keines dieser Zeichen

je wie die Landkarte in der von Herta Schmid besprochenen *Onkel Wanja*- Aufführung „zu einem beinahe sinnentleerten momentanen Ding auf der Bühne [gerät], einem bloßen visuellen Demonstrationsobjekt.“ Vielmehr tragen sie alle dazu bei, den Sinneszusammenhang des Dramas zu verdeutlichen. Dies gilt auf für jene Bestandteile des non-verbalen Zeichensystems, mit denen die Regisseurin die sparsamen dramaturgischen Anleitungen des Autors ergänzt hat.³⁸⁰

Unbestritten liefert der Text als Essenz des Werkes den Schlüssel zum Drama: Er gibt Struktur und Grenzen des dramatischen Geschehens vor, erteilt elementare Informationen über Raum, Zeit, Figuren und deren Charaktere und enthält damit in summa eine Vielzahl an Informationen, die alleine aus der wörtlichen Figurenrede nicht vollständig erschließbar wären.³⁸¹

Die auf Ingardens Untergliederung in Haupt- und Nebentext³⁸² basierende Unterscheidung zwischen der Rede der *dramatis personae* und den Informationen jenseits entsprechender Redeanteile, die sich in ihrer wichtigsten Funktion als Regieanweisungen auf die generelle theatrale Umsetzung beziehen, verdeutlicht die Relevanz außersprachlicher Elemente für eine adäquate und bühnenwirksame Fassung des Dramas. „Zum Drama gehört die Ausführung als Bühnenwerk. Der Text legt es als ein solches fest – jedoch in einem anderen Medium. Er ist die literarische Projektion des Dramas. Erst durch eine künstlerische Metamorphose kommt das Drama also zu sich selbst.“³⁸³ Mit dieser Feststellung verweist Schütze auf die zentrale Funktion des Nebentextes als elementaren Funktionsträger einer theatralen Darbietung. Während Regieanweisungen innerhalb dramatischer Texte eine zwar tragende Rolle, im Sinne von erklärend oder informativ, einnehmen, geraten die non-verbale Zeichen in der theatralen Praxis zu Instanzen, welche die Sinneszusammenhänge des Dramas abbilden und darstellbar machen. Darüber hinaus können jedoch ebenso Textinformationen derart verdeutlicht werden, dass ihnen durch die darstellerische Ebene eine gewichtigere Funktion zugeschrieben werden kann als innerhalb des rein dramatischen Textes. Die Relevanz des Neben-

³⁷⁹ Ebd.

³⁸⁰ Ahrends (1988), S. 81.

³⁸¹ Vgl. Schütze (1988), S. 55.

³⁸² Vgl. Ingarden (1960).

³⁸³ Schütze (1988), S. 55.

textes offenbart sich bereits in den Dramen des 18. Jahrhunderts und bleibt für heutige Inszenierungsmodelle als maßgebende und handlungsführende Ebene relevant. Als paradigmatisch für entsprechende Stücke aus dem 18. Jahrhundert, in denen bereits ganze Abschnitte aus Regieanweisungen bestehen, können die Wiedererkennungsszenen bei Iffland und Kotzebue, etwa in *Menschenhaß und Reue* angeführt werden.³⁸⁴ So erhalten diese in der „Extremform so großes Eigengewicht, dass sie nicht ausschließlich über den Bezug zur Figurenrede definiert werden können, da z.T. ganze Szenen nur aus Regiebemerkungen bestehen.“³⁸⁵

Dieser Relevanz und Präsenz non-verbaler Zeichen entsprechend erscheint Breths Standpunkt von der Bedeutsamkeit des Nebentextes zur Akzentuierung des Haupttextes als durchweg sinnvoll und darüber hinaus auch essentiell, um alle notwendigen und möglichen Sinneszusammenhänge des Dramas zu erfassen und darstellbar zu machen.

Anhand konkreter Szenenbeispiele und ausgehend von Breths Zentrierung des dramatischen Textes für eine bühnenwirksame Adaption soll weiterführend erörtert werden, welchen Textbegriff sich die Regisseurin hinsichtlich des Umgangs mit den verbalen und non-verbalen Zeichenelementen des Dramas zugrunde legt. Differenziert betrachtet werden damit der Umgang mit dem Nebentext, in dem die Regisseurin Nischen für ihren eigenen Gestaltungsraum begründet sieht und der somit als *moving target* beschrieben werden kann und die feststehende Instanz des Haupttextes, verstanden als klare Richtlinie und statische Größe. Inwieweit der Nebentext tatsächlich als Variable erscheint und welcher Art von Angaben innerhalb der Regieanweisung Breth weiterhin folgt, soll im Folgenden eruiert werden. Zu diesem Zweck wurde bereits auf die von Roman Ingarden³⁸⁶ vorgenommenen Trennung eines dramatischen Textes in die Kategorien Haupt- und Nebentext verwiesen, um eine klare Untersuchungsgrenze zwischen dem Dialog und den Regieanweisungen zu generieren. Während der Haupttext die gesamte Figurenrede umfasst und damit den von den Schauspielern gesprochenen Text des Dramas auf der Bühne meint, umfasst die Begriffsbezeichnung Nebentext den Textbereich, der zur Steuerung der Aufführung dient. Der Nebentext umfasst somit alle Informationen jenseits der Redeanteile der Figuren und meint im Speziellen Gliederungshinweise (Akt- und Szenenangaben), Nachworte, Dramentitel, Personenverzeichnis, Auf- und Abtritte der Personen uvm., wobei eine besonders wichtige Funktion in der Erteilung der Regieanweisun-

³⁸⁴ Vgl. Detken (2009), S. 386.

³⁸⁵ Ebd. S. 385f.

³⁸⁶ Ingarden (1960), S. 220.

gen liegt.³⁸⁷ Diese Anweisungen beziehen sich in der Regel auf eine bestimmte theatrale Umsetzung und erteilen Angaben zu Bühnebild, Licht, Akustik, Kostüme, Atmosphäre usw. und enthalten wichtige Informationen über den Ablauf der Handlung, die dem Zuschauer während der Aufführung performativ, also in ihrer Realisierung als Gesten, Aktionen oder auch Bühnenbilder, präsentiert werden. Wie differenziert Andrea Breth nun zwischen Haupt- und Nebentext unterscheidet und wo ihre Verbindlichkeiten liegen, soll nun im Folgenden konkret analysiert werden.

2.2.1. Der Haupttext

Im Vorfeld der Konzepterarbeitung zum detaillierten Inszenierungsverlauf setzt sich Andrea Breth intensiv mit dem Text, seinem Bezugsrahmen oder möglichen interdisziplinären Überschneidungsfeldern und deren Einfluss auf das dramatische Verständnis auseinander. Dabei analysiert die Regisseurin vornehmlich die politischen und kulturellen Rahmenbedingungen, aus denen der literarische Text entstanden ist, um diesen im nächsten Schritt möglichst realistisch auf der Bühne darstellbar zu machen. Diese spezielle Herangehensweise bestätigt nicht nur die Annahme, dass die Regisseurin im Dienst des Dichters arbeitet, sondern darüber hinaus apodiktisch *das tut, was der Text von ihr verlangt*.³⁸⁸

Dabei beleuchtet sie die verschiedenen Tiefenschichten des Dramas und bezieht unterschiedliche wissenschaftliche Forschungsliteratur ein, um den Text vollständig hermeneutisch zu durchdringen.

Wenn Sie die Sekundärliteratur zu „Hamlet“ in meinem Zimmer sehen würden, wüssten Sie, was ich mit Fülle meine. Aber die Beschäftigung damit ist nur eine Phase. Dann kommt die Entscheidung für die Fassung. Wir verwenden die Übersetzung von Schlegel/Tieck. Dort ist die Tiefe der Sprache am besten verwirklicht - nicht melancholisch und süßlich, sondern ganz schön scharf. Diese Übersetzung schien mir dem Inhalt am nächsten zu liegen.³⁸⁹

Diese Verfahrensweise zeigt deutlich Breths intensive und methodisch fundierte Auseinandersetzung mit dem Text und den ihm inhärenten, möglichen Lesarten und Interpretationsansätzen. Breths Entscheidung für die *Hamlet*-Fassung von Schlegel/ Tieck betont aber-

³⁸⁷ Vgl. Schöbler (2012), S. 2.

³⁸⁸ Vgl. Ahrends (1990), S. 133.

³⁸⁹ Mayer (2013) unter http://diepresse.com/home/kultur/news/1452999/Breth_Shakespeare-ging-es-um-politisches-Theater.

mals die Forderung der Regisseurin, den Inhalt des Dramas so getreu und adäquat wie möglich auf die Bühne zu transportieren und damit dem ursprünglichen Inhalt des Dramas „am nächsten zu liegen“³⁹⁰.

Offensichtlich tritt hier Breths intensive Auseinandersetzung mit Stanislawski zutage. In seinen Arbeiten konzentriert sich der russische Regisseur und Theaterreformer ebenfalls auf die Enthüllung der unterschiedlichen Schichten des Textes wie auch auf die im Untertext verborgenen Informationen und deren Erfassung. So entstehen letztlich, basierend auf einer präzisen und minutiösen Übersetzung dieser Tiefenschichten, adäquate Bildsynthesen als dramatische Partitur.³⁹¹

In diesen Kontext bettet sich auch die Frage nach der Sichtbarmachung der Differenz zwischen dem, was geschrieben steht und artikuliert wird, und dem, was tatsächlich gemeint ist und zwischen den Zeilen zu verorten ist.

Genau das ist das Aufregende – den Untertext in einem Stück zu entdecken. Der tatsächliche Text ist die Oberfläche, und man muss herauskriegen, warum eine Person genau in dem Moment etwas sagt und warum die andere so antwortet und nicht anders. [...] Schauspiel ist in dieser Hinsicht viel schwieriger als Oper, denn der Dichter gibt uns zwar das Material, aber wir müssen selbst den Rhythmus finden, sind dafür verantwortlich, dass er in der Aufführung stimmig ist. Jedes Stück hat eine bestimmte Atmosphäre und eine bestimmte Temperatur, und die wollen wir einfangen. Wenn sie mich zum Beispiel fragen, wie man Atmosphäre auf der Bühne erzeugt, würde ich sagen, das ist die Kunst des Handwerks. Das ist eine technische Sache, die mit Licht zu tun hat, mit Klang, mit Stille.³⁹²

Dass Andrea Breth nicht nur den Text konsequent hinterfragt, sondern ebenso ihre Schauspieler kontinuierlich mit Fragen rund um den Text und zu ihrer Person als Rolle im Kontext der Textsituation konfrontiert und diese Themenfelder von allen Seiten zu beleuchten versucht, veranschaulicht ein Beispiel, das Jan Bosse über die Arbeit mit Breth als Gastdozentin während seiner Zeit an der „Ernst Busch“³⁹³ anführt.

³⁹⁰ Ebd.

³⁹¹ Vgl. Fellner (2007), S. 101.

³⁹² BB, S. 15.

³⁹³ Hochschule für Schauspielkunst in Berlin.

Zum Beispiel hatten wir ja Andrea Breth vier Wochen, und das war die Hölle und nicht mein Theater, aber es hat mir total viel gebracht. Wir haben uns vier Wochen mit zwei Reclam-Seiten aus *Gespenster* beschäftigt. (...) Es ging natürlich auch sehr um Regieanweisungen- das Klirren der Tasse im Nebenraum. Es gibt einen Streit, weil „Frau Alving“ irgendetwas sagt, und man weiß, der Sohn ist im Nebenraum und der hört das oder hört das nicht. Was bedeutet das und wie inszeniert man das? Darum ging es. Das war richtig handwerklich.³⁹⁴

Aus dieser Äußerung Bosses gehen deutlich die handwerkliche Akkuratessse und Breths akribischer Umgang mit der literarischen Vorlage hervor. Korrespondierend zu diesem Themenkreis bezieht Breth öffentlich Stellung zu einer Inszenierung ihres Regiekollegen Frank Castorf. Dabei kann Castorf als paradigmatischer Vertreter einer Regiegeneration betrachtet werden, die einen dekonstruktivistischen und willkürlichen Umgang mit der Textvorlage pflegt und sich eher dem Credo des *anything-goes* auf der Bühne verschreibt denn textbasierte Inszenierungsarbeit zu leisten.

Ich sah zuletzt seinen *Nestroy* in Wien, *Krähwinkelfreiheit*. Bis zur Pause hat mir vieles eingeleuchtet, das war anregend. Dann ist es ihm entglitten. Aber offenbar macht ihm das nichts aus. Erst Ausschüttung, dann Leerfläche. Die dramaturgische Arbeit am Text fand ich von einer Schlampigkeit, die mich ganz schwindlig machte. Ich bin anders gepolt. Da ich mich als reproduzierender Künstler verstehe, steht bei mir die Dichtung an allererster Stelle, der Text - ihm haben nach meinem Verständnis von Theater alle zu dienen.³⁹⁵

Hinsichtlich der Positionierung Breths im Gesamtkontext eines modernen theaterästhetischen Verständnisses lässt sich konstatieren, dass die Regisseurin den dramatischen Text und einen damit korrelierenden Textbegriff ins Zentrum ihres Inszenierungskonzepts rückt. Damit konvergiert sie deutlich mit konventionellen Regisseuren wie „dem alten“ Peter Stein und distanziert sich von abstrahierenden und stark performativ orientierten Vertretern regiezentrierter Inszenierungsarbeit, wie etwa Michael Thalheimer, Frank Castorf oder Christoph Marthaler.³⁹⁶

³⁹⁴ Gronemeyer (2009), S. 111 f.

³⁹⁵ Jörder (1998) unter http://www.zeit.de/1998/52/199852.breth_.xml.

³⁹⁶ Vgl. Ahrends (1990), S. 127.

Auch Peter Stein, dessen Theaterarbeit Breth kontinuierlich verfolgt hat, versucht in seinen Inszenierungen dem Autortext gerecht zu werden. Dennoch, so die Regisseurin, würde sie ihren Stil, verglichen mit der wissenschaftlich-akribischen Arbeit Steins, als subjektiver beschreiben.³⁹⁷

Trotz eines ähnlichen theaterästhetischen Verständnisses manifestieren sich einige Differenzen zwischen Breths Regiearbeit und dem Umgang Steins mit der literarischen Vorlage. Zwar nimmt die Regisseurin Handlungsanweisungen oder Regiebemerkungen des Nebentextes durchaus ernst und ist darum bemüht, ein realistisches Bild des Werkes zu inszenieren. Im Vordergrund ihrer Regiearbeit steht jedoch primär die adäquate Umsetzung des Haupttextes. Regieanweisungen betrachtet sie in diesem Kontext als Nischen, um sich zwar kreativ, jedoch gleichermaßen den Sinngehalt des Textes unterstreichend in das Stück einzubringen und durch diese Methode an den Stellen Akzente zu setzen, die in den Augen der Regisseurin alleine durch den verbalen Code nicht adäquat zum Tragen kommen. Durch diese Vorgehensweise unterstreicht Andrea Breth, wie bereits vermerkt, die Botschaft des Textes durch die Akzentuierung non-verbaler Zeichenelemente und hilft damit dem Text, sämtliche Sinneszusammenhänge vollständig zu transportieren.

Gleichermaßen zeigt der Regisseur Peter Stein sein Bemühen, dem Autortext innerhalb seiner Inszenierungen gerecht zu werden. Differierend gestaltet sich jedoch Breths Umgang mit den Regieanweisungen des Textes, die sie zwar als Teil der schriftlich fixierten Vorgaben durch das dramatische Werk betrachtet. Jedoch kann an dieser Stelle abermals der Hinweis auf Breths Unterscheidung im Umgang mit Haupt- und Nebentext des Dramas verwiesen werden. In dieser Handhabung sieht Breth letztendlich den Unterschied zwischen ihrem und Steins Inszenierungsmodell, wie auch die Subjektivität ihres Regiestils begründet, den sie im direkten Vergleich mit Stein anführt. Gleichwohl ist Breth zweifellos darum bemüht, ein realistisches Bild des Werkes zu inszenieren. Aus ihren Selbstaussagen wie auch der Analyse ihres Inszenierungsmodells lässt sich dementsprechend schlussfolgern, dass der Text die Essenz ihrer Inszenierungsarbeit bildet, während die Regisseurin Regieanweisungen generell als Nischen betrachtet, um sich kreativ in das Stück einzubringen und gewisse eigene Vorstellungen von dessen Charakter einfließen zulassen. Dieser „subjektive Ansatz“ in Breths Inszenie-

³⁹⁷ Vgl. Ebd.

rungskonzept unterscheidet sich von Peter Steins neueren, historischen Inszenierungsarbeiten und ist tendenziell eher dem Einflussbereich Klaus Michael Grübers zu verorten.³⁹⁸

Grüber nahm die Visionen der Maler an und entwickelte seine Regie danach. Das verlieh seinen Arbeiten die Leichtigkeit und Dichte eines poetischen Realismus. Die Vorstellung, dass Theater sich nur in dafür reservierten Räumen ereignen könne, war Grüber fremd. Die zentrale Idee der Passage und ihrer Transformation setzte er auch an anderen Orten um.³⁹⁹

Diese Prägung wirkt sich jedoch lediglich auf einen kleinen Wirkungssektor aus, der sich vornehmlich auf eine bestimmte Akzentuierung von Bildlichkeit und der Gestaltung von Theaterräumen bezieht. Damit ist die Schnittmenge der Gemeinsamkeiten von Grüber und Breth insgesamt eher gering einzustufen.

Zusammenfassend lässt sich bezüglich der Brethschen Theaterpoetik eine starke Orientierung am Text als Korrektiv ihrer Inszenierungsarbeit formulieren. Damit spielt der Text, als Essenz der theatralen Darbietung und maßgebende Einheit der Transformation vom dramatischen zum szenischen Medium, sowohl für Breths Theaterpoetik als auch Inszenierungskonzept eine zentrale Rolle. Weiterhin kann die Stellung des Textkorpus bei Breth als Maßeinheit dafür betrachtet werden, dass *nicht alles geht*.

Mit dieser kennzeichnenden Art ihrer Regieführung stellt sich Breth somit strikt gegen das Pamphlet der Postmoderne *anything goes* und verweigert sich damit gegen jene populären Tendenzen des deutschen Gegenwartstheaters, die sich ausschließlich auf Aktualisierung dramatischer Stücke beschränken oder rein impulsive und willkürliche Provokation zum Ziel ihrer Arbeit erklären. Diese Ansätze, die sich generell unter dem Aspekt postmoderner Inszenierungsparameter einordnen lassen, negieren somit auch den Primat des Textes wie auch einen hermeneutischen Ansatz zur Grundlage der Texterschließung. Vielmehr begreifen sie diesen als Material, das zur freien und Verfügung steht und dem Regisseur letztendlich als Plattform oder Basis dient, den phänomenologischen Charakter der theatralen Darbietung zu betonen und regiezentrierte, textunabhängige Einfälle vor die Belange des Dramas zu positionieren.

In diesem Rahmen distanziert sich Andrea Breth ergo als Verfechterin einer textgetreuen Inszenierungsproduktion von Strichen oder willkürlichen Eingriffen in den Text. Änderungen oder das Zufügen von Fremdtext nimmt sie nur dann in Anspruch, wenn durch diese

³⁹⁸ Vgl. BD, S. 127.

³⁹⁹ Dermutz (2010) unter <http://www.sueddeutsche.de/kultur/zum-tod-von-klaus-michael-grueber-der-wanderer-1.189675>.

Technik Inhalt oder Struktur des Stückes deutlicher hervortreten, als es durch die alleinige Reduktion auf den verbalen Code möglich wäre. Weiterhin zeigt die Regisseurin ein großes Engagement hinsichtlich der Ausübung einer supra-naturalistischen Aufführungsform, wie auch der tiefenpsychologischen und realen Figurenkonzeption. Dieses Bemühen zeigt sich unter anderem in einer umfassenden Analyse- und Recherchearbeiten im Vorfeld ihrer Stücke und weist dabei einen vergleichbaren Fokus auf die Evidenz wissenschaftlicher Forschungsliteratur zur Durchdringung entsprechender Dramen auf, wie es auch bei Peter Stein erkennbar ist.

So nimmt die Regisseurin den Autortext beim Wort, erhebt sich jedoch über die bloße Reproduktion des Textes. Ihr Verständnis vom Text als schöpferische Grundlage für ihre Inszenierungsarbeit und ihr Umgang mit diesem Korpus bezeichnet Günter Ahrends als „eine Mischung von Texttreue, schöpferischer Phantasie und handwerklicher Solidarität (...), die man in Anlehnung an einen Begriff des amerikanischen Dramatikers Eugen O’Neill als supra-naturalistisch bezeichnen könnte.“⁴⁰⁰

Wie bereits eruiert wurde, betrachtet Breth Regieanweisungen zwar als Teil des Dramas und setzt sich folgerichtig auch intensiv mit den entsprechenden Angaben auseinander. Jedoch wendet sie den Verstehens- und Treuebegriff primär auf den Text an und agiert in anderen Bereichen freier. Ein Beispiel für diese liberalere, unkonventionelle Umsetzung der Angaben aus dem Nebentext ist die Darstellung von König Philipp in *Don Carlos* als Manager. Dieses Bildnis ist insofern fragwürdig, da ein Manager von heute keinesfalls gleichzusetzen ist mit der einstigen Figur eines Königs. Jedoch wäre hierbei ein denkbarer Ansatz, dass der Manager in der heute stark globalisierten und kommerzialisierten Welt eine ähnliche Machtstellung bezüglich seiner Einflüsse in wirtschaftlichen Unterfangen und auf dem Kapitalmarkt ausübt und sich somit seine Regentschaft in den hohen und bestimmenden politischen und wirtschaftlichen Kreisen sichert. Denkwürdige Parallelen hinsichtlich Herrschaft, Macht und Einfluss können somit als gegeben betrachtet werden. Möglicherweise unternimmt die Regisseurin an dieser Stelle den Versuch, die Figur Philipps symbolisch in die Moderne zu transferieren. Betrachtet man diesen Ansatz aus dem Inszenierungskontext heraus, so befindet sich diese Transformation immer noch im Sinnhorizont des Dramas und Rahmen der Möglichkeiten. Ein willkürlicher und sinnbefreiter Eingriff, der rein auf die Belange des Regisseurs zurückzuführen ist, wäre beispielsweise die Darstellung Philipps als Gartenzwerg.

⁴⁰⁰ Ahrends (1990), S. 116.

Im praktischen Analyseteil soll zu diesen Eingriffen in das non-verbale Zeichensystem des Dramas noch ausführlicher Stellung bezogen werden. Fakt ist zunächst, dass bei der Darstellung der außersprachlichen Mittel offensichtlich ein divergenteres Verhältnis besteht als zum Text.

3.4.1.1. Andrea Breth: Die kreative Interpretin

In seinem Aufsatz *Der kreative Interpret: Kleines Vademekum zum dramaturgischen Umgang mit Texten* konstatiert Peter Schütze, dass der Text der „wichtigste Schlüssel zum Drama“⁴⁰¹ ist. Grundsätzlich liefert der Text als sprachliche Form einer kommunikativen Handlung essentielle Informationen für das dramatische Verständnis. Wie die beiden maßgebenden linguistischen Textualitätskriterien von Beaugrande/Dressler⁴⁰², Kohäsion und Kohärenz, bereits implizieren, erteilt der Text dem Drama eine Struktur, gibt Aufschluss über die Figuren, deren Charakter, mögliche Spiel- und Agitationsweisen und verweist auf einen vorgegebenen Handlungsraum wie auch Zeit, Stil oder Tempo.⁴⁰³ Darüber hinaus beinhaltet der Text eine Vielzahl an Möglichkeiten zur szenischen Umsetzung und wird dadurch zur „literarischen Projektion des Dramas“⁴⁰⁴. Inwieweit der Regisseur diese Vorgaben bei der Transformation vom dramatischen zum szenischen Text berücksichtigt oder akzeptiert, ist wiederum an dessen Theaterpoetik und Textverständnis rückgebunden und unterliegt somit keiner gängigen Konvention. Die vorliegende Arbeit befasst sich aus diesem Grund mit der Diversität von Konzepten, die allesamt dem Credo der Essenzhaftigkeit des Textes für die hermeneutische Durchdringung des dramatischen Werkes folgen und den Text somit als verbindliche Vorlage ihres Inszenierungskonzepts begreifen.

Mit Blick auf die feststehende, sinnstiftende Komponente von Texten und deren vermittelnder Instanz lassen sich jedoch auch gleichermaßen innerhalb des Textes eine Vielzahl an Unbestimmtheitsstellen ausmachen. Diese Nischen gewähren sowohl dem Regisseur wie auch dem Zuschauer die Möglichkeit einer kreativen Ausgestaltung entsprechender Segmente und ermöglichen somit das, was Peter Schütze mit der Formel vom kreativen Interpreten beschreibt.⁴⁰⁵

⁴⁰¹ Vgl. Schütze (1988), S. 55.

⁴⁰² Beaugrande/ Dressler (1981).

⁴⁰³ Ebd.

⁴⁰⁴ Ebd.

⁴⁰⁵ Vgl. Schütze (1988), S. 62ff.

Auf Basis der von Roman Ingarden⁴⁰⁶ erarbeiteten und in der Nachfolge von Wolfgang Iser⁴⁰⁷ weiterentwickelten Formel der Unbestimmtheitsstellen in Texten wurden Kategorien geschaffen, um von dort ausgehend einen direkten Bezug zwischen Leser und literarischem Werk zu stiften.

Mit diesem von Ingarden geprägten Grundbegriff der Rezeptionsästhetik ergeben sich die Unbestimmtheitsstellen des Textes aus der Aspekthaftigkeit intentionaler Gegenstände. Diese Textpassagen spiegeln ergo rein hypothetische Objekte wieder, denen keine eindeutige Sinnzuschreibung obliegt. Durch ihre Vagheit lassen sich die entsprechenden Textstellen nicht eindeutig bestimmen und bleiben somit teilbestimmt. Formal betrachtet entstehen also dort Unbestimmtheitsstellen, wo „schematisierte Ansichten“⁴⁰⁸ in einer derart undurchsichtigen Weise aufeinander treffen, die nicht präzise verbalisieren kann, in welchem Verhältnis die entsprechenden Elemente zueinander stehen. Somit wird es zur Aufgabe des Lesers, respektive Regisseurs, diese Unbestimmtheitsstellen semantisch zu füllen und die verschiedenen Elemente wie Erzählperspektive, -haltung, und -stränge in für ihn sinnige Beziehung zu setzen, da aus dem Text keine eindeutige Lesart zu entnehmen ist. Dabei sind jene Unbestimmtheitsstellen jedoch nicht als „Lücken im Schema, die der Leser mechanisch ausfüllt“ zu begreifen, sondern vielmehr als Ausgangspunkt für eine produktive Tätigkeit⁴⁰⁹.

Leerstellen indes bezeichnen weniger eine Bestimmungslücke des intentionalen Gegenstandes bzw. der schematisierten Ansichten als vielmehr die Besetzbarkeit einer bestimmten Systemstelle im Text durch die Vorstellung des Lesers. Statt einer Komplettierungsnotwendigkeit zeigen sie eine Kombinationsnotwendigkeit an.⁴¹⁰

Hinsichtlich ihrer produktiven Auseinandersetzung mit den Unbestimmtheitsstellen einer dramatischen Textvorlage lässt sich mit Verweis auf Ahrends und Schütze feststellen, dass Breth durch die semantische Aufladung jener Passagen dazu beiträgt, die Sinneszusammenhänge des Dramas zu verdeutlichen. Dadurch unterstreicht Breth die bereits im Text angelegten Botschaften und entscheidet sich für einen interpretatorischen anstelle eines assoziativen Textumgangs als konstitutives Prinzip ihrer Regiearbeit.

⁴⁰⁶ Ingarden (1960).

⁴⁰⁷ Iser (1994).

⁴⁰⁸ Ingarden (1972), S. 279.

⁴⁰⁹ Zima (1995), S. 255.

⁴¹⁰ Ingarden (1972), S. 284.

Für Kritiker, die im >performativen< Verlautbarungstheater von Regisseuren das Zeitgemäße und Innovative sehen, ist Andrea Breth eine >Galionsfigur der textgetreuen Regie<, eine schwierige und unnahbare Pathetikerin der Bühne, eine Genauigkeitsfanatikerin, gar eine Perfektionistin.⁴¹¹

2.2.2. Der Nebentext - Ausdrucksmittel des non-verbalen Zeichensystems

Es ist verblüffend, dass es Andrea Breth trotz ihrer intuitiven Arbeitsweise immer wieder gelingt, die zahlreichen Komponenten des non-verbalen Zeichensystems zu einem Geflecht mit höchst komplexen Beziehungen zu verweben. Sie versteht es (...) die verschiedenen Ausdrucksmittel des non-verbalen Zeichensystems so einzusetzen, dass ihre Aussagekraft im Zusammenspiel mit anderen Komponenten eine Verstärkung erfährt.⁴¹²

Wie aus den vorhergehenden Beobachtungen deutlich wurde, betrachtet Andrea Breth die Gestaltungsräume des Nebentextes als Potential, um sich als kreative Interpretin auf der Bühne zu bewegen. Dabei offenbart sich bei der Analyse entsprechender Unbestimmtheitsstellen, dass sich Breths dramaturgische und theatrale Ansätze widerspruchsfrei am Text verifizieren lassen.

Insgesamt lässt sich bei der Betrachtung ihres apodiktischen Textumgangs ein verhältnismäßig großzügiger Umgang mit den außersprachlichen Zeichen des Textes feststellen. Aus diesem Inszenierungsmuster kann weiterführend der kohärente Schluss gezogen werden, dass Breth im Umgang mit dem Nebentext einen divergenteren Treuebegriff anwendet als sie ihn vergleichsweise für den Haupttext beansprucht: während der Text obligatorische Vorgabe ist, erscheinen Regie- und Handlungsanweisungen des Dramas als manövrierbar. Betrachtet man in diesem Kontext beispielsweise das Stück *Was ihr wollt*, so zeigt sich unmittelbar die Gewichtung ihrer Akzente. Während im Textkorpus kaum Eingriffe vorgenommen werden⁴¹³, sind weder Bühnenbild oder Kostüme der Renaissance entlehnt, noch stammt die Musik aus

⁴¹¹ BB, S. 15.

⁴¹² Ahrends (1990), S. 117.

⁴¹³ In der ersten Szene können beispielsweise lediglich drei minimale Änderungen verzeichnet werden: Anstelle von Gelüst **von**, heißt es bei Breth Gelüst **an**; sie **stirbt**, statt sie **starb**; und: Und **gleich** in meinem Ohr anstelle von Und **glich** in meinem Ohr. Diese Abweichungen vom Original sind jedoch so minimal, dass sie keinerlei Einfluss auf den Sinngehalt des Textes nehmen und daher keine Berücksichtigung finden.

dieser Epoche. Dennoch, so die Selbsteinschätzung Breths, unterstreichen ihre selbstgesetzten Akzente den Charakter des Stückes und sind gleichzeitig bereits in diesem angelegt.

Hinsichtlich der Art der beanspruchten theatralen Mittel oder der eingesetzten bühnenwirksamen Effekte lässt sich bei Breth partiell die Integration von Medien wie Musik und Licht mit hoher cineastischer Qualität verzeichnen. Teilweise entsteht hierbei auch der Eindruck, dass diese Mittel in keinem (nennenswerten) Zusammenhang mit dem Inhalt des Dramas stehen, sondern lediglich Verweise erzeugt werden, die zwar keinen Einfluss auf das dramatische Geschehen ausüben, jedoch partiell auch nicht in direkte Verbindung damit gebracht werden können. Somit lässt sich feststellen, dass Breth stellenweise ebenfalls zu illustrierenden und bühnenwirksamen Mitteln greift, die dem reinen Selbstzweck dienen und nicht als Diener des Textes fungieren. Exemplarisch kann hier auf die Eingangsszene des *Zerbrochenen Kruges* oder der musikalischen Untermalung der Verhörsituation zwischen Dorfrichter Adam und Gerichtsrat Walter durch einen Kirmeswalzer verwiesen werden, der in keinem Bezug zu der eigentlichen Szenensituation steht. Auch in ihrer Darbietung von *Don Carlos* kommen derartige Manöver zum Einsatz. So lässt Breth ein kleines Mädchen - die künftige spanische Herrscherin - auf dem Dreirad durch einen labyrinthischen Palast fahren. Erklärend führt die Regisseurin hierzu aus, dass sie bedenkenlos auf derartige Bildzitate zurückgreift, mit der Absicht, eine Konnexion zu gegenwärtigen Denkmustern und Sehgewohnheiten zu evozieren, ohne dabei verändernd in Struktur und Gehalt des Dramas einzugreifen.

Selbstverständlich nutze ich solche Zitate. Wir lesen ja die Texte aus heutiger Sicht. Wir haben den spanischen Königspalast als leeres Labyrinth gezeigt, weil der Herrscher über diesen Palast und diese Welt, Philipp der Zweite, der Erfinder der modernen Behörde war. Es ist unglaublich, in welchem gigantischen Ausmaß der Mensch damals bereits archiviert wurde. Im Grund steckt in der Inquisition schon der Secret Service. Der Bühnenraum bezieht sich hier auf den Inhalt, die Textur des Stückes, er ist kein modisches *Shining*-Zitat. Das Kind fährt durch eine entleerte Welt; die Infantin wird das Erbe antreten. Es wird einem grausig ums Herz, wenn man sich vorstellt, was das Kind erlebt und aufgesaugt hat. Und vor allem: Was wird es fortsetzen, wenn es selber herrscht?⁴¹⁴

Hieraus lässt sich jedoch auch unmissverständlich Breths Bestreben ablesen, den Bühnenraum auf den Inhalt und damit die Stücktextur zu beziehen. Die Konnexion zum dramatischen Gehalt ist somit eine Anforderung an ihr Inszenierungskonzept, dem die Regisseurin versucht gerecht zu werden.

⁴¹⁴ Kümmler (2005) unter http://www.zeit.de/2005/02/Interview_Breth/seite-2.

3.4.1.2. Bühnenbild

Mit Blick auf Breths Oeuvre kristallisiert sich ein Hang der Regisseurin zu stark reduzierten Bühnenräumen in ihren Darbietungen heraus. Diese für Breths Inszenierungen charakteristische Formgestaltung wirft die Frage auf, ob dieses optische Merkmal lediglich auf einer ästhetischen Vorliebe der Regisseurin gründet, oder ob die Raumgestaltung möglicherweise nicht bereits durch das Stück vorgegeben wird. Liefern die Anweisungen aus den Nebentexten klare Vorgaben hinsichtlich der Ausgestaltung des Bühnenraums oder werden dort lediglich vage Informationen erteilt, die im Verbund mit den inhaltlichen Stückkomponenten eine derartige Raumgestaltung nahelegen?

In Anbetracht der nachfolgenden Szenenanalyse von *Emilia Galotti* lässt sich bereits im Vorfeld ein Ungleichgewicht hinsichtlich des bühnenbildnerischen Potentials zu anderen Dramenstücken verzeichnen, das sich auf einen möglichen Einsatzes multimedialer Gestaltungsmittel bezieht. Verglichen mit einem Dramenstoff wie der *Faust*-Tragödie, bietet *Emilia Galotti* ein vergleichsweise niedriges inszenatorisches Potential um einer opulenten Bühnenbildgestaltung zu genügen. Diese Gegenüberstellung verweist bereits jetzt auf die Tatsache, dass dem Bühnenbild eine jeweils unterschiedliche semantische Bedeutung zukommt. Stücke wie *Emilia Galotti*, die per se keine Veranlagung für ein großes Bühnenbild haben, rücken ihren Fokus somit automatisch stärker auf den Text, während Dramenstoffe wie etwa *Peer Gynt*, den heteronomen Charakter ihrer Inszenierungsmöglichkeit akzentuieren.

Angesichts der gestalterischen Ausformung des Bühnenraums bei Breth betont der Bühnenbildner Gisbert Jäckel die Konzentration auf theatereigene Mittel: „Andrea und ich versuchen aber zunehmend, keinen Kinoismus zu betreiben, sondern uns auf Mittel zu beschränken oder solche zu erfinden, die ausschließlich dem Theater vorbehalten sind.“⁴¹⁵

Insgesamt lässt sich bei der bühnenbildnerischen Gestaltung von Breth der Gebrauch von vorwiegend klassischem Bühnenmaterial beobachten. Die Integration neuer Medien, wie etwa das Einblenden von Videoinstallationen oder Computersimulationen, kommt vergleichsweise selten zum Einsatz. „Videokunst etwa ist doch eine rasend altmodische Sache. Keiner von den wirklich großen Videokünstlern käme auf die Idee, so etwas auf die Bühne zu hieven. Ich finde es daher absurd und künstlerisch geradezu geschmacklos.“⁴¹⁶ Die ästhetische Vorliebe der Regisseurin beschränkt sich dementsprechend auf die klassischen Mittel der Kunsttechnik – nicht zuletzt, um einem Entfremdungseffekt zu entgehen. In diesem Zusam-

⁴¹⁵ BD, S. 65.

⁴¹⁶ Corsten (2011) unter <http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/im-gespraech-andrea-breth-so-wie-es-ist-wird-es-nicht-weitergehen-11568454-p2.html>.

menhang betont Breth auch die Bedeutung der adäquaten zeitlichen Situierung eines Stückes und dem damit einhergehenden Einsatz entsprechender Darstellungsmittel. Da der Text als sinnstiftende Instanz der Aufführung in einen bestimmten zeitlichen Rahmen eingebettet ist, ist es für die Regisseurin eine Prämisse, diesen historischen Kontext zu konservieren und entgegen den modernen Aufführungspraxen nicht an die Gegenwart anzupassen. Dabei verweist Breth exemplarisch auf ihre Inszenierung von *Marija* im Jahr 2012.

Ich werde aber einen Teufel tun und das Stück auf heute trimmen. Es braucht seinen historischen Kontext - die Kälte, den Hunger, den Zwang für die Frauen, sich zu prostituieren. Anders geht es gar nicht, finde ich, auch wenn ich mir damit wieder einmal das Attribut „altmodisch“ verdiene.⁴¹⁷

Dass der Einsatz klassischer Theatermittel jedoch keineswegs als negativ oder überholt zu bewerten ist, zeigt etwa die Inszenierung von Dostojewskis *Verbrechen und Strafe*. Kontär zu den gängigen Vorurteilen gegenüber konventionellen Bühnenmitteln erhält das Stück vor allem durch den Rückgriff auf die Malerei als dekoratives Bühnenelement eine außergewöhnliche Stimmung. So evoziert der gemalte Rundhorizont am Ende der Aufführung eine ganzheitliche Einigkeit mit dem Roman, die anhand einer Computersimulation in der Art nicht hervorgerufen werden könnte. Durch diese bewusste Entscheidung für ein klassisches Mittel der Darstellung bleibt das Stück in seiner Zeit verhaftet und damit weiterhin in der Lage, Themen und Problemfelder zu transportieren, die in der heutigen Zeit auf diese Weise nicht mehr existent und damit nachvollziehbar sind. Daraus lässt sich schließen, dass Aktualisierungstendenzen anhand moderner, multimedialer Darstellungstechniken die Stimmigkeit zwischen Bühnenbild und Handlung entscheidend beeinflussen oder sogar zerstören können.

In diesen Zusammenhang fügt sich auch Koppelmanns Aussage hinsichtlich der Funktion von Licht bei Breths Inszenierungen als „Spiel mit den Atmosphären“⁴¹⁸. Exemplarisch kann hier auf die *Don Carlos*-Inszenierung verwiesen werden, in der der optische Rahmen des Stückes sowohl durch Licht als auch filmische und akustische Elemente verstärkt wird, und dadurch insgesamt eine Verdichtung der emotionalen und sinnlichen Komponenten herbeigeführt werden kann.⁴¹⁹ Hinter diesem Regress auf filmische Mittel als abbildendes, außersprachliches Inszenierungszeichen verbirgt sich einerseits der Ansatz, dass filmisches Material als reproduzierende Kunst bestimmte Sinnzusammenhänge des Textes visualisieren und damit adäquat auf die Bühne transportieren kann. Andererseits kann dem Theater als hetero-

⁴¹⁷ Ebd.

⁴¹⁸ BD, S. 105.

⁴¹⁹ Kiss (2007), S. 18.

nome Kunstform eine bestimmte Nähe zum Film nachgewiesen werden, die sich auf den kausal-logischen Zusammenhang zwischen Drama und Film gründet. Unter diesem Aspekt betrachtet Breth das Einfügen filmischer Elemente mit tableauartigem Zuschnitt als Interferenz zweier Medien, die sich in ihrer Konnexion zu einer heteronomen und ganzheitlichen Darstellungsform ergänzen.

Um die ästhetische Verfahrensweise der Regisseurin mit dem Bühnenraum exemplarisch zu verdeutlichen, kann an dieser Stelle auf Breths Inszenierung von *Sommer*⁴²⁰ verwiesen werden. Im Vorfeld der Betrachtung ist vorwegzunehmen, dass *Sommer* ein relativ handlungsarmes Stück ist. Entsprechend dürftig erscheinen auch die Anweisungen aus Haupt- und Nebentext, die kaum Hinweise zur szenischen Realisation des Stückes erteilen. Diese Vagheit legitimiert jedoch andererseits die Regisseurin nach ihrem ästhetischen Verständnis, sich einen großen Gestaltungsspielraum einzuräumen, der auf Komponenten wie Geräuschkulisse, Kostüme, Bühnenbild oder Choreographie anwendbar ist. *Sommer* spielt in der Gegenwart, in einem nicht näher beschriebenen Land „Osteuropa“. Inhalt und Thematik des Stückes beziehen sich auf die Ursachen des Zweiten Weltkriegs sowie die Schilderung der deutschen Machtergreifung und befassen sich weiterführend mit der Machtübernahme durch die Kommunisten. Diese traumatischen Ereignisse und der damit einhergehende soziale und gesellschaftliche Wandel bilden das sprachliche und außersprachliche Fundament dieses Stückes. Bond konstruiert eine Situation rund um drei Personen, die an den Geschehnissen der Vergangenheit beteiligt waren. Durch den Rückbezug zu den vergangenen Ereignissen, mit denen das Personal in direkter Verbindung steht, wird deutlich gemacht, wie sich diese Vergangenheit direkt auf die Gegenwart auswirkt, ohne die Figuren jedoch in einer permanenten Rückblende verweilen zu lassen.

Hinsichtlich der bühnenbildnerischen Vorgaben erteilt Bond jedoch lediglich dürftige Angaben, die sich auf keine spezielle, sondern eher allgemeine Umgebung beziehen. *Terrasse eines in den Fels gebauten Hauses mit Blick auf das Meer. Vorn rechts eine Tür zur Straße hinaus. Hinten rechts eine Tür zum höher gelegenen Teil des Hauses. In der Rückwand links eine Tür zu einem Zimmer. Links ein Geländer vor dem Meer.* Diese unbestimmten Hinweise vermitteln nur einen spärlichen Eindruck von Bonds Vorstellung des Bühnenraumes und zielen damit insgesamt vermutlich auf eine Darstellungsform ab, welche die Omnipräsenz dieses

⁴²⁰ Schauspielhaus Bochum, 1987.

Ortes unterstreicht. Wie Andrea Breth nun diesen gestalterischen Freiraum für sich nutzt, sei anhand eines kurzen Beispiels aufgezeigt.⁴²¹

Ort des Geschehens ist die von einem Geländer begrenzte Terrasse eines Hauses, die in einen Felsen hineingebaut wurde. Das Haus liegt am Meer und wird durch die Ortsbezeichnung Osteuropa eingegrenzt. Zu den wenigen Requisiten in diesem Stück zählen ein Tisch und Stühle, die nicht genauer beschrieben werden. Die geringe Anzahl an Requisiten verleiht dem Schauplatz einen recht unpersönlichen und leblosen Charakter, dem es an individuellen Merkmalen fehlt. Diese Grundstimmung wird durch das Geländer unterstrichen, das diesen Ort eingrenzt und von der Außenwelt abschirmt. Gleichzeitig erhält dieser Schauplatz einen archaischen und kühlen Charakter, der durch die Beschaffenheit der örtlichen Natur hervorgerufen wird. Die Möglichkeit der Allgegenwart dieses kühlen Ortes, hervorgerufen durch dessen vage Beschreibung, geht konform mit einem Stück, das sich mit existenziellen Fragen wie dem Verhältnis von Leben und Tod auseinandersetzt. Bei dem im Handlungsverlauf zutage tretenden Streit handelt es sich um einen Konflikt von generell gesellschaftlichem Interesse, nicht um den persönlichen Konflikt zwischen Marthe und Xenia, der in einen historischen Kontext eingebettet wurde.⁴²²

Hinsichtlich der, wenn auch nur vage erteilten Vorgaben, geht aus Breths Bühnenbild deutlich die Umsetzung konstitutiver Stückeremente hervor. So unterstreichen etwa die gewaltigen, glatten Wände des Hauses zunächst den monumentalen Charakter der Landschaft. Anstelle des erwähnten Geländers konstruiert Breth eine massive Brüstung, die den Trennungsscharakter und die Separation von der Außenwelt unterstreicht und darüber hinaus die Wirkung des Geländers sogar verstärkt. Als besonders „markantes Detail des Bühnenbildes und als einer der zweifellos bemerkenswertesten Regieeffekte sind zwei antike Säulen anzusehen“⁴²³, die auf der linken Seite des Bühnenraums eng nebeneinander angebracht sind und eine in der Regieanweisung nicht vorgesehene Installation darstellen. Die Funktion dieser Säulen hat zum einen symbolische Charakter, was aus der räumlichen Zuordnung hervorgeht, da sie nicht in die architektonische Struktur des Hauses einbezogen wurden und somit für sich autark stehen. In erster Linie kann man diese beiden Säulen als Abbild der Beziehung von Xenia und Martha betrachten, die durch ihre Geschichte und ihr Schicksal auf der einen Seite zwar eng miteinander verbunden sind, andererseits jedoch als Teil unterschiedlicher Standes-

⁴²¹ Da der Großteil des Stückes (sechs von insgesamt sieben Szenen) auf dem gleichen Schauplatz stattfindet, wird dieser Standort herangezogen um Breths Bühnenbildnerisches Konzept anhand eines Beispiels zu exemplifizieren.

⁴²² Vgl. Stoll (1988), S. 127.

⁴²³ Ahrends (1990), S. 80.

und Werteklassen ganz offensichtlich in verschiedenen Welten leben.⁴²⁴ Die Zugehörigkeit der Säulen zu den beiden Protagonistinnen verdeutlicht Breth geschickt durch einen optischen Hinweis: Während die Säule, die Xenia symbolisiert⁴²⁵, an ihrem oberen Ende langsam abbröckelt und sichtliche Spuren der Zerstörung aufweist, ist Marthes Säule und somit ihre Werte und ihre Zugehörigkeit noch intakt. Zum anderen besteht eine weitere Funktion der Säulen in der Zuordnung der Handlung in den mediterranen Raum Osteuropas. Der Ort wird bei Bond nur vage beschrieben und ist somit als Platzhalter für diverse Schauplätze von Kriegsverbrechen zu betrachten. Damit wird der beschriebene Schauplatz zu einem Symbol von Kriegsverbrechen, die sich nicht auf ein bestimmtes Ereignis beziehen, sondern deren allgemeine Gräueltaten hier angeprangert werden. Diese Inszenierung des Bühnenraums als omnipräsenten Ort unterstreicht somit Bonds Ansatz von der Allgegenwart eines kriegerischen Schauplatzes, da Breth in ihrer Raumkonstruktion die inhaltlichen Zusammenhänge in ihre optische Gestaltung integriert und die Sinnzusammenhänge des Werkes unterstreicht.

Um weiterhin zu akzentuieren, dass diese Gräueltaten an jedem beliebigen Schauplatz hätten stattfinden können, auch an Orten wo man es am wenigsten erwartet, holt Andrea Breth diesen Ort aus der Anonymität heraus und verlegt das Geschehen in ein exemplarisches mediterranes Haus wie es vielfach aus dem Urlaubskontext bekannt ist. Zwar rückt über diesen Eingriff das ästhetische Moment stärker in den Vordergrund und geht „über den Entwurf des Autors hinaus, doch bezieht es die wesentlichen Elemente von Bonds Konzept durchaus mit ein.“⁴²⁶ Auch die Requisiten, die von Breth ebenfalls spärlich eingesetzt werden, wie beispielsweise der Picknickkorb, eine Fotokamera, mit der Xenia Urlaubsfotos macht, ein Sonnenöl und eine Flasche Brandy aus dem Duty Free Shop, unterstreichen den Urlaubscharakter dieser Umgebung. Es lässt sich resümierend feststellen, dass Andrea Breths Bühnenbild die elementaren Vorgaben des Stückes sowohl aus Haupt- und Nebentext grundsätzlich berücksichtigt. An den Stellen, wo sie über den Entwurf des Autors hinausgeht, inkludiert sie trotzdem dessen primäre und konstitutive Konzeptelemente und schafft somit ein Bild, das den Sinngehalt des Werkes nicht nur transportiert und einen geeigneten optischen Handlungsraum bietet, sondern die Intentionen des Autors verbildlicht oder sogar teilweise verstärkt. „Was bei Andrea auf der Bühne passiert, ist nie unabhängig von den Räumen. Sie braucht die Räume, damit ihre inszenatorische Phantasie zündet.“⁴²⁷

⁴²⁴ Ebd. S. 80.

⁴²⁵ Xenia wendet sich im Verlauf des Stückes häufig dieser Säule zu und berührt sie auch einmal mit ihrer Handfläche.

⁴²⁶ Ahrends (1990), S. 80.

⁴²⁷ BD, S. 70.

Wie diese Beschreibung modellhaft verdeutlichen konnte, beschränkt sich Andrea Breth in ihrer Konzeption des Bühnenbildes auf weitestgehend theatralische Mittel und versucht dabei, den Gehalt des Stückes so adäquat wie möglich auf der Bühne zu visualisieren.

Andrea liest wirklich sehr genau, und das macht die Arbeit mit ihr so spannend.(...) Obwohl ich nun schon mehr als zehn Jahre mit ihr zusammenarbeite, bin ich immer wieder überrascht, welche Schichten sie noch hinter einem Komma oder einem Gedankenstrich freilegt. Andrea interpretiert und treibt die Möglichkeiten der Texte, ohne sie zu zerstören oder zurechtzubiegen, bis zum Äußersten(...). Diese Textforschung gibt mir immer erste Hinweise, wie eine Szene vom Licht her anzulegen sein wird.⁴²⁸

Bezeichnend für die Adaption des Bühnentextes und dessen visueller Ausgestaltung ist offensichtlich Breths diffiziler, die Tiefenschichten des Dramas freilegender Textumgang, der mehrfach von Kollegen betont wird. Diese Schichten weiterführend in ein außersprachliches System zu übertragen und im Bühnenbild festzuhalten ist das erklärte darstellerische Ziel der Regisseurin.

Aus den vorhergehenden Betrachtungen lässt sich darauf schließen, dass sich Breths Freiräume auf den außertextuellen Bereich konzentrieren. Durch die gezielte Betonung akustischer und visueller Komponenten gelingt es ihr, die nahezu unberührte dramatische Textvorlage mit Hilfe von medialen Elementen auf kreative Weise umzusetzen, dabei jedoch den Sinnhorizont des Werkes getreu und präzise auf die Bühne zu transportieren. Ihre Entwicklungen bewegen sich somit im Rahmen eines klaren Konzepts, das sich zu Fragen bezüglich des Textbegriffs, der Stellung des Regisseurs und des Umgangs mit dem Werk eindeutig positioniert. In Bezug auf den Textumgang verfährt sie, wie später noch deutlicher zu zeigen sein wird, nach klassischem Muster. Gestaltungsräume schafft sich die Regisseurin, indem sie versucht, Stoffe, die heute schwer verständlich sind, durch ausgewählte mediale Mittel und Effekte wie Musik, Licht, Bühnenbild und Kostüme an die Gegenwart anzupassen und die Darsteller in den Inszenierungsfokus zu rücken.

Mit Blick auf den gegenwärtigen theatralen Inszenierungskorpus zeigt sich deutlich, dass sich durch die Integration neuer Medien auch dem Theater eine Vielzahl an formgebenden Möglichkeiten und Chancen offenbaren, die sich konkret auf die Erweiterung und optische Aufwertung des Bühnenbildes beziehen. „Die technischen Entwicklungen der letzten Jahre, d.h. vor allem der Einzug von Computern und digitalen Geräten, haben die Arbeitswei-

⁴²⁸ BD, S. 107.

se auch im Theaterbereich stark verändert.⁴²⁹ Zahlreiche Verfahren konnten aufgrund technischen Fortschritts erleichtert oder überhaupt erst ermöglicht werden. Diese Entwicklungen machen sich besonders im musikalischen Bereich bemerkbar, da die Reproduzierbarkeit von Geräuschen, Tönen und Toneffekten keiner langwierigen Bearbeitung oder Aufnahme mehr bedarf, sondern bei Anfrage ad hoc zur Verfügung steht. Gleiches gilt für das Arrangement bestimmter Lichteffekte oder das Visualisieren einer speziellen Umgebung.

Andererseits ergibt sich durch die Ubiquität dieser Mittel und eine damit einhergehende Ausreizung die Gefahr, dass durch die Masse an Innovation und Effekthascherei ein postmoderner Stereotyp entsteht, der zu einer immer wiederkehrenden Replik desselben führt. Ziel führend erscheint für die Regisseurin deshalb ein kombinatorisches System aus klassischem Bühnenmaterial und neuen Medien, wie es beispielhaft im *Zerbrochenen Krug* oder Brechts *Hamlet*-Inszenierung zu beobachten ist.

3.4.1.3. Toneffekte

Dass die Regisseurin versucht, über die außersprachlichen Stückkomponenten eine bestimmte Form, Atmosphäre und Ästhetik zu generieren, wurde bereits im Umgang mit dem Bühnenbild und dessen Konzeption verdeutlicht. Die Einordnung ihrer musikalischen Inszenierungselemente kann in dieselbe Kategorie erfolgen. „Ich bin wahnsinnig abhängig vom Klang, wie ein Stück sich anhört. Das ist für mich gleich wichtig wie Licht oder Bühne. Dadurch ergeben sich Atmosphären, aber nicht die inhaltliche Aussage (...)“⁴³⁰ Brechts Intention referiert offensichtlich auf ihren Einsatz bühnenbildnerischer Darstellungsmittel zum Zweck der Akzentuierung und Vermittlung bestimmter Informationen, die aus dem reinen Textcode nicht ganzheitlich erschließbar sind. Das non-verbale Zeichenelement wird in diesem Kontext erneut zur Verstärkung bereits im Text angelegter Botschaften herangezogen. Einen Inhalt können diese Medien jedoch nicht selbstständig vermitteln.

Diese Handhabung verdeutlicht abermals die Zentrierung des Textes innerhalb des Brechtschen Inszenierungsmodells und verweist deutlich auf die Ausrichtung und Anpassung aller außersprachlichen Komponenten um den Text herum. Jene Zentrierung ist jedoch nicht rückgebunden an den Grad der Relevanz anderer Zeichen für den Inszenierungscharakter. Theater als heteronome Kunst und Gesamtkunstwerk benötigt in den Augen der Regisseurin sowohl die sprachliche als auch außersprachliche Ebene um die Gesamtheit des Werkes auf

⁴²⁹ Ebd. S. 109.

⁴³⁰ Ahrends (1990), S. 34.

der Bühne abzubilden. Somit kann Musik als ebenso konstitutive Größe innerhalb des ästhetischen Konzepts der Regisseurin betrachtet werden.

Über die Musik erschließt die Regisseurin in ihren Inszenierungen häufig ein breites Assoziationsfeld. Als Beispiel kann auf die musikalische Untermalung in ihrer *Krug*-Inszenierung verwiesen werden. Hier konstruiert Breth über musikalische Elemente und Hintergrundmusik einen sakralen Rahmen, der bereits in der ersten Szene angelegt wird. Das erste Bild des Stückes thematisiert die Vertreibung aus dem Paradies. Die Stimmung dieser Sequenz und die entstehende Atmosphäre im Raum werden dabei maßgeblich durch die Musik evoziert.

Ein Credo, das sich Breth hinsichtlich Art und Intensität musikalischer Einsätze zugrunde gelegt hat, lautet, dass Musik dann am besten ist, wenn man sie nicht bemerkt, sondern lediglich spürt, da Musik stets Bestandteil einer Inszenierung sein soll.⁴³¹

Als Beispiel für einen weiteren charakteristischen Musikeinsatz kann die Hymne *Abide with Me* in der Inszenierung von Julian Greens *Süden* betrachtet werden. Die Einbeziehung dieses authentischen Musikstückes geht auf eine Anweisung des Autors zurück, die er in der Vorbemerkung zu seinem Drama äußert. Dabei nimmt die Hymne im Gesamtkontext des Dramas eine wichtige Bedeutung ein, da sie den Kreis der Aufführung schließt. Gleich zu Beginn des Dramas wird durch die Einspielung dieser Hymne, die im ersten Nebentext von Green als altes Kirchenlied bezeichnet wird, das Stück eingeläutet und Regina aus der Ferne in den Bann dieser Musik gezogen. Von Anfang an verweist dieses Lied auf das große Thema des Dramas: die Sehnsucht nach Geborgenheit, die allerdings in diesem vorherrschenden Rahmen zwischenmenschlicher Beziehungen niemals erfüllt werden kann und damit gleichzeitig als Ausdruck spöttischen Hohns fungiert, da nicht diese zwischenmenschlichen, irdischen Bande, sondern die Entfremdung von Gott im Zentrum der Existenzproblematik der Figuren steht.⁴³² Diese Thematik zieht sich wie ein roter Faden durch alle Ereignisse des Stückes und wird am Ende durch die erneute musikalische Einblendung von *Abide with me* beschlossen. Die Einspielung der Hymne am Ende des Stückes geht nicht aus den Regieanweisungen hervor, stellt jedoch einen adäquaten Ersatz für eine von Breth gestrichene Textstelle dar, in der Regina zu ihrem Geliebten wie eine Mutter zu ihrem Kind spricht und dabei die Hymne in der Art eines Wiegenliedes summt.⁴³³ Bevor der nahende Bürgerkrieg hereinbricht, summt sie dieses Lied und stellt somit einen Verweis zwischen der Nähe von Anfang und

⁴³¹ Ebd. S. 107.

⁴³² Vgl. Ahrends (1990), S. 59.

⁴³³ Vgl. Ahrends (1990), S. 60.

Ende, Wiege und Krieg, Leben und Tod und deren Verbundenheit miteinander her. Weiterhin, so führt Ahrends in seiner Analyse an, „korreliert die Wiederaufnahme der Hymne mit dem Vertrauen in Gott, das Regina am Ende des Stückes wiederzufinden scheint, und mit dem Glauben der Trauernden, der Tote sei noch bei ihr, weil die Seele sich nicht so schnell vom Körper löse.“⁴³⁴

3.4.1.4. Schauspieler

Hinsichtlich der Rollenfindung bei Schauspielern führt Breth aus, dass es zu einer der wichtigsten Aufgaben eines Regisseurs zählt, bei der Beschreibung der Figuren und Personen mehr zu benennen als nur im Text steht. Dies sei essentielle Voraussetzung für den Schauspieler, um die Figur vollständig darstellen zu können, so dass letztlich auch der Zuschauer die Charaktere in ihrer Ganzheit erfahren kann. Hierzu führt der Schauspieler Traugott Buhre an, es sei „der größte Verdienst von Andrea Breth (...), das Nichtgesagte sichtbar zu machen.“⁴³⁵ Breths erklärtes Ziel ist es, nicht mehr den Schauspieler auf der Bühne zu sehen, sondern die Figur: „In dem Moment, wo ein Schauspieler die Bühne betritt, ist er die Figur des Stückes.“⁴³⁶

Am Beispiel der Inszenierung von *Hedda Gabler* erläutert die Regisseurin die Notwendigkeit einer holistischen Charakterdarstellung und Durchdringung der Figuren. Essentiell sei hierbei, dass die Darsteller sowohl die Figur und als auch deren Biographie ergründen und fordert dementsprechend eine tiefgreifende Auseinandersetzung mit den Persönlichkeiten, die teilweise auch über die im Text enthaltenen Informationen hinausgeht:

Man erfährt biographisch sehr wenig über sie (Anm. Autor: Hedda Gabler). Damit meint der Autor doch etwas, der ist doch kein phantasieloser Mensch, der nicht in der Lage wäre, sich in den Fragen der Biographie etwas auszudenken. Natürlich müssen wir auf den Proben sehr viel benennen. Aber die Wirkung nach unten muß so sein, dass es der Zuschauer auffüllen kann, dass er Personen kennenlernen will und sich hinterher fragt, wer war das jetzt.⁴³⁷

Die Intention dieser Verlebendigung und vollkommenen Durchdringung der Figuren bestätigt ebenfalls Andrea Clausen: „Andrea Breth versucht, den Figuren eine Biographie zu

⁴³⁴ Ebd. S. 60.

⁴³⁵ BD, S. 57.

⁴³⁶ Ebd. S. 48.

⁴³⁷ Ebd. S. 47.

geben.⁴³⁸ In Breths Ansatz offenbaren sich diesbezüglich Interferenzen zu Stanislawski, die das Verhältnis von „Ich“ und „Rolle“ beschreiben. Hierbei wird das „Ich“ des Schauspielers ein *künstlerisches Ich*, das sich unabhängig vom *privaten Ich* des Schauspielers in die unterschiedlichen Zustände und Gegebenheiten hineinversetzt und somit einen Unterschied zwischen Selbstdarstellung und persönlichem künstlerischen Herangehen vollzieht.⁴³⁹

Sie sehen, unsere Hauptaufgabe ist nicht nur, das Leben der Rolle in ihrer äußeren Erscheinung wiederzugeben, sondern vor allem auch das innere Leben des dargestellten Menschen [...] erstehen zu lassen, wobei die eigenen menschlichen Gefühle der Rollengestalt angepaßt und diesem fremden Leben alle organischen Elemente der eigenen Seele gegeben werden müssen.⁴⁴⁰

Den wohl bekanntesten Begriff aus Stanislawskis Theatertheorie, das *Als ob*, macht sich auch Andrea Breth für ihr Rollenverständnis zu eigen. Kern dieses Ansatzes ist, dass der Schauspieler entsprechende Situationen aus dem eigenen Erfahrungsraum finden soll, um das Nicht-Erlebte glaubwürdig und real darzustellen.⁴⁴¹ „Um die, der Rolle entsprechenden physischen Handlungen einer Rolle zu finden, benötigt der Schauspieler die `Als ob`s` der von ihm zu verkörpernden Bühnensituation.“⁴⁴²

Breths Rollenverständnis teilend bemerkt der Schauspieler Hans Christian Rudolph: „Die Figuren sollten so kompliziert und so einsichtig gespielt werden, wie wir Menschen auch sind. Damit muss man anfangen. Jede Rolle hat recht, heißt ein altes Theatergesetz.“⁴⁴³ Und weiter heißt es bei Rudolph: „Mein großer Ehrgeiz als Schauspieler ist es, dass ich in mir zusammenfalle, dass ich nicht mehr da bin.“⁴⁴⁴ Diese Auffassung Rudolphs spiegelt sich auch in Breths tatsächlichen Probestritten wieder. So nutzt sie eingangs das Mittel der Improvisation als Hilfestellung, um sich und den Schauspielern in diesem Anfangsstadium die Figuren zu erschließen und ihre Charaktere zu ergründen. Jene Übungs- und Improvisationsphase dient jedoch lediglich der Rollenfindung und nimmt in ihrem assoziativen Charakter und ihrer Phänomenologie keinen Einfluss auf die Textdeutung oder die tatsächliche Aufführungssituation. Diese Art des Probestritts erlaubt den Schauspielern zwar größtmögliche Freiheit, um den Charakter ihrer Rollen zu finden und sich mit diesem zu identifizieren. Gleichzeitig findet

⁴³⁸ Ebd. S. 81.

⁴³⁹ Vgl. Roselt (2009), S. 232.

⁴⁴⁰ Schauspiel in Deutschland (2006) unter <http://www.schauspiel-in-deutschland.de/html/historie.schtheorien.stanislawski.qu.htm>.

⁴⁴¹ Vgl.: Roselt (2009), S. 230 ff.

⁴⁴² Politiki (2004), S. 7.

⁴⁴³ Dermutz (1995), S. 113.

⁴⁴⁴ Ebd. S. 119.

diese Rollenfindung jedoch in einem von der Regisseurin begrenzten Rahmen statt, den sie bei Abweichungen, die ihr als zu willkürlich oder zu weit von ihrer eigenen Vorstellung liegend betrachtet, strikt einfordert. Hinsichtlich des Grades an improvisatorischer Freiheit für die Schauspieler bemerkt Wolfgang Michael:

Ich hätte mir aber gewünscht, dass die Improvisation weiter vorangetrieben worden wäre (...) Proben sind ein komplizierter Prozess von Annäherung und Sichfreimachen. (...) Andrea hat dafür viel Verständnis. (...) Die Gefühle, die ich gegenüber Andrea hege, haben die ganze Bandbreite von Liebe bis Hass. Es gibt Situationen, da könnte ich sie schlichtweg erwürgen. Das ist normal und produktiv.⁴⁴⁵

Diese Aussage verweist deutlich auf bestehende Schwierigkeiten und Spannungen, die sich während der Probenarbeit zwischen Schauspieler und Regisseurin entwickeln.

Zentral für Breth bleibt, dass die Phasen der Improvisation zwar keinen langen, dafür aber sehr intensiven Teil der Arbeit mit und an den Figuren ausmachen, um deren Motive und Emotionen offenzulegen und den tiefgreifenden Charakter der Rolle zu ergründen. Über das Verhältnis zwischen Schauspielkünstler und Regisseur fügt Andrea Clausen weiterhin an:

Ich hatte bei Andrea zum ersten Mal eine künstlerische Heimat gefunden, in ihrer Art, wie sie mit Bildern arbeitet. (...) [Sie] hat manchmal Sätze gesagt, die Bilder in mir wachriefen, mit denen meine Phantasie sehr viel anfangen konnte. Andrea hat mich diese Bilder entwickeln lassen und ich habe mich so frei wie noch nie gefühlt. Sie hatte mich zu einer inneren Konzentration und Begeisterung gebracht, die ich bis dahin nicht kannte. (...) Wir hingen an einem Atem zusammen. Wir wurden von den Partnern ebenso inspiriert wie von ihr. Das habe ich ganz selten erlebt.⁴⁴⁶

Dementsprechend kann das Zusammenspiel mit Breth als eine genaue und durchdringende Schau zwischen Schauspieler und Rolle betrachtet werden. Schlagworte, die hierbei immer wieder im Zusammenhang mit Andrea Breth fallen und ihr Anliegen einer sehr genauen Figuren- und Charakterkonzeption unterstreichen, sind *ausprobieren*, *suchen*, *beobachten*.

Essentiell ist für Breth darüber hinaus, dass Bühnenbild, Licht, Musik und Kostüme komplett auf die Schauspieler ausgerichtet und abgestimmt sind.⁴⁴⁷ Die kontextuelle Aussage des Lichtdesigners Koppelman „Man ist halt Zurüster“⁴⁴⁸ betont die Relevanz der Gesamtwirkung des Stückes für Breth. Alles wird um den Text herum und den Schauspieler, der die-

⁴⁴⁵ Dermutz (1995), S. 92.

⁴⁴⁶ Ebd. S. 76.

⁴⁴⁷ Vgl. Ebd. S. 106.

⁴⁴⁸ Ebd.

sen in der entsprechenden Rolle vorträgt und lebt, konzipiert. Alle weiteren außersprachlichen Elemente werden um diesen Kern herum entworfen und gebaut, so dass am Ende das Gesamtkunstwerk Theater entstehen kann. „Wenn es größere Bühnenbilder sind, wie bei *Stella* oder *Maria Stuart*, inszeniert Andrea die Schauspieler oft in klar definierten Räumen, Schneisen oder geometrischen Flächen innerhalb des Bildes, um die Konzentration auf die Schauspieler zu steigern.“⁴⁴⁹

Dabei ist sich Breth der Relevanz ihrer Aufgabe als Spielleiter bewusst und betont diesbezüglich fortwährend die Bedeutung der Führungsqualität eines Regisseurs. „Ich sage oft zu meinen Schauspielern: Ich bin euer Trainer. Ich organisiere die Bewegungen auf dem Spielfeld und eine Strategie, dass ihr euch nicht gegenseitig auf den Füßen steht, solche handwerklichen Dinge einfach.“⁴⁵⁰ Für die Schauspieler, so Breth weiter, sei es extrem wichtig, dass sie gut geführt werden.⁴⁵¹ „Meine Arbeit besteht dann darin, ihm zu helfen und nicht einfach zu sagen „Arschloch, du kannst es eben nicht.“ Man muss auch wissen, wie man eine Probe führt. Und wie man nach der Probe Kritik mit dem Ensemble macht. Dabei kann man nämlich alles zerstören.“⁴⁵²

3.4.1.5. Zusammenfassung

Mit Verweis auf Fischer-Lichte lässt sich die Betonung des phänomenologischen Charakters der theatralen Kunstgattung seit den 1990er Jahren konstatieren.⁴⁵³ Dabei steht die Zentrierung des Aufführungsprozesses und eine damit einhergehende Überwindung der „Vorherrschaft des Textes“⁴⁵⁴ als kennzeichnend für postdramatische Inszenierungstendenzen des deutschen Gegenwartstheaters. Der Begriff postdramatisches Theater wird in dieser Arbeit, wie bereits angekündigt, eng an die Beschreibungen des Theaterwissenschaftler Hans-Thies Lehmann angeknüpft. Anhand verschiedener Perspektiven beschreibt Lehmann eine, seit den 1990er Jahren auftretende, polymorphe Diskursform. Kennzeichen dieser Theatralität sind insbesondere Merkmale wie die Dekonstruktion des Textes, Ambiguität, Assoziation und die Eliminierung des Autors.⁴⁵⁵ Von diesen Ansätzen distanziert sich Breth, wie anhand der Szenenanalysen später zu zeigen sein wird, jedoch vollständig.

⁴⁴⁹ Ebd.

⁴⁵⁰ BB, S. 98.

⁴⁵¹ Vgl. Ebd. S. 87.

⁴⁵² BB, S. 88.

⁴⁵³ Vgl. Fischer-Lichte/ Roselt (2001), S. 237-253.

⁴⁵⁴ Lehmann (2001), S. 21.

⁴⁵⁵ Vgl. Anhang I.

Mit Blick auf die Ereignishaftigkeit als zentralen Begriff zur Beschreibung der Einmaligkeit und Unwiederholbarkeit theatraler Ereignisse, lässt sich als weiteres Merkmal theatraler Kommunikation auf die Doppelschichtigkeit der Darsteller in ihrer Funktion als Rolle und Schauspieler verweisen. Dabei macht sich Breth den theatertheoretischen *Als-ob*-Gedanken für ihr Rollenverständnis zu eigen, um ein Erzeugen und nicht bloßes Abbilden von Wirklichkeit zu erzielen. Indem der Schauspieler versucht, entsprechende Beispiele aus dem eigenen Erfahrungsraum zu finden und auf seine Rolle zu übertragen, um das eigentlich Nicht-Erlebte als Wirklichkeit darstellen zu können, entstehen zwei Wirklichkeitsebenen: Das künstlerische Objekt und das produzierende Subjekt. Dieser Vorgang theatraler Kommunikation steht weiterhin in direkter Wechselwirkung mit dem Rezipienten und kann damit in seiner Komplexität als „metakommunikative Vereinbarung“ zwischen Sender und Empfänger betrachtet werden.⁴⁵⁶

Der Argumentation Breths folgend ist Theater, besonders in der Korrelation mit dem Publikum, als pädagogische Lehranstalt zu begreifen. Diesem Ansatz unterliegt der kulturpädagogische Begründungszusammenhang, dass Theater nicht nur zur Kunst erzieht, sondern darüber hinaus auch die Weitergabe kultureller Bildung und Erhaltung kultureller Werte forciert.⁴⁵⁷

Es ist nicht alles verloren, es ist vielmehr eine Frage der Vermittlung und Anziehung. Da sind wir gefragt, da müssen wir kreativer werden. Uns eben nicht treiben lassen. Das Theater muss wieder moralische Anstalt werden... Moral heißt, das Theater als Gedächtnis zu begreifen für das Verlorene und das Wiederzufindende.⁴⁵⁸

Breths Ansatz folgend bedingt sich die momentane Aufgabe der Bühne primär aus der Notwendigkeit der Geschichtsvermittlung und Auseinandersetzung mit unserem kulturellen Erbe, den Dichtern und Texten unserer literarischen Vergangenheit. Dieser Verantwortung, wie auch der Funktion als Sprachrohr einer Gesellschaft und Plattform öffentlicher Diskussion, muss sich das Theater laut Breth wieder gewahr werden. Damit würde die Bühne abermals zum „sinnpendenden Kollektiverlebnis“⁴⁵⁹ einer ganzen Gesellschaft werden.

Schmidt verweist in seinen soziokulturellen Untersuchungen zur Funktion von Drama und Theater auf die besonders nach den traumatischen Erfahrungen des 2. Weltkriegs weit verbreitete Auffassung, dass ausschließlich eine heteronome Kunstform adäquat auf derartige

⁴⁵⁶ Vgl. Czerny (2004), S. 69.

⁴⁵⁷ Vgl. Hentschel (2013), S. 123.

⁴⁵⁸ Hadamczik (2004), S.6.

⁴⁵⁹ Schmidt (2008), S. 47.

Verhängnisse reagieren kann.⁴⁶⁰ Damit wird die Bühne bei Andrea Breth zu einem Medium moralischer Anstalt funktioniert, um als Plattform für eine öffentliche Auseinandersetzung und Vermittlung zu dienen. In diesem Zusammenhang äußert die Regisseurin weiterhin ihr Bedauern darüber, dass alles, was ihre damalige Arbeit an der Schaubühne ausmachte, wie Konzentration, genauer Umgang mit Texten, die Auseinandersetzung mit deren politischen und kulturellen Rahmenbedingungen, sowie mit unmittelbaren Kontexten oder intermediären Interimsbereichen heute als Zeit raubend oder nicht mehr >zeitgemäß< empfunden wird.⁴⁶¹

Eine weitere Bestimmung von Theater äußert sich für die Regisseurin unter anderem darin, dass über die Darstellung von Widersprüchen oder der Thematisierung konkreter Problemsituationen und dem Aufzeigen eines möglichen Lösungsansatzes, respektive der potentielle Umgang mit diesem Konflikt, dem Zuschauer Mut für das eigene Leben vermitteln soll.⁴⁶² Der Verifikation dieses Eindrucks dient ein Beispiel aus Breths Stückekanon. In *Letzter Sommer in Tschulimsk*, das Breth als tragikomische Farce inszeniert, zeigt sie „das Leben als einen Prozess der Verrohung: Welche kühne Utopien die Menschen sich auch ersinnen mögen, die *conditio humana* scheint unveränderbar zu sein und das Leben ein dummes Geheimnis.“ Indem Breth das Theater als eine Kunstform begreift, die unmittelbar auf die Gesellschaft ausgerichtet ist, bietet sich ihr dort eine Plattform, um dem Zuschauer gezielt die Verrohung und Bornhiertheit der Gesellschaft aufzuzeigen. Ihr erklärtes Ziel ist es, anhand der Veranschaulichung dieser Zustände den Zuschauer zu animieren, für sich zu lernen und sein Leben überlegter zu gestalten.

Mitmachen allein wird nicht geduldet. Bekennen ist gefordert, so wie sie sich bekennt. (...) Andrea Breth ist in ihrer Haltung, ob Hinwendung oder Abneigung, immer ganz, niemals halbherzig oder lau. Lessing lässt Gräfin Orsina sagen: >Gleichgültig ist die Seele nur gegen das, woran sie nicht denkt; nur gegen ein Ding, das für sie kein Ding ist.< Ich kenne in der Seele von Andrea viele Schwingungen - gleichgültig ist sie nie!⁴⁶³

Mit dem Verweis auf Günter Rühle lässt sich abschließend konstatieren, dass sich Andrea Breths Arbeit insbesondere dadurch auszeichnet, dass sie „die Bestandteile des von ihr erarbeiteten Bühnentextes nämlich nicht nur aus gründlichen Interpretationen des Autortextes“ ableitet, sondern darüber hinaus „mit der Kraft ihrer Phantasie auch zu einer größeren

⁴⁶⁰ Ebd.

⁴⁶¹ Kronsbein (1997) unter <http://www.spiegel.de/spiegel/print/d-8778965.html>.

⁴⁶² In diesem intentionalen Ansatz zeigen sich deutliche Parallelen mit dem englischen Theaterregisseur Peter Brook.

⁴⁶³ BD, S. 8f.

Einheit zusammen[fügt], die den Sinn der Spielvorlage in plastischer Vorlage erfassbar macht.⁴⁶⁴

⁴⁶⁴ Ahrends (1990), S. 11.

3.5. Emilia Galotti - Eine Inszenierung von Andrea Breth

Andrea Breth inszeniert Lessings „Emilia Galotti“ hinreißend leicht, mit einer herrlich ver-ruchten Selbstverständlichkeit: Jedes Wort von 1772 fällt scharf wie eine Rasierklinge in Öl auf eine Szene von heute. Das Stück wird nicht aktualisiert oder dekonstruiert. Umgekehrt: Es konstruiert eine Gegenwärtigkeit, die durch dieses Stück erst entdeckt, auf die Spitze ge-trieben, komisch groß und tragisch grotesk ausgespielt wird. Das hat es auf dem Theater lange nicht gegeben. Wer überhaupt wissen will, was Theater noch kann, der kann es hier wissen.⁴⁶⁵

Wie aus den bisherigen Untersuchungen hervorgegangen ist, pflegt Andrea Breth einen sehr genauen und textgetreuen Umgang mit der literarischen Vorlage auf der Bühne. In der folgenden Analyse soll nun ihr, im Vorfeld erarbeitetes, theoretisches Bühnenkonzept praktisch analysiert werden. Um aufzuzeigen, in welcher Form und Ausprägung textgetreues Arbeiten erfolgen kann und gleichzeitig die Diskrepanz zu dekonstruktivistischen, postmodernen Inszenierungskonzepten zu verdeutlichen, wird dieser Szenenanalyse im direkten Anschluss die Analyse der gleichen Sequenz aus Emilia Galotti unter der Regie von Michael Thalheimer gegenüber gestellt.

Andrea Breths Inszenierung von Emilia Galotti feierte im Wiener Akademietheater am 20.12.2002 Premiere. In einer Kritik zu dieser Inszenierung wird vor allem Breths Textdeutung lobend hervorgehoben. Wie aus der anschließenden Szenenanalyse deutlich hervorgehen wird, zitiert die Regisseurin den originalen Wortlaut des Stückes und nimmt dementsprechend keinerlei sprachliche Änderungen am dramatischen Text vor. Diese Inszenierung Breths steht

⁴⁶⁵ Burgtheater Wien (2002) unter <http://www.burgtheater.at/Content.Node2/home/service/shop/07-Emilia-Galotti.at.php>.

damit modellhaft für eine textadäquate Inszenierung, die trotz der Exklusio aktualisierender Ansätze

(...) mit ihrer Deutung von Lessings *Emilia Galotti* ein atemberaubendes Kammerstück, ein Psychodrama, einen packenden Krimi inszeniert, und damit die ganze zeitlose philosophische Dimension des Stücks einem heutigen Publikum hautnah zugänglich gemacht [hat].⁴⁶⁶

Anhand dieser Darbietung bestätigt Breth erneut die Annahme, dass die *alten* Themen keinesfalls an Aktualität verloren haben. Hier spiegelt sich auch ihr Ansatz von der Mittlerfunktion des Theaters wieder. Ihr erklärtes Ziel ist es, nicht nur die allgemein vorherrschende Geschichtsvergessenheit zu bekämpfen, sondern auch den Wert künstlerischen Schaffens damit hervorzuheben, „dass man bestimmte Dichter auf der Bühne weiterleben lässt, mit den anspruchsvollen, komplizierten Sachverhalten ihrer Stücke.“⁴⁶⁷ Dass die entsprechenden Themen immer noch Aktualität besitzen und bestimmte Motive in der Geschichte offensichtlich einem kontinuierlichen Wiederholungsprozess ausgeliefert sind, demonstriert Breth anhand ihrer *Galotti*-Darbietung. Als exemplarisch können dabei folgende thematische Schwerpunkte des Stückes betrachtet werden: Hierarchie, Macht und Ohnmacht, Gewalt und Machtmissbrauch, Privates versus Öffentliches wie auch die generelle Kritik an einer willkürlichen, politischen Herrschaft.

Auffällig erscheint weiterhin die Akzentuierung der jeweiligen Figurenbeziehungen zueinander, die durch eine entsprechend minutiöse Darstellung erfolgt und sich etwa in der Art der Interaktion und Kommunikation korrespondierender Figuren manifestiert. Im Zentrum dieses Stückes stehen offensichtlich Innenleben und Psyche der Charaktere. Besonders ausgeprägt scheint dabei der Leidensdruck der Figuren, die sowohl unter ihren Aufgaben und der gesellschaftlichen Stellung wie auch an ihren Gefühlen zu zerbrechen drohen.

Das Missverhältnis um die bestehenden Moralvorstellungen setzt Andrea Breth mit starker Fokussierung auf die psychologischen Aspekte in den Figuren um. Dies tritt besonders stark bei den zentralen Personen des Trauerspiels, wie Emilia Galotti oder Hettore Gonzaga, zutage. Dabei betont Breth die Ambivalenz der Lessingschen Charaktere, indem sie die Figurendarstellung intensiviert. Paradigmatisch kann in diesem Kontext auf die Ausarbeitung der Emilia verwiesen werden: Durch Johanna Wokaleks natürlich naives Spiel erreicht Breths Emilia den Gipfel des menschlichen Gefühlschaos. Gleichzeitig stellt sie hierdurch den

⁴⁶⁶ Rennhofer (2002) unter <http://www.dradio.de/dlf/sendungen/kulturheute/140458/>.

⁴⁶⁷ BB, S. 124.

Kontrapunkt der Inszenierung dar, eine Gegenstimme, die im Kontext des Gesamtkunstwerks eine harmonische, aber auch eigenständige und autarke Rolle einnimmt, an welcher sie schlussendlich zerbricht. Emilia tritt somit als Gegenstimme zur vorgegebenen Melodie auf. Dabei zeigt die Schauspielerin Johanna Wokalek in authentischem Maß die psychische Labilität der Galotti, die sich nicht nur in ihrem Mienenspiel und gestischem Habitus durch das komplette Spiel zieht. Ihre Kraftlosigkeit manifestiert sich weiterhin in einer verstörten Passivität und den unruhigen und hilfeschendenden Bewegungsabläufen der Figur. Dabei ist Emilia ihrer (An-)Spannung, die sich in einer nahezu unvereinbaren Gleichzeitigkeit von Ekel und Anziehung gegenüber dem Prinzen äußert und in ihrem gesamten Auftreten niederschlägt, vollkommen ausgeliefert. Die Ambivalenz dieses Gemütszustandes äußert sich unter anderem in Wokaleks Spiel als hyperaktives und zerbrechliches Mädchen, das sich einerseits immer noch ihr kindliches Familienidyll bewahren will und unter dem Schutz des elterlichen Deckmantels lebt. Ihre physischen Ticks, wie das permanente Zupfen an Bluse und Rock, verweisen jedoch schon auf die unheilvolle Vorahnung, dass es mit dieser Ruhe bald für immer vorbei sein wird. Es ist offensichtlich, dass in dieser Darbietung die Figuren und ihre Emotionen zentral sind - der Ständekonflikt rückt in den Hintergrund. Das dramatische Personal scheint seinen Empfindungen vollkommen ausgeliefert zu sein. Die Figuren handeln affektgesteuert und können nicht mehr angemessen auf bestimmte Emotionen reagieren. Mit dieser Form der Darstellung gelangt Lessings Überlegung vom Triumph der *emotio* über die *ratio* zur Visualisierung.

Im weiteren Kontext ist für Breth *Tradition* hinsichtlich Kontextualisierung, Motivwahl und Illustration keineswegs damit gleichzusetzen, „dass man rückwärts blickt, sondern dass man weiß, woher etwas kommt, und worauf das, was wir heute machen, basiert.“⁴⁶⁸ Die Regisseurin begreift es somit als unmittelbare Aufgabe des Theaters, ein kulturelles Gedächtnis auszubilden und zu konservieren, um bestimmte Werte in der Gesellschaft zu vermitteln und im Denken zu integrieren. Ideologisch steht sie somit auch vollkommen in der Tradition von Lessing, der hier den Anspruch einer erzieherischen Funktion von Literatur zugrunde legt.

Als *Dienerin des Textes* steht Breth weiterhin dafür ein, dass man die Komplexität eines Stückes nicht auf Kosten von Aktualisierungstendenzen riskieren darf. Vielmehr sollen den Menschen Antworten des 18. Jahrhunderts auf Fragen nähergebracht werden, die heute immer noch virulent sind. Dadurch erscheint nicht nur die eigene Kultur vertrauter, sondern auch um ein Vielfaches transparenter und trägt letztlich zur Ausformung eines geschichtlich-

⁴⁶⁸ BB, S. 124.

kulturellen Identifikationspotentials bei. Betrachtet man Breths *Galotti*-Inszenierung, so erweisen sich die in diesem kontextuellen Rahmen häufig verwendeten Schlagworte *psychologisches Feingefühl* und *handwerkliche Präzision* als angemessen. Mit Rekurrenz auf Breths Textumgang lässt sich eine ganzheitliche Ausrichtung am Lessingschen Original verzeichnen. Nur wenige, für die Rezeption unerhebliche Passagen fallen Strichen zum Opfer. Darüber hinaus lässt sich eine apodiktische Anpassung an Lessings Sprachmuster und Tonalität verzeichnen, wie auch die bewusste Distanzierung von Aktualisierungstendenzen des Stoffes. „Andrea Breth hat Lessings bürgerliches Trauerspiel Emilia Galotti in ein modernes Psycho-drama transponiert, ohne dem Stück oder dem Dichter in irgendeiner Weise Gewalt anzutun.“⁴⁶⁹

Künstlerisch konstruktive Einwirkungen lassen sich lediglich auf dem non-verbale Zeichensektor verorten. So installiert Breth beispielsweise eine Alarmanlage, die am Ende des Stücks anspringt und durch ein lautes Signal andere Menschen um Hilfe bittet, diesen jedoch gleichzeitig auch als Warnsignal dienen soll. Indem Breth ihre Inszenierung mit dem Bild eines Menschen beschließt, der aus der gesellschaftlichen Ordnung gefallen ist, greift sie den Bezug zu ihrer Anfangsszene auf, in der sie ebenfalls über die bildhaften Textvorgaben agiert. Das große Thema, dem sie in ihrer Darbietung die rahmende Funktion zuschreibt, ist das Scheitern der Menschen durch den „Eigensinn der Liebe“⁴⁷⁰ wie auch die allgemein dominante Präsenz des Liebes- und Leidenschaftsmotivs. Hettore Gonzaga findet aufgrund dieser gescheiterten Liebe keinen Halt mehr und wird letztlich durch Leid und Verzweiflung zu einem Gottsuchenden, was in dem abschließenden, verzweifelnden Anrufen Gottes „Gott! Gott!“ zum Ausdruck gebracht wird.⁴⁷¹

3.5.1. Szenenanalyse: 5. Akt, Szene 7 und 8

Im Folgenden sollen die Szenen 7 und 8 des 5. Aktes untersucht werden. Aufgrund des per se translatorischen Charakters einer Inszenierung wird für die nachfolgenden Analyse-zwecke die Auswertung eines Videomitschnitts vorgenommen, damit eine präzise und umfassende Untersuchung der entsprechenden Szenen gewährleistet werden kann.⁴⁷² Um einen vo-

⁴⁶⁹ Rennhofer (2002) unter <http://www.dradio.de/dlf/sendungen/kulturheute/140458/>.

⁴⁷⁰ BD, S. 43.

⁴⁷¹ BD, S. 43.

⁴⁷² Emilia Galotti. Aufführung des Wiener Burgtheaters aus dem Haus der Berliner Festspiele. Die Theater edition. Inszenierung: Andrea Breth. Fernsehregie: Andreas Morell. 3sat/ ZDFtheaterkanal/ ORF 2003.

rausgreifenden Überblick bezüglich des Verhältnisses von Originalfassung und der Inszenierung von Andrea Breth zu schaffen, sei der Untersuchung ein Szenenspiegel vorangestellt.

Aus Gründen der Übersichtlichkeit werden im ersten Szenenspiegel lediglich die Textänderungen im direkten Vergleich zwischen der Originalfassung und der szenischen Fassung von Breth einander gegenübergestellt und verglichen. Gleichbleibende Elemente erscheinen nicht in dieser Werkschau. Im zweiten Szenenspiegel erfolgt die komplette Gegenüberstellung von Originaltext und Bühnenfassung. Aus der Auflistung sollen nachfolgende Konsequenzen für Breths Textauslegung und ihren Deutungsansatz des Stückes gefolgert werden. Jegliche Untersuchungen zu Eingriffen in die non-verbale Zeichenebene des Stückes werden in direktem Anschluss in einem separaten Szenenspiegel aufgelistet.

3.5.2. Szenenspiegel 1: Der Text

Textvergleich und Deutungsverständnis zwischen der Originalfassung von Lessings Emilia Galotti und der Fassung von Andrea Breth. 7. und 8. Auftritt, 5. Aufzug.

Beobachtung	Szene	Person	Originalfassung	Fassung Andrea Breth
1	7	Emilia	Wie? Sie hier, mein Vater? - Und nur Sie?- Und meine Mutter? Nicht hier? - Und der Graf? Nicht hier? – Und Sie so unruhig mein Vater?	Wie? Sie hier, mein Vater? - Und meine Mutter? Nicht hier? - Und der Graf? Nicht hier?
2	7	Odoardo	Und du wärest ruhig, weil du ruhig sein musst? – Wer bist du?	Wer bist du?
3	7	Emilia	Und warum er tot ist! Warum! - Ha, so ist es wahr, mein Vater? (...) Wo ist	Ha, so ist es wahr, mein Vater? (...) Wo ist meine Mutter?

			meine Mutter? Wo ist sie hin, mein Vater?	
4	7	Emilia	Was verweilen wir noch hier? Lassen Sie uns fliehen, mein Vater!	Was verweilen wir noch hier?
		Odoardo	Fliehen?- Was hätt es dann für Not?- Du bist, du bleibst in den Händen deines Räubers.	Du bist, du bleibst in den Händen deines Räubers.
5	7	Emilia	Ich allein in seinen Händen? Nimmermehr, mein Vater.	In seinen Händen? Nimmermehr, mein Vater.
6	7	Odoardo	Ha! Wenn du so denkst! – Lass dich umarmen, meine Tochter! – ich hab es immer gesagt: das Weib wollte die Natur zu ihrem Meisterstück machen. Aber sie vergriff sich im Tone; sie nahm ihn zu fein. Sonst ist alles besser an Euch, als an Uns. ⁴⁷³ – Ha, wenn das deine Ruhe ist: so habe ich meine in ihr wiedergefunden! Lass dich um-	Wenn du so denkst! – Wenn das deine Ruhe ist: so habe ich meine in ihr wiedergefunden! Lass dich umarmen, meine Tochter!

⁴⁷³ Die fettgedruckte Textpassage wird in Andrea Breths Fassung erst am Ende der 7. Szene von Odoardo gesprochen. Der Wortlaut ist dann, an entsprechender Stelle, der gleiche. Änderungen für den Sinngehalt der Szene ergeben sich hieraus nicht.

			armen, meine Tochter!	
7	7	Emilia	Will mich reißen; will mich bringen: will! will!	Will mich reißen; will mich bringen: will! will! will! will!
8	7	Odoardo	Ich ward auch so wütend, dass ich schon nach diesem Dolch griff, um einen von beiden-beiden!- das Herz zu durchstoßen.	Ich griff schon nach diesem Dolch, um einen von beiden- beiden!- das Herz zu durchstoßen.
9	7	Emilia	Um des Himmels willen nicht, mein Vater! – Dieses Leben ist alles, was die Lasterhaften haben. – Mir, mein Vater, mir geben Sie diesen Dolch.	Mir, mein Vater, mir geben Sie diesen Dolch.
		Odoardo	Kind, es ist keine Haarnadel.	
		Emilia	So werde die Haarnadel zum Dolche! – Gleichviel.	
		Odoardo	Was? Dahin wäre es gekommen? Nicht doch; nicht doch! Besinne dich. – Auch du hast nur ein Leben zu verlieren.	

		Emilia	Und nur Eine Unschuld!	
		Odoardo	Die über alle Gewalt erhaben ist.-	
		Emilia	Aber nicht über alle Verführung. – Gewalt! Gewalt! Wer kann der Gewalt nicht trotzen? Was Gewalt heißt, ist nichts: Verführung ist die wahre Gewalt. ⁴⁷⁴ - Ich habe Blut mein Vater; (...) Und welcher Religion?- Nichts Schlimmers zu vermeiden, sprangen Tausende in die Fluten, und sind Heilige! Geben Sie mir, mein Vater, geben Sie mir diesen Dolch.	Ich habe Blut mein Vater; (...) Und welcher Religion? Aber nicht über alle Verführung. – Gewalt! Gewalt! Wer kann der Gewalt nicht trotzen? Was Gewalt heißt, ist nichts: Verführung ist die wahre Gewalt. - Geben Sie mir, mein Vater, geben Sie mir diesen Dolch. Geben Sie mir, mein Vater, geben Sie mir diesen Dolch.
		Odoardo	Und wenn du ihn kennest diesen Dolch!	Wenn ich ihn auch nicht kenne!- Ein Unbekannter
		Emilia	Wenn ich ihn auch nicht kenne!- Ein unbekannter Freund, ist auch ein	

⁴⁷⁴ Die fettgedruckte Passage wird in Andrea Breths Fassung am Ende von Emilias Sprachabschnitt eingebaut, bleibt also im selben Sinnabschnitt. Lediglich die Abfolge der Sätze wird hier verdreht. Diese Umstellung nimmt daher keinerlei Einfluss auf den Sinngehalt des Dialoges.

			Freund. – Geben Sie mir ihn, mein Väter; geben Sie mir ihn.	
10	7	Odoardo	Sie, wie rasch!- Nein, das ist nicht für deine Hand.	Nein, das ist nicht für deine Hand.
		Emilia	Es ist wahr, mit einer Haarnadel soll ich- <i>(Sie fährt mit der Hand nach dem haare, eine zu suchen, und bekommt die Rose zu fassen.)</i> Du noch hier? Herunter mit dir! Du hörst nicht in das Haar einer - wie mein Vater will, dass ich werden soll!	<i>(Sie fährt mit der Hand nach dem haare, eine zu suchen, und bekommt die Rose zu fassen.)</i> Du hörst nicht in das Haar einer - wie mein Vater will, dass ich werden soll!
		Odoardo	O, meine Tochter!	
11	7	Emilia	O, mein Vater, wenn ich Sie errietel!- Doch nein; das wollen Sie auch nicht. Warum zaudern Sie sonst?- <i>(In einem bittern Tone, während das sie die Rose zerpfückt.)</i> Ehedem wohl gab es einen Vater, der seine Tochter von der Schande zu retten, ihr	<i>(In einem bittern Tone, während das sie die Rose zerpfückt.)</i> Ehedem wohl gab es einen Vater, der seine Tochter von der Schande zu retten, ihr den ersten besten Stahl ins Herz senkte- (...)

		Odoardo	den ersten besten Stahl ins Herz senkte- (...) Doch, meine Tochter, doch! <i>(Indem er sie durchsticht.)</i> Gott, was hab ich getan! <i>(Sie will sinken, und er fasst sie in seine Arme.)</i>	Lass dich umarmen, meine Tochter! Das Weib wollte die Natur zu ihrem Meisterstück machen. Aber sie vergriff sich im Ton; sie nahm ihn zu fein. Sonst ist alles besser an Euch, als an uns. – Lass dich umarmen meine Tochter. Was hab ich getan!
12	8	Der Prinz	Was ist das? – Ist Emili- en nicht wohl?	
		Odoardo	Sehr wohl; sehr wohl!	
		Der Prinz	Was seh ich?- Entsetzen!	
		Marinelli	Weh mir!	
		Der Prinz	Grausamer Vater, was	

		Odoardo	haben Sie getan? Eine Rose gebrochen, ehe der Sturm sie ent- blättert.- War es nicht so, meine Tochter?	
13	8	Odoardo	Nicht du, meine Tochter! Dein Vater, dein un- glücklicher Vater!	Nicht du, meine Tochter!
14	8	Odoardo	Zieh hin!- Nun da, Prinz! Gefällt sie Ihnen noch? Reizt sie noch ihre Lüs- te? Noch, in diesem Blu- te, das wider Sie um Ra- che schreiet? <i>(Nach ei- ner Pause.)</i> Aber sie erwarten, wo das alles hinaus soll? Sie erwarten vielleicht, dass ich den Stahl wider mich selbst kehren werde, um meine Tat wie eine schale Tra- gödie zu beschließen?- Sie irren sich. Hier! (...)	Zieh hin!- Nun da, Prinz! Gefällt sie Ihnen noch? Reizt sie noch ihre Lüs- te? Noch, in diesem Blu- te. <i>(Nach einer Pause.)</i> Aber sie erwarten, wo das alles hinaus soll? Sie erwarten vielleicht, dass ich den Stahl wider mich selbst kehren werde. Hier! (...)
15	8	Der Prinz	Hier! Heb ihn auf.- Nun? Du bedenkst dich?- Elender!- <i>(Indem er ihm den Dolch aus der hand reißt.)</i> Nein, dein Blut soll mit diesem Blute	Dein Blut soll mit die- sem Blute sich nicht mi- schen. – Geh, Elender, geh. - Gott! Gott!

			sich nicht mischen. – geh, dich auf ewig zu verbergen! – Geh! sag ich. – Gott! Gott!- Ist es, zum Unglück so man- cher, nicht genug, dass Fürsten Menschen sind: müssen sich auch noch Teufel in ihren Freunden verstellen?	
--	--	--	--	--

Aus der Betrachtung des Szenenspiegels geht hervor, dass die Regisseurin bei der Transformation vom dramatischen zum szenischen Text vorwiegend Kürzungen vorgenommen hat. Insgesamt sind bei der Analyse der beiden Szenen 15 Abweichungen zu verzeichnen, wovon zwei lediglich Umstellungen innerhalb des Originaltextes sind. Die restlichen 13 Feststellungen beziehen sich auf Streichungen von kürzeren Textpassagen, wovon zehn jedoch nicht essentiell zum Verständnis des Textes oder dessen Bedeutung beitragen. Diesbezüglich lässt sich konstatieren, dass ein Großteil der von Breth vorgenommenen Änderungen folgenlos bleibt und somit schlichtweg der Vollständigkeit halber in den Szenenspiegel aufgenommen wurden.

Eine substantielle Bedeutung kann insgesamt nur drei Änderungen zugesprochen werden, die jedoch allesamt den Charakter des Dramas unterstützen und somit keine Auswirkung bezüglich der Lesart oder des Werkverständnisses evozieren:

In **Beobachtung 7** wird festgestellt, dass Emilia viermal hintereinander *will!* ausruft, anstelle der ursprünglich angesetzten zwei Mal. Durch diese mehrmalige Wiederholung entsteht eine Emphase, die Emilias Gefühlszustand der Erregung und Angst betonen soll. Diese gesteigerte Form ihres Ethos betont die Brisanz der emotionalen Lage, in der sich Emilia derzeit befindet. Dieser Ethos, der sich in einem Rahmen von (christlichen) Wertevorstellungen, Pflicht- und Ehrgefühl gegenüber der Familie - speziell dem Vater - , Sittlichkeit und strikten Moralvorstellungen bewegt, kommt hier ganz deutlich zum Tragen. Emilia zerbricht, physisch und psychisch, an ihrem Schuldbewusstsein und der Vorstellung, Gefangene des Prinzen zu sein und seinen Avancen nicht widerstehen zu können. Diese Hilflosigkeit und Verzweiflung Emilias manifestiert sich in ihrem wiederholten Ausruf und bewegt schlussendlich auch Odoardo dazu, Emilia die Bürde ihres geplanten Suizids, um ihres Seelenfriedens willen, abzunehmen. Der schlimmste Mord in Odoardos Sinne wäre es, Emilia weiterleben zu lassen, wodurch Breths Emphase eine gesteigerte Bedeutung erfährt.

Die Umstellung der Textsegmente in **Beobachtung 6** bleibt weitgehend folgenlos, da sie lediglich einer thematischen Umgestaltung dient und letztlich den Effekt des tragischen Endes von Emilia insofern verstärkt, als dass Odoardo kurz vor ihrer Erdolchung nochmals das feine und perfekte Wesen der Frau betont, das er durch den Mord an Emilia zu bewahren ersucht. Auch um ihr Seelenheil zu schützen, das nach christlichem Verständnis durch einen Suizid entehrt wird, tötet er seine Tochter und rettet somit ihr Ehrgefühl und moralisches Ansehen innerhalb der Gesellschaft. Am Ende muss Emilia jedoch eingestehen, dass sie keinen Willen mehr hat: „Der Kopf, der Geist und der Körper sind keine Einheit mehr. Zerrissen-

heit.⁴⁷⁵ Sie liebt einen Mörder und fühlt sich schuldig an Appianis Tod. Von Schuldgefühlen geplagt und zerfressen, will sie sich selbst das Leben nehmen. Diese Perspektivlosigkeit, die Emilia hier erlebt, geht gleichsam mit ihrer zerrissenen Erziehung einher. Dieser Tatsache wird sich zum Ende ebenfalls Odoardo bewusst: Mutter und Vater streiten von Beginn an, wie ihre Tochter zu erziehen ist, wodurch Emilia zwischen zwei Welten und auch zwei Weltanschauungen zerrissen ist. Darüber hinaus muss Odoardo erkennen, dass nicht alles mit Vernunft zu regeln ist. Hinsichtlich der Diskrepanz zwischen einer intendierten, vernunftgelenkten Agitation und einer faktischen, an emotionalen Belangen orientierten Handlungsweise im Drama, konstatiert Breth:

Ausgerechnet ein Autor wie Lessing sagt das - der berühmteste Aufklärer des 18. Jahrhunderts. Und darin ist dieses Stück eine Sensation an philosophischer Modernität. Ich finde es hochmodern, dass Lessing sagt, es gibt Dinge, die wir uns nicht erklären können.⁴⁷⁶

Die Textumgestaltung in **Beobachtung 9** hat hingegen die Akzentuierung einer Botschaft zur Folge und rückt ganz deutlich folgende Textpassage in das Zentrum der Sequenz: *Verführung ist die wahre Gewalt!* Dieser Ausspruch Emilias kann, im Gesamtkontext des Stückes, als zentrale Aussage und Leitmotiv für ihr Handeln gesehen werden. Andrea Breth räumt Emilias Ausruf eine zentrale Stellung ein und akzentuiert ihn und seine Brisanz durch diesen Eingriff für das komplette Stück. Im direkten Anschluss folgt die zweifache Aufforderung an ihren Vater, ihr den Dolch zu geben: diese Emphase verstärkt die Dringlichkeit und verdeutlicht den Ernst der Lage. Emilia kann mit dem Wissen um ihre (Mit-)Schuld und dem Verlust ihrer Unschuld nicht länger leben und zerbricht daran. Die große Frage lautet diesbezüglich, was Emilia in jenem 5., todbringenden Akt unter dem Begriff der Unschuld versteht und warum sie unbedingt sterben will. Letztendlich muss Emilia erkennen, dass sie einen Mörder liebt, den Mörder ihres zugesprochenen Bräutigams. Dass ihr Gewissen sie plagt, deutet sich bereits im 2. Akt an, als sie zu ihrer Mutter sagt, dass sie Appiani von ihrer Begegnung mit dem Prinzen in der Kirche erzählen muss. Die Mutter reagiert auf dieses Geständnis energisch mit einem *Nein*. An dieser Stelle öffnet sich der Kreuzweg für Emilia: Um ihre Unschuld zu bewahren, hätte sie Appiani von der Begegnung mit dem Prinzen in der Kirche erzählen müssen. Auch, dass sie nach christlichem Verständnis durch diese Begegnung bereits das heilige Sakrament der Ehe vollzogen und vor Gott somit bekundet hat, dass sie

⁴⁷⁵ BD, S. 49.

⁴⁷⁶ Ebd.

einen anderen liebt. Diese Beichte wäre jedoch angesichts ihres gesellschaftlichen Ansehens und der Stellung ihrer Familie vollkommen unmöglich gewesen. Hierzu äußert sich Breth in einem Interview mit Klaus Dermutz wie folgt:

Der Prinz findet in der Kirche eine Braut vor, die am Abend in einer anderen Kirche verheiratet werden soll. Die Braut feiert in der Kirche, im Angesichts Gottes, Hochzeit mit ihrem wirklichen Bräutigam - dem Prinzen von Guastalla. (...) Er hat ihren Namen gesagt. Wenn es alle gehört haben, muss es in völliger Stille stattgefunden haben, bei der Heiligen Wandlung. Es findet eine wahnsinnige, aber die wirkliche Vermählung statt. Emilia Galotti und der Prinz gehören zusammen.⁴⁷⁷

Durch die Ausrufung ihres Namens während der heiligen Wandlung macht der Prinz Emilia zu seiner angetrauten Frau und Gott zum Zeugen ihrer Vermählung. Die Eucharistie als heilige Wandlung steht dabei für das Zentrum des kirchlichen Lebens: im Moment der Kommunion, wenn Wasser zu Wein und Brot zum Leib wird, ereignet sich im christlichen Glauben nicht nur eine symbolische, sondern die wahrhaftige Gegenwart Gottes. In diesem Sinne hat sich hier auch die wirkliche Vermählung zugetragen. Bereits zu diesem frühen Augenblick wird Emilia bewusst, was wahre Liebe bedeuten muss und dass sie dem Prinzen Gonzaga verfallen ist. Demnach offenbart sich hier auch keine keusche oder unschuldige Liebe, wie zu Appiani, sondern eine lustvolle und leidenschaftliche.⁴⁷⁸

Ein weiteres Versäumnis, das Emilia anlastet ist die Tatsache, dass sie bereits im Vorfeld von dem Überfall wusste und trotzdem keine Warnung an Appiani ausgesprochen hat. Hätte Appiani von Emilias Treffen mit dem Prinzen gewusst, oder wäre hinsichtlich des Überfalls in Kenntnis gesetzt worden, wäre er mit großer Wahrscheinlichkeit noch am Leben. Mit diesem Wissen und den Schuldgefühlen an Appianis Tod muss Emilia leben.

Die letzte Auffälligkeit zeigt sich in Emilias Entscheidung, im Lustschloss Dosalo zu verweilen, obwohl sie frei ist zu gehen. Weder sind die Ein- und Ausgänge bewacht, noch befinden sich bewaffnete Soldaten in ihrer Nähe, so dass sie jederzeit die Flucht ergreifen kann. Stattdessen entscheidet sie sich jedoch dafür zu bleiben. Hierauf basiert auch ihr späterer Ausruf, dass Verführung die wahre Gewalt sei. Emilia wurde vom Prinzen verführt und ist ihm in tiefstem Sinne hörig.⁴⁷⁹ Mit diesen Gefühlen kann und will sie nicht länger leben. Die Individuation Emilias erfolgt in den letzten Minuten ihres Lebens, da sie um ihre Schuld weiß. Dementsprechend zeichnen sich nun ein Bild von Wahn und Wildheit auf der Bühne.

⁴⁷⁷ BD, S. 47.

⁴⁷⁸ Ebd.

⁴⁷⁹ BD, S. 48.

Emilias Gedanken kehren schließlich an den Anfang des Tages zurück, als dieser noch nicht mit Blut befleckt war. Ihrem Vater gesteht sie, dass *Verführung die wahre Gewalt ist* und zeichnet daraufhin ein letztes Bild: „Eine Rose gebrochen, ehe der Sturm sie entblättert.“⁴⁸⁰ Nach diesem Bekenntnis nimmt der Vater lieber die Schuld eines Mordes auf sich, als seine Tochter der ewigen Verdammnis zu übergeben. Durch die von Breth vorgenommene Umstellung des Textes wird der Ausruf Emilias akzentuiert und dessen essentielle Bedeutung für das Drama unterstrichen. In diesem Sinne handelt die Regisseurin erneut im Sinne Lessings, der Emilias Bangen um den Verlust ihrer Unschuld und ihre dem Gewissen geschuldete Raserei als ein zentrales Moment des Dramas herausgearbeitet hat.

Das Stück ist raffiniert geschrieben. Am Anfang ist das Bild Emilias im Herzen, im Inneren, des Prinzen. Der Prinz sagt zum Maler Conti: Das können sie nie treffen. Der Prinz und er haben den wirklichen Ausdruck der Unschuld gesehen. Der Zuschauer sieht Emilia Galotti erst, als sie nicht mehr unschuldig ist. Wenn Emilia Galotti aus der Kirche kommt, ist sie schon eine Berührte. Das ist ziemlich raffiniert gebaut - vom Blick auf die Figur wie auf die Idee.⁴⁸¹

3.5.3. Szenenspiegel 2: Non-verbales Zeichensystem

In diesem Abschnitt soll Breths Verhältnis zu den außersprachlichen Mitteln des Dramas und deren Transformation auf der Bühne untersucht werden. Da die Regisseurin jedoch vornehmlich den Textkörper als verbindliche Vorlage betrachtet und hierauf die Essenz ihrer Theaterpoetik stützt, soll im folgenden Abschnitt primär untersucht werden, welche Veränderungen Breth an den - falls vorhandenen - Regieanweisungen vornimmt und mit welcher Intention diese Umgestaltung auf bildlicher oder akustischer Ebene erfolgt.

An dieser Stelle sei bereits vorweggenommen, dass sich die Regisseurin in den außersprachlichen Bereichen *freier* verhält und ihren Treuebegriff somit primär auf den Textkörper anwendet. Auf der Ebene der non-verbale Zeichen nutzt sie die Möglichkeit der kreativen Ausgestaltung sämtlicher Unbestimmtheitsstellen des Dramas und nimmt dabei häufig eine Aktualisierung an die Gegenwart vor. Diese Anpassungen finden in der Regel im Bereich von Bühnenbild, Requisiten oder Kostümen statt, unterstreichen jedoch für gewöhnlich den ursprünglichen Charakter des Stückes und führen damit zu keiner Verfremdung.

⁴⁸⁰ Lessing: Emilia Galotti (2006), S. 79, Z. 14.

⁴⁸¹ BD, S. 48.

Szene	Medium	Originalfassung	Fassung Andrea Breth
7	Personen	Emilia, Odoardo	Emilia, Odoardo
7	Ort	Die Szene: Ein Vorsaal auf dem Lustschloss des Prinzen.	Die Szene: Ein Vorsaal auf dem Lustschloss des Prinzen.
7	Bühnenbild (+ Requisiten)	Keine Angaben	70er Jahre Stil; minimalistisch ausgerichtet
7	Kostüme	Keine Angaben	70er Jahre Stil
7	Toneffekte	Keine Angaben	
7	Handlungsanweisungen ⁴⁸²	<p>1.) Odoardo: Wenn ich dir ihn nun gebe [Anm.: den Dolch]– da! (Gibt ihr ihn.) Emilia: Und da! (Im Begriffe, sich damit zu durchstoßen, reißt der Vater ihr ihn wieder aus der Hand.)</p> <p>2.) Emilia: Es ist wahr, mit einer Haarnadel soll ich – (Sie fährt mit der Hand nach dem Haare, eine zu suchen, und bekommt</p>	<p>1.) Diese Handlung wird bei Breth übersprungen.</p> <p>2.) Setzt Regieanweisung um, erweitert diese aber um die Situation, dass Emilia sich die Rose in den Mund stopft und Odoardo ihr sie gewaltsam entreißen muss</p>

⁴⁸² Unter diesem Untersuchungskriterium werden lediglich voneinander abweichende Abläufe aufgeführt.

		<p>die Rose zu fassen.)</p> <p>3.) Emilia: Warum zauderten Sie sonst? – (In einem bittern Tone, während dass sie die Rose zerpfückt.)</p> <p>4.) Odoardo: Doch, meine Tochter, doch! (Indem er sie durchsticht.) – Gott, was hab ich getan! (Sie will sinken, und er faßt sie in seine Arme.)</p>	<p>und sie dabei zu Boden geht.</p> <p>3.) Regieanweisung wird umgesetzt.</p> <p>4.) Durch die Verschiebung der Textsegmente bleibt die Handlungsaktion zwar die gleiche, erfolgt aber zu einem anderen Wortlaut.⁴⁸³</p>
8	Personen	Der Prinz, Marinelli, die Vorigen.	Der Prinz, Marinelli, die Vorigen.
8	Ort	Die Szene bleibt.	Die Szene bleibt.
8	Bühnenbild (+ Requisiten)	Keine Angaben	70er Jahre Stil; minimalistisch ausgerichtet
8	Kostüm	Keine Angaben	70er Jahre Stil
8	Musik/ Geräusche	Keine Angaben	

⁴⁸³ Vgl. Szenenspiegel Text: Auftritt 7, Beobachtung11.

<p>8</p>	<p>Handlungsanweisungen</p>	<p>1.) <i>Sie stirbt, und er legt sie langsam auf den Boden</i></p> <p>2.) Odoardo: Sie irren sich. Hier! <i>(Indem er ihm den Dolch vor die Füße wirft.)</i></p> <p>3.) Der Prinz: <i>(nach einigem Still-schweigen, unter welchem er den Körper mit Entsetzen und Verzweiflung betrachtet, zu Marinelli).</i> Hier! heb ihn auf.</p> <p>4.) Der Prinz: Elender! – <i>(Indem er ihm den Dolch aus der Hand reißt.)</i> Nein, dein Blut soll mit diesem Blute sich nicht mischen.</p>	<p>1.) Erfolgte bereits am Ende von Auftritt 7</p> <p>2.) Regieanweisung wird übernommen</p> <p>3.) Regieanweisung entfällt, da zugehörige Textstelle gestrichen wurde.</p> <p>4.) Regieanweisung wird abgeändert: Während der Prinz Marinelli im Drama dazu auffordert, den Dolch aufzuheben, geht er in Brechts Inszenierung mit der Waffe auf ihn los. Marinelli kann diese geschwächte Attacke jedoch leicht abfangen.</p>
----------	------------------------------------	---	--

Abb. 1



Abb. 2



Abb. 3



Abb. 4



Bühnenbilder zu Emilia Galotti – inszeniert von Andrea Breth

Bühnenbild und Requisiten

Betrachtet man Andrea Breths *Galotti*-Inszenierung, so zeigt sich, dass die Regisseurin Lessing aufgrund seiner Interferenzen als Zeitgenossen betrachtet.⁴⁸⁴ Der Aktualität der Thematik entsprechend verzichtet sie auch auf eine klassisch-historische Ausstattung der Szenerie. So spielt Breth etwa in ihrer Inszenierung mit dem Mafiamotiv, was sich vornehmlich im Kleidungsstil oder der Körpersprache der Akteure äußert. Da Lessing in seinem Trauerspiel keinerlei Angaben bezüglich Bühnenbild, Kostüm oder Musik vorgenommen hat, steht diese Form der Darstellung in einem schöpferisch-kreativen, jedoch immer noch hinlänglichen Verhältnis zum originären Werkgedanken. Während das gesamte Personal je nach Stand seinen bürgerlichen oder adeligen Status beibehält, werden Kleidung und Bühnenraum in die heutige Zeit verlagert. Jedoch ist hierdurch weder ein Eingriff in den Figurentypus noch eine Verfremdung der Szenerie durch diese Modernisierung gegeben. Andrea Breth bewegt sich somit bei der Ausgestaltung des Bühnenraums wie auch den Requisiten und Kostümen im Rahmen einer angemessenen Transformation, die den symbolischen Charakter des Werkes unterstreicht. Die entsprechenden außersprachlichen Elemente treten in diesem Kontext somit als Unbestimmtheitsstellen in Erscheinung, auf die bereits im Vorfeld der Untersuchung verwiesen wurde.

Bühnenbild und Kostüme sind in dieser Aufführung im Stil der 1970er Jahre gehalten. Durch die Anpassung des Bühnenraums an bekannte Sehgewohnheiten gelingt der Regisseurin ein gekonnter Brückenschlag zwischen Klassiker und Moderne, ohne dabei jedoch verfremdend in das Stück einzugreifen. Hinsichtlich der Ausstattung des minimalistisch gestalteten Bühnenraums kann die Inszenierung als durchaus modern gewertet werden. Die Requisiten⁴⁸⁵, zu denen Lessing im ganzen Stück nur acht äußerst allgemein gehaltene Angaben tätigt⁴⁸⁶, erinnern in Breths Darstellung an eine Cocktail-Party. Da im dramatischen Text keine verifizierten Angaben hinsichtlich der Beschaffenheit der Requisiten erfolgt, nimmt die Re-

⁴⁸⁴ Vgl. Anm. 202

⁴⁸⁵ Unter Requisite wird im Folgenden, nach der Definition des deutschen Theaterverzeichnisses, folgender Begriff verstanden: Unter **Requisiten** versteht man das, für die Aufführung von Bühnenstücken benötigte Zubehör. Vgl. <http://www.theaterverzeichnis.de/lexikon.php#r>.

⁴⁸⁶ 1. Aufzug, 1. Auftritt: *an einem Arbeitstische, voller Briefschaften und Papiere, deren einige er durchläuft.*; 1. Aufzug, 4. Auftritt: *Indem der Maler das Bild umwendet*; 1. Aufzug, 6. Auftritt: *der sich voll Verzweiflung in einen Stuhl wirft*; 1. Aufzug, 7. Auftritt: *nach der Uhr sehend*; 2. Aufzug, 3. Auftritt: *Ihm einen Beutel mit Geld zeigend*; 3. Aufzug, 1. Auftritt: *Marinelli tritt an das Fenster*; 3. Aufzug, 2. Auftritt: *ANGELO(der die Maske abgenommen.)*; 4. Aufzug, 7. Auftritt: *Ihm den Dolch aufdringend.*;

gisseurin eine optische Adaption an das Gesamtkonzept ihres Stückes vor. Der Nutzen ihres spartanisch gehaltenen Bühnenbildes liegt in einer daraus resultierenden Intensivierung der Charaktere. Durch die Banalität des Bühnenraums ergibt sich automatisch die Pointierung der Figuren, da die Aufmerksamkeit der Zuschauer nicht durch optische Reize abgelenkt werden kann. Neben der minimalistischen Ausprägung von Bühnenraum und Kostümen fällt weiterhin auf, dass diese ebenso häufig Hell-Dunkelkontraste aufweisen. Dieser Dualismus spiegelt sich ebenfalls in den verschiedenen Figurenkonstellationen und ihren unterschiedlichen Lebenswelten wieder.

Auch die wohnräumliche Welt des Prinzen ist bezeichnenderweise von einem Bruch in der Ästhetik geprägt: Breth gestaltet diesen Wohnraum als eine Komposition aus eleganten Luxus-Design-Sesseln mit kleinen biedermeierlichen Lampen. Durch dieses Arrangement verweist die Regisseurin bereits zu Beginn der Inszenierung auf die zwei vollkommen unterschiedlichen Welten, die in Emilia und dem Prinzen aufeinandertreffen: Luxus versus Bürgerlichkeit. Schon hier deutet sie den Bruch an, der sich später durch die Zusammenkunft zweier gänzlich konträrer Welten anbahnt. Emilia und Hettore können ihre bis dato vollzogene und auch von ihnen erwartete Lebensweise nicht mehr fortsetzen, seit sie aufeinander getroffen sind. Aus dieser Begegnung resultiert letzten Endes ein tragischer Bruch: mit dem moralischen Selbst, mit der bürgerlichen und keuschen Welt, ein Bruch mit dem Elternhaus, mit der Geliebten bzw. dem versprochenen Ehemann und nicht zuletzt der Bruch mit dem Primat des Amtes.

Dieses Bühnenarrangement aus Ledersesseln und dekorativen Lampenschirmen auf dem Boden zeigt sich abermals im 7. und 8. Auftritt des 5. Aufzuges. Sehr hintergründig und unaufdringlich gehalten unterstreicht es auch dort die Unmöglichkeit dieser Verbindung. Aus all diesen Brüchen und Divergenzen manifestiert sich eine tiefe Unstimmigkeit zwischen Emilia und dem Prinzen, woran beide Figuren schließlich zugrunde gehen.

Toneffekte

Da Lessing in seinem Trauerspiel keinerlei Angaben hinsichtlich der musikalischen Untermalung vornimmt, entscheidet sich Breth ebenfalls dazu, in ihrer Inszenierung die Musik nicht zu zentralisieren. Während der gesamten Darstellung erklingt im Hintergrund entweder eine leichte und unaufdringliche Jazzmusik oder es wird gänzlich auf musikalischen Einsatz verzichtet. Ausnahmen sind die Einspielungen einer Rundfunkaufnahme oder der Franziskus-

Legende zum Auftakt des Stückes, mit denen Breth thematische Bezüge stiftet. In den zu untersuchenden Auftritten wird jedoch weitestgehend auf den Einsatz von Musik verzichtet.

Als Sondererscheinung gestaltet sich ein Ton, der am Ende des Trauerspiels zum Einsatz kommt und als stilistisches Bruch- oder Kontrastmittel erscheint. Außergewöhnlich ist dabei Breths Entwurf eines klangvoll imposanten Endes, das durch das penetrante Ertönen einer Alarmanlage besiegelt wird. Hinter dieser ausgefallenen Geräuschinstallation steht der Gedanke, die Öffentlichkeit, respektive das Publikum, zur Wachsamkeit zu ermahnen. Jeder Mensch, hier exemplarisch Emilia und Hettore, wird vor Entscheidungen gestellt, die er selbst zu verantworten hat und für die er zur Rechenschaft gezogen wird. Damit muss auch der Prinz für seine egoistischen Begierden Buße tragen. Das Thema der Schuldigkeit betrifft jedoch nicht nur den Prinzen. Letztlich wird jede Figur, bis hin zu Pirro, vom Autor auf einen Kreuzweg geschickt. Es gibt keine Ausnahme und somit keine Figur, die bloße Staffage wäre. Jede Figur muss sich entscheiden, welchen Weg sie geht und mit den Konsequenzen leben bzw. deshalb sterben. „Alle Figuren treffen falsche Entscheidungen. Dadurch müssen sie durch eine gewisse Hölle gehen und kommen zu einer gewissen Selbsterkenntnis.“⁴⁸⁷

Es muss also im Sinne des Wortes *Alarm geschlagen* werden, um die Menschen wach zu rütteln und auf die Missstände in der Gesellschaft aufmerksam zu machen. Denn wenn sich auch die Menschheit nicht selbst richtet, so das Credo des Stückes, bleibt in letzter Instanz Gott als höchster und allwissender Richter. Entsprechend konstatiert auch Odoardo im Verlassen der Bühne: „Ich gehe und liefere mich selbst in das Gefängnis. Ich gehe, und erwarte Sie, als Richter. – Und dann – erwarte ich Sie vor dem Richter unser aller!“⁴⁸⁸ Danach setzt die Alarmanlage ein.

Was bei Emilia Galotti von mir hinzugefügt ist, ist diese komische Alarmanlage. Odoardo ist ein Mörder und kann nicht einfach wegspezieren. Er muss schon aus politischen Gründen gefangen genommen werden. Der Ton springt ins Publikum hinüber und bricht ab. Ein kindlicher Hinweis von mir, aber durchaus im Sinne des Dichters. Ich fand die Alarmanlage zwar dick aufgetragen, aber mir war das egal. Man muss Alarm schlagen.⁴⁸⁹

⁴⁸⁷ BD, S. 46.

⁴⁸⁸ Vgl. Lessing: Emilia Galotti. Aufführung des Wiener Burgtheaters. Inszenierung von Andrea Breth. 8. Auftritt, 5. Aufzug.

⁴⁸⁹ BD, S. 53.

Kostüme

Dem Prinzip der Bühnenraumkonstruktion folgend entspricht die Wahl der Kostüme einer ebenfalls dezenten Fassung, die sich auch weitestgehend an der Mode der 1970er Jahre orientiert. Während Emilia, Odoardo und Claudia bürgerlich und gesetzt gekleidet sind, verkörpern Hettore, Orsina und Marinelli einen vergleichsweise plakativen, chauvinistischen Stil. Der Prinz ist ganz in weiß gekleidet. Sein Äußeres, die klare Farbe, wie auch der leichte Stoff seiner Kleidung und seines Auftretens stehen somit in direktem Kontrast zu seiner seelischen Verfassung: Der Prinz leidet an Liebeskummer. Analog zu diesen Qualen veranschaulicht er sein seelisches Befinden im Augenblick seines ersten Auftritts und stellt den Zuschauern plakativ seine psychische Abwesenheit zur Schau.

Konträr hierzu ist Claudia Galottis Kleidung von Schwarz- und Grautönen bestimmt, die gut mit der Farbgebung des bürgerlichen Raums korrespondieren und ebenfalls auf ihre Lebenswelt und –einstellung schließen lassen. In Bezug auf Kleidung und Bühnenraum fällt insgesamt auf, dass die Regisseurin sehr stark auf Details achtet und wichtige Akzente über feine Nuancen, wie etwa die korrespondierenden Farbgebungen von Kleidung und Milieu setzt. Mithilfe dieser Elemente unterstreicht sie des Öfteren die Zusammengehörigkeit oder auch Disharmonie im Raum, oder verweist beispielsweise über die Kleidung der Galottis auf deren Verbundenheit zu bürgerlichem Ton und Moralvorstellungen. Auch Gefühlsregungen und Zustände werden bei Breth häufig über Äußerlichkeiten oder Kleidung akzentuiert. So ist Claudia Galotti nach dem Überfall auf die Kutsche innerlich vollkommen verwirrt und aufgebracht. Äußerlich zeigt sich dieser Gefühlszustand unter anderem in der zerrissenen Strumpfhose und dem zerzausten Haar.

Handlungsanweisungen

Wie die Analyse der Handlungsanweisungen ergibt, kommt die Regisseurin den handlungsbezogenen Regieanweisungen des Dramas Größtenteils nach - sofern diese in direktem Zusammenhang mit dem Text stehen. Es lassen sich lediglich kleine, jedoch nicht bedeutungstragende Änderungen der Regieanweisungen verzeichnen. Anhand einiger weniger Variationen, wie etwa in der Beobachtung 2 des 7. Auftritts und Beobachtung 5 des 8. Auftritts, verstärkt Breth lediglich den Gefühlszustand der Akteure durch ihre Mimik und Gesten.

Während im **7. Auftritt** lediglich vorgesehen ist, dass Emilia bei der Suche nach einer Haarnadel in ihrem Haar eine Rose zu fassen bekommt und diese später geistesabwesend zer-

pflückt, presst sie sich Emilia in Breths Darbietung vollständig in den Mund. Durch die Wucht und Heftigkeit, mit der sich Emilia die Rose in den Mund stopft, entsteht der Eindruck, als wollte sie an dieser Blume ersticken und mit dem letzten Verweis auf die ursprünglich mit Appiani geplante Hochzeit gemeinsam in den Tod gehen. Diese Geste kann somit als Vorausgriff auf ihr bevorstehendes Ende gedeutet werden und signalisiert zudem ganz deutlich Emilias Bedürfnis nach dem Freitod und der damit verbundenen Erlösung. Durch die Vernichtung der Rose, mit der sie ihr Haar noch im Elternhaus geschmückt hatte, beseitigt sie weiterhin alle Äußerlichkeiten, die noch in Verbindung zur geplanten Vermählung stehen. Hierdurch greift Breth erneut den Schuldgedanken Emilias an Appianis Tod auf, den diese nicht länger ertragen kann. Lediglich Odoardo stellt sich gegen diesen Suizid und reißt seiner Tochter gewaltsam die Blume aus dem Mund und stößt sie dabei zu Boden. Durch diese kurze Einlage wird die Brisanz der Situation verstärkt und der Spannungsbogen bis zum tragischen Ende ausgebaut. Insgesamt gelingt Breth anhand dieser Sequenz die deutliche Akzentuierung von Emilias psychischer Verfassung und ihrem unbedingten Drang nach einem raschen Tod.

Im **8. Auftritt** übt der Prinz entgegengesetzt der dramatischen Vorgaben eine, wenn auch nur sehr kraftlose und paretische Attacke auf Marinelli aus. Er erhebt den Dolch, den Odoardo zuvor zu seinen Füßen niedergelegt hat, gegen seinen Kammerherrn, den dieser jedoch mit Leichtigkeit abzuwehren vermag. Danach lässt der Prinz den Dolch zu Boden fallen. Im Drama hingegen fordert Hettore Marinelli auf, den Dolch vom Boden aufzuheben und entreißt ihm denselben sodann aus seiner Hand: „Hier! heb ihn auf. – Nun? Du bedenkst dich? – Elender! – (*Indem er ihm den Dolch aus der hand reißt*).“⁴⁹⁰ Breths Änderung, die Dolchat-tacke betreffend, hebt jedoch in einem deutlicheren Maß den Zorn und den Schmerz des Prinzen über Emilias Verlust hervor und betont gleichzeitig seine Wut über Marinellis Handeln, dem er die Schuld an diesem Drama zuschreibt. Der Prinz will Rache üben, jedoch lässt ihn die Regisseurin angesichts seines Leidens auf der Stelle zusammenbrechen. Er resigniert und ruft in seiner unendlichen Verzweiflung Gott als höchsten Richter und Wächter um Hilfe. Er hat keine Kraft mehr Marinelli mit dem Dolch zu erstechen und fügt sich dem erbetenen Richtspruch Gottes.

Ein weiterer Eingriff, der zwar nicht in den zu untersuchenden Szenen auftaucht, jedoch eine deutliche Umgestaltung in der dramatischen Konzeption aufweist, ist Orsinas Selbstmord in Breths Inszenierung. Dieses Ereignis erscheint auch deshalb so gewichtig, da es nicht aus dem Text hervorgeht und alleine auf Breths Regieführung zurückgeht. Zu den Beweggründen,

⁴⁹⁰ Lessing: Emilia Galotti (2006), S. 80, Z. 9f.

warum sie die Gräfin hat im Selbstmord enden lassen, bezieht Andrea Breth folgendermaßen Stellung:

Da sie mit einem Dolch und einem Giftfläschchen bewaffnet ist, muss man sich fragen, was hat Orsina sich eigentlich gedacht. Sie kann nicht wissen, dass Emilia in Dosalo ist. Sie hat sich gedacht, sie begeht einen Doppelmord. (...) Auch wenn es ihr dann nicht gelingt, ihn zu töten – das Gift bleibt merkwürdigerweise in der Luft hängen. Ihre Rache ist nicht so befriedigend, dass ihr Leben danach einen neuen Sinn bekäme. Deshalb haben wir uns dafür entschieden, diese Figur so enden zu lassen. Das ist sozusagen ein „massiver“ Eingriff ins Werk.⁴⁹¹

Diese Ausführung Breths belegt, dass sich die Regisseurin grundlegend mit dem Werk und den Tiefenschichten des Textes auseinandersetzt und diesen detailliert befragt. Ihr erklärtes Ziel ist es dabei, die Figuren, ihre Motivation und die daraus resultierenden Handlungen als geschlossenes und in sich schlüssiges Ganzes zu verstehen und entsprechend abzubilden.

Insgesamt lässt sich feststellen, dass Andrea Breth in der Konzeption ihrer Inszenierung, namentlich in der Verkettung des Unglücks, über das bürgerliche Trauerspiel hinaus geht und Emilia Galotti als antike Tragödie spielt.⁴⁹² Diese Darstellung des Stückes ist, der Regisseurin folgend, in der heutigen Zeit nahezu schon Pflicht:

Ein bürgerliches Trauerspiel würde uns heute nichts mehr sagen. Der Feudalismus als Bösewicht per se ist heute völlig uninteressant. Das hat meiner Meinung nach Lessing auch gar nicht geschrieben. Lessing geht weiter als Schiller in seinem Jugendstück KABA-BALE UND LIEBE.⁴⁹³

In diesem Sinn nimmt Andrea Breth eine gattungsspezifische Umgestaltung vor, um den Sinn des Stückes zu konservieren und auch für ein heutiges Publikum nachvollziehbar zu gestalten. Wie sich aus den bisherigen Untersuchungen bestätigt, ist es ihre Intention, die großen Sinneszusammenhänge des Werkes zu konservieren und als Anwalt des Dichters auf der Bühne zu agieren. Zu diesem Zweck sind vereinzelte Aktualisierungen oder die Anpassung an bestimmte Gegebenheiten nahezu Voraussetzung.

⁴⁹¹ BD, S. 50.

⁴⁹² Vgl. BD, S. 52.

⁴⁹³ Ebd.

Zusammenfassung

Wie die Szenenanalyse zeigen konnte, nutzt die Regisseurin die durch Unbestimmtheitsstellen geschaffenen Gestaltungsräume, um konstruktiv an der Ausgestaltung des Stückes mitzuwirken. Diese Modifikationen sind vorwiegend im non-verbalen Zeichensystem anzusiedeln und dienen, dem konstitutiven Prinzip folgend, der Akzentuierung der Sinnfunktion des Textes. Insgesamt lässt sich der Regisseurin Andrea Breth jedoch ein Inszenierungsmodell bescheinigen, dass den Programmen und Dogmen einer textgetreuen Transformation vom dramatischen zum szenischen Text folgt und dabei die Künste Theater und Drama als Medium kollektiver Sinnstiftung⁴⁹⁴ betrachtet.

Wie sich anhand des direkten Vergleichs zwischen Andrea Breths Werk- und Lessings Originalfassung gezeigt hat, verfolgt die Regisseurin ein durchweg textgetreues und sinnkonservierendes Inszenierungskonzept. Dabei folgt sie klar den Vorgaben des Dramas und verwendet nahezu wortgetreu den Originaltext des Stückes. Bei der Gegenüberstellung des Lessingschen Textes und Andrea Breths szenischem Text zeigt sich somit, dass die Regisseurin kaum Eingriffe in die ursprüngliche Textgestalt vorgenommen hat. Weder wird in den untersuchten Szenen Fremdtext eingeführt noch erscheinen Zitate anderer Werke oder selbstkreierte Dialoge der Regisseurin. Alle gesprochenen Zeilen entstammen der Originalfassung von 1772. Breth bedient sich keinerlei Aktualisierungstendenzen, sondern lässt den Text in seiner ursprünglichen Form bestehen und folgt damit abermals ihrem Credo eines auf den Dramentext referierenden Inszenierungsstils. Es werden lediglich einige, jedoch für die Handlung und das Verständnis unwesentliche Textsegmente gestrichen. Wie der Szenenspiegel weiterhin aufzeigt, handelt es sich hierbei um periphere Segmente, wodurch es weder zu Verständnisschwierigkeiten noch zu einer differenzierten Auslegung des Stückes kommt. An zwei Stellen wird eine Umstellung der Textpassagen vorgenommen. Eigene, vom Sinngehalt des Werkes entfernte Interpretationen oder Deutungsansätze nimmt die Regisseurin an keiner Stelle der Inszenierung vor.

Texttreues Arbeiten meint für Breth demnach, die Referenz des im Drama schriftlich fixierten Dialogs als verbindliche Vorlage und eine damit einhergehende werkadäquate Abbildung auf der Bühne. Somit erfolgt die Transformation vom dramatischen zum szenischen Text bei Breth unter der Prämisse einer absolut präzisen Textlektüre.

Der Textbegriff, mit dem die Regisseurin operiert, kann und darf jedoch nicht in direkten Vergleich mit einem literaturwissenschaftlich fundierten Textbegriff gesetzt werden. Die-

⁴⁹⁴ Vgl. Schmidt (2008), S. 37.

se Differenzierung zwischen Lesedrama und Theater soll hier nochmals ausdrücklich betont werden. Andrea Breth betrachtet, ihrem Inszenierungsmodell und Textverständnis folgend, zunächst den Textkörper und damit den Dialog des Dramas als verbindliche Vorgabe. Ihren Verstehens- und Treuebegriff wendet sie primär auf den Text an und verhält sich in den Bereichen der Regieanweisungen deutlich *freier*. Diese Emanzipation im Umgang mit den außersprachlichen Zeichen des Dramas äußert sich bei der Regisseurin vornehmlich in der kreativen Ausgestaltung der Unbestimmtheitsstellen des Dramas. Auffällig ist in diesem Zusammenhang, dass sie die spärlichen Regieanweisungen des Dramas berücksichtigt, jedoch an Stellen, wo keine Angaben getätigt wurden, beispielsweise zu Kostümen oder Bühnenbild, diese Nischen nutzt, um den Bezug des Dramas zur Gegenwart herauszuarbeiten. Durch diese optische Adaption an gegenwärtige Sehgewohnheiten kommt ihr nicht nur die Möglichkeit zu, ihren eigenen Stil auf der Bühne zu exponieren, sondern sie vermittelt dem Zuschauer darüber hinaus die Aktualität und Brisanz der Thematik eines Stückes aus dem 18. Jahrhundert. Durch diesen inszenatorischen Griff vereint die Regisseurin Klassik und Gegenwart auf der Bühne, ohne dabei selbst im Fokus der Darbietung zu stehen. Somit bewegt sich Andrea Breth eindeutig in der Tradition einer textgetreuen Inszenierungsform, nutzt jedoch gleichzeitig die Möglichkeiten, die ihr das Drama bietet, um ihren eigenen Stil zu verwirklichen.

Sehr klug setzt sie die Handlung zwar in eine Art Gegenwart, aber doch in eine Epoche, die die Logik einer gewisse Allüre und bestimmter Redewendungen des Lessingschen Originals noch nicht durchbricht. (...) Im Gegensatz etwa zu Michael Thalheimers Berliner Inszenierung, einer gelungenen, (...) abstrakten Stilisierung des Textes, setzt Andrea Breth auf erzählerische Genauigkeit, psychologische Plausibilität und Gefühlswahrheit in jedem Wort, in jedem Tonfall, in jeder Geste.⁴⁹⁵

⁴⁹⁵ Rennhofer (2002) unter <http://www.dradio.de/dlf/sendungen/kulturheute/140458/>.

3.6. Emilia Galotti - Eine Inszenierung von Michael Thalheimer

Wie bereits eingangs in dieser Arbeit erwähnt wurde, besteht eine dringende Notwendigkeit der Ausdifferenzierung innerhalb der zeitgenössischen *Regietheater*-Inszenierungen zwischen texttreuen und den Text dekonstruierenden Darbietungen. Diese heterogenen Darstellungsformen lassen sich in zwei Gruppen von Regisseuren des deutschen Gegenwartstheaters gliedern, die sich beispielsweise anhand der Regisseure Andrea Breth und Michael Thalheimer exemplifizieren lassen. Dabei steht Breth, wie bereits dargelegt wurde, für eine Vertreterin von Theater, die den Text nach wie vor als Korrektiv erachtet, während Thalheimer als paradigmatischer Repräsentant eines assoziativen und ambiguen Inszenierungsstils herangezogen werden kann, der den Text lediglich als Material verwendet.

Generell lässt sich in diesem Zusammenhang zunächst eine starke Veränderung im Umgang mit den sprachlichen und außersprachlichen Vorgaben des Dramentextes konstatieren. Während Breth bemüht ist eine adäquate Verbindung von Lese- und Aufführungssituation zu stiften, erfährt der Text in postmodernen Inszenierungskonzepten eine deutliche Reduktion und rückt zugunsten von Medienpluralität und assoziativen oder dekonstruktivistischen Ansätzen in den Hintergrund. Der Text bildet somit auch keine innere und abgeschlossene Einheit, sondern wird zum Ort intertextueller Einflüsse. Analog können damit auch keine verbindlichen Sinnansprüche mehr an den Text gestellt werden. Vielmehr tritt hier ein anarchischer Freiheitsbegriff zutage. Für den Interpreten kann es demzufolge auch kein adäquates Verstehen von Texten geben, da sich deren Bedeutung jeder eindeutigen Festlegung entzieht. Hieraus resultiert letztendlich die explizite Abkehr des postmodernen Regietheaters vom hermeneutischen Umgang mit dem Text.

Diese spezifische Entwicklung lässt sich womöglich mit Welschs Versuch der Etablierung einer postmodernen Ästhetik begründen.⁴⁹⁶ Dabei sieht Welsch die Notwendigkeit dieser Begriffserweiterung im Regress auf Lyotards ästhetisches Verständnis von moderner Kunst begründet.⁴⁹⁷ In diesem Betrachtungsfeld erweist sich die Anästhetik als Gegenbild zum ästhetisch erhabenen Kunstbegriff, der für Welsch nicht nur maßgebend im Zusammenhang mit Kunst, sondern auch für eine generell ästhetische Auffassung von Wirklichkeit steht.⁴⁹⁸ Diese

⁴⁹⁶ Welsch (1987), Ders. (1990), Ders. (1991).

⁴⁹⁷ Vgl. Hentschel (2010), S. 62ff.

⁴⁹⁸ Vgl. Welsch (1990), S. 67f.

Differenzierung zwischen ästhetischem und anästhetischem Kunstverständnis, spielt ebenfalls im Kontext der Beurteilung postmoderner Inszenierungspraxen eine große Rolle, da sich hier besonders deutlich die Divergenzen auf dem non-verbalen Zeichensektor zwischen klassischen und abstrahierenden Darstellungsmodellen manifestieren.

Im Sinne seines erweiterten Ästhetik-Begriffs, der sich nicht nur auf die Philosophie vom Schönen oder der Kunst, sondern als Aisthetik auf allgemeines Wahrnehmen sinnlicher, intellektueller, alltäglicher und künstlerischer Art bezieht, stellt Anästhetik in Welschs Verständnis den Gegenbegriff zur Ästhetik dar, die Unfähigkeit wahrzunehmen, die Empfindungslosigkeit auf allen oben genannten Ebenen (...).⁴⁹⁹

Jedoch darf diese Unterscheidung nicht als per se negativ bewertet werden, sondern tritt als eine Form von Fluchtpunkt in Erscheinung, aufgrund einer von Medienpluralität und –dominanz bedingten Reizüberflutung, respektive eines hieraus resultierenden und zunehmenden Wahrnehmungsverlusts.⁵⁰⁰ Somit spielt die Unterscheidung zwischen ästhetischem und anästhetischem Kunstbegriff gerade für heutige Inszenierungskonzepte eine tragende Rolle, da hier wie anhand der folgenden Analyse demonstriert werden kann, besonders durch die Akzentuierung medialer Formen und einen damit verbundenen ambiguen Textverständnis das Primat des Textes negiert und stattdessen eine Konnexion zu assoziativem Gedankengut, Reduktion und einem tableauartigen Corpus erzeugt werden kann. Durch die Konfrontation des Rezipienten mit sinnlicher Wahrnehmungsüberflutung in Form einer verstärkten Integration multimedialer und technologischer Aufführungsparameter, ergibt sich automatisch eine Perspektivenverlagerung wie auch Forderung an das Theater hinsichtlich Funktion und ästhetischem Anspruch. Diese Schwerpunktsetzung gestaltet sich konkret in der anästhetischen Ausgestaltung des außersprachlichen Zeichensektors, wie etwa dem Bühnenraum oder durch Toneffekte, die sich beispielsweise in einem dekompositorischen und ambiguen Stückcharakter offenbaren, so dass die einzelnen Inszenierungselemente nicht mehr als Teil eines gemeinsamen Kunstwerkes in Erscheinung treten, sondern autark als offene oder unfertige Werke erscheinen. In dieser Akzentuierung von pluralen und transmedialen Darstellungsformen liegt nach Welsch auch das Charakteristikum postmoderner Kunstkonzepte begründet. In diesem Zusammenhang verweist er ebenfalls auf die allgemein progressive Funktion postmoderner Kunst, die eo ipso auch auf postmoderne Regiekonzepte anwendbar ist, Auskunft darüber zu erteilen, wie in einer durch Vielfältigkeit charakterisierten Gesellschaft Gemeinsamkeiten

⁴⁹⁹ Hentschel, S. 64.

⁵⁰⁰ Vgl. Ebd. S. 68f.

und Widersprüche, zwischen den sowohl aus ästhetisch künstlerischer Sicht wie auch im realen Leben existenten heterogenen Darstellungs- bzw. Lebensformen, zu vereinbaren oder gestalten sind.⁵⁰¹ „Nicht mehr die Situation der Pluralität, sondern der mögliche Verkehr der pluralen Formen untereinander ist zum generellen Problemfokus der Gegenwart geworden und stellt zugleich ein Grundthema der postmodernen Kunst dar.“⁵⁰² Somit lässt sich zusammenfassend feststellen, dass dem Charakter postmoderner Inszenierungen eine anästhetische Ausrichtung eigen ist, die sich in spezifischen Merkmalen⁵⁰³ äußert. Generell lässt sich somit eine Verlagerung klassisch-ästhetischer Aufführungssituationen hin zu mediendominierten und den phänomenologischen Charakter von Theater zentrierenden Darstellungsmodellen konstatieren, wodurch sich ebenfalls eine Präsenz non-verbaler Zeichen bei gleichzeitiger Distanzierung von der konventionellen Vormachtstellung des Textes ergibt.

Um die Differenzen dieser Inszenierungskonzepte nun zu exemplifizieren und dabei die Relevanz des Textbegriffes für das Kollektiv um Andrea Breth hervorzuheben, soll im Folgenden Thalheimers Inszenierung von Emilia Galotti Aufzug 5, Auftritt 7 und 8, analysiert werden. Fokus der Szenenanalyse liegt ebenfalls auf der Texttransformation wie auch dem Umgang mit den außersprachlichen Dramenvorgaben.

Als konzeptionelles Signum Thalheimers kann einführend auf dessen dekonstruktivistischen und abstrahierenden Textumgang verwiesen werden.⁵⁰⁴

Schicht um Schicht trägt er im Vorfeld die für seine Lesart überflüssigen Handlungsstränge, jedwedes Lokalkolorit und vor allem den rezeptionsgeschichtlichen Ballast der oft Jahrhunderte alten Texte ab (...). Dabei offenbart sich allerdings auch die Gefahr seiner Methode: Nicht jedem Text sind mit dem Chirurgenmesser tatsächlich neue Dimensionen zu erschließen, manche werden auch schlichtweg in ihrer Komplexität beschnitten.⁵⁰⁵

Trotz dieser drastischen Eingriffe betont Thalheimer, dass es für ihn elementar sei, das Stück und seine Essenz vollkommen zu erschließen.

⁵⁰¹ Vgl. Welsch (1990), S. 72.

⁵⁰² Ebd.

⁵⁰³ Vgl. Anhang 1.

⁵⁰⁴ In dieser Rubrik werden 50 aktuelle und gegenwärtig diskutierte Regisseure vorgestellt und anhand eines Kurzporträts beschrieben.

⁵⁰⁵ Wahl (2014) unter <http://www.goethe.de/kue/the/reg/reg/sz/tha/deindex.htm>.

Bevor ich mit der Konzeption einer Inszenierung beginne, lese ich das Stück, auch wenn es mir bereits bekannt ist, mitunter bis zu fünfzig Mal. (...) Dann diskutieren wir immer wieder über diesen Text: Was beinhaltet er? (...) Worüber spricht der Text auf verschiedenen Ebenen?⁵⁰⁶

Thalheimer formuliert zwar den Anspruch, das dramatische Werk in seiner Gesamtheit zu erfassen, distanziert sich jedoch gleichzeitig vom Primat des Textes für seine Darstellungsform und folgt somit dem Credo eines anästhetischen Kunstverständnisses. Diese Herangehensweise legitimiert die Klassifizierung Thalheimers als Vertreter eines postmodernen Inszenierungsmodells und eines damit verbundenen dekonstruktivistischen Textbegriffs. Charakteristisch für diese Inszenierungsform ist etwa die bei Thalheimer nachweisbare Distanzierung von einem textgetreuen Werkumgang. Der dramatische Text wird als Gewebefragment betrachtet und in Form von Zeichenmaterialien in einen vollkommen anderen Kontext gerückt, wodurch er eine divergente Konnotation erhält. Diese Austauschbarkeit von Zeichen äußert sich weiterhin in einem hierarchischen Gefälle der Künste untereinander, das sich zugunsten der Prozesshaftigkeit des Theaters verschoben hat. Dem Credo *Weg vom Text – hin zu Aufführung* folgend, akzentuiert der Regisseur die Dominanz des Bildbereiches wie auch assoziativer darstellerischer und inhaltlicher Komponenten. Diese gezielten Eingriffe textueller, akustischer und optischer Art wie auch die Veränderung der dramatischen Ausdrucksmittel führen letztlich zu einer Verlagerung und somit Verfremdung oder Abstraktion des Dramas. In diesem Zusammenhang erfährt auch der Autor, als ehemals autoritäres Zentrum einer Inszenierung die Verdrängung auf sowohl inhaltlicher als auch ästhetischer Ebene durch den Regisseur. In diesem Kontext betont Thalheimer jedoch, dass er durchaus

Respekt vor dem nicht mehr lebenden Autor [habe]. Es gibt ja einen Unterschied zwischen Texttreue und Werktreue, ich halte mich durchaus für werktreu. Vor den Autoren habe ich Respekt, aber Respekt kann sich manchmal auch in Respektlosigkeit ausdrücken. Ich bin mit "Unschuld" von Dea Loher genauso frei umgegangen wie mit jedem anderen Text.⁵⁰⁷

Thalheimers arbiträrer Textumgang und eine damit verbundene assoziative Lesart des Werkes gestalten sich somit unabhängig von Autor oder Entstehungszeit des Stückes.

⁵⁰⁶ Gutjahr (2008), S. 190.

⁵⁰⁷ Kirschner (2013) unter <http://www.morgenpost.de/kultur/berlin-kultur/article115792852/Was-Michael-Thalheimer-vom-50-Theatertreffen-erwartet.html>.

Zentriert werden hingegen die Invariablen des Stückes, die den phänomenologischen Charakter der Darbietung unterstreichen und einen anarchischen Freiheitsbegriff im Hinblick auf den Textumgang postulieren. Diskrepanzen zeigen sich lediglich in der Widersprüchlichkeit der Aussage des Regisseurs, in dem er einerseits auf einen assoziativen Textumgang verweist, gleichzeitig jedoch im Kommentardiskurs auf die Essenz des Textes aufmerksam macht und hermeneutisch argumentiert. Aus dieser Kontroverse resultiert ergo eine Diskrepanz zwischen Legitimationsdiskurs und Praxis. Um diese Antinomie zu klären, sollen im Folgenden die verbalen und non-verbalen Szenenanalysen zu *Emilia Galotti* untersucht und anschließend in direkten Vergleich mit Breths textnaher und hermeneutischer Aufführungskonzeption gebracht werden.

Michael Thalheimer zählt zu einem der populärsten Regisseure des deutschsprachigen Gegenwartstheaters und bestätigt somit auch gleichzeitig die momentan vorherrschende Ausrichtung des aktuellen Zeitgeistes und eine offensichtliche Gewichtung von Merkmalen wie Novität, Provokation und Einzigartigkeit einer Inszenierung. Dass die beiden Konzepte von Breth und Thalheimer dabei vollkommen unterschiedlichen Schwerpunkten folgen und entsprechend konträr zueinander ausgerichtet sind, bestätigt eine Formulierung der Regisseurin hinsichtlich abstrahierender und textdekonstruierender Modelle.

(...) zu viele Experimente um der Experimente willen [gibt]. Am meisten ärgere ich mich über jene Regisseure, die es für konventionell und spießig halten, auf der Bühne heute noch Geschichten zu erzählen, (...) und streichen dann in ihrem dünnbrettrigen Selbstverwirklichungssirrsinn Stücke bis zur Unkenntlichkeit zusammen. Das finde ich, Entschuldigung, einfach schlecht! Aber dieser Diskurs wird nicht geführt – alles, was zählt, ist die Auslastung.⁵⁰⁸

Diese Ausführung bekräftigen nicht nur die Diversität der Konzepte, sondern zeigt gleichzeitig die Spaltung der beiden Lager, die mit dieser Diskrepanz einhergeht. Während sich auf der einen Seite rund um Breth „die »Diener des Textes«, Bondy, Stein, Goerden“ formieren, stehen auf der anderen Seite „die Dekonstruktivisten, etwa Castorf und Thalheimer“.⁵⁰⁹

⁵⁰⁸ Crystely (2013) unter <http://www.3sat.de/mediathek/index.php?display=1&mode=play&obj=36128>.

⁵⁰⁹ Ebd.

3.6.1. Szenenanalyse: 5. Akt, Szene 7 und 8

Michael Thalheimer schneidet Lessings wortreicher und mit Herzschmerz verdickter Verhandlung einer höfisch-bürgerlichen Räuberpistole den Klassiker-Bart ab, indem er seinerseits an der Zeitschraube dreht. (...) Seine Protagonisten (...) sprechen wie auf Koks. Beinah ausdruckslos rattern sie sich ihre Texte um die Ohren und lassen keinen Zweifel daran, dass hier das einzelne Wort selten auf die Goldwaage gelegt wird. Es sind Dialoge, die eher einem Feuergefecht gleichen, denn einer rhetorisch-psychologisch ausbalancierten Bühnen-Konversation.⁵¹⁰

Seit der berüchtigten *Liliom*-Inszenierung am Thalia Theater steht fest: Michael Thalheimer versteht sich auf Reduktion. Einen entsprechend subversiven Textansatz verfolgt der Regisseur ebenfalls bei seiner *Emilia Galotti*-Inszenierung am Deutschen Theater Berlin 2001.⁵¹¹ Die Diskrepanz zu textgetreuen Inszenierungsverfahren geht bereits aus der Länge der Inszenierung hervor. Während sich Thalheimers Aufführungsdauer auf 79 Minuten beschränkt, beraumt Brechts Darbietung 150 Minuten an Spielzeit ein. Der Grund für diese zeitliche Differenz liegt unter anderem in Thalheimers radikalen Texteingriffen. So kürzt der Regisseur Lessings Werk um beinahe die Hälfte seines ursprünglichen Volumens. Diese exaltierten Eingriffe auf nahezu Spielfilmformat zeigen sich ebenfalls in seinen Reduzierungen von Goethes *Faust I und II* (115/110 Minuten) oder der *Orestie*⁵¹² (100 Minuten). Hinsichtlich Thalheimers deformativem und nihilistischem Umgang mit der dramatischen Vorlage konstatiert Burckhardt, dass der Text

auf höchster Flamme auf vielleicht ein Viertel seines Umgangs eingekocht [wird], die verbleibenden Sätze werden einem Kompressionsverfahren unterworfen, das sie auf Stich- und Leitworte im rasenden Schnellsprech zusammenpresst, manchmal leitmoti-

⁵¹⁰ Bergmann (2009), S.1.

⁵¹¹ *Emilia Galotti* von Gotthold Ephraim Lessing. Regie: Michael Thalheimer. Theateraufführung Deutsches Theater Berlin. BRD, 2009.

⁵¹² Als kontrastiver Vergleich lässt sich beispielsweise Peter Steins *Orestie*-Inszenierung von 1980 aufführen, die eine Spiellänge von sieben Stunden aufwies.

visch mehrfach wiederholt: „Was soll ich denn machen?“ Was unter Sätzen als Subtext liegen mag, Gefühle möglicherweise, Absichten und Strategien, spaltet Thalheimer ab in Körpersprache, die nach und zwischen den Sätzen kommt, selten synchron mit ihnen.⁵¹³

3.6.2. Szenenspiegel 1: Der Text

Das Ornament - sei es verbaler, theatraler oder szenischer Art - ist Verbrechen und muss energisch entfernt werden. „Werktreue hat nichts mit Texttreue zu tun“, so Thalheimer, weshalb wenig gesprochen wird - und wenn, dann durchweg in rasendem Tempo, als könnte man den Wörtern nicht trauen.⁵¹⁴

Markant für Thalheimers *Galotti*-Aufführung ist seine Sprachkonzeption, die weder einen erkennbaren Sprachrhythmus, noch Variationen in Tonalität oder Intonation erkennen lässt. Die Figuren sprechen allesamt rasend schnell und monoton. Ihre Artikulation und Mimik lassen dabei keinerlei Emotionen erkennen. Entsprechend sind auch die Zwiesprachen auf strenge und starre Formen reduziert. Konform zu ihrer Sprache verhält sich auch das zwischenmenschliche Betragen der Figuren. Alle Darsteller sind angehalten, ihre Dialoge in rasantem Tempo wiederzugeben. Berührungen oder Interaktionen zwischen den Figuren gibt es kaum.

Hinsichtlich seines Textbegriffs wie auch der Konzeption der Aufführung betont Thalheimer, dass Schlagworte wie Werktreue für ihn nichts mit Texttreue gemein haben. „Es gibt ja einen Unterschied zwischen Texttreue und Werktreue, ich halte mich durchaus für werktreu.“⁵¹⁵ Ausgehend von diesem Standpunkt lässt sich Thalheimers Ansatz begreifen, der einerseits die hermeneutische Werkdurchdringung für seine Inszenierungsverfahren postuliert, andererseits jedoch einen willkürlichen und abstrahierenden Umgang mit dem Damentext pflegt. In diesem Rahmen versteht sich der Regisseur ergo als Künstler, der im Sinne des Werkes agiert und damit werktreu inszeniert. So folgt er dem Credo, den Text zunächst in

⁵¹³ Burckhardt (2001), S. 25.

⁵¹⁴ Bazinger (2009) unter <http://www.welt.de/kultur/theater/article4100158/In-achtzig-Minuten-um-Lessings-Welt.html>.

⁵¹⁵ Kirschner (2013) unter <http://www.morgenpost.de/kultur/berlin-kultur/article115792852/Was-Michael-Thalheimer-vom-50-Theatertreffen-erwartet.html>.

seiner Ganzheit zu erfassen, um ihn dann auf seine Grundessenz herunterzubrechen und als Textfragment eines ursprünglichen Ganzen darzustellen.

Wie bereits eingangs erläutert, soll in dieser Arbeit jedoch nicht der Versuch unternommen werden, eine Ausdifferenzierung des Werktreueparameters vorzunehmen oder den Grad der Werktreue einer Inszenierung zu beurteilen. Dementsprechend wird der Begriff in den folgenden Ausführungen auch nur in der Weise Anwendung finden, wie ihn der Regisseur Michael Thalheimer selbst gebraucht.

Seinen Aussagen folgend, steht der Begriff Werktreue zwar in unmittelbarem Zusammenhang mit einer intensiven Textlektüre, jedoch wird diese häufig bis auf den Kern des Inhaltes herunter reduziert. Wenn demnach der (vollständige) Text nicht ausschlaggebend für werkgetreues Inszenieren ist, muss Thalheimers Akzent ergo auf der semantischen Vermittlung des Werkes und dessen Sinnstruktur liegen. Ob diese Anforderungen jedoch realisierbar sind, wenn nur ein Bruchteil des ursprünglichen Textes und damit nur ein Werkausschnitte berücksichtigt werden, gilt es zu diskutieren.⁵¹⁶

Welche Differenzen sich in der konkreten Gegenüberstellung mit Breths Aufführung hinsichtlich des Textumgangs und der Vermittlung der Sinnstruktur des Werkes ergeben, ist Ziel der folgenden Analyse. Um die Kongruenz dieser Gegenüberstellung zu sichern, werden ebenfalls die beiden Szenenspiegel aus dem verbalen und non-verbalen Zeichensektor der Inszenierung angeführt. Das Hauptaugenmerk der folgenden Analyse liegt darauf, zu zeigen, wie eine textgetreue Inszenierung im Vergleich zu einer regiezentrierten Darbietung aufgebaut ist und wo die wesentlichen konzeptionellen oder semantischen Unterschiede zwischen der Inszenierung von Andrea Breth und Michael Thalheimer liegen. Weiterhin soll durch das Aufzeigen einer sogenannten Gegeninszenierung konkret visualisiert werden, was einen textgetreuen Umgang mit der dramatischen Vorlage auszeichnet und ab welchem Grad Abweichungen bereits konstitutiv für das Rezeptionsverständnis sein können.

Im Vorfeld kann bereits auf die Komprimierung der beiden Auftritte sieben und acht zu einem einzigen Auftritt verwiesen werden - wobei der 8. Auftritt, so wie er im Trauerspiel vorgesehen ist, in Thalheimers Inszenierung nicht stattfindet. Die Figurenkonstellation ist zu Beginn der Szene dieselbe wie in Lessings Drama. Dem Schlussakt des Trauerspiels fügt Thalheimer jedoch ca. ein Dutzend tanzende Paare hinzu. Der Prinz, Marinelli und Odoardo treten im letzten Akt gar nicht mehr in Erscheinung, wodurch gleichsam der Dialog des kompletten 8. Auftritts entfällt.

⁵¹⁶ Vgl. hierzu die bereits im Gliederungspunkt 1 Methodik und Hinführung diskutierte Problemstellung samt Anhang.

Beobachtung	Szene	Person	Originalfassung	Fassung Michael Thalheimer
1	7	Emilia	Wie? Sie hier, mein Vater? - Und nur Sie? - Und meine Mutter? Nicht hier? - Und der Graf? Nicht hier? - Und Sie so unruhig mein Vater?	
2	7	Odoardo	Und du wärest ruhig, weil du ruhig sein musst? - Wer bist du? Ein Mädchen? Und meine Tochter? So sollte der Mann, und der Vater sich wohl vor dir schämen? - Aber lass doch hören: was nennst du, alles verloren?- dass der Graf tot ist?	Und du wärest ruhig, weil du ruhig sein musst? Was nennst du alles verloren?
3	7	Emilia	Und warum er tot ist! Warum! - Ha, so ist es wahr, mein Vater? So ist es wahr, die ganze schreckliche Geschichte, die ich in dem nassen und wilden Augen meiner	Alles

			Mutter las? - Wo ist meine Mutter? Wo ist sie hin, mein Vater?	
4	7	Emilia	Was verweilen wir noch hier? Lassen Sie uns fliehen, mein Vater!	
		Odoardo	Fliehen? - Was hätt es dann für Not? - Du bist, du bleibst in den Händen deines Räubers.	
5	7	Odoardo	Voraus; wenn wir anders ihr nachkommen.	
		Emilia	Je eher, je besser. Denn wenn der Graf tot ist; wenn er darum tot ist-darum! Was verweilen wir noch hier? Lassen Sie uns fliehen, mein Vater!	
		Odoardo	Fliehen?- Was hätt es dann für Not?- Du bist, du bleibst in den Händen deines Räubers.	
		Emilia	Ich bleibe in seinen Händen?	
		Odoardo	Und allein; ohne deine	

			Mutter; ohne mich.	
		Emilia	Ich allein in seinen Händen? – Nimmermehr, mein Vater. - Oder Sie sind nicht mein Vater. - Ich allein in seinen Händen? – Gut, lassen Sie mich nur; lassen Sie mich nur. – Ich will doch sehn, wer mich hält, - wer mich zwingt, - wer der Mensch ist, der einen Menschen zwingen kann.	
		Odoardo	Ich meine, du bist ruhig, mein Kind.	
		Emilia	Das bin ich. Aber was nennen Sie ruhig? Die Hände in den Schoß legen? Leiden, was man nicht sollte? Dulden, was man nicht dürfte?	
		Odoardo	Ha? Wenn du so denkst! – Lass dich umarmen, meine Tochter! – Ich hab es immer gesagt: das Weib wollte die Natur zu ihrem Meisterstücke machen. Aber sie vergriff sich im Tone; sie nahm	

			<p>ihn zu fein. Sonst ist alles besser an Euch, als an Uns. – Ha, wenn das deine Ruhe ist: so habe ich meine in ihr wiedergefunden! Lass dich umarmen, meine Tochter! – Denke nur: unter dem Vorwande einer gerichtlichen Untersuchung, - o des höllischen Gaukelspieles! – reißt er dich aus unsern Armen, und bringt dich zur Grimaldi.</p>	
		Emilia	<p>Reißt mich? Bringt mich? – Will mich reißen; will mich bringen: will! Will! – Als ob wir, wir keinen Willen hätten, mein Vater!</p>	
		Odoardo	<p>Ich ward auch so wütend, dass ich schon nach diesem Dolche griff, (<i>ihn heraus-ziehend</i>) um einen von beiden- beiden! – das Herz zu durchstoßen.</p>	Mir, mein Vater, mir geben Sie diese Waffe.
		Emilia	<p>Um des Himmels willen nicht, mein Vater! – Dieses Leben ist alles, was</p>	

			die Lasterhaften haben. – Mir, mein Vater, mir geben Sie diesen Dolch.	
6	7	Odoardo	Kind, es ist keine Haarnadel.	Auch du hast nur ein Leben zu verlieren.
		Emilia	So wird die Haarnadel zum Dolche! – Gleich- viel.	
		Odoardo	Was? Dahin wäre es ge- kommen? Nicht doch; nicht doch! Besinne dich. – Auch du hast nur ein Leben zu verlieren.	
		Emilia	Und nur Eine Unschuld!	
		Odoardo	Die über alle Gewalt er- haben ist. -	
7	7	Emilia	Aber nicht über alle Ver- führung. – Gewalt! Ge- walt! Wer kann der Ge- walt nicht trotzen? Was Gewalt heißt, ist nichts: Verführung ist die wahre Gewalt. – Ich habe Blut, mein Vater; so jugendli- ches, so warmes Blut, als eine. Auch meine Sinne	Ich bin aus Fleisch und Blut. Auch meine Sinne sind Sinne. Warum zögern Sie?

			<p>sind Sinne. Ich stehe für nichts. Ich bin für nichts gut. Ich kenne das Haus der Grimaldi. Es ist das Haus der Freude. Eine Stunde da, unter den Augen meiner Mutter; - und es erhob sich so mancher Tumult in meiner Seele, den die strengsten Übungen der Religion kaum in Wochen besänftigen konnten! – Der Religion! Und welcher Religion? – Nichts Schlimmers zu vermeiden, sprangen Tausende in die Fluten, und sind Heilige! – Geben Sie mir, mein Vater, geben Sie mir diesen Dolch!</p>	
8	7	<p>Odoardo</p> <p>Emilia</p>	<p>Und wenn du ihn kennst diesen Dolch!</p> <p>Wenn ich ihn auch nicht kenne! – Ein unbekannter Freund, ist auch ein Freund. – Geben Sie mir ihn, mein Väter; geben Sie mir ihn.</p>	

		Odoardo	Wenn ich ihn dir nun gebe – da! (<i>Gibt ihn ihr</i>)	
		Emilia	Und da! (<i>Im Begriff sich damit zu durchstoßen, reißt der Vater ihr ihn wieder aus der Hand.</i>)	
		Odoardo	Sie, wie rasch!- Nein, das ist nicht für deine Hand.	
		Emilia	Es ist wahr, mit einer Haarnadel soll ich- (<i>Sie fährt mit der Hand nach dem Haare, eine zu suchen, und bekommt die Rose zu fassen.</i>) Du noch hier? Herunter mit dir! Du gehörst nicht in das Haar einer- wie mein Vater will, dass ich werden soll!	
		Odoardo	O, meine Tochter!-	
		Emilia	O, mein Vater, wenn ich Sie erriete!- Doch nein; das wollen Sie auch nicht. Warum zaudern Sie sonst?- (<i>In einem bitteren Tone, während</i>	

			<p><i>das sie die Rose zerpfückt.)</i> Ehedem wohl gab es einen Vater, der seine Tochter von der Schande zu retten, ihr den ersten besten Stahl ins Herz senkte – ihr zum zweiten das Leben gab. Aber alle solche Taten sind von ehedem! Solcher Väter gibt es keinen mehr!</p>	
		Odoardo	<p>Doch, meine Tochter, doch! <i>(Indem er sie durchsticht.)</i> Gott, was hab ich getan! <i>(Sie will sinken, und er fasst sie in seine Arme.)</i></p>	
		Emilia	<p>Eine Rose gebrochen, ehe der Sturm sie entblättert. – Lassen sie mich sie küssen, diese väterliche Hand.</p>	
	8	<p>Bei der Inszenierung von Michael Thalheimer wird der 8. Auftritt des Dramas komplett gestrichen. Stattdessen lässt Odoardo nach Emilias letzter Aufforderung <i>Warum zögern Sie?</i> die Pistole zu Boden sinken und geht ab. Emilia hebt sodann die Waffe auf und</p>		

		<p>geht langsamen und bedachten Schrittes den Korridor entlang bis zum Ende des Gangs. Das Bühnenbild wird dabei immer dunkler und es setzt erneut die immer wiederkehrende musikalische Schleife ein. Ganz unvermutet füllt sich auf einmal der Flur mit ca. einem Dutzend, dunkel gekleideter, tanzender Paare. Es wird immer dunkler, bis nicht einmal mehr die Silhouetten der Menschen zu erkennen sind.</p>
--	--	---

Ende des Stückes.

In dieser Inszenierung offenbart sich ganz deutlich Thalheimers Obsession der Kürze. Dabei wird der Zuschauer wie in einem Zeitraffer durch das tragische Geschehen befördert. Monoton und rasant tragen die Darsteller ihre Texte vor - gesprochen wird dabei gerade nur so viel wie möglich, um den Zuschauer beim roten Faden der Handlung zu halten.

Problematisch gestaltet sich in diesem Zusammenhang, dass ohne fundierte Textkenntnisse kaum mehr ein Partizipieren am Handlungsgeschehen möglich ist. An diesem Punkt manifestiert sich bereits der erste markante Unterschied zwischen den Inszenierungskonzepten von Breth und Thalheimer. Während die Regisseurin darum bemüht ist, eine Adäquanzrelation zwischen dramatischem und szenischem Text zu stiften und in diesem Kontext die dramaturgischen Werkvorgaben des sprachlichen und außersprachlichen Zeichensektors als Grundlage ihres Inszenierungskonzepts begreift, verfolgt Thalheimer ein komplementäres Darstellungsmodell, das den destruktiven und prozesshaften Charakter der Inszenierung akzentuiert. Während der Regisseur damit eine gewisse Textkenntnis der Rezipienten voraussetzt, zentriert Breth dessen Adaption auf der Bühne, wodurch es für das Thalheimersche Publikum partiell problematisch wird, dem Handlungsgeschehen des Stückes zu folgen. Analog hierzu offenbart sich eine ebenfalls divergente Zielsetzung der beiden Darbietungen, die sich bei Thalheimer in der Modernisierung und Abstrahierung eines klassischen Dramenstoffs zeigt, bei Breth hingegen in dem Versuch die Vielfalt der Textperspektiven durch die Akzentuierung des Textprimats zutage tritt.

Bedingt durch einen reduktionistischen und assoziativen Textumgang lässt sich mit Blick auf die thematischen Dramenschwerpunkte konstatieren, dass in Thalheimers Inszenierungen bestimmte Topoi infolge subversiver Eingriffe verloren gehen. So kommt etwa im 7.

Auftritt die ausgeprägte Todessehnsucht Emilias, ihre Verzweiflung und die zermürbenden Schuldgefühle gegenüber Appianis Tod nicht zum Tragen. Auch die Rolle Odoardos erfährt durch den kompletten Strich des 8. Auftritts einen abweichenden Charakter, da er weder zur Rettung ihres Seelenheils einschreitet noch die Schuld eines Mordes auf sich nimmt. Er überlässt Emilia alleine ihrem Schicksal und verlässt resigniert die Bühne. Durch diese Zäsur geht ein zentrales (Handlungs-)Motiv des Stückes verloren, das sich auf Rolle und Einfluss der Religion bezieht. In diesem Sinne erhält die dargestellte Situation einen lethargischen und partiell provokanten Charakter, der jedoch von Thalheimer in dieser Art intendiert wurde. „Theater darf provozieren oder soll es sogar.“⁵¹⁷

Als weiteres abstrahierendes Beispiel kann in diesem Kontext auf Marinellis Sprachstörung verwiesen werden, die sich im Gespräch mit der Gräfin Orsina offenbart. Diese Aphasie äußert sich zunächst im Schweigen des Kammerdieners und geht später in die Artikulation langgezogener Mmh- und Äh-Laute über. Durch diese groteske Überzeichnung des ursprünglichen Dialogs geht der Sinngehalt des Szenenabschnitts weitestgehend zugunsten einer körperlichen und grotesken Darstellungsform verloren. Diese Schwerpunktverlagerung bestätigt eine divergente Wirkungsabsicht zwischen den Thalheimerschen und den Brethschen Inszenierungen, die sich auf die unterschiedlichen ästhetischen und konzeptionellen Ansprüche der Regisseure zurückführen lassen.

Innerhalb des überarbeiteten Werkkontexts muss auch Emilias Tod von der dramatischen Vorlage abweichen. Diese Änderung deutet sich bereits in ihrer Diktion und den Gesten an, die derart entrückt wirken, als ob Emilia keinen Anteil mehr an der Handlung nehmen würde. Am Ende bleibt sie alleine auf der Bühne zurück, die Pistole am Lauf umgreifend. Thalheimer zeigt damit als Abschlussbild eine moderne, emanzipierte Frau und unterstreicht mit diesem letzten Eindruck seinen Ansatz von einem aktualisierenden und weitestgehend assoziativen Textumgang. Die Protagonistin wird schließlich von schwarz gekleideten, tanzenden Paaren in deren Mitte genommen und hinaus getragen. Das Ende bleibt damit offen und Emilia verschwindet spurlos von der Bühne, wodurch die intendierte Pointe des Dramas verloren geht. Damit inszeniert Thalheimer nicht nur entgegen dem Werkkontext, sondern entzieht dem Trauerspiel letztlich auch seine ursprünglich beabsichtigte Wirkung als moralische Anstalt. In Breths Darbietung wird dieses Bestreben vergleichsweise eindringlich behandelt und erfährt innerhalb des Dramas eine starke Gewichtung. Diese differierende Ausformung bestätigt den Ansatz, dass aufgrund unterschiedlicher ästhetischer Ansätze divergente

⁵¹⁷ Zitty Berlin (2013) unter <http://www.zitty.de/michael-thalheimer.html>.

Schwerpunkte innerhalb des jeweiligen inszenatorischen Konzepts verfolgt werden, die letztendlich Auswirkungen auf Dramenrezeption und Wirkungsästhetik der Tragödie nehmen.

Neben der postmodernen außersprachlichen Darstellungsform von Thalheimers *Emilia Galotti* kann eine ebenso abstrahierende Tendenz innerhalb des sprachlichen Sektors verzeichnet werden. Durch die charakteristischerweise monotone und schnelle Intonation der Aufführungssprache erfährt der verfremdende Eindruck dieser Aufführung eine weitere Akzentuierung, wodurch die Inszenierung letztendlich eine vollkommen divergente Ausrichtung als in Brechts Darstellung erhält. Das Tragische dieses Stückes liegt für Thalheimer somit „im Widerspruch zwischen der Vorläufigkeit der Sprache, in der sich scheinbar alles durchspielen lässt, und der Endgültigkeit einer Handlung, die nur einen Moment lang als Lösung erschien.“⁵¹⁸ Thalheimer nimmt sich in seiner Darbietung bewusst keine Zeit für die Sprache. Entsprechend betonen auch die wie aus der Pistole gefeuerten Sätze die Zeitnot, unter der die Figuren leiden, was wiederum ein adäquates gedankliches Weiterverfolgen der Handlung erschwert. Attribute wie Resignation und Gleichgültigkeit, Provokation und künstliche Mechanik⁵¹⁹ rücken in den Vordergrund. Dabei verliert jedoch insgesamt das dramatische Geschehen an Brisanz und die semantische Vielfältigkeit des Textes, seiner Figuren und deren Interaktionen gehen zugunsten darstellerischer Effekte verloren. „Die Zuschauer können den rasenden, sich überschlagenden Wortkaskaden der Darsteller nur mit Mühe folgen. Doch Worte sind [hier] nicht wichtig, es zählt allein die Körpersprache.“⁵²⁰ Während also der non-verbale Zeichnapparat zentriert wird, tritt der Handlungsbogen in den Hintergrund. Damit akzentuiert der Michael Thalheimer gezielt den phänomenologischen Charakter der Aufführung und lässt den Text im Sinne einer begrenzenden Determinante hinter den Aufführungsprozess des Werkes treten.

Durch diese Beschränkung geht jedoch nicht nur ein Teil des Sinngehaltes verloren. Der Charakter der Darstellung verschiebt sich zugunsten einer subversiven, aktualisierenden und willkürlichen Form der Darbietung, die sich weg vom Text hin zur Virtuosität der Körpersprache bewegt. Weiterhin muss an diesem Punkt betont werden, dass Thalheimer nicht nur per se stark abstrahierend in das Werk und seinen Gehalt eingreift, sondern dieses häufig komplett neu gestaltet. In diesem Zusammenhang lassen sich charakteristische Verfahren der Sinnzerschlagung und Neugenerierung als Motiv postmoderner Inszenierungsansätze ver-

⁵¹⁸ Diezemann (2001) unter <http://www.berliner-zeitung.de/archiv/michael-thalheimer-inszeniert--emilia-galotti-in-die-liebe-verrannt,10810590,9938706.html>.

⁵¹⁹ Vgl. Bergmann (2009), Vorwort.

⁵²⁰ Booklet zu *Emilia Galotti*. Inszenierung von Michael Thalheimer. (2002), S. 3.

zeichnen. Weiterhin drängt sich die Frage auf, wie die Neugestaltung eines Werkes konform mit dessen werkadäquater Inszenierung einhergehen kann.

Inwieweit sich die bisherige Einschätzung mit dem Umgang der außersprachlichen Inszenierungselemente deckt, ist Gegenstand des zweiten Szenenspiegels.

3.6.3. Szenenspiegel 2: Non-verbales Zeichensystem

Szene	Medium	Originalfassung	Fassung Michael Thalheimer
7	Personen	Emilia, Odoardo	
7	Ort	Die Szene: Ein Vorsaal auf dem Lustschloss des Prinzen.	Unbestimmt
7	Bühnenbild (+ Requisiten)	Keine Angaben	Ein langer Korridor.
7	Kostüme	Keine Angaben	Moderne Designerkleidung in uniformen Schnittmustern
7	Toneffekte	Keine Angaben	Filmmusik aus Wong- Kai-Wais „In the Mood for Love“

7	Handlungs- anweisungen ⁵²¹	<p>1.) Odoardo: Wenn ich dir ihn nun gebe [Anm.: den Dolch]– da! (<i>Gibt ihr ihn.</i>) Emilia: Und da! (<i>Im Begriffe, sich damit zu durchstoßen, reißt der Vater ihr ihn wieder aus der Hand.</i>)</p> <p>2.) Emilia: Es ist wahr, mit einer Haarnadel soll ich – (<i>Sie fährt mit der Hand nach dem Haare, eine zu suchen, und bekommt die Rose zu fassen.</i>)</p> <p>3.) Emilia: Warum zauderten Sie sonst? – (<i>In einem bitteren Tone, während dass sie die Rose zerpfückt.</i>)</p> <p>4.) Odoardo: Doch, meine Tochter, doch! (<i>Indem er sie durchsticht.</i>) – Gott, was hab ich getan! (<i>Sie will sinken, und er faßt sie in seine Arme.</i>)</p>	Die Regieanweisung entfallen allesamt, da die zugehörigen Textstellen ausnahmslos gestrichen wurden.

⁵²¹ Unter diesem Untersuchungskriterium werden lediglich voneinander abweichende Abläufe aufgeführt.

8	Personen	Der Prinz, Marinelli, die Vorigen.	Odoardo, Emilia, 12 tanzende Paare
8	Ort	Die Szene bleibt.	Unbestimmt
8	Bühnenbild (+ Requisiten)	Keine Angaben	Ein langer schwarzer Korridor, der immer dunkler wird
8	Kostüm	Keine Angaben	Moderne Designerkleidung in uniformen Schnittmustern
8	Musik/ Geräusche	Keine Angaben	Immer wiederkehrende musikalische Schleife aus der Filmmusik von Wong- Kai-Wais „In the Mood for Love“.
8	Handlungsanweisungen	<p>1.) Sie stirbt, und er legt sie langsam auf den Boden</p> <p>2.) Odoardo: Sie irren sich. Hier! (Indem er ihm den Dolch vor die Füße wirft.)</p> <p>3.) Der Prinz: (nach einigem Stillschweigen, unter welchem er den Körper mit</p>	Die Regieanweisung entfallen allesamt, da die komplette 8. Szene in Thalheimers Inszenierung gestrichen wurde.

		<p>Entsetzen und Verzweiflung betrachtet, zu Marinelli). Hier! heb ihn auf.</p> <p>4.) Der Prinz: Elender! – (Indem er ihm den Dolch aus der Hand reißt.) Nein, dein Blut soll mit diesem Blute sich nicht mischen.</p>	
--	--	---	--

Abb. 5



Abb. 6



Abb. 7



Bühnenbilder zu Emilia Galotti – inszeniert von Michael Thalheimer

Bühnenbild und Requisiten

Das Bühnenbild von Thalheimers Inszenierung entspricht einem kühlen und minimalistischen Charakter. Zu den im Trauerspiel verzeichneten Örtlichkeiten gibt es keinerlei Parallelen, da die hier entworfene Kulisse in keinsten Weise an ein Schloss oder Räumlichkeiten zu Hofe erinnert. Die hohen, kahlen Wände wandeln sich während der Vorführung zu einer Art Laufsteg, auf dem die Figuren durch die schmale Türöffnung am Ende des Ganges permanent auf- und abtreten. Im Verlaufe der Inszenierung fungieren diese Wände weiterhin als Klapptüren, die sich jedoch nicht von jedermann öffnen lassen. So irrt die Gräfin Orsina beispielsweise vergebens von Tür zu Tür, um zu Hettore zu gelangen. Konträr zum Original unterstreicht dieser Raum in puristischer Form die kühle und mechanische Art, mit der sich die Akteure auf der Bühne bewegen. Dabei ist der Bühnenraum in Anlehnung an den Film *The Mood of Love*, dessen Filmmusik ebenfalls in Dauerschleife das Stück begleitet, als eine Art Hausflur oder langer Korridor angelegt. Die Lieblosigkeit dieser Umgebung wird weiterhin dadurch akzentuiert, dass es keinerlei Möbelstücke oder Requisiten gibt. Die Schauspieler stehen vollkommen einsam auf der Bildfläche. Einziges Utensil, das zum Ende der Aufführung in Erscheinung tritt, ist die Pistole, welche Orsina an Odoardo weitergibt. „Im Bühnenbild von Olaf Altmann (...) schreiten die Figuren in "Emilia Galotti" wie auf einem Laufsteg der Eitelkeiten herein: Nichts als coole, lässige Fassade - vor verzweifelter Einsamkeit und Leere“⁵²², was weiterhin durch die künstliche Mechanik der Auf- und Abtritte hervorgehoben wird.

Toneffekte

Als Geräuschkulisse wählt Thalheimer die Filmmusik aus Wong-Kai-Wais „In the Mood for Love“. Dabei wird ein kreiselnder Violinwalzer in Form einer Endlosschleife der Inszenierung unterlegt.

Innerhalb des ersten Dialogs kann ein markanter Tempowechsel des Sprachrhythmus verzeichnet werden. Diese Alternanz führt den Zuschauer in artistisch schnellem Sprechtempo in die Handlung ein, so dass sich nun Sprachrhythmus und musikalisches Tempo in Opposition zueinander befinden. Damit erhält die Szenerie gleich zu Beginn eine behände Dynamik und die Zeit wird zum begleitenden Thema der Inszenierung. Der Prinz erklärt seinem

⁵²² Bazinger (2009) unter <http://www.welt.de/kultur/theater/article4100158/In-achtzig-Minuten-um-Lessings-Welt.html>.

Kammerherrn, dass er Emilia liebt, woraufhin Marinelli erwidert, dass „*Diese? Diese Emilia?*“ – „*Ebendie*“ den Grafen Appiani noch an dem heutigen Tag heiraten wird. Binnen 30 Sekunden ist das Problem thematisiert und eine schnelle Lösung muss gefunden werden. Bert Wrede hat hier einen unaufhaltsamen Walzer in Anlehnung an die Filmvorlage komponiert. Das Gleichmaß des Walzers und die Endlosschleife der Musik kontrastieren den Tempowechsel des Bühnenspiels und fangen es gleichzeitig auf. Somit stehen das schnelle Sprechtempo der Figuren, deren emotionale Unfähigkeit und das rapide Fortschreiten der Handlung in direktem Kontrast zu einer sich gleichmäßig wiederholenden Musikschleife, die den Kontrapunkt zu dieser insgesamt hektischen Atmosphäre bildet. Darüber hinaus unterstreicht die Musik jedoch durch ihre Konstanz und Eintönigkeit die intendierte und bewusst in Szene gesetzte Beiläufigkeit, in der sich die Handlung vollzieht.

Kostüme

Ähnlich losgelöst vom dramatischen Rahmen verfährt Thalheimer mit der Auswahl der Kostüme und unterstreicht damit erneut die Aktualität des Stückes. In modernen Designerkleidern stolzieren die Frauen auf *Highheels* über die Bühne. Dabei tragen sie alle Kleider im selben schmalen und ärmellosen Schnitt, wodurch der Stereotyp der Bilder unterstrichen wird. Die eher leger gekleideten Herren wirken wie Geschäftsmänner und bilden ein optisches Pendant zu ihren weiblichen Gegenspielern. „Ihre modische Kleidung tragen sie als Kettenhemd aus Selbstherrlichkeit und Größenwahn.“⁵²³ Mit Verweis auf die Regieanweisungen lassen sich im Vergleich zu den dramatischen Vorgaben vollkommen divergente Anordnungen ausmachen. So folgen die Figuren in Thalheimers Inszenierung komplett divergenten Handlungsanweisungen folgen und wirken dabei kühl und stilisiert. Dabei wirken ihre Bewegungen und rezitierten Textpassagen mechanisch und stark reduziert.

⁵²³ Bazinger (2009) unter <http://www.welt.de/kultur/theater/article4100158/In-achtzig-Minuten-um-Lessings-Welt.html>.

3.7. Szenenanalyse: Hamlet - Eine Inszenierung von Andrea Breth

*„Hamlet“ ist Shakespeares längstes Drama. Werden Sie den Text für die Aufführung kürzen?
So gut wie gar nicht. Man wird mich umbringen.
Aber wenn man „Hamlet“ erzählen möchte, muss man das von A bis Z tun. Da gibt es keinen überflüssigen Satz.⁵²⁴*

Wie bereits deutlich aus der Szenenanalyse zu *Emilia Galotti* hervorgegangen ist, zeichnet sich Andrea Breths Regiestil durch einen sehr genauen und die Tiefenschichten des Dramas freilegenden Textumgang aus. Der konstitutiven Funktion des Textes verleiht die Regisseurin abermals in ihrer sechsstündigen *Hamlet*-Darbietung Ausdruck, die im September 2013 Premiere feierte.⁵²⁵ Der Umfang ihrer Inszenierung gestaltet sich nicht nur zu anderen modernen Darbietungen⁵²⁶ als vergleichsweise lang, sondern zeigt damit auch eine Dramenfassung, die sich „schon lange keiner mehr anzustellen getraut hat (...). Den Hamlet mal komplett zu spielen, (fast) ungekürzt, über sechs Stunden lang (...)“.⁵²⁷ Mit der Inszenierung von Shakespeares längstem Drama demonstriert die Regisseurin erneut einen akribischen Umgang mit der literarischen Vorlage, der das Primat des Textes betont und diesen als sinnstiftendes Medium zur Essenz ihrer Aufführung erhebt. Hierauf gründet auch Breths Erfassung der verschiedenen Tiefenstrukturen des Drama und der Erforschung seiner politischen und kulturellen Rahmenbedingungen.

⁵²⁴ Mayer (2013) unter http://diepresse.com/home/kultur/news/1452999/Breth_Shakespeare-ging-es-um-politisches-Theater.

⁵²⁵ Da der Begriff „Originalfassung“ bei Shakespeares *Hamlet* unangebracht ist, den bisherigen Analysen jedoch stets eine Gegenüberstellung von Originaltext und bearbeiteter Fassung zugrunde legt, sei an dieser Stelle darauf verwiesen, dass sich Breth hier bewusst für die Übersetzung Schlegel/ Tieck entschieden hat. Die bearbeitete Version von Vontobel basiert ebenfalls auf dieser Übersetzung, weshalb die Gleichwertigkeit dieses szenischen Vergleichs ebenso gewährt ist.

⁵²⁶ Vgl. hierzu die Inszenierungsdauer von I.) Roger Vontobel: 3 Stunden, II.) Christoph Schlingensief: 80 Minuten, III.) Peter Zadeck: 4, 5 Stunden, IV.) Klaus Maria Brandauer: 4 Stunden.

⁵²⁷ Heine (2013) unter <http://www.welt.de/kultur/buehne-konzert/article120498349/August-Diehl-ist-ein-Hamlet-fuer-sechs-Stunden.html>.

Wenn Sie die Sekundärliteratur zu „Hamlet“ in meinem Zimmer sehen würden, wüssten Sie, was ich mit Fülle meine. (...) Das Stück ist hoch kompliziert und spannend. Shakespeare ist so genial im Denken, dass einem schwummrig wird. Und er ist ein fantastischer Schreiber fürs Theater, so voller Ökonomie. Er überlegt zum Beispiel genau, wann Hamlet nicht auftritt, Pausen braucht. Der Schauspieler würde sonst nämlich umfallen. Das ist beste Theaterpraxis.⁵²⁸

Ihrer Inszenierung legt Breth die Übersetzung von August Wilhelm Schlegel zugrunde. Darüber hinaus beschäftigt sie sich jedoch auch mit weiteren Ausgaben, wie dem Arden-Shakespeare, um eine umfassende Interpretation des Textes gewährleisten zu können. Hier greift die Auffassung Breths von der Inkommensurabilität von Texten, die zwar offen in ihrer Deutung, jedoch keinesfalls willkürlich sind. Freiheit und Offenheit liegen demnach in der Begrenzung: Der Text wird durch seine Struktur in seinen Deutungsmöglichkeiten eingeschränkt und erteilt gleichzeitig sehr klare Vorgaben. Um den Text vollständig hermeneutisch zu erfassen wie auch das Verstehen der im Drama inhärenten Sinneszusammenhänge und die Deutung aller sprachlicher und außersprachlicher Zeichen vollständig zu begreifen, betreibt die Regisseurin intensive Quellenforschung. Ihrem Credo *Interpretation anstelle Assoziation* folgend, distanziert sich Breth auch bei dieser Inszenierung bewusst von sinnentstellenden Aktualisierungstendenzen, generellen Texteingriffen oder Strichen.

Den Angaben des Nebentextes entsprechend verfolgt die Regisseurin eine insgesamt naturalistische Darstellungsform, die sich etwa in der tiefenpsychologischen und realen Figurenkonzeption widerspiegelt. Exemplarisch kann hier Figur des Claudius angeführt werden. So wird der König nicht nur als *schnöder Brudermörder*⁵²⁹ gezeigt, sondern auch als diplomatischer Staatsmann, der, entgegen seinem kaltblütigen und mörderischen Vorgängers, den Staat reformieren und humane politische und soziale Vorstellungen manifestieren möchte.

3.7.1. Szenenanalyse: 3. Akt, 3. Aufzug

Dass Andrea Breth ihrer Theaterästhetik und dem damit inhärenten Textbegriff folgend, einen stärkeren Treuebegriff im Umgang mit der dramatischen Vorlage als der Umsetzung non- verbalen Zeichenvorgaben pflegt, bestätigt sich auch bei dieser Inszenierung. Exempla-

⁵²⁸ Mayer (2013) unter http://diepresse.com/home/kultur/news/1452999/Breth_Shakespeare-ging-es-um-politisches-Theater.

⁵²⁹ Vgl. 3. Aufzug, 3. Szene.

risch sollen deshalb in den folgenden Szenenspiegeln Text und non- verbales Zeichensystem des 3. Akts, 3. Aufzug auf ihre Merkmale sowie den von Breth angewandten Treuebegriff untersucht werden.⁵³⁰

3.7.2. Szenenspiegel 1: Der Text

Der Text wird bei Andrea Breths Inszenierung komplett aus der Originalfassung übernommen. Weder Striche noch das Einfügen von Fremdtext konnten verzeichnet werden.

Person	Originalfassung	Fassung Andrea Breth
König	Ich mag ihn nicht, auch steht`s um uns nicht sicher, wenn frei sein Wahnsinn schwärmt. Drum macht euch fertig: Ich stelle schleunig eure Vollmacht aus, und er soll dann mit euch nach England hin. Die Pflichten unsrer Würde dulden nicht Gefahr so nah, wie stündlich uns erwächst aus seinen Grillen.	Ich mag ihn nicht, auch steht`s um uns nicht sicher, wenn frei sein Wahnsinn schwärmt. Drum macht euch fertig: Ich stelle schleunig eure Vollmacht aus, und er soll dann mit euch nach England hin. Die Pflichten unsrer Würde dulden nicht Gefahr so nah, wie stündlich uns erwächst aus seinen Grillen.
Güldenstern	Wir wollen uns bereiten. Es ist gewissenhafte heil` ge Furcht, die vielen, vielen Seelen zu erhalten, die Eure Majestät belebt und nährt.	Wir wollen uns bereiten. Es ist gewissenhafte heil` ge Furcht, die vielen, vielen Seelen zu erhalten, die Eure Majestät belebt und nährt.

⁵³⁰ Hamlet von William von Shakespeare. Regie: Andrea Breth. Exemplar zur wissenschaftlichen Verfügung gestellt vom Burgtheater Wien 2013.

<p>Rosenkranz</p>	<p>Schon das besondere, einzle Leben muss mit aller Kraft und Rüstung des Gemüts vor Schaden sich bewahren, doch viel mehr der Geist, an dessen Heil des Leben vieler beruht und hängt. Der Majestät ver-scheiden stirbt nicht allein; es zieht gleich einem Strudel das Nahe mit. Sie ist ein mächtig rad, befestigt auf des höchsten Berges Gipfel, an dessen Riesenspeicher tausend Dinge gekittet und gefugt sind: wenn es fällt, so teilt die kleinste Zutat und Umgebung den ungeheuren Sturz. Kein König seufzte je allein und ohn ein allgemeines Weh.</p>	<p>Schon das besondere, einzle Leben muss mit aller Kraft und Rüstung des Gemüts vor Schaden sich bewahren, doch viel mehr der Geist, an dessen Heil des Leben vieler beruht und hängt. Der Majestät ver-scheiden stirbt nicht allein; es zieht gleich einem Strudel das Nahe mit. Sie ist ein mächtig rad, befestigt auf des höchsten Berges Gipfel, an dessen Riesenspeicher tausend Dinge gekittet und gefugt sind: wenn es fällt, so teilt die kleinste Zutat und Umgebung den ungeheuren Sturz. Kein König seufzte je allein und ohn ein allgemeines Weh.</p>
<p>Rosenkranz</p>	<p>Wir wollen eilen.</p>	<p>Wir wollen eilen.</p>
<p>Polonius</p>	<p>Mein Fürst, er geht in seiner Mutter Zimmer. Ich will mich hinter die Tapete stellen, den Hergang anzuhören; seid gewiss, sie schilt ihn tüchtig aus, und wie Ihr sagtet, und weislich war`s gesagt, es schickt sich wohl, dass noch ein anderer Zeug als eine Mutter, die von Natur parteiisch, ihr Gespräch im Stillen anhört. Lebet wohl, mein Fürst, eh Ihr zu Bett geht, sprech ich vor bei</p>	<p>Mein Fürst, er geht in seiner Mutter Zimmer. Ich will mich hinter die Tapete stellen, den Hergang anzuhören; seid gewiss, sie schilt ihn tüchtig aus, und wie Ihr sagtet, und weislich war`s gesagt, es schickt sich wohl, dass noch ein anderer Zeug als eine Mutter, die von Natur parteiisch, ihr Gespräch im Stillen anhört. Lebet wohl, mein Fürst, eh Ihr zu Bett geht, sprech ich vor bei</p>

	Euch und melde Euch, was ich weiß.	Euch und melde Euch, was ich weiß.
König	<p>Danke, lieber Herr.</p> <p>Oh, meine Tat ist faul, sie stinkt zum Himmel, sie trägt den ersten, ältesten der Flüche, Mord eines Bruders. – Beten kann ich nicht, ist gleich die Neigung dringend wie der Wille: Die stärkere Schuld besiegt den starken Vorsatz, und wie ein Mann, dem zwei Geschäft` obliegen, steh in Zweifel, was ich erst soll tun, und lasse beides. Wie? Wäre diese Hand auch um und um in Bruderblut getaucht: gibt es nicht Regen genug im milden Himmel, sie weiß zu waschen? Wozu dient die Gnad, als vor der Sünde Stirn zu treten? Und hat Gebet nicht die zweifache Kraft, dem Falle vorzubeugen und Verzeihung Gefallnen auszuwirken? Gut, ich will Emporschaun: mein Verbrechen ist geschehn. Doch oh, welche Wendung des Gebets ziemt meinem Fall? Vergib mir meine schnöden Mord? Dies kann nicht sein; mir bleibt ja stets noch alles, was mich zum Mord getrieben: meine Krone, mein eigener Ehrgeiz, meine Königin. Wird da ver-</p>	<p>Danke, lieber Herr.</p> <p>Oh, meine Tat ist faul, sie stinkt zum Himmel, sie trägt den ersten, ältesten der Flüche, Mord eines Bruders. – Beten kann ich nicht, ist gleich die Neigung dringend wie der Wille: Die stärkere Schuld besiegt den starken Vorsatz, und wie ein Mann, dem zwei Geschäft` obliegen, steh in Zweifel, was ich erst soll tun, und lasse beides. Wie? Wäre diese Hand auch um und um in Bruderblut getaucht: gibt es nicht Regen genug im milden Himmel, sie weiß zu waschen? Wozu dient die Gnad, als vor der Sünde Stirn zu treten? Und hat Gebet nicht die zweifache Kraft, dem Falle vorzubeugen und Verzeihung Gefallnen auszuwirken? Gut, ich will Emporschaun: mein Verbrechen ist geschehn. Doch oh, welche Wendung des Gebets ziemt meinem Fall? Vergib mir meine schnöden Mord? Dies kann nicht sein; mir bleibt ja stets noch alles, was mich zum Mord getrieben: meine Krone, mein eigener Ehrgeiz, meine Königin. Wird da ver-</p>

	<p>ziehn, wo Missetat besteht? In den verdrehten Strömen dieser Welt kann die vergoldte Hand der Missetat das Recht wegstoßen, und einen schnöden Preis erkaufte oft das Gesetz. Nicht so dort oben! Da gilt kein Kunstgriff, da erscheint die Handlung in ihrer wahren Art, und wir sind selbst genötigt, unsern Fehlern in die Zähne ein Zeugnis abzulegen. Nun? Was bleibt? Sehn, was die Reue kann. Was kann sie nicht? O Jammerstand! O Busen, schwarz wie Tod! O Seele, die, sich frei zu machen ringend, noch mehr verstrickt wird. – Engel, helf! Versucht! Beugt euch, ihr starren Knie! Gestähltes Her, sei weich wie Sehnen neugeborner Kinder! Vielleicht wird alles gut.</p>	<p>ziehn, wo Missetat besteht? In den verdrehten Strömen dieser Welt kann die vergoldte Hand der Missetat das Recht wegstoßen, und einen schnöden Preis erkaufte oft das Gesetz. Nicht so dort oben! Da gilt kein Kunstgriff, da erscheint die Handlung in ihrer wahren Art, und wir sind selbst genötigt, unsern Fehlern in die Zähne ein Zeugnis abzulegen. Nun? Was bleibt? Sehn, was die Reue kann. Was kann sie nicht? O Jammerstand! O Busen, schwarz wie Tod! O Seele, die, sich frei zu machen ringend, noch mehr verstrickt wird. – Engel, helf! Versucht! Beugt euch, ihr starren Knie! Gestähltes Her, sei weich wie Sehnen neugeborner Kinder! Vielleicht wird alles gut.</p>
<p>Hamlet</p>	<p>Jetzt könnt ich`s tun, bequem; er ist im Beten, jetzt will ich`s tun – und so geht er gen Himmel, und so bin ich gerächt? Das hieß: ein Bube ermordert meinen Vater, und dafür send ich, sein einz`ger Sohn, denselben Buben gen Himmel.</p> <p>Ei, das wär Sold und Löhnung, Rache nicht. Er überfiel in Wüstheit meinen Vater, voll Speis, in seiner</p>	<p>Jetzt könnt ich`s tun, bequem; er ist im Beten, jetzt will ich`s tun – und so geht er gen Himmel, und so bin ich gerächt? Das hieß: ein Bube ermordert meinen Vater, und dafür send ich, sein einz`ger Sohn, denselben Buben gen Himmel.</p> <p>Ei, das wär Sold und Löhnung, Rache nicht. Er überfiel in Wüstheit meinen Vater, voll Speis, in seiner</p>

	<p>Sünden Maienblüte. Wie seine Rechnung steht, weiß nur der Himmel, allein nach unsrer Denkart und Vermutung ergeht's ihm schlimm: und bin ich dann gerächt, wenn ich in seiner Heilung ihn fasse, bereitet und geschickt zum Übergang? Nein. Hinein, du Schwert. Sei schrecklicher gezückt! Wenn er berauscht ist, schlafend, in der Wut, in seines Betts blutschänderischen Freuden, beim Doppeln, Fluchen oder anderm Tun, das keine Spur des Heiles an sich hat: Dann stoß ich ihn nieder, dass gen Himmel er die Fersen bäumen mag und seine Seele so schwarz und so verdammt sei wie die Hölle, wohin er fährt. Die Mutter wartet mein: Dies soll nur Frist den siechen Tagen sein.</p>	<p>Sünden Maienblüte. Wie seine Rechnung steht, weiß nur der Himmel, allein nach unsrer Denkart und Vermutung ergeht's ihm schlimm: und bin ich dann gerächt, wenn ich in seiner Heilung ihn fasse, bereitet und geschickt zum Übergang? Nein. Hinein, du Schwert. Sei schrecklicher gezückt! Wenn er berauscht ist, schlafend, in der Wut, in seines Betts blutschänderischen Freuden, beim Doppeln, Fluchen oder anderm Tun, das keine Spur des Heiles an sich hat: Dann stoß ich ihn nieder, dass gen Himmel er die Fersen bäumen mag und seine Seele so schwarz und so verdammt sei wie die Hölle, wohin er fährt. Die Mutter wartet mein: Dies soll nur Frist den siechen Tagen sein.</p>
<p>König</p>	<p>Die Worte fliegen auf, der Sinn hat keine Schwingen: Worte ohne Sinn kann nicht zum Handeln dringen.</p>	<p>Die Worte fliegen auf, der Sinn hat keine Schwingen: Worte ohne Sinn kann nicht zum Handeln dringen.</p>

Dem Prinzip des Schauspiels als „höchste“ Form der Poesie folgend⁵³¹, bescheinigt Breth dem dramatischen Text sein Primat und nimmt bei der Transformation vom dramatischen zum szenischen Pendant keinerlei Änderungen vor. Gestalterische Freiheiten räumt sich die Regisseurin ausschließlich auf dem non-verbalen Zeichensektor ein, wodurch sie sich, wie im nachfolgenden Kapitel zu zeigen sein wird, vom Inszenierungsstil ihres Regiekollegen Peter Stein abgrenzt.

Die bereits mehrfach nachgewiesene Akzentuierung der Sinnfunktion des dramatischen Textes für die Bühnenadaption kommt bei Breth auch in ihrer *Hamlet*-Aufführung zum Tragen. Bekräftigt wird dieses Verhältnis zum Text durch die originäre Rezitation von Dramentext und -sprache und eine damit einhergehende Wertschätzung des Shakespearschen Sprachkonzepts. Diese Tendenz unterstreicht Breths Ansatz von der Ganzheit des dramatischen Werkes, das sie auf Textebene als durchweg verbindlich begreift und dementsprechend auch hinsichtlich Diktion und Sprachrhythmus keine Aktualisierung an heutige Ausdrucksformen tätigt.

Mit Rekurrenz auf diese Merkmale kann Andrea Breth ergo als eine Regisseurin des deutschen Gegenwartstheaters benannt werden, die dem Text eine Sinnfunktion zuschreibt und paradigmatisch als Beispiel für textgetreues Inszenieren steht. Analog zum Inszenierungsmodell des „späteren“ Peter Steins gewinnen intermediale Elemente als konstitutive Prinzipien zur Visualisierung dramatischer Texte auf der Bühne an Relevanz. Trotz der selben Prämissen unterscheiden sich die beiden Regisseure in ihrem darstellerischen Ansatz vor allem hinsichtlich der Inszenierung des Nebentextes voneinander.

(...) vom Originaltext-Fetischismus des späteren Peter Stein (...) unterscheidet sich Breths Zugriff dann doch grundsätzlich. Deutlichstes Anzeichen dafür, dass es hier nicht um die konservative Klassikerpflege, sondern schon um zeitgenössisches Theater geht, ist das Bühnenbild.⁵³²

Durch die signifikante Gestaltungsform des Bühnenraums versucht Breth nicht nur die Zeitlosigkeit und die Aktualität der im Stück zutage tretenden Problematiken zu betonen. Gleichzeitig passt sie das Stück durch Bühnenraum, Kleidung und Musik an gegenwärtige Sehgewohnheiten an und vollzieht damit einen Interimbereich zwischen klassischer Inszenierung und zeitgenössischem Theater.

⁵³¹ Vgl. Rutenborn (1949), S. 354.

⁵³² Kralicek (2013), S.9.

Entsprechend minimalistisch gestaltet sich das Bühnenbild der *Hamlet*-Inszenierung, das in Form einer Drehbühne mit unterschiedlichen, zumeist kühl ausgestalteten Räumen als Bühnenraum fungiert. Die Ausstattung erinnert dabei zumeist an Seminarräume oder Konferenzsäle⁵³³, oder zeigen einen, zwar ebenso wenig lebendigen, jedoch privaten Lebensraum der Figuren, wie das Badezimmer der Königin oder die privaten Räume von Ophelia, Polonius und Laertes. Dabei wirkt der gesamte Handlungsraum äußert trostlos und melancholisch mit regelrecht elegischem Charakter. Dies trifft in besonderem Maße auf den Gartenraum zu, den Zehetgruber in eine mystifizierende und düstere Stimmung getaucht hat.

Besonders tot ist der Garten mit Teich in der Mitte der Drehbühne. Hier regnet es zwar meistens, aber wachsen tut gar nichts mehr. In diesem alpträumhaften Setting erscheint dem Prinzen sein toter Vater. Wie er Hamlet zur Rache an seiner Ermordung ersucht, könnte einem Horrorfilm entnommen sein – und wäre dort womöglich "too much", hier ist sie großes Kino, eindrucksvoll von Friedrich Rom ins Licht gesetzt.⁵³⁴

Der Charakter des Bühnenbildes wie auch die supra-naturalistische Aufführungsform, unterstreichen somit einmal mehr die Sinnstruktur des Textes und heben den desolaten Charakter der Hofgesellschaft hervor.

⁵³³ Vermutlich in Anlehnung an die Regierungszimmer des Königspalastes.

⁵³⁴ Pesl (2013) unter http://www.nachtkritik.de/index.php?option=com_content&view=article&id=8565:hamlet-andrea-breth-und-august-diehl-nehmen-shakespeare-am-burgtheater-woertlich&catid=38:die-nachtkritik&Itemid=40.

3.7.3. Szenenspiegel 2: Non-verbales Zeichensystem

Szene	Medium	Originalfassung	Fassung Andrea Breth
7	Personen	König, Rosenkranz, Göl- denstern, Polonius, Hamlet	König, Rosenkranz, Göl- denstern, Polonius, Hamlet
7	Ort	Ein Zimmer im Schlosse	Ein Zimmer im Schlosse
7	Bühnenbild (+ Requisiten)	Keine Angaben zum Büh- nenbild; Requisiten: Schwert	Erst leerer Raum mit dunk- len Edelholzwänden; dann Wechsel in Raum gleichen Typs, ausgestattet mit Ti- schen und Computerbild- schirmen im kargen Büros- til; Requisiten: Computer, Ti- sche, kein Schwert
7	Kostüme	Keine Angaben	Kontrastfarben der ent- sprechenden Oppositionen: Während Claudius und Polonius in weißen, eng geschnittenen Kostümen auftreten, erscheint Hamlet im weitgeschnittenen, schwarzen Anzug

7	Toneffekte	Keine Angaben	Begleitung der Szene von schwerer, dramatischer Musik
7	Handlungsanweisungen⁵³⁵	<p>1.) Rosenkranz und GÜldenstern ab</p> <p>2.) Polonius kommt und tritt nach seinem kurzen Monolog wieder ab</p> <p>3.) Der König entfernt sich du kniet nieder. Hamlet kommt.</p> <p>4.) Der König steht auf und tritt vor.</p>	<p>1.) Regieanweisung wird umgesetzt.</p> <p>2.) Regieanweisung wird umgesetzt.</p> <p>3.) Regieanweisung wird umgesetzt.</p> <p>4.) Regieanweisung wird umgesetzt.</p>

⁵³⁵ Unter diesem Untersuchungskriterium werden lediglich voneinander abweichende Abläufe aufgeführt.

Abb. 8



Abb. 9



Abb. 10



Abb. 11



Bühnenbilder von Hamlet – inszeniert von Andrea Breth

Bühnenbild, Requisiten und Toneffekte

Wie auch in ihrer *Galotti*-Inszenierung verzichtet Andrea Breth, der Aktualität der Thematik entsprechend, auf eine klassisch-historische Ausstattung der Szenerie und gestaltet *Hamlet* als zeitloses Stück, indem sie optische Bezüge zur Gegenwart stiftet. Dabei bewegt sie sich bei der Gestaltung des Bühnenraums wie auch den optischen Stückkomponenten in einem Rahmen, der den symbolischen Charakter des Dramas unterstreicht.

Die von Michael Zehetgruber entworfene Drehbühne zeigt im untersuchten 3. Aufzug des 3. Aktes zunächst einen leeren Raum mit Edelholzvertäfelung, in dem sich der König, Gündensterne und Rosenkranz und abschließend Polonius mit dem König befinden. Danach passiert ein Zimmerwechsel. Claudius betritt nun einen neuen Raum, schließt die Türe hinter sich und bekennt in der Einsamkeit des Raumes, der lediglich mit ein paar Tischen und Computermonitoren ausgestattet ist, seine Schuld. Später tritt Hamlet ebenfalls in diesen Raum ein. Durch das Arrangement der Requisiten wirkt das Zimmer kühl und trostlos und unterstreicht damit nicht nur die Ausweglosigkeit der gesamten Situation. Auch die Hoffnungslosigkeit der Figuren und ihr bereits vorgezeichneter Weg des Scheiterns kommen dadurch zum Ausdruck.

Durch die Modernisierung des Raumes gelingt es Breth, diesen historischen Stoff an gegenwärtige Sehgewohnheiten anzupassen und damit eine Aktualisierung des Stückes zu erzielen. Da keine weiteren Angaben von Shakespeare bezüglich der Raumgestaltung getätigt werden, inszeniert die Regisseurin hier ergo nicht gegen den Strich, sondern bedient sich erneut, im Rahmen des außersprachlichen Zeichensystems, der Unbestimmtheitsstellen des Stückes. Dabei unterstreichen sowohl das Ambiente des Bühnenraums wie auch Licht und musikalische Einspielungen den Charakter der Szenerie.

Bezüglich der Requisiten lässt sich konstatieren, dass lediglich das Schwert, von welchem Hamlet in diesem Aufzug spricht⁵³⁶, in Breths Darbietung nicht auftaucht. Jedoch bewirkt diese Tatsache keine Abänderung im Handlungsverlauf oder der Gewichtigkeit der Szene, da der Wortlaut, durch welchen die Brisanz und Dramatik der Situation erzeugt wird, derselbe bleibt. Das Fehlen des Schwertes kann vielmehr durch das Kostüm Hamlets erklärt werden, dass keine Möglichkeit bietet, das Schwert an der Kleidung zu befestigen. Die Vermutung liegt nahe, dass es aus Gründen der Praktikabilität ausgespart wurde.

Kostüme

Bei den Kostümen, zu denen ebenfalls keinerlei Angaben im Drama gemacht werden, fällt auf, dass die Gegensatzpaare innerhalb des Stückes stets in Kontrastfarben gekleidet sind. Hier treten sich der König und Polonius in einem weißen, eng geschnittenen Anzug und Hamlet in einem schwarzen, weitgeschnittenen Anzug gegenüber. Gùldenstern und Rosenkranz, die zunächst auf beiden Seiten agieren und sowohl zu Hamlet freundschaftliche Bande hegen, als auch gleichzeitig in Verbindung mit dem König stehen, tragen zwar ebenfalls helle Anzüge. Jedoch könnte man diese Erdtöne ebenso als Mischfarbe bezeichnen, welche die anfängliche Zugehörigkeit zu beiden Lagern symbolisieren soll.

Handlungsanweisungen

Im Vergleich zu Breths Inszenierung von *Emilia Galotti* ist zu verzeichnen, dass die Regieanweisungen größtenteils übernommen werden. Lediglich in der Ausgestaltung des Bühnenraums, der Kostüme und der musikalischen Einspielungen nutzt Breth entsprechende Unbestimmtheitsstellen zu Gunsten inszenatorischer Freiheiten für sich.

⁵³⁶ Shakespeare: Hamlet, Vers 91: „Hinein, du Schwert! Sei schrecklicher gezückt!“

Abschließend lässt sich festhalten, dass der Regisseurin mit Shakespeares längstem und einem seiner populärstem Stücke eine, den Sinngehalt dieses komplexen Werkes ganzheitlich durchdringende und sowohl sprachlich als auch darstellerisch integrative Inszenierung gelungen ist. Mit Verweis auf den 2. Auftritt im 3. Akt betont die Regisseurin dessen Relevanz, nicht nur für die gesamte Inszenierung, sondern darüber hinaus für die komplette Schauspielkunst. In diesem Aufzug werden laut Breth elementare Hinweise erteilt, wie ein Stück auf der Bühne vorgetragen und gespielt werden soll.⁵³⁷ Im Fokus von Hamlets Ratschlägen an die Schauspieltruppe stehen dabei die Selbstbeherrschung der Schauspieler in ihrem Agieren und der rechte Ton⁵³⁸. „Diese Szene im 3. Akt ist mir ein besonderes Labsal. Es macht sich heute eine Art von Theater breit, die mir persönlich nicht zusagt, die es sich bequem macht und die Sprache verflacht. Das ist eine Verarmung. Ich finde grandios, was Hamlet sagt.“⁵³⁹

Konträr zu Breths Inszenierung gestaltet sich Roger Vontobels moderne und abstrahierende Darstellung des Prinzen von Dänemark. Im Folgenden soll deshalb die regiezentrierte Inszenierung Vontobels in direkten Vergleich mit der texttreuen Fassung von Breth gebracht werden, um den Gegensatz und die Verschiedenheit dieser beiden Darbietungen anschaulich zu demonstrieren.

Zusammenfassung

Wie anhand der Szenenspiegel und dem direkten Vergleich zwischen Andrea Breths Werkverfassung und der Originalfassung von Shakespeare demonstriert werden konnte, verfolgt die Regisseurin ein durchweg textgetreues und am originären Sinngehalt des Werkes orientiertes Inszenierungskonzept. Dabei verpflichtet sich Breth klar den Vorgaben des Dramas und übernimmt den gesamten Text aus der Shakespeareschen Originalfassung für ihre szenische Darstellung. Wie der Szenenspiegel beweist, können hierbei weder Striche noch das Einfügen von Fremdtext oder Anpassungen an einen gegenwärtigen Sprachjargon verzeichnet werden.

⁵³⁷ Vgl. Mayer (2013) unter http://diepresse.com/home/kultur/news/1452999/Breth_Shakespeare-ging-es-um-politisches-Theater.

⁵³⁸ Shakespeare: Hamlet, 3. Aufzug, 2. Szene, Vers 1ff.: Hamlet: „Seid so gut und haltet die Rede, wie ich sie Euch vorsagte, leicht von der Zunge weg; aber wenn Ihr den Mund so voll nehmet wie viele unsrer Schauspieler, so möchte ich meine Verse ebenso gern von dem Ausrufer hören. Sägt auch nicht zuviel mit den Händen durch die Luft, so – sondern behandelt alles gelinde. Denn mitten in dem Strom, Sturm und, wie ich sagen mag, Wirbelwind Eurer Leidenschaft müsst Ihr Euch eine Mäßigung zu eigen machen, die ihr Geschmeidigkeit gibt (...).“

⁵³⁹ Mayer (2013) unter http://diepresse.com/home/kultur/news/1452999/Breth_Shakespeare-ging-es-um-politisches-Theater.

Gestalterische Freiheiten räumt sich die Regisseurin lediglich auf dem non-verbalen Zeichensektor ein. Hier offenbart sich erneut Breths Tendenz, einen stärkeren Treuebegriff im Umgang mit dem Text zu tätigen als es sich in der Anwendung auf der Ebene der außersprachlichen Zeichen offenbart. Jedoch lässt sich diesbezüglich ebenso konstatieren, dass jene Eingriffe durchweg darauf ausgerichtet sind, die Intention des Dramas zu betonen oder aus unterschiedlichen Blickwinkeln zu beleuchten. Von assoziativen oder nihilistischen Formen der Textdeutung distanziert sich Andrea Breth entschieden und verweigert damit auch entsprechend paradigmatische postmoderne Inszenierungsmerkmale wie die Ambiguität des Textes oder dessen gezielte Dekonstruktion.

Vielmehr unterstreichen sowohl der Charakter des Bühnenbildes wie auch eine generell supra-naturalistische Aufführungsform die Sinnstruktur des Textes und heben den desolaten Charakter der Hofgesellschaft hervor. Auch der gezielte Einsatz von Licht- und Musikeffekten trägt zur Akzentuierung dieser Atmosphäre bei. Damit bewegt sich die Regisseurin bei der Gestaltung des Bühnenraums wie auch den optischen Stückkomponenten in einem kategorischen Rahmen, der den symbolischen Charakter des Dramas unterstreicht. Durch die gezielte Vergegenwärtigung des Bühnenraums gelingt es der Regisseurin, einen historischen Stoff an aktuelle Sehgewohnheiten anzupassen und damit eine formale Aktualisierung des Stückes vorzunehmen. Da keine exakten Angaben bezüglich der Ausgestaltung des Raumes im dramatischen Text vorliegen, inszeniert die Regisseurin hier ergo nicht gegen den Strich, sondern greift auf die Unbestimmtheitsstellen des Stückes zurück, die hier konkret auf der Ebene des außersprachlichen Zeichensystems zu verorten sind. Hierdurch setzt Breth sowohl Sinnstruktur und Handlungsmotivik des Textes um und zeigt damit eine sowohl formal als auch inhaltlich am originären Werkgehalt ausgerichtete Dramendarbietung.

3.8. Hamlet - Eine Inszenierung von Roger Vontobel

Charakteristisch für eine Vielzahl an Vontobels Inszenierungen sind die bildgewaltigen, oftmals abstrahierenden Anfänge. So betreten bei Kleists *Penthesilea*, die 2010 in Hamburg Premiere feierte, die Schauspieler in festlicher Abendrobe die Bühne und geben ein multimediales und gewaltiges Hörspektakel zum Besten.

Der Schlachtbericht von Odysseus und Diomedes prasselt als Textgewitter ins Publikum, mittels Beatboxeinlagen gellen die Schreie der angreifenden Amazonen, Lanzen klirren, Funken sprühen, Soldaten ächzen. Man sieht das alles, obgleich doch nichts weiter gezeigt wird als eine Ansammlung aufgeregter deklamierender Schauspieler. Man sieht Amazonen den Abhang herabstürzen, sieht Achilleus sein Schwert schwingen, sieht Pferde fliehen und Pfeile fliegen. Das Kopfkino nach bester Hörspielart gibt die Richtung vor (...).⁵⁴⁰

Ebenfalls bezeichnend für Vontobels assoziativen und experimentellen Stil, ist die Bochumer Darbietung von *Was ihr wollt*⁵⁴¹. Das Eröffnungsbild zeigt eine festlich gekleidete Hochzeitsgesellschaft, die unter einem Himmel aus Glühbirnen tafelt. Während die Gesellschaft Platz nimmt, spielt ein Pianist am Flügel und es wird heiter gesungen. Die von Beginn an nervös wirkende Braut wartet den Moment ab, bis die Lichter im Saal erlischen und zerstört dann in einem Anfall von Wut und Raserei ihre dreistöckige Torte. Von beiden Seiten des Raums betreten daraufhin ein Mann und eine Frau die Bühne. Sie sind mit einem Feuerwehrschauch ausgestattet und auf das Kommando "Wasser marsch!" wird die Bühne mit Hochdruckspritzern geflutet und die Braut zu Boden befördert. In einem direkten Vergleich zwischen Breths und Vontobels Inszenierung von *Was ihr wollt* urteilt Ulrich Fischer, dass der Regisseur zwar

geschickt den Kontrast von Komik und Melancholie [nutzt]. Ihm wäre ein großer Wurf gelungen, hätte er seine Neudeutung für sich behalten. Andrea Breth hat 1989 am gleichen Ort auch "Was ihr wollt" inszeniert, sich näher an den Text gehalten; ihre Inszenierung war konzentrierter und im Ergebnis zum Thema Liebe und Geschlechterdefinition

⁵⁴⁰ Bruggaier (2010) unter <http://www.kreiszeitung.de/nachrichten/kultur/niemanden-interessieren-913054.html>.

⁵⁴¹ Premiere feierte das Stück am 05.11.2011.

gleichwohl ergiebiger.⁵⁴²

Diese Anfangssequenzen, wie in *Phentesiliea* oder *Was ihr wollt*, brechen nicht nur mit den gängigen Erwartungshaltungen, sondern distanzieren sich bewusst von der usuellen Rezeptions- und Wirkungsgeschichte der Stücke. Resultat von Vontobels Regiestil sind nicht selten provokante und reißerische Darbietungen, die klassische Dramen modern umgearbeitet auf die Bühne bringen. Dabei distanzieren sich seine Stücke häufig vom allgemeinen Werkkonsens und folgen dem Credo eines freien und assoziativen Inszenierungsstils.

Dabei versteht sich Roger Vontobel generell, „sowohl bei Klassiker-Inszenierungen als auch neuen Stücken als inszenierender Co-Autor“, wobei häufig „medial verformte Realitäten“⁵⁴³ in das Zentrum seiner Regiearbeit rücken. In diesem Zusammenhang kann ebenfalls paradigmatisch auf Vontobels Interpretation von Ibsens *Helden auf Helgeland* (2008) verwiesen werden. Vontobel entreißt Ibsens Reaktion auf die altnordische Völsungen-Saga vollkommen seinem ursprünglichen Handlungsraum und inszeniert das Stück als ein virtuelles *Second Life*. Dabei bestückt er den Bühnenraum mit sechs Computermonitoren, auf denen die Darsteller sitzen.

Sie sind schrecklich moderne Büromenschen: Headsets auf den Ohren, den Blick auf die Flachbildschirme gerichtet. Leise klackern ihre Finger über die Tastaturen. Sie spielen Theater auf der Bühne und zugleich auf der Online-Plattform "Second Life". (...) Offenbar ist es Vontobels These, dass man die neuen Helden heute in der virtuellen Welt finde.⁵⁴⁴

Ein ähnliches Inszenierungsmuster lässt sich auch bei Vontobels *Hamlet*-Darbietung erkennen, die am 24.11.2012 am Schauspielhaus Dresden Premiere feierte. Die Aufführung leitet der Regisseur mit einem Trauerkonzert des Dänenprinzen für seinen verstorbenen Vater in Manier eines Rockrequiem ein: Hamlet tritt dabei als emotional geladener Sänger und Unterhalter auf, mit Mikrofon in der Hand, begleitet von Gitarre und Schlagzeug. Es wird somit gleich zu Beginn des Stückes auf einen virtuosen Abend vorbereitet, der ganz im Zeichen moderner Multimedialität auf der Bühne steht. Dabei spielt und singt Christian Friedel die Rolle des Hamlet mit einer starken Stimme und unterstreicht einmal mehr die These, dass hier viele Gefühlsregungen über die Akustik transportiert werden, wobei Text und ursprüngliche

⁵⁴² Fischer (2011) unter http://www.deutschlandradiokultur.de/feuerwehr-im-saustall.1013.de.html?dram:article_id=172470.

⁵⁴³ Berger (2014) unter <http://www.goethe.de/kue/the/reg/reg/sz/von/deindex.htm>.

1. ⁵⁴⁴ Ullmann (2008) unter http://www.nachtkritik.de/index.php?option=com_content&task=view&id=869; 23.09.2013.

Sinnstruktur des Werkes in den Hintergrund rücken. Das Drama verliert seine zentrale Stellung innerhalb des Inszenierungskontexts und wird durch Deutungsoffenheit und Willkür im Umgang mit der literarischen Vorlage und die Akzentuierung außersprachlicher Segmente ersetzt.

Theatralisch und stark abstrahierend zeigt Vontobel hier seine Version des Prinzen Hamlet und lässt dabei zentrale Fragen und Problemstellungen, wie beispielsweise den tatsächlichen Grad an Tollheit des Prinzen unbeantwortet. Durch seine Verschleierungstaktik greift Vontobel produktiv in das Stück ein. Der Regisseur distanziert sich von der Frage nach Shakespeares intendierten, fingierten Wahnsinn und formt neue Schwerpunkte. Um diese Einschnitte und Veränderungen wie auch die damit einhergehenden Konsequenzen für die Rezeption des Stückes zu verdeutlichen, soll anhand der Analyse der Szene 3, 3. Aufzug demonstriert werden. Weiterhin wird Vontobels Inszenierung, identisch zur vorausgegangenen Analyse von *Emilia Galotti*, in direkten Vergleich mit Breths Text- und Inszenierungsarbeit wie auch dem Einsatz außersprachlichen Mittel gesetzt.

3.8.1. Szenenanalyse: 3. Akt, 3. Aufzug

Bei Roger Vontobels *Hamlet*-Inszenierung⁵⁴⁵ lässt sich zunächst ganz allgemein ein recht kryptischer Umgang mit einigen zentralen Fragen des Stückes konstatieren. Vontobel lässt diverse Leitgedanken des Stückes unbeantwortet oder bezieht uneindeutig Stellung. Mit seiner Abstraktion des Stückes folgt der Regisseur dem Credo der Einführung des Programmhefts: „Das Stück „Hamlet“ gibt es schon lange nicht mehr. Es ist vor rund 400 Jahren in Stratford-upon-Avon untergegangen, als sein Verfasser William Shakespeare starb.“⁵⁴⁶

Als exemplarisch für den ambiguen Charakter seiner Inszenierungen kann auf die Auseinandersetzung mit der Frage nach Claudius' Schuldhaftigkeit verwiesen werden: Ob der König ein Mörder ist wird sowohl bei Shakespeare, als auch in der Inszenierung von Andrea Breth deutlich beantwortet.⁵⁴⁷ Vontobel inszeniert Rolle wie auch Motiv des Königs in diesem Mordfall uneindeutig, indem er Hamlets Glaubwürdigkeit in Frage stellt und dessen

⁵⁴⁵ Hamlet von William von Shakespeare. Regie: Roger Vontobel. Aufzeichnungen aus dem Staatsschauspielhaus Dresden 2013.

⁵⁴⁶ Koall (2013). S.6.

⁵⁴⁷ „Oh meine Tat ist faul, sie stinkt zum Himmel, sie trägt den ersten, ältesten der Flüche, Mord eines Bruders, (...)“ 3. Aufzug, 3. Szene, S. 73, Vers 38-39. Und weiter heißt es in des Königs Geständnis: „ (...) mir bleibt ja stets noch alles, was mich zum Mord getrieben: meine Krone, mein eigener Ehrgeiz, meine Königin.“ S. 74, Vers 56-58.

Wahn in Szene setzt. Letztendlich bleiben in dieser Darbietung bis zum Ende Zweifel an Geschehen und Ausgang bestehen.

Markant für Vontobels Regiestil ist sein Umgang mit dem Dramentext, dem Attribute wie die deutliche Kürzung des Originaltextes, das Einfügen von Fremdtext, Veränderung der Sprecher-Text Verknüpfung und massive Striche innerhalb des Textkorpus zugeordnet werden können. In Anbetracht der charakteristischen Texteingriffe Vontobels erscheint es in diesem Kontext zunächst kontradiktorisch, dass häufig ein recht hoher Rückbezug auf originäre Dramenpassagen verzeichnet werden kann. Der groteske Charakter entsteht bei diesen entsprechenden Passagen dadurch, dass Vontobel zwar häufig auf den originalen Dramentext zurückgreift, jedoch eine willkürliche Neuordnung der Passagen untereinander passiert oder Sprechertexte unter den Figuren vertauscht werden, so dass beispielsweise Passagen aus dem 3. Akt bereits zu Ende des zweiten gesprochen werden. Durch diese inszenatorischen Eingriffe verschwimmen die Grenzen zwischen den jeweiligen Auftritten, wodurch das Geschehen häufig als nicht mehr eindeutig zuweisbar erscheint. Weiterhin ist auffällig, dass viele Textpassagen von anderen Figuren gesprochen werden als dies der Dramentext vorsieht. Dieser Eingriff setzt nicht nur eine intensive und manifeste Textkenntnis des Zuschauers voraus, um derartige Umstellungen adäquat deuten zu können. Gleichzeitig erscheint diese Umgestaltung auch als verwirrend und sinnentstellend. Als Beispiel kann auf den Abschlusspassus der 2. Szene des 5. Aktes verwiesen werden, als Hamlet die kompletten Dialoge all seiner Mitstreiter übernimmt. Durch diese schöpferische Neukomposition des Sprecher-Text-Verhältnisses kommt den jeweiligen Szenen ein anderer und neuartiger Sinn zu. Partiiell wird dabei auch das Handlungsgeschehen des Dramas beeinflusst. Hier fügt sich ebenfalls die Umstellung des Sprechaktes im 3. Akt, 3. Aufzug ein. In diesem Auftritt leiht Vontobel dem König Hamlets Stimme und lässt den jungen Prinzen die folgenschweren Sätze bekennen: »Oh, meine Tat ist faul, sie stinkt zum Himmek«. Mit dieser Neuverteilung der Sprecherakte und Hamlets damit einhergehendem Geständnis erhält den Dramenfortgang eine vollkommen konträre Ausrichtung.

An einigen Passagen integriert der Regisseur darüber hinaus Fremdtext. Als problematisch kann hierbei die Tatsache betrachtet werden, dass eine umfassende Textkenntnis der Zuschauer vorausgesetzt wird, um entsprechende Anspielungen und Abweichungen nicht nur als solche zu entlarven, sondern diese auch korrekt einordnen und deuten zu können.

In Vontobels Darbietung gibt Hamlet ein Trauerkonzert für seinen verstorbenen Vater. Was zunächst jedoch unklar bleibt und erst bei der Lektüre des Programmhefts deutlich wird, in welchem die Liedtexte abgedruckt sind, ist, dass Hamlet einige Textpassagen aus dem

Drama singt anstatt sie vorzusprechen⁵⁴⁸. Da die Liedtexte jedoch auf Englisch wiedergegeben werden und die musikalische Begleitung dieses Rockrequiems sehr laut und vereinnahmend ist, gehen diese Anspielung des Regisseurs bedauerlicherweise verloren.

Mit einem Blick auf Vontobels Gesamtwerk lässt sich ganz allgemein konstatieren, dass der Regisseur in einer Vielzahl seiner Inszenierungen die Ausdruckweise, den Sprachstil, Intonation und Rhythmus verändert und an einen modernen und umgangssprachlichen Jargon der heutigen Jugendsprache anpasst. Auch die Integration von Fremdtexen oder Zitaten aus stückfremden Inszenierungen, sowie der Querverweis zu fremden Themen oder Problematiken, die dem ursprünglichen Stück nicht inhärent sind, sondern einen Bezug zur Gegenwart suggerieren sollen, gehören zu seinen Attributen. Demnach betrachtet der Regisseur den Text mehr als Material denn als verbindliche Vorgabe, anhand deren er ein neues Stück komponiert und kombiniert. Die Integration vieler englischer Vokabeln als Zeichen einer modernen Diktion gehört ebenso zum Markenzeichen seines Sprachduktus. Letztendlich beeinflussen derartige Eingriffe in hohem Maß sowohl Handlungsverlauf und Ausgang des Stückes.

Vergleicht man diese Aktualisierungstendenzen des dramatischen Stoffes mit Andrea Breths Adaptionmöglichkeiten an gegenwärtige Sehgewohnheiten, zeigt sich ein großer und weitreichender Unterschied: Während Breth den exakten Originaltext in ihrer sechsstündigen Hamlet-Inszenierung rezitieren lässt und lediglich über Bühnenbild und Kostüme einen Interimsbereich zwischen Klassikerinszenierung und moderner Realität tätig, greift Vontobel auf verschiedenen Ebenen aktiv in Handlungsgeschehen und Struktur des Dramas ein. Auch innerhalb der Regieanweisungen nimmt sich Vontobel große gestalterische Freiheiten. Dabei inkludiert er eine Vielzahl an neuen Medien, wie Videoprojektionen und Filmsequenzen, in das Bühnengeschehen und lässt Hamlet als Sänger einer Band auf der Bühne seine Emotionen voll ausleben - die Bandbreite von melancholischen Gesängen bis hin zu grellen Schreien bedient er dabei vollkommen.

Weitere Freiheiten räumt sich der Regisseur in der Ausgestaltung der einzelnen Auftritte ein: So lässt er beispielsweise das mörderische Duell (5. Aufzug, 2. Szene) alleine von Hamlet bestreiten, der seine Rolle und zugleich die des Laertes übernimmt. Entsprechend wechselt Hamlet permanent die Seiten und spricht und ficht für sich und seinen fiktiven Gegner. Durch diese Szenendarstellung wird abermals die Tollheit des Prinzen in Szene gesetzt und dem Zuschauer suggeriert, dass dieser Wahn womöglich nicht vorgetäuscht, sondern tatsächlich real ist. Polonius und Ophelia sitzen hingegen bereits wie zwei tote Puppen im Hin-

⁵⁴⁸ I call thee Hamlet, Daylight, Remembrance, Something is Rotten in the State of Denmark, Bad Kings.

tergrund und beobachten die Szenerie. Diese Darstellung Vontobels betont den Irrsinn des Dänenprinzen, seine Verzweiflung und seine geistige Umnachtung, in der er sich schlussendlich selbst zu Tode spielt.

Insgesamt wird hier ein sehr persönlicher und intimer Hamlet dargestellt, der sich als Dramenfigur mit der Figur des Schauspielers Christian Friedel vermengt und sich auch gleichzeitig mit einer heutigen Welt vermischt, die aktuelle politische und soziale Themen aufgreift. Im Ganzen betrachtet weist das gesamte Stück eine Vielzahl an Aktualisierungstendenzen und individuellen Umgestaltungen und Regieeinfälle des Regisseurs Roger Vontobel auf. In seiner Inszenierung legt Vontobel

den Schluss nahe, dass sich Hamlet alles nur einbildet in seiner rasenden Wut. Er macht aus ihm den Prototyp eines gefährlichen Fanatikers, der keinen Wahnsinn mehr vorzuspiegeln braucht, weil er wirklich wahnsinnig ist. (...) Wir können uns bis zum Schluss nicht sicher sein, ob Hamlet wirklich nur den eigenen Hirngespinsten nachjagt und mithin aus Verblendung zum Mörder wird, oder ob womöglich doch alles so gewesen ist wie gehabt. Jedenfalls: Es ist eine Heldendämmerung, trotz applizierter Zweifel. Vontobel geht es merklich darum, die gängige Hamlet-Rezeption aufzubrechen (...).⁵⁴⁹

Vontobels Darbietung und der daraus resultierende Deutungsansatz gehen in vielen Teilen nicht mit der gängigen Lesart des Dramas konform. So ist die im Drama angelegte Tollheit des Prinzen von Dänemarks lediglich Methode und kluge Strategie, den vom Geist des ermordeten Vaters erteilten Racheauftrag zu erfüllen. Schon die objektiv angelegte Erscheinung des Vatergeistes durch Shakespeare beweist die These von Hamlets gespielterm Wahn. Nicht nur Hamlet, auch andere Personen, wie Marcellus, Bernardo und Horatio haben den Geist gesehen, werden jedoch im folgenden Geschehen von Hamlet zum Schweigen eingeschoren. Diese Auslegung geht aus dem allgemeinen Konsens der Kommentatoren hervor. Vontobel entzieht sich hier dem Sinngehalt des Werkes und legt ihm eine eigene Deutung zugrunde. In seiner Darbietung des Stückes tritt der Vatergeist lediglich als Bild des verstorbenen Dänenkönigs in Erscheinung, das auf riesigen, die Bühne flankierenden Postern mit der Aufschrift »Tribute to my father« aufgezogen ist. Darüber hinaus ist er allein in Hamlets Kopf präsent - keine andere Figur im Stück kommt mit dem Geist des Vaters in Kontakt.

Diese *Geist-Losigkeit* des Stückes verhindert einerseits ein klares und deutliches Ende, das ebenso durch den recht abstrakten Ausgang des Stückes bestätigt wird. Hamlet bestreitet

⁵⁴⁹ Gambihler (2012) unter http://www.nachtkritik.de/index.php?option=com_content&id=7494:hamlet-am-staatsschauspiel-dresden-sieht-roger-vontobel-den-daenenprinz-im-zwielicht&Itemid=40.

hierin alleine die Fechtscene und übernimmt dabei nicht nur die physische Rolle der anderen Mitspieler, sondern auch ihren Text. Uneindeutig bleibt die Erscheinung des Königs, Gertruds, Laertes, Guldennsterns und Rosenkranz, die am Ende nach Hamlets Ableben lebendig auf der Balustrade erscheinen. In Vontobels Drama gibt der König, nicht Fortinbras, den schlussendlichen Impuls, Hamlet „gleich einem Krieger“⁵⁵⁰ aufzubaren. Was in diesem Stück Wahnsinn und was geniale Strategie ist, bleibt häufig offen und uneindeutig im Raum stehen.

Hier greift Vontobel drastisch in Geschehen und Handlungsablauf der Geschichte ein, indem er nicht nur das Schicksal vieler Figuren ändert, sondern ebenfalls recht frei und willkürlich mit der Textvorlage umgeht. Diese Eingriffe wirken dabei nicht nur unerwartet, sondern zunächst auch verstörend. Vontobel inszeniert in der Geschichte des Dänenprinzen die Tragödie eines verblendeten Idealisten und Fanatikers: Hier wird ein Prinz gezeigt, der seinen Vater anbetet, vergöttert und stilisiert, was deutlich durch die Konzeption des Bühnenbildes unterstrichen wird.

3.8.2. Szenenspiegel 1: Der Text

Szene	Person	Originalfassung	Fassung Roger Vontobel
1	König	Ich mag ihn nicht, auch steht's um uns nicht sicher, wenn frei sein Wahnsinn schwärmt. Drum macht euch fertig: Ich stelle schleunig eure Vollmacht aus, und er soll dass mit euch nach England hin. Die Pflichten unsrer Würde dulden nicht Gefahr so nah, wie stündlich uns erwächst aus seinen Grillen.	

⁵⁵⁰ Shakespeare, Hamlet: 5. Aufzug, 2. Szene, Vers 414f.

	<p>Güldenstern</p>	<p>Wir wollen uns bereiten. Es ist gewissenhafte heil`ge Furcht, die vielen, vielen Seelen zu erhalten, die eure Majestät belebt und nährt.</p>	
	<p>Rosenkranz</p>	<p>Schon das besondere, einzle Leben muss mit aller Kraft und Rüstung des Gemüts vor Schaden sich bewahren, doch viel mehr der Geist, an dessen Heil das Leben vieler beruht und hängt. Der Majestät verscheiden stirbt nicht allein; es zieht gleich einem Strudel das Nahe mit. Sie ist ein mächtig Rad, befestigt auf des höchsten Berges Gipfel, an dessen Riesenspeichen tausend Dinge gekittet und gefugt sind: wenn es fällt, so teilt die kleinste Zutat und Umgebung den ungeheuren Sturz. Kein König seufzte je allein und ohn ein allgemeines Weh.</p>	
	<p>König</p>	<p>Ich bitte, rüstet euch zur schnellen Reise: Wir müssen diese Furcht in Fesseln legen, die auf zu freien Füßen jetzo geht.</p>	

	<p>Rosenkranz</p> <p>Polonius</p> <p>König</p>	<p>Wir wollen eilen.</p> <p>Mein Fürst, er geht in seiner Mutter Zimmer. Ich will mich hinter die Tapete stellen, den Hergang anzuhören; seid gewiss, sie schilt ihn tüchtig aus, und wie Ihr sagtet, und weislich war's gesagt, es schickt sich wohl, dass noch ein anderer Zeug als eine Mutter, die von Natur parteiisch, ihr Gespräch im Stillen anhört. Lebet wohl, mein Fürst, eh ihr zu Bett geht, sprech ich vor bei Euch, und meld euch was ich weiß.</p> <p>Mein Fürst, er geht in seiner Mutter Zimmer. Ich will mich hinter die Tapete stellen, den Hergang anzuhören; seid gewiss, sie schilt ihn tüchtig aus, und wie Ihr sagtet, und weislich war's gesagt, es schickt sich wohl, dass noch ein anderer Zeug als eine Mutter, die von Natur parteiisch, ihr Gespräch im Stillen anhört. Lebet wohl, mein Fürst, eh Ihr zu</p>	
--	---	--	--

		<p>Bett geht, sprech ich vor bei Euch und melde Euch, was ich weiß.</p> <p>Danke, lieber Herr.</p>	
2	<p>König (bei Shakespeare) / Hamlet (bei Vontobel)</p>	<p>Oh, meine Tat ist faul, sie stinkt zum Himmel, Sie trägt den ältesten der Flüche, Mord eines Bruders. – Beten kann ich nicht, ist gleich die Neigung dringend wie der Wille: Die stärkere Schuld besiegt den starken Vorsatz, und wie ein Mann, dem zwei Geschäft` obliegen, steh ich in Zweifel, was ich erst soll tun, Und lasse beides. Wie? (...) Gut, ich will Emporschauen: mein Verbrechen ist geschehen. Doch oh, welche Wendung des Gebets ziemt meinen Fall? Vergib mir meinen schändlichen Mord?</p>	<p>Oh, meine Tat ist faul, sie stinkt zum Himmel- Beten kann ich nicht, ist gleich mein Wunsch so dringend wie mein Wille: Die stärkere Schuld besiegt den starken Vorsatz. Wie? (...) Gut, ich will Emporschauen: mein Verbrechen ist geschehen. Doch, welche Worte wähle ich zum Gebet, die mir meinen schändlichen Mord vergeben?</p>
3	König		<p>Vater unser im Himmel, geheiligt werde dein Name. Dein Reich komme, dein Wille geschehe, wie im Himmel, so auf Erden. Un-</p>

			<p>ser tägliches Brot gib uns heute und vergib uns unsere Schuld, wir auch wir vergeben unsern Schuldigern. Und führe uns nicht in Versuchung, sondern erlöse uns von den Bösen. Denn dein ist das Reich und die Kraft und die Herrlichkeit, in Ewigkeit. Amen.</p>
4	<p>König (Shakespeare) / Hamlet (Vontobel)</p>	<p>Dies kann nicht sein; mir bleibt ja stets noch alles, was mich zum Mord getrieben: meine Krone, mein eigener Ehrgeiz, meine Königin. Wird da verziehn, wo Missetat besteht? In den verderbten Strömen dieser Welt kann die vergoldte Hand der Missetat das Recht wegstoßen, und ein schnöder Preis erkaufte oft das Gesetz. Nicht so dort oben! Da gilt der Kunstgriff, da erscheint die Handlung in ihrer wahren Art, und wir sind selbst genötigt, unsern Fehlern in die Zähne ein Zeugnis abzulegen. Nun? Was bleibt? Sehn, was die Reue kann. Was kann sie nicht? Doch wenn</p>	<p>Er kniet. Er betet. Das darf nicht sein Horatio. Horatio, das darf nicht sein; ihm bleibt ja stets noch alles, was ihn zum Mord getrieben: seine Krone, seine Herrschaft, seine Königin. Wird da verziehn, wo Missetat besteht? In den verderbten Strömen dieser Welt kann die vergoldte Hand der Missetat das Recht wegstoßen, und ein schnöder Preis erkaufte oft das Gesetz. Nicht so dort oben! Da gilt der Kunstgriff, da erscheint die Handlung in ihrer wahren Art, und wir sind gezwungen, unsern Vergehen alle bis ins Kleinste zu bestehen.</p>

		<p>man nicht bereuen kann, was kann sie? O Jammerstand! O Busen, schwarz Tod! O Seele, die, sich frei zu machen ringend, noch mehr verstrickt wird. – Engel, helft! Versucht! Beugt euch, ihr starren Knie! Gestähltes Herz, sei weich wie Sehnen neugeborenen Kinder! Vielleicht wird alles gut.</p>	
5	Hamlet	<p>Jetzt könnt ich`s tun, bequem; er ist Im Beten, jetzt will ich`s tun – und so geht er gen Himmel, und so bin ich gerächt? Das hieß`: ein Bube ermordet meinen Vater, und dafür send ich, sein einz`ger Sohn, denselben Buben gen Himmel. Ei, das wär Sold und Löhnung, Rache nicht. Er überfiel in Wüstheit meinen Vater, voll Speis, in seiner Sünden Maienblüte. Wie seine Rechnung steht, weiß nur der Himmel, allein nach unsrer Denkart und Vermutung ergeht`s ihm schlimm: und bin ich dann gerächt, wenn ich in seiner Heilung ihn fasse, bereitet</p>	<p>Jetzt könnt ich`s tun, bequem; jetzt will ich`s tun – und so geht er gen Himmel, und so bin ich gerächt? Das hieß`: ein Bube ermordet meinen Vater, und dafür send ich, sein einz`ger Sohn, denselben Buben gen Himmel. Nein, das wär Sold und Löhnung, Rache nicht. Er überfiel in Wüstheit meinen Vater, voll Speis, in seiner Sünden Maienblüte. und bin ich dann gerächt, wenn ich in seiner Heilung ihn fasse, bereitet und geschickt zum Übergang? Nein. Nein. Wenn er schläft, in seines Bettes blutschänderischen</p>

		<p>und geschickt zum Übergang? Nein.</p> <p>Hinein du Schwert! Sei schrecklicher gezückt! Wenn er berauscht ist, schlafend in der Wut, in seines Bettes blutschänderischen Freuden, beim Doppeln, Fluchen oder Tun, das kein Spur des Heiles an sich hat: Dann stoß ihn nieder, dass gen Himmel er die Fersen bäumen mag und seine Seele so schwarz und so verdammt sei wie die Hölle, wohin er fährt. Die Mutter wartet mein: Dies soll nur Frist den siechen Tagen sein.</p>	<p>Freuden, wenn er berauscht ist, spielt, lacht, flucht oder in Wut. Wenn er kackt, schießt oder anderem Tun, das keine Spur des Heiles an sich hat: dann treff ich ihn, dass ihn die Fersen gen Himmel ausscharren und seine Seele so schwarz und verflucht sei, wie die Hölle, wohin sie fährt.</p>
6	König	<p>Die Worte fliegen auf, der Sinn hat keine Schwingen: Wort ohne Sinn kann nicht zum Himmel dringen.</p>	

Die Kürzung des Textes in **Beobachtung 1** haben zur Folge, dass die Zuschauer nicht in Claudius' Plan, Hamlet gemeinsam mit Guldennest und Rosenkranz nach England zu verschiffen, eingeweiht werden. Diese Passage wird lediglich kurz im späteren Dramenverlauf, durch Hamlets Hinweis „Mutter, ich muss nach England; wisst ihr's?“, eingebaut.

In der 3. Szene werden alle Vorbereitungen getätigt, um Hamlet beiseite zu schaffen. In einer ruhigen Minute, als alle Ränke geschmiedet sind und sich der König alleine und unbeobachtet wägt, fällt sein Geständnis „Oh, meine Tat ist faul, sie stinkt zu Himmel.“ Jetzt, da alle Vorkehrungen getroffen sind und er sich von Hamlets Misstrauen und Wahn befreit fühlt, findet er die Ruhe zu bekennen und zu bereuen. Durch den Strich der einführenden Sequenz

gehen die Umstände, die zu diesem verzweifelten Ausruf des Königs führen, verloren. Er bereut seine Tat und erkennt sie als den „ältesten der Flüche“ an. Hierzu ist er jedoch erst in der Lage, nachdem er sich in Sicherheit vor Hamlets Skepsis fühlt.

Der stärkste Eingriff des Regisseurs vollstreckt sich jedoch in der Umgestaltung des nachfolgenden Sprechakts: Nicht Claudius, sondern Hamlet spricht hier das Schuldbekenntnis. Durch diese Umstellung verlagern sich die Rollen des Stückes und es wird die Frage in den Raum gestellt, inwieweit das Schuldgeständnis Claudius' überhaupt ernst zu nehmen ist und ihm Hamlet lediglich diese Worte in den Mund legt, oder der Prinz selbst womöglich dem Wahn verfallen ist und nun an dieser Stelle sein eigenes Schuldgeständnis formuliert. In jedem Fall tätigt Vontobel innerhalb dieses Aufzuges einen enormen Eingriff in Sinn- und Handlungsstruktur des Stückes und lässt den Zuschauer mit diesen kryptischen Andeutungen allein.

Weiterhin erzielt der Regisseur durch diesen inszenatorischen Eingriff eine Verschiebung der Thematik: Durch die Missachtung der vorgegebenen Textzuweisungen zu einer bestimmten Person erfährt das Stück eine gänzlich uneindeutige Ausrichtung. Derartige Eingriffe in die Sinnstruktur des Textes bedingen letztlich die Verschiebung der zentralen Fragestellung in Vontobels Darbietung *Sein oder Nichtsein?* und damit verbunden: Schein oder Sein? Last oder List? Wahn oder Wahrheit? Diese Antagonismen erhalten damit nicht nur ein anderes Gewicht im Rahmen der Inszenierung, sondern tragen ebenso zu einer folgenreichen Verschiebung innerhalb der Sinnstruktur des Textes bei.

Somit kann dieses Exempel paradigmatisch als Beweis betrachtet werden, dass der Text als Essenz des Dramas fungiert und entsprechende Eingriffe wie die Umgestaltung der Sprechakte enormen Einfluss auf Handlungsverlauf und Sinngehalt nehmen können.

In **Beobachtung 5** manifestieren sich deutliche Aktualisierungstendenzen bezüglich der Sprache und Artikulation der Figuren. Wenn Vontobel beispielsweise Hamlet die Worte in den Mund legt „(...) wenn er berauscht ist, spielt, lacht, flucht oder in Wut. Wenn er kackt, schießt oder anderem Tun, (...)“, so erhält diese Szene einen vulgären, Niveau beeinträchtigenden Akzent. Es lässt sich vermuten, dass hinter dieser sprachlichen Bearbeitung der Gedanke nach Vergegenwärtigung des Stoffes sowie Provokation und Innovation der Inszenierung stehen. Jedoch erscheint die Art dieser Ausdrücke nicht nur unangemessen, zumal Vontobel eine Vielzahl der originären Dialoge verwendet und sich aus der Vermengung der beiden Ausdrucksformen ein unstimmgiges Bild ergibt. Die Kombination dieser Sprachstile unterschiedlichster Diktion und Herkunft führt darüber hinaus zu einem Bruch im Text und wirkt

verstörend prekär. Ebenso erscheint die Neigung des Regisseurs zur Nachahmung von Geschlechtsakten auf der Bühne oder zum Affront durch vulgären Ausdruck unangebracht bis übertreiben. Besonders auffällig ist in diesem Zusammenhang, dass an bestimmten Stellen gezielt ordinäre und verfremdende Effekte eingebaut werden, die in keinster Weise mit dem eigentlichen Handlungsgeschehen in Verbindung stehen. So lässt Vontobel beispielsweise den König in dieser Szene nackt auftreten. Der Bildausschnitt zeigt diesen, wie er gerade auf der Toilette sein Geschäft verrichtet und sich anschließend reinigt. Dass diese Zurschaustellung von Nacktheit nicht im geringsten zum Dramengeschehen beiträgt, sondern lediglich den Zweck der Provokation, erfüllt scheint offensichtlich.

Ein neuer Aspekt bezüglich der Inszenierungsarbeit mit der dramatischen Vorlage, der aus einem Vergleich der Szenenanalyse von *Emilia Galotti* und *Hamlet* erfolgt, zeigt sich darin, dass Vontobel in Vergleich zu Thalheimer den dramatischen Text zwar an vielen Stellen dem Original entsprechend umsetzt, jedoch nimmt er viele Umstellungen innerhalb der einzelnen Textsegmente vor und weist bestimmte Passagen anderen Sprechern zu als es im Original von Shakespeare vorgesehen wurde. Hierdurch kommt es zu wesentlichen und relevanten Abweichungen innerhalb der Sinneszusammenhänge und den damit verbundenen Handlungsabläufen im Drama. Ebenfalls ist zu vermerken, dass durch diese Verschiebung die Figur Hamlet viel stärker zentriert wird als in Andrea Breths Inszenierung. Hamlet hat mit Abstand den größten Redeanteil innerhalb des Stückes, da er eine Vielzahl an Textpassagen übernimmt, die ursprünglich einer anderen Figur zugeordnet waren. Dieser Eindruck wird weiterhin durch Hamlets Darstellung als Musiker und Sänger einer Band unterstrichen. Insgesamt fällt bei der Betrachtung des Stückes auf, dass sich diese Inszenierung sehr stark am Hauptdarsteller orientiert und auf diesen ausgerichtet ist. Stellenweise rücken deshalb andere Figuren in den Hintergrund und werden zu Zuspiegeln oder schaustellerischem Beiwerk degradiert.

Somit wird deutlich, dass nicht nur die Wiedergabe des originären Textes essentiell für texttreues Inszenieren ist, sondern auch das entsprechende Arrangement der Sprechakte. Auch die Rezitation des Textes von den ursprünglich vorgesehenen Figuren ist ebenso, um den ursprünglichen Sinngehalt des Werkes zu konservieren.

3.8.3. Szenenspiegel 2: Non-verbales Zeichensystem

Szene	Medium	Originalfassung	Fassung Roger Vontobel
7	Personen	König, Rosenkranz, Güldenstern, Polonius, Hamlet	König, Güldenstern, Rosenkranz, Hamlet
7	Ort	Ein Zimmer im Schlosse	Ein Ort im Schloss
7	Bühnenbild (+ Requisiten)	Keine Angaben zum Bühnenbild; Requisiten: Schwert	Moderner Handlungs- raum mit Rockband als Zentrum des Büh- nenraums

7	Kostüme	Keine Angaben	Moderne, elegante Kleidungsstücke, die von Abendrobe über einen satinen Nachtmantel der Königin reichen
	Toneffekte	Keine Angaben	Rockrequiem zu Ehren des verstorbenen Königs
7	Handlungsanweisungen⁵⁵¹	<p>1.) Rosenkranz und Gldenstern ab</p> <p>2.) Polonius kommt und tritt nach seinem kurzen Monolog wieder ab</p> <p>3.) Der König entfernt sich du kniet nieder. Hamlet kommt.</p> <p>4.) Der König steht auf und tritt vor</p>	Die Regieanweisung entfallen allesamt, da die zugehörigen Textstellen entweder gestrichen oder abstrahiert wurden.

⁵⁵¹ Unter diesem Untersuchungskriterium werden lediglich voneinander abweichende Abläufe aufgeführt.

Abb. 12



Abb. 13



Abb. 14



Bühnenbilder Hamlet – inszeniert von Roger Vontobel

Bühnenbild und Requisiten

Besonders über den Bühnenraum und mittels gestalterischer Effekte erzielt der Regisseur Roger Vontobel starke Verfremdungserfolge. Der Handlungsraum wird nicht nur in die heutige Zeit verlagert, was die Rockband auf der Bühne, mit dem Handy telefonierende und Kurznachrichten schreibende Akteure, Lichteffekte oder die Ausstattung und Kostüme mehrfach beweisen. Vontobel transportiert durch das Arrangement seines Bühnenbildes das Geschehen in eine vollkommen andere Umgebung und erzeugt damit eine moderne und gleichsam abstrakte Stimmung.

In die Mitte des Saales hat sich Hamlet eine kleine Bühne gebaut, auf der er ein Trauerkonzert für seinen verstorbenen Vater abhält. Durch eine derartige Gestaltung der Bühne als Konzertraum setzt Vontobel gleich von Beginn an starke Akzente und demonstriert dabei nicht nur seine eigene Lesart des Stückes, sondern zeigt deutlich, dass hier ein moderner und aktualisierter Stoff gespielt wird. „Wir gehen als Dänen ins Theater und gucken uns das Trauerkonzert von Hamlet an“⁵⁵², so lautet Vontobels Erklärung für den von Claudia Rohner ent-

⁵⁵² Staatsschauspiel Dresden (2014) unter <http://vimeo.com/54772163>.

worfenen Bühnenraum. Links und rechts der Bühne hängen überlebensgroße Porträts eines grimmigen Mannes, des verstorbenen Königs. Hamlet blickt zu ihm auf, wörtlich und ideell:

Bei so viel Vatergott statt Vatergeist, bei so viel familiärer Unsterblichkeit kann der Sohn natürlich nicht angekränkt von des Gedankens Blässe in Tathemmung und falscher Melancholie versinken. Also sehen wir einen anderen Menschen. Nämlich diesen: Hamlet ist Musiker. Genauer gesagt: Er ist Leadsänger einer fünfköpfigen Band und als solcher womöglich schon ein Star. Die Posen des Metiers jedenfalls sitzen. Und wenn er vorne an der Rampe das Keyboard bearbeitet und mit schneidender Stimme "Something is Wrong in the Fucking State of Denmark" ins Mikro rotzt, als habe er bei den Sex Pistols angeheuert, dann steht da auch der schwarze Rebell, der Bürgerschreck, der böse Bube usw., also alles, was hilft auf dem Weg in den ewigen Ruhm.⁵⁵³

Dieses Zitat aus einer Kritik zu Vontobels Inszenierung bestätigt die These, dass hier ein anderer Hamlet als in Shakespeares Drama präsentiert wird. Motivik und Thematik verschieben sich und im Zentrum des Dramas steht ein vom Wahn befallener Prinz.

Toneffekte

Diese kryptischen Momente werden nachhaltig durch den dargestellten Irrsinn des Prinzen begünstigt und durch Hamlets Auftreten als wilder und schreiender Musiker bekräftigt. Besonders die Akzentuierung ambiguer oder verfremdender Elemente in Vontobels Darbietung lassen einen Einschnitt erkennen, der sich von klassischen Inszenierungsmustern wie etwa bei Andrea Breth oder Peter Stein, der mit der Zentrierung postmoderner Inszenierungsparameter einhergeht und eine Verschiebung der medialen Dominanzen⁵⁵⁴ zur Folge hat. Hierbei wird in Vontobels *Hamlet* ein gewichtiger Akzent auf die Ausgestaltung musikalischer Komponenten gelegt, wodurch sich eine Neuausrichtung der szenischen Darbietung ergibt, die sich weg vom Text, hin zum phänomenologischen Charakter der Aufführung bewegt. Diesem Programm folgend akzentuiert der Regisseur Musik, Gesang und Spektakel und weicht in diesem Rahmen deutlich von den Regieanweisungen des Dramas ab.

Seinen Emotionen verleiht der Prinz auch entsprechend über musikalische Aspekte Ausdruck, wenn er beispielsweise ein Rockrequiem zu Ehren des verstorbenen Königs anstimmt. Auch die Kostüme unterstreichen Vontobels Modernisierungsgedanken. So präsen-

⁵⁵³ Gambihler (2012) unter http://www.nachtkritik.de/index.php?option=com_content&id=7494:hamlet-am-staatsschauspiel-dresden-sieht-roger-vontobel-den-daenenprinz-im-zwielicht&Itemid=40.

⁵⁵⁴ Vgl. Degner/ Wolf (2010).

tiert der Regisseur zeitgemäße und elegante Kleidungsstücke, die von Abendrobe über einen satinen Nachtmantel der Königin reichen. Die Adressaten dieser Inszenierung lassen sich bei Betrachtung dieser Neugestaltungen als ein vermeintlich junges Publikum klassifizieren, das dem Anspruch auf Unterhaltung folgt, wodurch sich etwa die von Vontobel vorgenommene Verschiebung der medialen Dominanzen erklären würden. Aus diesem Grund, so lautet der Ansatz, wird vieles verfremdet, abstrahiert, gestrichen und neu arrangiert. Dieser Eindruck wird weiterhin durch die starke Körperlichkeit und wiederholte Nacktheit der Schauspieler auf der Bühne verstärkt. Dieses im Regietheater gängige und beliebte Motiv der Darstellung steht hierbei jedoch in keinem direkten Handlungszusammenhang mit dem Geschehen, sondern passiert aus rein selbstdarstellerischen, effektvollen Gründen. Im Vergleich zu Breths Bühnenbild, die ebenfalls auf diesem Sektor ihre Zugehörigkeit zum zeitgenössischen Theater demonstriert und sich an diesem Punkt gestalterische Freiheiten einräumt, folgt Vontobel jedoch vollkommen seiner eigenen Doktrin und distanziert sich dabei vehement vom originären Dramenrahmen. Insgesamt bedienen sich seine Akteure auch einer moderneren, jugendlichen Sprache, die häufig zynische Elemente beinhaltet. An einigen Stellen erinnert die Inszenierung an ein Unterhaltungsprogramm, das es schafft, den Zuschauer aktiv zu integrieren und humoristische Akzente zu setzen. Dieser Eindruck wird gleichsam durch die Intonation der Sprache wie auch Mimik und Gestik der Schauspieler unterstrichen, die weiterhin zu diesem Verfremdungseffekt beisteuern. Dass diese Ausrichtung des Dramas jedoch nicht mit Shakespeares Werkintention konform geht, bleibt hier zu bedenken.

Stellt man abschließend die beiden *Hamlet*-Inszenierungen gegenüber, so zeigt sich einerseits, wie unterschiedlich die Inszenierung ein und desselben Stückes ausfallen kann. Andererseits wird durch das Aufzeigen der modernen Regietheaterinszenierung in direktem Kontrast zu Breths texttreuer Darstellung des Stoffes verdeutlicht, was textadäquates Inszenieren konkret bedeutet.

Um unterschiedliche Herangehensweisen im getreuen Umgang mit der literarischen Vorlagen auf der Bühne zu demonstrieren, sollen im nächsten Kapitel Inszenierungen des Regisseurs Peter Stein untersucht werden. Von besonderem Interesse ist dabei, inwiefern sich die Inszenierungskonzepte textbasierter Regisseure gleichen und wo sich Unterschiede ergeben. Auch die Ansichten bezüglich der Theaterästhetik und des Umgangs mit außersprachlichen Bühnenmitteln werden dabei Untersuchungsgegenstand sein. Um zu verdeutlichen welche Formen texttreues Inszenieren im modernen Regietheater annehmen kann, werden den Stücken von Peter Stein erneut Gegenmodelle zur Seite gestellt. Auf diese Weise kann die Sichtbarmachung texttreuer Parameter garantiert und zugleich durch das Aufzeigen eines Ge-

genmodells veranschaulicht werden. Ferner kann durch diese Analyseform schlussendlich ein Vergleich zwischen den Vertretern textbasierten Inszenierens und ihrer unterschiedlichen theaterästhetischen Ansätze ermöglicht werden.

4. Vom konventionellen, texttreuen Theater zur modernen, textadäquaten Inszenierungsform: Jan Bosse

Als Ausblick für ein modernes und gleichzeitig textgetreues Inszenierungsmodell soll im Folgenden der Regisseur Jan Bosse dargestellt und diskutiert werden. Dabei kann Bosse als Übergang zwischen konventionell traditionellen Darstellungsformen und gegenwärtigen, anästhetischen Inszenierungskonzepten betrachtet werden. Da der Regisseur trotz gewisser Modernisierungstendenzen und der Integration postmoderner Darstellungsformen den Übergang zu aktuellen Strömungen symbolisiert, letztlich jedoch immer noch den Fokus auf die Essenz des Textes richtet und an diesem als Korrektiv seiner Inszenierungsarbeit festhält, wird Jan Bosse hier als letztes Exempel dieser Untersuchungsreihe angeführt. Als Impuls seiner Aktualisierungstendenzen betrachtet Bosse die Faszination „diese [r] Kluft zwischen dem alten Text und uns heute (...). Dort rein zu gehen und das zum Thema zu machen. Aber diese Brücke soll eben nicht nur wirkungsästhetisch sein, sondern auch als Bindungsglied, partiell auch Trennungselement, funktionieren.“⁵⁵⁵ Im Zentrum seiner Inszenierungsarbeit steht somit zum einen der Text und das rein Inhaltliche.⁵⁵⁶ Zum anderen ist es Bosses Bestrebung, alte klassische Texte einem heutigen aufgeschlossenen Publikum näher zu bringen, indem er sie partiell aktualisiert und an gegenwärtige Sehgewohnheiten anpasst.

Weil ich finde - und hier liegt zum Beispiel auch der große Unterschied zu jemandem wie Peter Stein - ich finde es eben wahnsinnig wichtig, dass man es schafft zu zeigen, was das mit unserer Zeit zu tun hat, wenn man so einen Text interpretiert. Dass man aber deswegen nicht den kompletten Text umschreibt und alles zu uns her zerrt.⁵⁵⁷

Dieser Ansatz Bosses offenbart sich zum einen in der Fokussierung auf außersprachliche und teilweise multimediale Komponenten in seinen Inszenierungen. Andererseits durch die thematische oder symbolhafte Anpassung an die heutige Alltagswelt. So ersetzt Bosse beispielsweise das Degenduell im *Tasso* durch eine Prügelei zwischen Alfonso und Tasso. Damit bleibt Bosse dem Werk thematisch nah, schafft jedoch ein inhaltliches Bindeglied zur Gegenwart.

⁵⁵⁵ Anhang 4, S. 16.

⁵⁵⁶ Vgl. Ebd. S. 5.

⁵⁵⁷ Ebd. S. 6.

Wie bereits zu Beginn der Arbeit konstatiert wurde, existieren momentan eine Vielzahl an Formen, Entwürfen und Stilen im deutschen Theater der Gegenwart. Hierin sieht unter anderem Claus Peymann⁵⁵⁸ die Gefahr begründet, dass das moderne Theater als ewiger Gegenentwurf mit der Zeit an Qualität verliert und zu einer oberflächlichen und normierten Darstellungsform gerät, deren Ziel es ist, stets innovativ und provokativ in Erscheinung zu treten. Diesem Ansatz folgt auch Jan Bosse und unterstreicht seine Ablehnung gegenüber jenen zwanghaften Trends auf der Theaterbühne.

Und das ist so schrecklich, wenn Theater versucht sich so anzubiedern, als wäre Originalität ein Qualitätsmerkmal. Originell um originell zu sein. Das ist vielleicht Mode, aber selbst da würde ich sagen, das reicht nicht aus. Im Grunde ist es ganz banal, es geht nur um Inhaltlichkeit.⁵⁵⁹

Bosses Ansatz folgend kann in diesem Kontext die Regression der Werkstruktur und die Tradierung des Sinngehalts zahlreicher postmoderner Inszenierungen bestätigt werden, während die nach Individuation strebenden Einfälle des Regisseurs und damit ein intentionales Werkverständnis in den Fokus der Inszenierung rücken. Auch Schlagworte wie Provokation, Innovation oder Abstraktion seien häufige Begleiter dieser Ansätze.⁵⁶⁰ „Seid vorsichtig, wenn das unkonventionelle Theater, das Schönste was es gibt, zur Konvention wird, seid ihr in einer Falle,“⁵⁶¹ so äußert sich Peter Stein bezüglich der künstlich auferlegten Bürden zwanghafter Originalität und Innovation junger Regisseure.

Angesichts der bestehenden Vielfalt der gegenwärtigen Ausprägungen auf den deutschen Theaterbühnen soll im Folgenden ein Ausblick gegeben werden, wie das Konzept einer möglichen Konnexion von texttreuer Inszenierungsarbeit mit modernen Mitteln der Regie aussehen könnte. Zu diesem Zweck wird im nächsten Kapitel die Theaterästhetik des Regisseurs Jan Bosse anhand einiger exemplarischer Auswahlzenen erläutert und auf ihre Zielsetzung und das zugrundeliegende Konzept untersucht.

Wie bereits anhand der Regisseure Peter Stein und Andrea Breth exemplifiziert wurde, gibt es im modernen Gegenwartstheater immer noch prominente Vertreter, die den Text als Korrektiv ihrer Arbeit betrachten. Somit kann nach bisherigem Untersuchungsstand zurecht

⁵⁵⁸ Claus Peymann ist deutscher Theaterregisseur und derzeit Intendant, künstlerischer Leiter und Geschäftsführer des Berliner Ensembles.

⁵⁵⁹ Anhang 4, S. 16.

⁵⁶⁰ Vgl. Ebd.

⁵⁶¹ Mommert (2013) unter <http://orf.at/stories/2211364/2211389/>.

konstatiert werden, dass das *moderne Regietheater* nicht nur die Dekonstruktion des Textbegriffes und reine Willkür im Umgang mit der dramatischen Vorlage meint, sondern immer noch textzentrierte Inszenierungsarbeit bedeuten kann. Dass vielen jungen Regisseuren jedoch ein divergenter Textbegriff zugrunde liegt und sie eine deutliche stärkere Anpassung klassischer Texte an die Gegenwart forcieren, zeichnet sich bei der Betrachtung des Corpus heutiger Jungregisseure durchweg ab. Als primäres Ziel ist vielen die Konstruktion eines Bindeglieds zwischen alten Texten und der Gegenwart gemein, anstelle einer konventionellen, textgetreuen Aufführung der klassischen Stoffe. Insofern scheint Jan Bosse, der zwar ebenso jenen Brückenschlag anstrebt, jedoch gleichzeitig den Text als Werkessenz begreift, als passendes Beispiel die Inszenierungstechnik eines zeitgenössischen Jungregisseurs zu beleuchten. Auf die Frage, ob er sich selbst als texttreuen Regisseur beschreiben würde, antwortet Jan Bosse

insofern ja, als dass ich tatsächlich diese Texte total ernst nehme. Wir streichen zwar teilweise, montieren um oder bearbeiten ein wenig. Aber das ist immer im vollen Bewusstsein, dass wir diesen Text machen. Deswegen bin ich relativ texttreu würde ich sagen.⁵⁶²

Ein weiteres, jedoch bisher nicht hinreichend betrachtetes Problemfeld hinsichtlich der Klassifizierung unterschiedlicher Inszenierungskonzepte liegt möglicherweise generell in der Begriffsbestimmung des Terminus Regietheater begründet. So verweist auch Jan Bosse in einem Gespräch auf diese Aporie. „Das Problem an dem Begriff ist, dass er so verschieden von vielen Seiten gebraucht und missbraucht wird, also auch sehr negativ.“⁵⁶³ Aus diesem Grund ist es unerlässlich, im Nachfolgenden den von Bosse verwendeten, in der Öffentlichkeit jedoch zumeist negativ konnotierten Begriff *Regietheater* in der Art aufzuschlüsseln, dass Bosses Auffassung dieser Bezeichnung deutlich wird. Während der Ausdruck Regietheater im allgemeinen Sprachjargon vorwiegend synonym zu postmodernen Inszenierungspraxen gebraucht wird, legt der Regisseur diesem Terminus offensichtlich eine divergente Bedeutung zugrunde. Die Aufschlüsselung jener Bedeutungsverlagerung soll ebenfalls Gegenstand der folgenden Untersuchung sein.

Verglichen mit den Inszenierungsstilen von Peter Stein, der apodiktisch jegliche Angaben des Dramentextes adaptiert und somit der Werkvorlage zu einem adäquaten Abbild auf der Bühne verhilft oder Andrea Breth, die den Text ebenfalls als verbindliche Vorgabe erach-

⁵⁶² Anhang 4, S. 9.

⁵⁶³ Schlaghecken (2008), S. 109.

tet, jedoch ihren Treuebegriff primär auf den reinen Textkörper anwendet und auf der Ebene der non-verbalen Zeichensysteme die Nischen für den kreativen Interpreten begründet sieht, zeigt Bosse eine weitere Alternative für weitestgehend textgetreues Inszenieren auf. Dieses Modell unterscheidet sich jedoch in einigen Aspekten und Ansätzen stark zu den beiden bisher vorgestellten Entwürfen.

Generell lässt sich an dieser Stelle bereits vorwegnehmen, dass Jan Bosse im direkten Vergleich mit Andrea Breth und Peter Stein den unkonventionellsten oder repressionslosesten Umgang hinsichtlich der äquivalenten Dramenumsetzung verfolgt. Da Bosse jedoch in summa erstrebt ist, eine Adäquanzrelation zwischen dramatischem und szenischem Text zu stiften und sich in seinen theoretischen Äußerungen über Herangehensweise, Intention und Inszenierungskonzept ebenfalls dem Credo textgetreuer Inszenierungspraxis verschreibt, wird er als drittes Beispiel in dieser Untersuchungsreihe exemplarische für die jungen Vertreter text- und thementreuer⁵⁶⁴ Inszenierungsmodelle herangezogen. Als prägnant erscheint jedoch sein Bestreben, die Aktualisierung klassischer Dramenstoffe anzufertigen, was wiederum auf eine praktikable Interaktion konventioneller und moderner Bühnenansätze verweist.

Peter Stein, der hier deutlich die wohl strengste, am gesamten Drama orientierte Inszenierungsform vertritt, weist nicht nur bezüglich der reinen Textgestalt einen absolut getreuen Umgang auf, sondern setzt auch jegliche im Drama erteilten außersprachlichen Vorgaben um. Gerade dabei liegt den Regisseuren jedoch ein divergentes Verständnis zugrunde. Analog wurde auch in der vorhergehenden Gegenüberstellung von Andrea Breth und Peter Stein anschaulich demonstriert, dass hier nicht nur ein unterschiedlicher *Wahrheitsbegriff* des Textes nachgewiesen werden kann. Auch inwiefern sich die Regisseurin Andrea Breth innerhalb des außersprachlichen Zeichenbereichs größere Freiräume als in der Umsetzung der Textvorlage gestattet, konnte hier erörtert werden.

Bezeichnend für Bosses Umgang mit der Werkvorlage ist ebenfalls die Art der visuellen Umsetzung des Dramenstückes. Bosse räumt sich, ähnlich wie Breth, große gestalterische Freiräume ein was Bühnenbild oder Regieanweisungen betrifft. So verwandelt er beispielsweise den Salon der *Drei Schwestern* in eine Container-Landschaft für Szene-Parties oder münzt die Tragik des gottgegebenen Schicksals in *Ödipus* sehr anschaulich auf den Schwermut einer modernen, individualisierten Gesellschaft um.

Einmal nimmt Oedipus, unwissend sich selbst auf der Spur, auf einem Stahlrohr Platz,
das bühnenbreit in Kniehöhe vom Schnürboden hängt. Iokaste, dessen Frau und Mutter,

⁵⁶⁴ Vgl. Anhang 4, S. 14.

(...) steht hinter ihm und hält innerlich schon den nächsten Hinweis auf Oedipus' Tat bereit. Beruhigen möchte sie ihn und sich, zum Schweigen bringen. Und so beginnt sie, das Gerüst zu schaukeln, auf dem Oedipus Platz genommen hat, dabei zuerst leise zu summen. Schließlich rüttelt und reißt sie an der Schaukel. Nur ein Moment auf der Bühne - in ihm zeigt und verbirgt sich die doppelte Beziehung der beiden zueinander, als Frau und Mann, als Mutter und Kind.⁵⁶⁵

Auch in *Clavigo* nutzt der Regisseur einen hohen Grad an künstlerischer Freiheit bezüglich der Gestaltung seines Bühnenbildes und verleiht Goethes Trauerspiel die moderne Dynamik eines Videoclips oder verlegt Molières Menschenfeind in das Ambiente eines Edelbordells. Diese Beispiele sollen im ersten Schritt demonstrieren, dass sich der Regisseur einen ähnlichen Treuebegriff wie Breth bezüglich des Dramentextes zugrunde legt, der sich lediglich auf die reine Textgestalt, nicht jedoch auf Regie- oder Handlungsanweisungen bezieht. Dabei entfernt sich Bosse hinsichtlich der darstellerischen Komponenten jedoch weiter vom Dramentext als dies bei Andrea Breth der Fall ist. Während Breth versucht in ihren Darbietungen keinen Kinoismus zu betreiben, sondern sich bewusst auf Mittel zu beschränken oder solche zu erfinden, die ausschließlich dem Theater vorbehalten sind⁵⁶⁶ und dabei bestrebt ist, eine Stimmigkeit in der Wahl ihrer Bühnenmittel mit dem klassischen Textmaterial zu schaffen, greift Bosse hier radikaler in die Ausgestaltung seines Bühnenraums ein.

Die Umsetzung der Textgestalt betreffend lassen sich ebenso gewisse Abstufungen zwischen Peter Stein, der Andrea Breth und Jan Bosse verzeichnen. Auf diese graduellen Unterschiede soll im praktischen Teil der Arbeit nochmals ausführlich Bezug genommen werden. Wie sich Bosses Modell generell von den beiden vorhergehenden unterscheidet und welche Diskrepanzen sich im direkten Vergleich mit postmodernen Inszenierungskonzepten ergeben, soll erneut anhand von Szenenanalysen praktisch erörtert werden. Darüber hinaus soll das Aufzeigen eines weiteren Inszenierungsmodells nicht nur die These unterstützen, dass der Text nach wie vor eine gewichtige Rolle im modernen Regietheater einnimmt, sondern auch Beweis dafür sein, dass textgetreues Inszenieren keinesfalls gleichzusetzen ist mit stets einheitlich ablaufenden, konformen oder längst überholten Darbietungsformen. Es soll ein Plädoyer für die Kreativität und Herausforderung sein, der sich sowohl junge als auch bereits etablierte Regisseure des deutschen Theaters widmen und dabei den Text als Korrektiv und Essenz ihrer Darbietung betrachten.

⁵⁶⁵Küchemann (2001) unter <http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/theater-flucht-in-den-text-oedipus-von-jan-bosse-in-hamburg-121117.html>.

⁵⁶⁶BD, S. 65.

4.3. Die Theaterpoetik des Jan Bosse

Jan Bosses Inszenierungen sind modern aber text-treu, eher schrill als melancholisch, lieber macht er zu viel als zu wenig.⁵⁶⁷

4.3.1. Theaterästhetik und Einflüsse

Anregungen für seinen heute charakteristischen handwerklichen Umgang mit dem Dramentext erhält Jan Bosse bereits in seiner Ausbildungszeit an der *Ernst Busch*⁵⁶⁸. Auch wenn diese Eindrücke zunächst recht konträr zu Bosses eigenen Ansätzen stehen⁵⁶⁹, betrachtet er sie bereits damals als wertvolle Hilfe.

Zum Beispiel hatten wir ja Andrea Breth vier Wochen, und das war die Hölle und nicht mein Theater, aber es hat mir total viel gebracht. Wir haben uns vier Wochen mit zwei Reclam-Seiten aus *Gespenster* beschäftigt. (...) Es ging natürlich auch sehr um Regieanweisungen - das Klirren der Tasse im Nebenraum. Es gibt einen Streit, weil „Frau Alving“ irgendetwas sagt, und man weiß, der Sohn ist im Nebenraum und der hört das oder hört das nicht. Was bedeutet das und wie inszeniert man das? Darum ging es. Das war richtig handwerklich.⁵⁷⁰

Dieses Zitat betont nicht nur die Akribie, mit der Breth den verschiedenen Tiefenschichten und Nuancen des Dramas begegnet, sondern verweist ebenfalls auf den jeweils differierenden, personengebundenen Umgang mit der Werkvorlage. Trotz des gemeinsamen Credo, dem sich Breth und Bosse bezüglich des Textumgangs auf der Bühne verpflichtet fühlen, folgen die beiden Regisseure unterschiedlichen Modellen um eine Adäquanzrelation zwischen Lese- und Aufführungssituation zu stiften. Während Andrea Breth ein akkurates Hinterfragen der verschiedenen Tiefenschichten des Textes praktiziert und diffizil die unterschiedlichen

⁵⁶⁷ Laages (2010) unter http://www.deutschlandfunk.de/jan-bosse-inszeniert-rocko-schamoni-schreibt-musik.691.de.html?dram:article_id=54921.

⁵⁶⁸ Hochschule für Schauspielkunst in Berlin.

⁵⁶⁹ „Das fand ich am Anfang unerträglich, weil ich aus einer von Robert Wilson beeinflussten Lust an der Ästhetik und an Bildern kam, aber auch unkonkret und schwammig in dem war, was ich schön fand am Theater.“ Gronemeyer (2009), S. 110.

⁵⁷⁰ Ebd. S.111 f.

Nuancen des Dramenstoffes beleuchtet, folgt Bosse einer divergenten Herangehensweise. Zwar ernennt auch er den Text zum Fokus seiner Inszenierungsarbeit, ist jedoch auch gleichzeitig darum bemüht, eine Verbindung von klassischem Dramentext und gegenwärtigen Sehgewohnheiten zu entwerfen. Aus diesem Grund kann auch ein vergleichsweise divergenter Umgang mit der Tiefenschicht des Dramas bei Breth und Bosse konstatiert werden,⁵⁷¹ da das Augenmerk des Regisseurs auf der Modernisierung des non-verbalen Zeichenraums und damit analog auch der Anpassung des Dramentextes liegt. An dieser Stelle lässt sich ein Einschnitt ansetzen, der Bosses Darstellungsmodell sowohl formal als auch ästhetisch deutlich von den Modellen Breth und Stein abgrenzt und der eine Neujustierung auf semantischer Ebene aufgrund besagter Aktualisierungstendenzen zur Folge hat. Konkomitierend muss an dieser Stelle jedoch auch darauf verwiesen werden, dass sich Jan Bosse durchweg von Ansätzen arbiträrer und unzielgerichteter Aktualisierungen distanziert. Seine Adaption bestimmter dramatischer Elemente an gegenwärtige Sehgewohnheiten übersteigt zwar das Maß an Vergegenwärtigung bei Andrea Breth oder Peter Stein. Jedoch erfolgen diese Anpassungen des Dramenstoffes stets mit klarem Fokus auf den Text und der Absicht, die Autorintention zu transportieren.

(...) diese [Anm. Autor: gesellschaftlichen] Realitäten haben sich eben auch alle verändert. Deshalb finde ich es aber auch total wichtig zu wissen oder zu erahnen, was ein Autor denn damit wollte und warum er sich mit diesem Thema beschäftigt hat. Für wen hat er es geschrieben? Gab es eine Intention? Ist das denn auch meine Intention oder überhaupt die von Theater? Ich finde da muss man sehr genau sein. Der gesellschaftliche Kontext ist ja der, der sich hauptsächlich verschoben hat.

In dieser Herangehensweise liegt auch der grundlegende Unterschied von Bosses Darstellungskonzept und einem postmodernen, anästhetischen Kunstmodell begründet. Während er sich deutlich von arbiträren und den Text dekonstruierenden Verfahren distanziert, zeigen sich jedoch Interferenzen in dem Bestreben, klassische Dramenstoffe in Verbindung mit unserer heutigen Gesellschaft zu setzen. Bosses Programm einer Synthese aus wirkungsästhetischer und formaler Modernisierung bei gleichzeitiger Konservierung der Sinnfunktion des Textes hat zum Ziel, das Werk für den Rezipienten zugänglicher zu gestalten. Zum anderen soll die Bühne als Plattform dienen, um heutige Themen zu diskutieren oder problematisieren und ein Bindeglied zwischen der Vergangenheit und dem Heute zu stiften. In seiner Funktion als Spielleiter versucht Bosse, analog zu Breth und Stein, der Vieldeutigkeit des Dramenstoff-

⁵⁷¹ Beispiele zur Untermauerung dieser These finden sich in Gliederungspunkt 4.1.2 Inszenierungskonzept.

fes gerecht zu werden und ordnet eigene oder abstrahierende Regieeinfälle der adäquaten Umsetzung des Textsinns unter. Hierbei zeigen sich ebenfalls die handwerklichen Fertigkeiten des Regisseurs, die sich unter anderem im klaren Formulieren von Konzepten und dem Verfolgen einer inhaltlichen und ästhetischen Stringenz manifestieren. „Man muss auch lernen, sich formulieren zu können.“⁵⁷²

Ich bilde mir schon ein, dass ich eine starke Konzeption habe, ich bilde mir aber auch ein, dass ich nicht so extreme Bilder erfinde für die Konzeption, ich lasse es dann doch oft bei einer Grundsituation im Raum und beim Schauspieler. (...) Das ist, glaube ich, ein großer Unterschied, ob man bildliche Illustration sucht, das ist dann oft viel mehr Regietheater, wenn man die Konzeption in Bilder fasst oder ob die Konzeption alles durchdringt aber eigentlich ganz einfach bleibt.⁵⁷³

In dieser Aussage Bosses manifestiert sich deutlich seine konzeptorientierte Arbeitsform mit dem formulierten Ziel, Text und Werkgehalt vollkommen zu erfassen, so dass diese „Konzeption alles durchdringt“. Hierauf gründet weiterhin sein Ansatz der inhaltlichen Fokussierung des Dramas. „Wenn mich was stört im Theater, dann immer das Uninhaltliche, also das zu wenig Substantielle.“⁵⁷⁴

Mit dieser Aussage distanziert sich Bosse kategorisch von der populärästhetischen Auffassung, den Text als reines Material zu betrachten, das dem Regisseur zum willkürlichen Umgang zur Verfügung steht. Entgegen dem postmodernen Dogma, das einen hierarchischen Wechsel der Wertigkeiten von Dramentext und Regisseur als Kern der Inszenierung erfahren hat, verweist Bosse bei semantischen Zweifelhaftigkeiten auf die Autorität der Schrift.

Ich würde mich nicht als Künstler bezeichnen, ich habe einen künstlerischen Beruf und das was wir machen ist auch ein künstlerisches Produkt, aber es ist eben auch Produkt, (...). Das ist noch mal was ganz anderes [Anm. des Autors: die Arbeit des Dichters oder Autors], eine ganz andere Art von künstlerischer Arbeit im Gegensatz zu mir, der mit einem Text, den es schon gibt, arbeitet. (...) Man soll sich mit Inhalten beschäftigen und eine Art Untersuchung über das was man da macht durchführen.⁵⁷⁵

Bosses Ansatz folgend kommt dem Regisseur eine primär delegierende Funktion zu, die den Überblick über das Gesamtkonzept der Inszenierung sichert, während die Schauspieler

⁵⁷² Laages (2010) unter http://www.deutschlandfunk.de/jan-bosse-inszeniert-rocko-schamoni-schreibt-musik.691.de.html?dram:article_id=54921.

⁵⁷³ Schlaghecken (2008), S. 110.

⁵⁷⁴ Ebd. S. 114.

⁵⁷⁵ Schlaghecken (2008), S. 110.

lediglich ihre einzelnen Rollen einstudieren und sich in ein gemeinsam entworfenes Geflecht einfinden. „Wenn man einen Regisseur überhaupt braucht, dann als ein Gegenüber, als jemand, der noch mal eine andere Gedanklichkeit reinbringt als ein Schauspieler, der vor allem mit seiner Rolle beschäftigt ist.“⁵⁷⁶ Trotzdem ist der Medienwechsel für die Umsetzung der Werkintention keinesfalls als peripher einzustufen, weshalb bestimmte Eingriffe in die Werkvorlage als notwendig erscheinen, um einer adäquaten und den Textsinn zentrierenden Theaterpraxis Rechnung zu tragen. Dem Regisseur kommt ergo die Aufgabe zu, den Text hermeneutisch zu durchdringen und eine adäquate szenische Fassung des dramatischen Textes als *künstlerisches Produkt* anzufertigen.

Ein Regisseur braucht Intellektualität und Fantasie und er muss eine Gruppe leiten können, Menschenführung würde man in einer Firma sagen. (...) Und man muss beschreiben können. (...) Vielleicht ist es das: Fantasie, Menschenkenntnis, Reiseleitung und Genauigkeit im Beschreiben.⁵⁷⁷

Entsprechend gehört die Wahl eines stimmigen Arrangements aus Bühnenbild, Requisiten, Musik und Kostümen - in Abstimmung mit dem korrespondierenden Fachpersonal - zu den Aufgabenbereichen des Regisseurs. Dabei spielt der sinngebende Impetus des Textes die zentrale Rolle im Hinblick auf die Ausgestaltung des außersprachlichen Zeichencodes.

(...) die wichtigste eigentlich. Jedenfalls mit dem Bühnenbildner, mit dem ich meistens arbeite, Stéphan Laimé, der ist ein richtig dramaturgischer Bühnenbildner. Der geht nur vom Text aus. Der holt zuerst einmal alles aus dem Text raus. Insofern ist die Beschäftigung mit dem Text, und das ist toll mit einem bildnerischen Künstler wie dem Bühnenbildner, weil der natürlich andere Bilder hat wie die sofortige Interpretation oder Umsetzung wie das dann später aussehen könnte, das Wichtigste.⁵⁷⁸

Um diesen darstellerischen Anforderungen gerecht zu werden, sind die intensive Lektüre wie auch eine umfassende Text- und Quellenarbeit Voraussetzung. Diese sinnstiftende Beschaffenheit theatraler Inszenierungsprozesse zu konservieren gehört zu den primären Aufgabenbereichen des Regisseurs.

Und da finde ich eben Texttreue - so würde ich es nennen, nicht Werktreue - absolut angebracht. Ich finde diesen Begriff zum einen ganz interessant und weitaus passender, weil man dem Text zwar auch nicht immer treu sein kann. Aber man kann ihn ernst nehmen

⁵⁷⁶ Gronemeyer (2009), S. 116.

⁵⁷⁷ Ebd. S. 117.

⁵⁷⁸ Anhang 4, S.6.

oder auch nicht ernst nehmen.⁵⁷⁹

„Deswegen bin ich total Regietheater-Vertreter. Der Regisseur muss wissen, auch die anderen Beteiligten, aber im Besonderen der Regisseur, der das Ganze nun mal leitet, warum er das überhaupt macht.“⁵⁸⁰ In dieser Aussage bezieht sich Jan Bosse auf die wortwörtliche Bedeutung des Regietheaterbegriffs, der die leitende und lenkende Funktion des Regisseurs betont. In diesem Zusammenhang verweist der Regisseur auf die Problematik der uneinheitlichen Begriffsbestimmung des Terminus Regietheater und positioniert sich in einem Interview hinsichtlich der Frage, in welchem Kontext er seine Arbeit als *Regietheater* bezeichnet und ab welchem Punkt er sich von derartigen Inszenierungstendenzen abgrenzt.

So kann man vielleicht die Unterscheidung machen: ob der Regisseur sehr in den Vordergrund tritt in einem Ergebnis einer Arbeit oder ob er sehr zurücktritt und man den Regisseur eigentlich gar nicht sieht. (...) Man kann dann noch graduell unterscheiden, ob jemand konzeptioneller oder dramaturgischer denkt, ob jemand mehr vom Schauspieler ausgeht oder ob jemand Stück bezogen denkt, also den Text nicht verändert, werktreuer ist als andere.⁵⁸¹

Bezüglich einer möglichen qualitativen Beurteilung postmoderner Inszenierungen führt Bosse an, dass eine Evaluation in der Regel dann positiv ausfällt, „wenn der Regisseur gute Ideen hat“.⁵⁸² Faktisch betrachtet setzten sich die Spielleiter in derartigen Inszenierungsmodellen jedoch meist über die Belange des Dramas hinweg und konzipieren eine eigene, meist nicht mit den dramatischen Inhalten und Gehalten des Werkes korrelierende Wirklichkeit. Dominant sind hier vielmehr die private Ideologie oder das eigene Weltbild des Regisseurs, das dem Werk aufgesetzt wird⁵⁸³:

Aber meistens sind die Leute nicht so toll, wie sie tun, auch die Regisseure nicht. Wenn der Regisseur sich extrem in den Vordergrund stellt, (...) dann ist das für den Zuschauer total schrecklich, dann wirkt es total ausgedacht. Dann berührt es den Zuschauer nicht, es wird langweilig.⁵⁸⁴

⁵⁷⁹ Ebd. S. 8.

⁵⁸⁰ Schlaghecken (2008), S. 110.

⁵⁸¹ Ebd. S. 109.

⁵⁸² Ebd.

⁵⁸³ Vgl. Schlaghecken (2008), S. 110.

⁵⁸⁴ Ebd.

In Abgrenzung zum postmodernen Theater, dass laut Bosse „keine Geschichten braucht, sondern ein paar Plätze, Bilder und Texte“⁵⁸⁵ und dabei vordergründig experimentell arbeitet, liegt bei ihm der Fokus auf der hermeneutischen Durchdringung des Werkes. „Eigentlich braucht man erstmal kein Bühnenbild und nichts, man braucht einen Text und Menschen als Zuschauer (...)“⁵⁸⁶ Diese textversierte Herangehensweise verbindet Jan Bosse anschließend in seiner szenischen Darbietung mit Mitteln der modernen Umsetzung, was sich vornehmlich in der Ausgestaltung des Bühnenbildes, den Kostümen oder einem limitierten Einsatz multimedialer Elemente zeigt. Dabei zentriert der Regisseur den Akt der Sinnstiftung auf den bildhaften Darstellungsbereich, den er in Zusammenarbeit mit seinem Ensemble entwickelt. Auch die Bewegungsabläufe und Charaktere der Figuren entstehen allmählich während des Probenprozesses.

Ich arbeite sehr kollektiv mit so einem Ensemble. Das heißt, sie entsteht tatsächlich, ich gebe da nicht viel vor. Ich mache mir natürlich meine Gedanken und wir machen eine Fassung Monate vorher, es gibt Bühnenbildideen, Kostümideen und so weiter, aber eigentlich beginnt die Arbeit tatsächlich gemeinsam mit den Schauspielern (...). Das ist schon eine gemeinsame Annäherung, weil ich auch finde, dass ein Schauspieler, egal, welche Rolle, welches Stück, es sich ganz zu eigen machen muss und ganz persönlich.⁵⁸⁷

Indes erteilt der Regisseur klare Angaben zu Handlungsanweisungen und textbezogenen Inhalten, wie auch zur Interpretation des Stoffes und dem damit verbundenen Werkgehalt. „Es ist wie ein Rahmen finde ich, der stark sein darf und muss, aber der nicht eng sein sollte. Einen Rahmen den man vorgibt innerhalb dessen dann ganz viel möglich ist, was man dann alles erst finden kann.“⁵⁸⁸ Der Rest der Aufführung entsteht während der Probenprozesse und verweist in diesem Punkt ebenfalls auf das symbiotische Verhältnis eines konventionellen, texttreuen Inszenierungskonzepts und moderner Inszenierungsarbeit, die etwa durch die Prozesshaftigkeit des Stückes zutage tritt.

⁵⁸⁵ Ebd. S. 111.

⁵⁸⁶ Ebd. S. 112.

⁵⁸⁷ Ebd.

⁵⁸⁸ Anhang 4, S. 14.

4.3.2. Inszenierungskonzept

Aus den Informationen zu Bosses Theaterästhetik lassen sich wiederum zentrale Aspekte hinsichtlich seines Inszenierungskonzepts ableiten. So sind inhaltliches Arbeiten wie auch die starke Ausrichtung am Dramentext kennzeichnend für Bosses Darstellungsform. Dabei ist besonders die Zentrierung semantischer und thematischer Textbotschaften charakteristisch für die Arbeit des Regisseurs.

Insbesondere Dramenstruktur, Handlung und Wirkung des Dramas stehen im Vordergrund von Boses Inszenierungsarbeit. So erteilt der Regisseur, neben seiner selbstbetitelten Funktion als Reiseleiter⁵⁸⁹, wichtige Grundimpulse, die den Rahmen des Stückes vorgeben und die gleichzeitig auch eine bestimmte Lesart und Interpretation des Textes suggerieren. Und dieser Rahmen, so Bosse, „ist mir auch sehr wichtig. Den gebe ich, bevor irgendein Schauspieler da irgendwie mitmacht. Mit dem Bühnenbild, mit der Fassung, mit der Lesart eines Stückes, mit den Themen die ich vorschlage...“⁵⁹⁰. Persönliche oder ideelle Interessen auf Kosten des Werkinhaltes in den Vordergrund zu rücken, um Merkmale wie Innovation oder Originalität zu forcieren, lehnt Jan Bosse entschieden ab.

Das ist so schrecklich wenn Theater versucht sich so anzubiedern, als wäre Originalität ein Qualitätsmerkmal. Originell um originell zu sein. Das ist vielleicht Mode, aber selbst da würde ich sagen, das reicht nicht aus. Im Grunde ist es ganz banal, es geht nur um Inhaltlichkeit. (...) Und wenn das alles inhaltlich angebunden ist, finde ich das immer super. Wenn es aber nur Ideen um der Ideen willen sind, finde ich das immer total abtunend. Das geht aber glaube ich relativ vielen Zuschauern auch so, nicht nur den konservativen. Denn künstlerisch arbeiten heißt ja auch Welt interpretieren und Welt sortieren.⁵⁹¹

Vielmehr zentriert der Regisseur das wechselseitige Verhältnis zwischen Regisseur, Werk und Publikum und stellt fest, dass es bei dieser Interaktion vor allem um Konsequenz bezüglich des Dramas und die intendierte Publikumswirkung geht.⁵⁹²

Diesbezüglich verweist Bosse auch auf die grundsätzliche Relevanz der frühzeitigen Konfrontation eines Regisseurs mit schwierigen Autoren, Texten, oder Sprache

(...) und zwar von der Antike bis zur modernen Dramatik, auch wenn man das in vier Jahren [Anm. des Autors: Schauspielschule] nur ansatzweise schafft. Dramaturgie ist einer der wichtigsten Unterrichte, um so inhaltlich wie möglich zu arbeiten, denn ich sehe häu-

⁵⁸⁹ Vgl. Anhang 4, S. 13.

⁵⁹⁰ Vgl. Ebd. S. 16.

⁵⁹¹ Ebd. S. 16f.

⁵⁹² Gronemeyer (2009), S. 112f.

fig die Gefahr, dass Leute mit Talent und Persönlichkeit relativ schöne Abende machen, die aber relativ sinnentleert bleiben. Das ist eine der großen Gefahren für die ganze Institution Theater.⁵⁹³

Im Hinblick auf das gesamte dramatische Werk betont Bosse stets die Relevanz des Inhaltes, den der Regisseur hermeneutisch durchdringen und adäquat als szenische Version auf der Bühne abbilden möchte. Entsprechend pflegt Jan Bosse auch einen getreuen Umgang mit der literarischen Vorlage, um die Tiefenschichten des Dramas freizulegen und den Text nachfolgend, seinem Inszenierungsmodell und dem Werkgehalt des Dramas entsprechend, auf der Bühne darzustellen. Jedoch sei an dieser Stelle auch darauf verwiesen, dass Bosse, konträr zu Stein und Breth, einen sehr viel weiteren Freiheitsbegriff bezüglich der Transformation von dramatischem zu szenischem Text veranschlagt. Zwar stellen Text und Inhalt, wie auch die intensive Beschäftigung und Auseinandersetzung mit den dramatischen Stoffen an vorderster Stelle seiner Inszenierungsarbeit, jedoch verfährt Bosse in der Umsetzung des Textes häufig zugunsten seines großen Inszenierungscredos, der Modernisierung klassischer Stoffe. Auch wenn die Stücke inhaltlich und den Textsinn transportierend inszeniert werden, so greift Jan Bosse immer wieder auf assoziative Komponenten zurück, sowohl darstellerischer als auch inhaltlicher Art, um eine Vergegenwärtigung des Stückes zu erzielen. „Und das ist so toll im Theater, dass man diese Legitimität hat, finde ich jedenfalls, und das findet, glaube ich, Frau Breth anders, dass man diese Freiheiten hat, ruhig auch subjektiver und gröber und fahrlässiger zu sein.“⁵⁹⁴ Auf die Frage hin, ob er eher einen interpretatorischen Umgang mit der Werkvorlage pflegt, oder sich dem Text gegenüber assoziativ verhält, antwortet der Regisseur:

Ich würde ehrlich gesagt behaupten beides parallel. Einerseits interpretatorisch, also rein in den Text und andererseits immer nur über einen selber. Was passieren da für Bilder oder was oder wie ist das heute. Weil ich finde - und hier liegt zum Beispiel auch der große Unterschied zu jemandem wie Peter Stein - ich finde es eben wahnsinnig wichtig, dass man es schafft zu zeigen, was das mit unserer Zeit zu tun hat, wenn man so einen Text interpretiert. Dass man aber deswegen nicht den kompletten Text umschreibt und alles zu uns her zerrt. Ich hasse ja so 1:1 Kommentarübermalungen wie beispielsweise, dass alles in einem Großraumbüro mit Handys und Laptop spielt. Das finde ich total daneben. Ich suche nach einer anderen Art von Aktualisierung, aber es spielt eigentlich im-

⁵⁹³ Gronemeyer (2009), S. 115.

⁵⁹⁴ Anhang 4, S. 13.

mer heute.⁵⁹⁵

Diese Aussage verweist bereits deutlich auf die Abweichungen zwischen Bosses Inszenierungsmodell, das sich zwischen konventioneller Textarbeit und moderner, aktualisierender Inszenierungspraxis bewegt, und dem klassischen Inszenierungskonzept von Peter Stein. Die größte und für diese Untersuchung relevanteste Differenz zeigt sich in dem teilweise assoziativen Umgang Bosses mit der Werkvorlage oder Textstrichen, die er zugunsten der Vergegenwärtigung von Stücken oder Texten vornimmt.

Ebenso lässt sich jedoch im direkten Vergleich von Bosses Stückekanon mit Inszenierungen postmoderner Regievertreter, wie Michael Thalheimer, Roger Vontobel, Christoph Marthaler oder Christoph Schlingensiefel ein markanter Unterschied feststellen: Konträr zu diesen Darstellungsmodellen tätigt Bosse keineswegs Umgestaltungen oder Texteingriffe, um innovative oder groteske Aufführungsformen zu erschaffen. Entsprechend zentriert der Regisseur zwei Kriterien, die absolut markant für seinen Umgang mit der dramatischen Vorlage sind:

1.) Die adäquate Adaption des literarischen Mediums in das neue Medium Theater. Im Vordergrund der Inszenierungsarbeit steht ergo zunächst der Text wie auch die thementreue Übertragung des Inhaltes auf der Bühne. Bei dieser Transformation orientiert sich der Regisseur an Dramenvorlage, Autorintention und allgemeinen Themen und Problemfeldern, die dem Stück inhärent sind.

Wenn es aus dem Stück raus kommt und man genau ist und inhaltlich bleibt als Regisseur, dann stimmt das Gesamtbild - in Feinheiten, Ästhetik und Regiestil. Wenn es aber keine Anbindungen hat, dann ist der Kommentar total uninteressant. Aber genau da verwirklichen sich eben die sogenannten wilden Regisseure.⁵⁹⁶

2.) Zweites zentrales Merkmal ist die Modernisierung des Stückes und die Zugänglichkeit dieser Themen für ein heutiges Publikum. Hierbei überträgt Bosse häufig Situationen, Räume oder Inhalte aus der Vergangenheit in die heutige Zeit, ohne sich dabei jedoch inhaltlich vom Dramenstoff zu distanzieren. Diese Aktualisierungseingriffe dominieren jedoch nicht das Stück, sondern rücken hinter Handlung, Rahmen und Struktur des Dramas zurück. Ziel dieser Aktualisierung ist bei Bosse ergo nicht die Zentralisierung eigener, künstlerischer Ansätze, sondern die Stiftung einer Relation von Ereignissen, die sich aus der Verbindung von Vergangenheit und Gegenwart ergibt. Diese daraus resultierenden Veränderungen, oder

⁵⁹⁵ Anhang 4, S. 6.

⁵⁹⁶ Ebd. S. 16.

auch Stagnationen, macht sich Bosse zum Thema und versucht hiermit eine Verbindung zwischen den alten Texten und einem heutigen Publikum herzustellen.

Das ist in der Hamburger Schauspielhaus-Zeit entstanden, ab 2000. Eigentlich ist das ganz banal entstanden, weil das Schauspielhaus damals in einer ganz schönen Krise war. Das Hamburger Publikum war in dieser Zeit sehr skeptisch gegenüber dem Theater, das wir gezeigt haben und dann war das auch immer nur halbvoll. (...) Und ganz banal habe ich mir dann gedacht, wer sind eigentlich die Leute, die da hinkommen - oder eben nicht mehr kommen. Wer ist das und für wen mache ich das? Theater gibt es schließlich nicht ohne Publikum. (...) Und da habe ich angefangen mich mit dem Publikum als Teil des Theaters näher zu beschäftigen und mir gedacht, wir müssen näher ran an die Leute. Und habe das dann sozusagen wörtlich genommen. Wenn Theater zu weit weg ist von den Leuten, weil es zu abgehoben ist oder zu theoretisch, zu konzeptionell, dann muss es wieder im besten Sinne mehr Volkstheater werden.⁵⁹⁷

Gleichzeitig distanziert sich der Regisseur apodiktisch von arbiträren oder abstrakten Formen der Darstellung und folgt stets dem Credo eines text- oder thementreuen Werkumgangs. Mittel der Provokation oder Abstraktion zum reinen Selbstzweck negiert er und lehnt derartige Formen der Verfremdung als banal und hinsichtlich des Textes unzureichend ab.

Ich glaube, wenn es reine Willkür ist, dann ist das unangenehm. Also mir jedenfalls. Das finde ich sieht man ganz oft im Theater, weil das ja auch das Regietheater ist, das man oft im konventionellen Sinne meint. Ich meine, das ist wahrscheinlich schon sehr grundsätzlich: Wenn es aus dem Stück raus kommt und man genau ist und inhaltlich bleibt als Regisseur, dann stimmt das Gesamtbild - in Feinheiten, Ästhetik und Regiestil. Wenn es aber keine Anbindungen hat, dann ist der Kommentar total uninteressant. Aber genau da verwirklichen sich eben die sogenannten wilden Regisseure.⁵⁹⁸

Trotz dieser modernen Strukturen lässt sich ein Umgang mit der Werkvorlage verzeichnen, der stark an Text, Inhalt und Motivik des Dramas orientierter ist.

Bezüglich der Intention hinter derartigen Eingriffen und Umänderungen, um nicht nur den Text, sondern auch das Stück als Gesamtkunstwerk an gegenwärtige Verhältnisse und Strukturen anzupassen, gibt der Regisseur das Streben nach einer fundierten Auseinandersetzung an.

⁵⁹⁷ Anhang 4, S.17.

⁵⁹⁸ Ebd. S.16.

Weil man eben sieht, was sich gerade doch verändert hat. Oder eben schrecklicherweise sieht, was sich überhaupt nicht verändert hat. Obwohl man denkt, es ist so altmodisch, merkt man, dass es im Kern genau das gleiche ist. Und ich finde, das gilt es zu untersuchen - gerade weil ich finde, dass Theater nur dann relevant ist, wenn es das schafft, dass es etwas mit uns zu tun hat. Deswegen finde ich es grundsätzlich ganz notwendig, dass man es interpretiert und von heute aus interpretiert, weil sonst wüsste ich gar nicht, wo man es machen sollte.⁵⁹⁹

Diese Konfrontation von alten Texten als Binde- oder auch Trennungsglied zu gegenwärtigen Themen und Gesellschaften thematisiert die Historizität von Literatur und schafft gleichzeitig ein Fundament für die Darstellung und Vermittlung klassischer, dramatischer Werke.

Ich denke, der Grund für diese Aktualisierungen liegt eher in der Idee von Theater an sich begründet. Wenn man überhaupt so altmodische Stücke macht, kann man das ja nicht nur machen, weil das gute Stücke sind, sondern weil sich in den alten Stücken unsere Zeit spiegelt. Oder weil sich in dieser anderen Gesellschaft, in der diese Stücke spielen, unsere Gesellschaft spiegelt. Und zwar sowohl über die Ähnlichkeiten als auch über die Veränderungen. Ich finde ja die Kluft, die dort dazwischen ist, mindestens genauso interessant wie die Überlappungen oder Ähnlichkeiten.⁶⁰⁰

Diese Aktualisierungstendenzen äußern sich, wie später entsprechend bei der Untersuchung der non-verbale Zeichen zu zeigen sein wird, vorwiegend auf darstellerischer Ebene. Aktualisierungen inhaltlicher oder sprachlicher Art treten jedoch auch partiell in Erscheinung. Vorwiegend lassen sich diese Modernisierungstendenzen zunächst in der Art der sprachlichen Formulierungen finden, die Bosse durch Interjektionen oder das Einfügen von modernen Sprach- und Wortwitz herbeiführt. Exemplarisch kann hier auf Bosses Inszenierung von *Hamlet* verweisen werden. Hier erfährt die Figur des Protagonisten durch Wortwendungen wie ‚mein Satz ist gestrichen‘ oder ‚Sohn in der Sonne- son in the sun‘ teilweise parodierende, slapstickhafte Züge und passt sich automatisch durch die Wahl des Sprachjargons an die heutige Zeit an.

Auch Textstriche, wie beispielsweise bei Chekhovs *Platonow*, die dazu beitragen, eine Situation, die für heutige Zuschauer nicht mehr nachvollziehbar ist, in die Gegenwart zu

⁵⁹⁹ Anhang 4, S.7.

⁶⁰⁰ Ebd.

transportieren, gehören zu jenen Eingriffen. So leben die Figuren bei *Platonow* für Bosse in einer anderen Zeit und haben ein anderes Selbstverständnis, was sich beispielsweise in der Art der Kommunikation niederschlägt. Die Diskrepanz zwischen dieser entschleunigenden Zeit bei langen russischen Winterabenden am Samowar mit ausufernden Gesprächen und einer modernen, meist recht pragmatischen Ausdrucksweise kollidieren für den Regisseur.⁶⁰¹ Hierin sieht Bosse einen für uns heute nicht mehr nachvollziehbaren Stillstand und Vitalitätsverlust.

Die Figuren leben in einer anderen Zeit. Sie sprechen alles gerne aus und reden bei langen russischen Winterabenden am Samowar. Und diese Figuren reden und reden und hören nicht auf, über vier bis sechs Stunden. Und da kann man zum Beispiel, wenn einem das langweilt, dieses Reden um des Reden willens und dieser Stillstand, die Vitalität dieses Stückes wieder abholen. (...) Das kann man natürlich zum Beispiel in der Strichfassung schon unheimlich in die Richtung treiben. Indem man einfach sozusagen die ausgesprochene Psychologie reduziert und dadurch gibt es viel mehr Unausgesprochenes. Etwas Kryptischeres, Knapperes, Schnelleres. Man kann den Rhythmus schon in einer Strichfassung vorbereiten zumindest und in die Inszenierung einarbeiten.⁶⁰²

Weitere Formen der Aktualisierung sind in der starken Inklusion von Zuschauerraum und Publikum, der Ausgestaltung des Bühnenraums und der Requisiten wie auch den Kostümen aufzufinden.⁶⁰³ Beweggrund und Triebfeder der partiellen Vergegenwärtigung der Dramentexte finden sich für Bosse in der Spiegelung zweier Zeiten, den Kontrasten und Berührungspunkten dieser Epochen. Der Brückenschlag zwischen einem alten Text und einer modernen Spielweise eröffnet dem Regisseur die Möglichkeit, neue Aspekte zu beleuchten und zwischen zwei Realitäten zu springen. Als besonders interessant empfindet er dabei,

dass es unglaublich ins Heute springt. Wenn jemand eben plötzlich Jokes macht, die es so nicht gibt bei Kleist. Das springt dann total ins Heute, springt einen an sozusagen- im Komikbereich ist es wieder einfacher zu formulieren - und geht dann wieder zurück in diese Gap. Das ist total interessant. Es spiegeln sich doch eben zwei Zeiten ineinander. Und dann sprechen sie wieder unglaublich mit einer tollen Komplexität und Genauigkeit, die es eigentlich nicht mehr gibt. Und durch diesen Kontrast offenbaren sich bestimmte Realitäten. Und dort eben eine bestimmte Brücke einzuschlagen, was das Heute betrifft, aber auch zu interpretieren was es damals betrifft und derartige Brüche in der Sprache oder im Bild zu gestalten. Und da kommt man dann auch auf die nicht-textuellen Inter-

⁶⁰¹ Vgl. Anhang 4, S. 12.

⁶⁰² Ebd.

⁶⁰³ Ausführliche Angaben zu diesen Merkmalen finden sich unter dem Gliederungspunkt 4.2.2.

ventionen - ob es Video, Musik oder vielleicht auch Improvisation ist. Dass durch diese Sprünge raus aus dem Text sich die Realitäten immer wieder verschieben und dadurch ein anderes Beleuchten zustande kommt.⁶⁰⁴

Ein weiterer Impuls, der Bosse veranlasst, diese Arbeiten am Text vorzunehmen, liegt in der Veränderung der Gesellschaft begründet. Der gesellschaftliche und soziale Wandel, neue Strukturen und Normen, historische Veränderungen haben die Umstände, in der sich die Gesellschaft bewegt, geprägt und verändert. Auf diese Veränderungen reagiert der Regisseur in seinen Inszenierungen und passt deshalb bestimmte Gegebenheiten, die aus seiner Sicht überholt oder möglicherweise von einem zeitgemäßen Publikum nicht mehr nachvollzogen werden können, den zeitliche Umständen an.

Und die Welt ist nun mal auch epischer geworden. Sie ist nicht mehr wie bei Ibsen sozusagen, sondern ist viel dramatischer und epischer geworden. Und die Erzählflächen sind viel verschiedener, auch die Wirklichkeitsvorstellungen. So wie Döblins Alexanderplatz, so müsste ein Theaterstück heute idealerweise aussehen. Szenen, Figuren, Menschen und dramatische Situation, ganz klassisch. Aber eben auch aus ganz anderen Erzählebenen, epischen Texten, fragmentarisch angebauten Elementen, Tweets, was auch immer.⁶⁰⁵

Die Frage, die sich hier ergibt und auf die bereits eingangs Bezug genommen wurde ist, ob es sich dennoch nicht ebenso lohnt, einen Blick auf vergangene Lebensmuster oder auch entsprechende Ansätze zur Problembewältigung zu werfen, da die Welt, in der wir heute leben, bereits bekannt ist. Möglicherweise wäre es gerade deshalb eindrucksvoll und anregend zu sehen, welche Verhaltensmuster Menschen aus der Vergangenheit angewandt haben, um nicht zuletzt unserer eigenen Tradition und Geschichte, die sich in dieser Literatur konserviert, wieder näherzukommen. Wie bereits angeführt konzentriert sich Bosse jedoch ebenfalls bewusst auf die Konnexion alter Text mit unserer gesellschaftlichen Gegenwart und ist bestrebt durch seine Darbietungsform ein Bindeglied zwischen Gestern und Heute zu stiften. Entsprechend müssen Kommentare oder Verbindungselemente, die der Regisseur zwischen diesen beiden zeitlichen Realitäten entwirft, auch in unbedingtem Zusammenhang stehen. „Wenn es aus dem Stück raus kommt und man genau ist und inhaltlich bleibt als Regisseur, dann stimmt das Gesamtbild (...). Wenn es aber keine Anbindungen hat, dann ist der Kommentar total uninteressant.“⁶⁰⁶

⁶⁰⁴ Anhang 4, S. 15.

⁶⁰⁵ Ebd. S.18.

⁶⁰⁶ Anhang 4, S.16.

Konform hierzu überträgt Bosse auch jegliche inhaltlichen und größtenteils textuellen Informationen des dramatischen Werkes, Inhalt, Struktur und Gesamtkonzept des Dramas betreffend, auf die Bühne und formt in Verbindung mit seinen eigenen darstellerischen Ansprüchen das Gesamtkunstwerk Theater. Zu diesem Zweck akzentuiert Bosse besonders außersprachliche Elemente in seinen Darbietungen und verleiht weiterhin den Schauspielern großen Raum. Entsprechend erläutert er, dass die Darsteller in seinen Stücken

ganz schön im Zentrum stehen. Und wenn man sich mit klassischen Texten beschäftigt, dann sind diese ja auch häufig an die entsprechenden klassischen Hierarchie gekoppelt (...) wo es häufig einen Protagonisten gibt oder zwei manchmal und drum herum dann ein Stück, aber dass es sozusagen ein Zugpferd gibt oder zwei. (...) Auf jeden Fall ist es bei mir ganz oft durch die Schauspieler bestimmt. Ich hätte nie einen *Hamlet* gemacht, wenn ich nicht einen Hamlet gehabt hätte. Also dass *Hamlet* ein gutes Stück ist und ich damit etwas anfangen kann, war mir schon immer klar.⁶⁰⁷

Wie aus dieser Stellungnahme ersichtlich wird, erhält der Schauspieler in Bosses Inszenierungsspektrum einen zentralen Stellenwert, wodurch der darstellerische Bereich erneute Akzentuierung erfährt. Parallel hierzu bekräftigt er jedoch auch die Notwendigkeit der Regieführung in diesem Verbund und verweist damit explizit auf die Spielart anderer Nationen, die sich die Funktion eines Regisseurs bisher nicht derart zueigen gemacht haben, wie es in der deutschen Theaterlandschaft der Fall ist. In diesem Kontext betont Bosse entschieden die Vorteile einer regiezentrierten Spielweise und argumentiert, dass die Art von Theater, wie sie teilweise andernorts aufgeführt wird

(...) ist so unglaublich, in meinen Begriffen langweilig, weil es sozusagen keine Regie gibt, es wird einfach ein Stück gespielt, die Ästhetik ist nicht so wichtig, der Schauspieler steht im Vordergrund, (...) aber es gibt keinerlei Lesart, keine Interpretation des Stückes, sondern es wird so hingestellt. Und da merke ich, dass ich mich als Teil dieses Systems Regietheater begreifen würde.⁶⁰⁸

Zentral an Bosses Aussage ist sein selbstformuliertes Ziel, eine adäquate Überführung des literarischen Textes in das neue Medium Theater herbeizuführen und dabei der Vieldeutigkeit des Dramas wie auch einem stimmigen Medientransfer, der den Textsinn transportiert, gerecht zu werden. Diese Adaption muss jedoch auf sämtlichen Ebenen des Dramas erfolgen, wofür die reine Textrezitation nicht ausreichend ist. Es gilt hier den verbalen und non-

⁶⁰⁷ Ebd. S. 4.

⁶⁰⁸ Schlaghecken (2008), S. 109.

verbalen Zeichencode des Dramas zu erfassen und bühnenwirksamer abzubilden. Entsprechend argumentiert Bosse, dass es heute nicht mehr ausreichend ist, einen Text nur gut zu spielen, „sondern dass es in den letzten Jahren immer wichtiger wurde, wie man einen Text interpretiert, (...) man kann nicht mehr alles ins heute transportieren (...)“.⁶⁰⁹

In dieser Aussage grenzt sich Jan Bosse bewusst von einem durchweg anästhetischen und postmodernen Darstellungsformat ab, das sich in den zentralen Punkten grundlegend von seiner Herangehensweise unterscheidet. „Er dreht die Stücke nicht durch den Fleischwolf. Und er signiert sie nicht mit dem Holzhammer.“⁶¹⁰ Vielmehr zeigt Bosse anhand seines Programms, das Text, Sprache und Körper in das Zentrum der Darbietung rückt, „wie man konservativ und innovativ zugleich sein kann“⁶¹¹. Seinem Credo entsprechend baut Bosse den Text für seine szenischen Realisierungen auch partiell um und nimmt in diesem Punkt vergleichsweise die gewichtigsten Eingriffe in die Textgestalt vor⁶¹². Dabei erfindet er jedoch weder die klassischen Dramenstücke neu oder entbindet sie ihrer ursprünglichen Struktur bzw. dem Werkgehalt. Er folgt den inhaltlichen Vorgaben des Textes, baut diese jedoch teilweise an manchen Stellen dergestalt um, dass ein Bezug des klassischen Stoffes zu gegenwärtigen Themen entsteht. So gestaltet der Regisseur etwa bei seiner Inszenierung des *Hamlet* die Szenen modern und unmittelbar, indem er streckenweise die Schauspieler im Zuschauerraum mitten unter dem Publikum agieren lässt oder

die Szene über die Schauspielkunst zu einer Persiflage auf das Vorsprechen in den Schauspielakademien aus[baut] (...). Bosse zeigt, wie es ganz einfach wäre. Er folgt dem Text («Geduld, Madam, ich möchte gerne werktreu sein», lässt er Polonius sagen), baut ein bisschen um – und hat schon etwas Neues.⁶¹³

In diesem Regieeinfall spiegelt sich offensichtlich Bosses Anliegen wieder, auf die große und öffentliche Debatte zwischen *Regietheater* und *Werktreue* aufmerksam zu machen. Indem er diese coram publico thematisiert, karikiert der Regisseur nicht nur diese Kontroverse, die mittlerweile mehr zu einer Parole im Gefecht von Schlagworten verkommen ist, als ernsthaft zu einer wissenschaftlichen Lösung in diesem Konflikt beizutragen. Durch diese Thematisierung verhilft er der Diskussion zu einer öffentlichen Plattform, um auf den metho-

⁶⁰⁹ Ebd. S. 109f.

⁶¹⁰ Werner (2003), S. 20.

⁶¹¹ Teuwsen (2007) unter <http://www.weltwoche.ch/ausgaben/2007-10/artikel-2007-10-kampf-der-titane.html>.

⁶¹² Dieser Vergleich bezieht sich ebenfalls auf die Gegenüberstellung mit den Inszenierungsmodellen von Breth und Stein.

⁶¹³ Teuwsen (2007) unter <http://www.weltwoche.ch/ausgaben/2007-10/artikel-2007-10-kampf-der-titane.html>.

dischen und fachwissenschaftlichen Missstand in diesem Wortgefecht der beiden Opponenten *Regietheater* und *Werktreue* hinzuweisen.

Ich finde das auch echt schwer mit den Begriffen. Ich finde auch eigentlich als Regisseur sollte man die gar nicht benutzen. Das ist natürlich ein Diskurs, in den man dann eingereiht wird - oder ein Streit ist es ja dann immer sofort - das ist keine echte Debatte. Gerade kulturpolitische Positionen formieren sich gleich immer mit Waffensystemen gegeneinander. Im Grunde sind das immer nur so Kampfbegriffe, weil immer die Alten sich über das Neue und andersherum aufregen. Deswegen finde ich es wirklich schwierig. Wahrscheinlich muss man zunächst sehen, wo der Begriff herkommt. Also ich nenne das eher immer Regisseurtheater, das finde ich ein bisschen genauer, weil es - wenn es etwas beinhaltet, dann dass der Regisseur sozusagen dominanter ist als der Text, der Schauspieler oder die Gruppe von Schauspielern, oder das Theater in dem er was macht, sondern dass je genialer, individueller und besonderer, umso besser. Und das ist für mich eine Ideologie, die ich natürlich eigentlich ablehne.⁶¹⁴

Entgegen seines theoretischen Postulats kann hinsichtlich Bosses *Hamlet*-Inszenierung jedoch kritisch angemerkt werden, dass der Regisseur den ursprünglichen Text um diverse Passagen erweitert und partiell verändernd eingreift, so dass er sich vom ursprünglichen Dramenrahmen distanziert. Insofern lassen sich in der konkreten Auseinandersetzung des Regisseurs Bosses mit dem dramatischen Werk partiell Färbungen postmoderner Inszenierungspraxen verzeichnen, die jedoch größtenteils dem außersprachlichen Zeichenbereich zuzuordnen sind.

Hinsichtlich seiner prägnanten künstlerischen Handschrift und dem Drang vieler Jungregisseure nach Widererkennbarkeit und Originalität ihres Regiestils auf dem Markt, thematisiert der Regisseur ebenfalls den nahezu inneren Zwang etlicher Regisseure nach Exklusivität und die damit verbundene Abstraktion und Willkür ihrer Darbietungen.

Als ich auf den Markt kam '97 da waren diese jungen Regisseure plötzlich total gefragt und da ging's dann sofort auch drum - auch von den Leuten selber aus, was natürlich auch ein gesellschaftliche Phänomen ist, dass man sich sofort ein Label anschaffen muss, damit man wieder erkennbar ist. (...) Ich fand das auch nicht so interessant und habe mich auch immer richtig geärgert als junger Regisseur, oder auch als Zuschauer, wenn das bei anderen Regisseuren dann immer so gleich aussah. Wenn jemand eine antike Tragödie macht oder ein modernes englisches Stück, dann sieht das bei vielen Regisseuren exakt gleich aus: selbe Musik, selbes Licht, selbes Bühnenbild - also vom Stil her zumindest.

⁶¹⁴ Anhang 4, S.1.

Und da dachte ich so, das kann nicht sein. So kann das nicht stimmen!

An dieser Homogenität der Stücke kritisiert der Regisseur allen voran, dass unabhängig von Thema, Text oder Inhalt eine analoge Darstellungsform gewählt wird.

Entweder mache ich ein englisches, modernes Stück, das *Shoppen und ficken* heißt, oder ich mache Elektra. Und man muss doch dann für den jeweiligen Text/ Thema/ Inhalt eine spezifische Form finden. Aber wenn es beim sogenannten Regietheater nur noch um das persönliche Regiekonzept geht, finde ich das persönlich relativ langweilig (...).⁶¹⁵

Zwar sind, wie soeben dargelegt wurde, bei der Werkanalyse Jan Bosses durchaus Tendenzen und Einflüsse eines multimedialen und körperlich geprägten Gegenwartstheaters erkennbar, weshalb er auch als der abstrakteste Vertreter dieser Untersuchungsreihe betrachtet werden kann. Interessant an Bosses Konzept ist jedoch die Verbindung von freien Ansätzen und der Integration medialer und körperlicher Darstellungselemente, bei gleichzeitiger Fokussierung auf die Essenz des Textes. Die Prämisse des Regisseurs liegt in einem den Textsinn und -form konservierenden Inszenierungsmodell begründet, weshalb auch keine sinngemäßen Einschnitte in den Werkkorpus zu verzeichnen sind. Größtenteils erfährt der szenische Text bei Bosse lediglich Abweichungen in Form von Strichen oder Jargonangleichungen, wie etwa in *Viel Lärm um Nichts*, die jedoch deutlich den Einfluss postmoderner Inszenierungsmethoden auf seinen Regiestil verdeutlichen. Jedoch bleibt zu vermerken, dass der Werkgehalt durch derartige Anpassungen keinesfalls zerstört oder verändert wird.

Durch das Verfolgen einer inhaltlichen und ästhetischen Stringenz, die sich bereits in den vorab ausformulierten Konzepten des Regisseurs niederschlägt, stellt Bosse sicher, dass sich sowohl der inhaltliche wie auch formalästhetische Leitgedanke des Dramas schlüssig und kohärent in seiner Umsetzung wiederfinden lässt. Dadurch werden Handlung, Gehalt und Textessenz des Werkes konserviert und durch entsprechende Konfigurationen aktualisiert. Die vorab erfolgte konzeptionelle Phase, in der sich Bosse intensiv mit dem Dramentext und entsprechender weiterführender Literatur befasst, soll weiterhin sicherstellen, dass die dramatische Struktur des Werkes wie auch sein Leitgedanke gewahrt werden. Die Akkuratess und Detailtreue, der er sich in der Auseinandersetzung mit dem Werk widmet, um später möglicherweise trotzdem die entsprechenden Passagen zu eliminieren, zeichnet sich bereits in Bosses Ausbildungszeit ab.

Ich habe auf der „Ernst Busch“ am meisten dadurch gelernt, dass ich gezwungen wurde,

⁶¹⁵ Anhang 4, S. 1f.

Konzepte zu schreiben. Selbst für eine Viertelstundenszene musste man eine schriftliche Konzeption abgeben. (...) Zu lernen, wörtlich das zu formulieren, was ich vorhabe, war auch wertvoll für die Arbeit mit den Schauspielern. (...) Aber in diesem Bereich auch inhaltlich konsequent zu sein, das habe ich durch das Formulieren von Konzepten gelernt.⁶¹⁶

Dabei folgt Bosse stringent dem Credo der hermeneutischen Durchdringung des Textes und dessen Visualisierung auf der Bühne. Um entsprechende Aktualisierungen oder Striche tätigen zu können, muss zunächst eine intensive Arbeit mit dem Text erfolgen. Erst nach dessen vollständiger Erschließung kann gewährleistet werden, dass jene Eingriffe weder den Text verfremden oder abstrahieren. Aus diesem Grund ist es für den Regisseur von besonderem Interesse, eine intensive Arbeit am Text zu leisten, bevor eine adäquate Aktualisierung des Stoffes erfolgen kann, die das Ziel hat, sich weiterhin in einem text- und thementreuen Rahmen zu bewegen.

(...) ich finde es eben wahnsinnig wichtig, dass man es schafft, zu zeigen, was das mit unserer Zeit zu tun hat, wenn man so einen Text interpretiert. Dass man aber deswegen nicht den kompletten Text umschreibt und alles zu uns her zerrt. Ich suche nach einer anderen Art von Aktualisierung, aber es spielt eigentlich immer heute.⁶¹⁷

Im nächsten Schritt wird der Text mithilfe darstellerischer Mittel in ein neues Medium transportiert und erlangt durch diese Adaption seine Visualisierung. In diesem Kontext setzt Bosse starke außersprachliche Akzente und integriert eine Vielzahl an viralen Kanälen, um den Text auf der Bühne abzubilden. Bosse verbindet damit eine textversierte Herangehensweise in seiner szenischen Darbietung mit Mitteln der modernen Umsetzung, was sich vornehmlich in der Ausgestaltung des Bühnenbildes, den Kostümen oder einem limitierten Einsatz multimedialer Elemente zeigt. Somit kann das symbiotische Verhältnis eines konventionellen Inszenierungskonzepts, gekennzeichnet durch Texttreue und postmoderne Inszenierungsarbeit, die etwa durch die Prozesshaftigkeit des Stückes zutage tritt, als Kennzeichen seiner Inszenierungsarbeit bezeichnet werden.

Diesbezüglich versteht sich Bosse selbst auch als Teil des Regietheatersystems, allerdings in der Art, als dass er Regietheater als eine Darbietungsform bzw. ein System begreift, in der nicht bloß ein Stück vom Blatt gespielt wird und Ästhetik wie auch Lesart in den Hintergrund der Inszenierung treten.

⁶¹⁶ Gronemeyer (2009), S. 110f.

⁶¹⁷ Anhang 4, S. 6.

Und da merke ich, dass ich mich als Teil dieses Systems Regietheater begreifen würde. Das Interessante am deutschen Theater ist ja, dass es eben nicht reicht, weil ja der Anspruch recht hoch geworden ist, einen Text gut zu spielen, sondern dass es in den letzten vor allem 20 Jahren immer wichtiger wurde, wie man den Text interpretiert (...).⁶¹⁸

Bosse verweist hier auf die Notwendigkeit der hermeneutischen Erschließung eines dramatischen Textes unter der entsprechenden Einbeziehung der aktuellen Forschungsliteratur. Der Text darf ergo nicht nur vom Blatt gespielt werden, vielmehr gehört es zur Aufgabe und Obliegenheit eines Regisseurs, die adäquate Interpretation des Stückes in der Bühnenfassung zu adaptieren. Somit darf die szenische Darbietung weder einer bloßen Rezitation des Textes gleichen noch einem abstrahierenden oder willkürlichen Umgang mit der dramatische Vorlage und sich zu stark an heutigen Strukturen orientieren. Konform zu diesem Ansatz gestaltet sich auch sein differenzierter Umgang mit den unterschiedlichen theatralen Zeichen, woraus sich wiederum sein Ansatz der modernen Umsetzung klassischer Stoffe bedingt.

Bosse versucht die Interpretation des Stückes nicht nur auf der sprachlichen Ebene zu leisten, sondern überträgt diesen Ansatz ebenfalls auf die optischen Elemente der Inszenierung. Auf der Ebene der non-verbalen Zeichen räumt sich der Regisseur gestalterische Freiheiten ein, die er jedoch auf der reinen Textstufe nicht anwendet. Während der szenische Text in der Regel der dramatischen Vorlage entspricht, lassen sich in der visuellen Umsetzung einige Modernisierungstendenzen verzeichnen. Wichtig für Bosse ist zum einen die adäquate Interpretation des Stoffes, zum anderen aber auch, dass man einen persönlichen Zugang zu diesem Stoff findet und versucht diesen mit allen Mitteln umzusetzen.⁶¹⁹ Dabei bedient sich der Regisseur verschiedener Möglichkeiten der Darstellung, wie beispielsweise cineastischen Videoeinspielungen, Musik oder Lichtinstallationen. Generell erklärt Bosse bezüglich der Konzeption seiner Räume, dass

⁶¹⁸ Schlaghecken (2008), S.109.

⁶¹⁹ Vgl. Ebd. S. 111.

diese Raumsituationen, in die wir Stücke verlegen, (...) eigentlich immer schon Konzeptionen, Regieinterpretationen sind. (...) Ich bin wahrscheinlich ein sehr dramaturgisch denkender Stückeinterpret, versuche Bilder zu finden, aber nicht so sehr in der Illustration, beispielsweise bei Faust, die Walpurgisnacht/ Hexenküche.⁶²⁰

In diesem Ansatz spiegelt sich weiterhin ein divergenter Umgang mit der Tiefenschicht des Dramas zu der Regisseurin Andrea Breth. Während Breth lediglich in der Ausgestaltung des Bühnenbildes und der Kostüme die Nischen für den kreativen Interpreten begründet sieht und hinsichtlich der Textinterpretation sämtliche Tiefenschichten des Dramas in ihre Ausgestaltung mit einbezieht, verfährt Jan Bosse hier konträr: Zwar übernimmt der Text bei Bosse auch eine determinierende Funktion, jedoch lassen sich hinsichtlich der Konzeption und der schlussendlichen Spielart des Stückes einige Unterschiede verzeichnen. Während Bosse den prozesshaften Charakter der Entstehung einer Inszenierung für seine Herangehensweise betont und das von ihm entworfenen Konzept gemeinsam mit den Schauspielern bei den Probearbeiten entstehen lässt, verfährt Andrea Breth an dieser Stelle der Schaffensphase viel fokussierter und zielorientierter.

Ihre Aufgabe als Regisseurin sieht Breth primär darin begründet, eine Fusion aus dem von ihr entwickelten Konzept und ihrer bereits existierenden Planung des Stückes im praktischen Zusammenwirken mit den Schauspielern zusammenzubringen. So wird etwa in den Probearbeiten nicht nur der Text gemeinsam mit dem Ensemble gelesen; die Regisseurin erklärt und verdeutlicht den Schauspielern weiterführend ihr Konzept anhand der Textvorlage, führt das bereits entwickelte Bühnenmodell und die Figurinen ein und liefert den historischen und sozialen Hintergrund zum Text, um dessen Gesamtverständnis zu sichern und ihre Vorstellung der Darbietung auf das Ensemble zu übertragen. Während Breth ihre Räume vorwiegend kühl und minimalistisch konzipiert um die völlige Zentrierung und Ausgestaltung des Textes zu ermöglichen, setzt Jan Bosse hingegen merkliche Akzente in die bildhafte Ausgestaltung seiner Darbietung. Andrea Breth bewegt sich somit bei ihrer Gestaltung des Bühnenraums wie auch den optischen Stückkomponenten im Rahmen einer angemessenen Texttransformation, die den symbolischen Charakter des Stückes unterstreicht, während Bosse sein Augenmerk häufig auf die außersprachlichen Elemente des Dramas richtet um den ganzheitlichen Charakter einer Theaterdarbietung zu exponieren, wie auch die Vergegenwärtigung bestimmter Themen zu erzielen.

⁶²⁰ Ebd.

Zwar misst Bosse dem Text besonders in der Auseinandersetzung mit dem Stück und den dazugehörigen Überlegungen zur adäquaten Interpretation des Stoffes eine ebenso zentrale Rolle im Gesamtkontext des Stückes bei. Jedoch zeigt sich bei der szenische Darbietung ebenso die Gewichtung außersprachlicher Zeichen für seine Inszenierung.

Während bei Stein oder Brecht der Text für sich steht und das non-verbale Zeichensystem in der Regel lediglich zur Untermalung der Akte herangezogen wird, reicht die Funktion jener darstellerischer Komponenten bei Bosse über dieses Ziel hinaus. Anhand von Körpern, Mimik, Gestik, Musik oder dem Arrangement des Bühnenraums akzentuiert der Regisseur bestimmte Nuancen des dramatischen Textes und bringt ihn in Gestalt non-verbaler Elemente zur Darstellung. Hierin zeigt sich, wie bereits eruiert wurde, der Einfluss moderner, anästhetischer Darstellungstendenzen durch die Integration multimedialer Elemente auf der Bühne, wie auch die Fokussierung auf das bildhafte Zeichensystem.

Ein weiteres Attribut des Bosseschen Inszenierungsverfahrens ist die Berücksichtigung der Autorintention bei der Erschließung des Textes, wie auch der Figurenkonzeption. Entsprechend führt der Regisseur bezüglich der Charaktere Kleistscher Stücke an: „Psychologisieren reicht nicht. Man muss fragen, was sind das für Figuren, was bewegt sie (...)“⁶²¹. Bosse sieht in der Textvorlage ergo nicht nur eine Richtlinie, sondern verweist mit dieser Aussage gleichsam auf die Relevanz der Autorintention zur hermeneutischen Durchdringung des Textes und seiner Figuren. Jedoch wägt der Regisseur bewusst im Vorfeld der Konzeptarbeit die Relevanz der Themen und damit auch der Intention des Autors für gegenwärtige Belange ab.

Das kann sich ganz schön verschieben, finde ich. Ich finde, man muss sich natürlich unbedingt damit beschäftigen, was der Autor damit gemeint hat. Aber oft verschiebt sich das von selber und da muss man sich zu verhalten. Die Intention ist oft nicht mehr die gleiche. Weil aber auch Theater für meine Begriffe immer in kulturpolitischen Zusammenhängen geschrieben wurde - wenn es jetzt nicht ein Genie ist, das nur für sich geschrieben hat. Also wenn das so ein Autor ist wie Goethe, der in dem Betrieb drin war, dann weiß der ganz genau, warum er was wie und auch sich damit positioniert in der Gesellschaft. Das sind eben auch Statements, die über das Literarische hinaus reichen, häufig auch politische Statements. Und diese Realitäten haben sich eben auch alle verändert. Deshalb finde ich es aber auch total wichtig zu wissen oder zu erahnen, was ein Autor denn damit wollte und warum er sich mit diesem Thema beschäftigt hat. Für wen hat er

⁶²¹ Laudenbach (2012) unter <http://www.tip-berlin.de/kultur-und-freizeit-theater-und-buehne/die-regisseure-jan-bosse-und-antu-romero-nunes-im-interview>.

es geschrieben? Gab es eine Intention? Ist das denn auch meine Intention oder überhaupt die von Theater? Ich finde, da muss man sehr genau sein. Der gesellschaftliche Kontext ist ja der, der sich hauptsächlich verschoben hat.⁶²²

Hieraus geht deutlich hervor, dass sich Bosse im Vorfeld der Inszenierungsarbeit intensiv mit Autorintention und Leitgedanken des Werkes befasst. Bis zu welchem Grad diese intendierte Verbindung dramatischer und szenischer Darstellungsform erfolgt, hängt von der Aktualität der Themen und deren kulturpolitischer Relevanz für die heutige Gesellschaft ab. Dass Bosse das Medium Theater jedoch als eine autographische Kunstform betrachtet, bei der die Frage nach dem Künstler von Belang für die Identität des Kunstwerkes ist, scheint eindeutig. Entsprechend erläutert Bosse etwa hinsichtlich Kleists Biografie, dass es nur „wenig große Autoren [gibt,] bei denen die Biografie so deutlich ein Schlüssel zum Verständnis des Werkes ist. Er scheint sich regelrecht in seine Figuren und ihre Zerrissenheit hineinzuschreiben.“⁶²³

In dieser Aussage manifestiert sich deutlich die Gegenthese zum *Tod des Autors*⁶²⁴, in der Barthes die traditionelle Auffassung des Autors als sinnstiftende Instanz zur ganzheitlichen Texterschließung negiert. Hier offenbart sich deutlich ein Bedeutungswandel des ästhetischen Kunstbegriffs, der sich von zentralen Komponenten der traditionellen Aufführungssituation distanziert und eine Schwerpunktverlagerung hin zur Medienpluralität und Abstraktion, weg vom Primat des Textes und der Autorinstanz vollzieht. Analog hierzu verweist Bosse auf die Relevanz der Autorintention für seine Inszenierung des *Zerbrochenen Krugs*, die maßgeblich zum Verständnis der Gesamtzusammenhänge im Werk beigetragen hat. So gestaltet Bosse das Stück zunächst als Vollkomödie, jedoch mit dem Hintergrundwissen um Kleists damalige Situation. Dieses Wissen ermöglicht es ihm, latent Hinweise und Spuren der Verzweiflung in diese Darbietung einzuarbeiten und ein entsprechend resignierendes Ende zu entwerfen.

Ich fand es dabei aber auch so wichtig zu wissen, dass der das in einer privat so verzweifelten Situation geschrieben hat. Ein Autor, der ist ständig pleite und politisch verzweifelt, dass der sich nicht entscheidet ein Selbstmorddrama zu schreiben, sondern eine brutale Volkskomödie, die in diesem Kaff spielt. Eine Satire eigentlich. Das ist völlig irre. Und die Strömung dieser Verzweiflung ist auch da drinnen in dem Stück, aber sehr subkutan. Und gerade wenn man das weiß, liest man das Stück auch anders. Insofern sind

⁶²² Anhang 4, S. 9.f.

⁶²³ Ebd.

⁶²⁴ Vgl. Barthes (1994), Foucault (1994).

Künstlerbiographien total interessant.⁶²⁵

Neben der Relevanz der Autorintention verweist Bosse auch auf die maßgebende Funktion von Sprache in den Inszenierungen Kleists. Entsprechend gestaltet der Regisseur auch den Sprachduktus der Akteure im *Zerbrochenen Krug*, worauf sich ebenfalls folgende Kritik bezieht.

Dass zudem größtenteils die Sprache Kleists erhalten bleibt, ohne dass sie je hinderlich oder sonderbar auffällig würde, spricht einerseits für Kleist selbst, andererseits aber für ein Ensemble, das in jeder Szene sehr sprach- und wirksamkeitsbewusst mit den Szenen und Sätzen jongliert.⁶²⁶

In diesem Kontext verweist Heise auf die Diktion in Bosses Kleistaufführung, die hier zwar wahnsinnig kompliziert und mehrschichtig erscheint, einem dadurch aber auch die Figuren mit ihren Problemen und Sehnsüchten nahe kommen.⁶²⁷

Generell lässt sich feststellen, dass Bosse die Funktion und Bedeutung von Sprache sehr ernst nimmt und diese stets auf ihren Sinngehalt hin untersucht. In diesem Kontext bezeichnet sich der Regisseur auch selbst als Sprachfetischist⁶²⁸ und konstatiert hinsichtlich des Textumgangs bei Kleist⁶²⁹, dass man sich die Werke dieses Schriftstellers für die Bühne „sprechenderweise erobern“ müsse. Sprache und Körpersprache, als zentraler Ausdruck menschlichen Gebärdens zeigen sich dabei fortwährend als elementarer Schlüssel zur Rezeption von Bosses Inszenierungen.

Bosses Ansatz der Relevanz von Sprache folgend, manifestiert sich sein Gedanke der Abbildung und Verstärkung der Rede durch den Körper. Dieser Ansatz ist gleichzeitig Legitimation und Schlüssel zum Verständnis der körperbetonten Darstellungsweise seiner Inszenierungen. Durch die Funktion des Körpers als Mittler von Sprache erfahren jegliche darstellerische Komponenten, die ebenfalls zur Zentrierung des Körpers im Raum beitragen an Gewicht und erklären ihre exponierte Darstellung in Bosses Stücken. Durch physische Aktionen wird ergo ein Sachverhalt oder eine Emotion mimisch betont oder graduell verstärkt.

So verfällt beispielsweise die Schauspielerin der Iokaste in ihrer Verteidigungsrede des Ödipus in erschüttertes Stottern, das schließlich von ihrem ganzen Oberkörper Besitz ergreift.

⁶²⁵ Anhang 4, S. 10.

⁶²⁶ Pilz (2010) unter <http://www.berliner-zeitung.de/archiv/jan-bosse-holt-seinen-zuercher--zerbrochne-krug--ins-gorki-theater-der-adam-unter-uns,10810590,10707868.html>.

⁶²⁷ Vgl. Heise (2011) unter http://www.deutschlandradiokultur.de/zu-spielen-ist-das-schon-sehr-schwer.954.de.html?dram:article_id=146781.

⁶²⁸ Werner (2003), S. 24.

⁶²⁹ Bisherige Kleist- Inszenierungen von Jan Bosse sind *Amphitryon*, *Der zerbrochne Krug* *Das Käthchen von Heilbronn*.

Diese körperliche Reaktion verbildlicht gleichsam das Eingeständnis Iokastes ihrer Machtlosigkeit. Die Verbindung zwischen Körper und dem gesprochenen Wort ist bei Bosse häufig extrem und reicht teilweise bis an die Grenzen des Verbalisierbaren. So wird der Korpus bei Bosse zum Zeichensystem der Sprache und damit zur lesbaren Oberfläche umfunktionalisiert.

Abschließend lässt sich konstatieren, dass Bosse den Text stets in Verbindung mit einer bestimmten Körpersprache der Figuren setzt, die den Inhalt in ihren Mimen und Gesten verstärken. Anfangs wirken jene Bewegungen zunächst künstlich und unverhältnismäßig. Jedoch lässt sich feststellen, dass diese charakteristischen Bewegungsabläufe im Laufe der Darbietung zum Markenzeichen der jeweiligen Figur avancieren. Als weiteres Beispiel für derartige Bewegungsmuster kann die Figur der Lotte in *Die Leiden des jungen Werther* herangezogen werden. Typische Bewegungsmuster dieser Figur sind etwa die kreisenden Handbewegungen, die Geste der Hände, die das Gesicht verdecken, oder das nahezu zwanghafte Verhalten, ständig ihre Haare hinter das Ohr zu streichen. Neben diesen für Lotte typischen Gesten verdeutlicht sie häufig ihre Emotionen anhand von Körpersprache. So betont Bosse beispielsweise Lottes finale infantile Verwirrtheit, indem sie den Kanarienvogel nicht nur verbal thematisiert, sondern ihn auch auf kindliche Weise mit ihren Händen nachformt und imitiert. Der Text bzw. einzelne Textsegmente werden ergo nicht nur sprachlich, sondern vor allem körperlich transportiert. Diese körperzentrierte Darstellungsform äußert sich generell in Form bestimmter Bewegungen, die den Text verbalisieren, so dass er teilweise sogar als überflüssig erscheint. Der Regisseur entwickelt in diesem Sinn instinktive Bewegungen zum Text, so dass eine Art Codierung des Textes auf nonverbaler Ebene stattfindet: „Paradox: Gerade weil die Kunstsprache der Körper so ausgetüftelt, also kalkuliert ist, wirkt sie „natürlich“. Die Körper sind lesbar. Nicht im Sinne pantomimischer Deutlichkeit, sondern emotionaler, charakterlicher Konsistenz.“⁶³⁰

Aus diesen Beobachtungen kann geschlussfolgert werden, dass sich Bosse im Sinne eines Gesamtkunstwerkkonzepts, indem sich verschiedene Künste wie Musik, Tanz und Choreographie, Malerei und Architektur⁶³¹ vereinen, sämtlicher intermediärer Verfahren der Dramenrezeption bedient, um Emotionen und Inhalte zu transportieren. Dabei erfolgt die Zusammenstellung der verschiedenen medialen Mittel jedoch nicht beliebig, sondern dient dem Zweck der Illustration eines bestimmten Sachverhaltes.

Abschließend lässt sich konstatieren, dass „Bosse-Inszenierungen immer in der post-idyllischen Phase [spielen], und streuen den Zweifel, ob es ein intaktes davor je gegeben

⁶³⁰ Werner (2003), S. 24.

⁶³¹ In diesem Kontext bezieht sich *Architektur* auf die Raumkonzeption- und -gestaltung.

hat.⁶³² „Bosses zentrale Charaktere sind Schwankende, zutiefst skeptische Zweifler, abhängig, manipulierbar, bestechlich, widersprüchlich. Keine guten Vorbilder. Dennoch wünschen sie sich rein, edelmütig, stark und beliebt zu sein. Es sind eben Menschen.“⁶³³ Betrachtet man die typischen Charaktere seiner Inszenierungen, so lässt sich eine Regelmäßigkeit in der Wiederholung bestimmter Themen und Charaktere verzeichnen. Thematisch analog verschiebt sich auch der Akzent in *Torquato Tasso*⁶³⁴ vom Künstlerdrama hin zur Kleingruppendynamik einer ungleichartigen Hausgemeinschaft.⁶³⁵ Entsprechend können auch die Figuren im *Tasso*, allen voran der misanthropische Alceste und der Weltflüchter Tasso, als prototypische Charaktere des Regisseurs bezeichnet werden.⁶³⁶ Auf inhaltlicher Ebene lässt sich darüber hinaus eine bestimmte Neigung des Regisseurs hinsichtlich sinnstiftender Fragen und der Aufmerksamkeit gegenüber der Oberflächlichkeit unsere Gesellschaft konstatieren.⁶³⁷ Entsprechend sind es auch häufig zerrissene, zwischen zwei Extremen schwankende, Figuren, die Bosse abbildet: „Als aus dem Paradies vertrieben hängen sie zwischen Isolationstendenzen und Verschmelzungssehnsucht. (...) Immer auf der Suche nach Heimat und Geborgenheit, aber unbegabt zu Kompromissen wie Alceste. Abgespalten und innerlich zerrissen wie Tasso“⁶³⁸.

⁶³² Werner (2003), S. 22.

⁶³³ Ebd. S. 21.

⁶³⁴ 1999, Münchner Kammerspiele.

⁶³⁵ Vgl. Werner (2003), S. 21.

⁶³⁶ Werner (2003), S. 22.

⁶³⁷ Vgl. Briegleb (2014) unter <http://www.goethe.de/kue/the/reg/reg/ag/bos/deindex.htm>.

⁶³⁸ Werner (2003), S. 22.

4.4. Textbegriff und Textverständnis bei Jan Bosse

Wie aus den bisherigen Untersuchungen zu Bosses Inszenierungsmodell deutlich hervorgeht, ist es ein Hauptanliegen des Regisseurs, klassische Dramenstücke modern zu inszenieren- dabei jedoch den literarischen Text als Vorgabe und Richtlinie anzuerkennen. Bezüglich der Gestaltung des Haupttextes lässt sich demnach eine Arbeitsweise konstatieren, die eine adäquate Verbindung von Lese- und Aufführungssituation intendiert. Verglichen mit dem Umgang des Textkörpers bei Andrea Breth oder insbesondere Peter Stein, der sich durch einen apodiktisch an der Vorlage ausgerichteten Textumgang auszeichnet, fällt jedoch auf, dass Bosse vergleichsweise häufig Kürzungen oder partielle Umschreibungen aus Aktualisierungsgründen vornimmt.

Ausgehend von Bosses Zentrierung des Textbegriffes soll nun weiterhin untersucht werden, wie der Regisseur methodisch in der Umsetzung des dramatischen Neben- und Haupttextes verfährt. Bis zu welchem Punkt berücksichtigt der Regisseur in seinen Inszenierungen die Vorgaben aus dem Damentext und an welchen Stellen verfährt er freizügiger damit? Zu diesem Zweck soll erneut auf die von Roman Ingarden⁶³⁹ entwickelten Kategorien des *Haupt- und Nebentextes* zurückgegriffen werden, um eine klare Untersuchungsgrenze zwischen dem Dialog und den Regieanweisungen zu generieren.

Während der Haupttext die gesamte Figurenrede umfasst und damit den von den Schauspielern gesprochenen Text des Dramas auf der Bühne bezeichnet, umfasst der Nebentext den Bereich, der zur Steuerung der Aufführung dient. Gemeint sind damit alle Informationen jenseits der Redeanteile der Figuren, wie beispielsweise Gliederungshinweise (Akt- und Szenenangaben), Auf- und Abtritte der Personen und insbesondere die Erteilung der Regieanweisungen.⁶⁴⁰ Diese Regieanweisungen beziehen sich generell auf eine bestimmte theatrale Umsetzung und erteilen Angaben zu Bühnebild, Licht, Akustik, Kostüme oder Atmosphäre und enthalten wichtige Informationen über den Ablauf der Handlung, die dem Zuschauer während der Aufführung performativ, also in ihrer Realisierung als Gesten, Aktionen oder auch Bühnenbilder, übermittelt werden.

Wie genau Jan Bosse nun zwischen Haupt- und Nebentext differenziert und an welchen Stellen seine Verbindlichkeiten liegen, soll im Folgenden analysiert werden.

⁶³⁹ Ingarden (1960), S. 220.

⁶⁴⁰ Vgl. Schöblier (2012), S. 2.

Verglichen mit der historisch-wissenschaftlichen Arbeitsweise Peter Steins, der präzise den Anweisungen aus Haupt- und Nebentext in seinen Inszenierungen gerecht wird und Andrea Breth, die sich zwar innerhalb der Regieanweisungen des Dramas ihre kreativen Nischen sucht, jedoch trotzdem bemüht ist ein realistisches Bild des Werkes zu inszenieren, verfährt Bosse mit den Angaben aus den Nebentext relativ frei und kreativ. So betrachtet Bosse die Regieanweisungen in diesem Kontext auch eher als Nischen, um sich kreativ in das Stück einzubringen und gewisse eigene Vorstellungen von dessen Charakter einfließen zulassen. Dabei distanziert er sich von Breths Ansatz, die stets bemüht ist, anhand ihrer selbstgesetzten Akzente den Charakter des Stückes zu unterstreichen oder Elemente zu betonen, die bereits in diesem angelegt sind.

Dieser subjektive Ansatz der Regisseurin unterscheidet sich insofern von Bosses Herangehensweise, als dass er über die Wahl der außersprachlichen Mittel und die Umsetzung der Regieanweisungen modernisierend in das Stück eingreift. Zwar werden weder Eingriffe in Struktur, Handlung oder Gehalt des Werkes getätigt und auch der Haupttext bleibt als solcher schwerpunktmäßig erhalten. Jedoch erfährt das Drama aufgrund des körperzentrierten, teilweise assoziativen und primär aktualisierenden Umgangs mit den Regieanweisungen wie auch der Inklusion komischer Elemente nicht nur einen gewissen Grad an Modernisierung. Teilweise entsteht das Gefühl, dass derartige Elemente bewusst zur kurzweiligen Erheiterung des Publikums integriert und darüber hinaus als Brücke zu gegenwärtigen Sehgewohnheiten umfunktioniert werden. Jedoch geschieht aufgrund dieser Eingriffe keine Verfremdung oder Umdeutung des Textes, da diese Eingriffe verstärkt auf der Ebene des Nebentextes gewählt werden. Durch diese Umgestaltung des Nebentextes soll entsprechend eine Modernisierung klassischer Werke geschehen, jedoch in der Art, dass diese Aktualisierungstendenzen keinerlei Einfluss auf die Rezeption des Stückes darstellen, sondern lediglich als Verbindungsglied zur Gegenwart betrachtet werden können. Der Haupttext und somit die Kernaussage des Stückes bleibt größtenteils dem Original getreu und erfährt stellenweise Aktualisierungen hinsichtlich von Textstrichen oder Ausdrücken. Inhaltliche Änderungen nimmt Bosse lediglich vor, wenn sich kulturpolitische Dimensionen oder gesellschaftliche Verhältnisse derart verschoben haben, dass sie entweder nach Meinung des Regisseurs für eine heutige Gesellschaft uninteressant oder nicht mehr nachvollziehbar sind. In einem derartigen Fall greift Bosse in das situative Geschehen ein und überträgt den Inhalt auf eine adäquate Situation, die der Brisanz und Relevanz in der Vergangenheit gleichkommt. An Inhalt und der grundsätzlichen Äußerung ändert sich jedoch nichts.

Exemplarisch kann hier der Umgang mit dem Nebentext in *Die Leiden des jungen Werther* betrachtet werden. Zwar werden in Goethes Briefroman keine konkreten Angaben hinsichtlich eines möglichen Bühnenbildes in Form von Anweisungen geliefert. Jedoch lässt sich aus den Briefen Werthers durchaus auf eine bestimmte Landschaft oder konkrete Räume schließen. Bosse entscheidet sich bei seiner Bühnenproduktion dennoch für ein sehr minimalistisch gehaltenes Bühnenbild, das lediglich aus einem cremefarbenen Vorhang, der im Hintergrund des Bühnenraums angebracht ist, besteht. Dieser Vorhang besitzt weiterhin eine identische Farbe und Musterung wie die Wände im Bühnensaal und verweist damit zu Beginn bereits auf die bevorstehende Integration des Publikums in Bosses Inszenierung. Durch die Einheitlichkeit des gesamten Theatersaals befindet sich das Publikum ergo seit Beginn der Vorstellung im Mittelpunkt der Inszenierung. So verwandelt Jan Bosse Goethes Briefroman geschickt in eine Liebes- und Leidensgeschichte, die sich aus heutiger Sicht widerspiegelt, da die Zuschauer gleichzeitig die Adressaten von Werthers Briefen darstellen. Diese bewusste Adressierung des Textes und die damit verbundene, zentrierte Inklusion der Zuschauer hat weiterhin zur Folge, dass sich alle drei Schauspieler in ihren Reden primär dem Auditorium zuwenden. Die zentrale Rolle des Publikums wird jedoch bereits zu Beginn des Stückes deutlich, da sich Werther vor Beginn der Inszenierung permanent im Zuschauerraum inmitten des Publikums aufhält und von dort aus die Bühne betritt. Bereits zu diesem Zeitpunkt ist somit die Trennung zwischen den Darstellern und dem Publikum aufgehoben. Diese Einbeziehung der Zuschauer erzeugt von Beginn an einen gegenwärtigen Charakter, da das Auditorium nicht nur zu einem temporären Teil der Darstellung wird, sondern darüber hinaus auch als gegenwärtige Gesellschaft involviert ist, die im letzten Drittel der Inszenierung durch den Aufbau von drei Spiegeln auf der Bühne wortwörtlich den Spiegel vorgehalten bekommen. Die Zuschauer können sich somit selbst im Spiegel als Abbild der dargestellten Gesellschaft erblicken und mitten unter ihnen abermals den Werther, der vorne auf dem Souffleusenstuhl Platz genommen hat.

Auch die Darstellung der Figuren, ihre Kleidung und Erscheinung entspricht der heutigen Mode und distanziert sich somit von einer historischen Darstellung der Charaktere, so wie es bei Peter Stein Usus ist. Alle drei Figuren sind sehr modern in ihrem Auftreten und tragen recht zeitlose Kleidung. So trägt Werther beispielsweise ein schlichtes Gewand, bestehend aus weißer Hose und weißem Hemd, darunter ein roter Rollkragen und elegante braune Schuhe. Auch Lotte betritt ganz zeitgemäß in engen weißen Hosen, einem langärmeligen weißen Oberteil, hohen Schuhen und strenger Zopffrisur die Bühne. Die Ausdrucksweise beider Figuren weist zudem ebenfalls charakteristisch zeitgemäßes Vokabular auf. So verwendet Lotte

häufig Wendungen wie *und so, ähm, also* oder *ich weiß jetzt auch nicht*. Für Werther sind der Gebrauch von Interjektionen wie *oder, ja, oh Gott* oder Ausdrücke wie *sauwohl* oder *nichts, nada, niente, nothing* bezeichnend. Somit wird bereits durch die Integration eines modernen Sprachjargons die Vergegenwärtigung der Szenerie evoziert. Weitere sprachliche Aktualisierungstendenzen zeigen sich in dem Einsatz ortsgebundenen Sprachwitzes, wie „die Gesellschaft, gleich Unter den Linden“ oder dem beabsichtigten Versprecher zu Beginn der Inszenierung „So viel Goethe, nein Güte“.

Jedoch ist an dieser Stelle festzuhalten, dass derartige Einschübe oder geringfügige Textabänderungen nicht als Eingriff in die Textvorlage zu bewerten sind. Teilweise kritisch zu betrachten sind Szenen, in denen Werther nicht nur mit dem Text, sondern auch der damit angelegten Szenerie bricht. Hierfür kann die Sequenz nach dem Spiegel-Umbau exemplarisch betrachtet werden: Die ursprüngliche Funktion der Souffleuse wird hier karikiert dargestellt, indem sie Werther laut und öffentlich Text vorsagt oder Stichworte erteilt, die für jedermann hörbar sind. Danach spricht Werther mit der Souffleuse und richtet sich anschließend direkt an das Publikum mit dem Satz „Wisst ihr was? Daran seid ihr Schuld“ und macht die Zuschauer damit abermals zum Teil der Inszenierung. Durch diese Offenlegung der Souffleusen-tätigkeit und der direkten Ansprache soll dem Zuschauer die Theatermaschinerie offen dargelegt werden. Kritisch zu betrachten ist dabei, dass sich Bosse mit diesem Eingriff vom ursprünglichen Werk distanziert und die Schauspielplattform ganz konkret für eigene Selbstzwecke nutzt. Zwar ändert dieser Einschnitt nichts an der Kernaussage und dem Gang des Stückes, jedoch verdeutlicht dieser Exkurs die offensichtlichen Eingriffe zugunsten eines phänomenologischen und assoziativen Inszenierungscharakters.

Einher mit der sprachlichen Vergegenwärtigung des Stückes geht auch die Körpersprache der Figuren. So lässt sich bei Werther eine auffällig lockere und unangespannte Körperhaltung feststellen, die beispielsweise durch sein wiederholtes Baumeln der Hände und Arme oder Beine, wenn er lässig am Bühnenrand sitzt und in den Zuschauerraum blickt, feststellen. Auch erscheint die Art seiner Gesten oft willkürlich und unentschlossen, was den Eindruck mangelnden Selbstbewusstseins hervorruft. Lotte hingegen triumphiert in ihrer Rollendarstellung über Werther.

4.4.1. Der Haupttext

Aus den bisherigen Untersuchungen zu den Punkten Theaterästhetik und Inszenierungskonzept lässt sich zusammenfassend wiedergeben, dass bei Bosse der dramatische Text im Zentrum seiner Inszenierungsarbeit steht. Entsprechend tritt der Regisseur auch in seiner Stellung als künstlerischer Leiter hinter die Belange des Stückes zurück und verzichtet weitestgehend darauf, den Text zu einem Medium für persönliche Selbstaussagen umzugestalten. Vielmehr hält Bosse am Damentext als verbindliche Vorgabe für den szenischen Bühnentext fest und greift lediglich verändernd an Stellen des Damentextes ein, wo Aktualisierungen des Stoffes aufgrund von Transferleistungen zu aktuellen Sehgewohnheiten, Verständlichkeitsgründen oder in Übereinstimmung mit der vorwiegend außersprachlichen Aktualisierung des Stückes einhergehen.

In diesem Zusammenhang stehen nicht nur eine intensive Auseinandersetzung mit Damentext und Werkkontext im Fokus der Inszenierungsarbeit, sondern auch eine nachhaltige Beschäftigung mit den sprachlichen Nuancen des Werkes, die das Drama ebenso maßgebend in Form und Gestaltung prägen. Aus dieser Anschauung Bosses manifestiert sich, wie bereits im vorhergehenden Punkt dargestellt wurde, die Fokussierung des Regisseurs auf das Medium Sprache und die entsprechend gewichtige Ausgestaltung dieses Faktors. Seiner Selbstbetitelung eines Sprachfetischisten⁶⁴¹ folgend kann der Text bei Bosse wie auch bei Breth oder Stein als Maßeinheit dafür betrachtet werden, dass im modernen Gegenwartstheater nicht alles realisierbar ist, solange man einen hermeneutischen Anspruch gegenüber der Werkvorlage zugrunde legt. Dieser Ansatz der Regisseure richtet sich damit konkret gegen die *anything-goes* Attitüde postmoderner Inszenierungsansätze. „Man muss es [Anm. Autor: das Werk] wirklich durchdringen und das ist die erste Arbeit.“⁶⁴²

Der Akzentuierung der Sprache wird durch die Abbildung und visuelle Verstärkung in Form der Schauspielkörper Rechnung getragen. Demnach kann anhand von physischen Aktionen ein Sachverhalt oder eine Emotion mimisch betont oder graduell verstärkt werden.⁶⁴³ Die Verbindung zwischen Körper und dem gesprochenen Wort ist bei Bosse häufig extrem und reicht teilweise bis an die Grenzen des Verbalisierbaren. So wird der Körper hier zum

⁶⁴¹ Werner (2003), S. 24.

⁶⁴² Heise (2011) unter http://www.deutschlandradiokultur.de/zu-spielen-ist-das-schon-sehr-schwer.954.de.html?dram:article_id=146781.

⁶⁴³ Vgl. 4.1.2 Inszenierungskonzept.

Zeichensystem der Sprache umfunktionalisiert und die Menschen zu lesbaren Oberflächen. Aus diesem Ansatz heraus entsteht auch Bosses Konzept der Entwicklung instinktiver Bewegungen zum Text, so dass eine Art Codierung des Textes auf nonverbaler Ebene stattfindet.

4.4.2. Der Nebentext: Ausdrucksmittel des non-verbalen Zeichensystems

Allgemein können außersprachliche Mittel einfach ganz toll neue Raumebenen, Phantasieebenen erschaffen, wie etwa durch die Verbindung von Videobildern und Musik, die dann gemeinsam ein Intermezzi stiften und dadurch im besten Sinne Kommentare erzeugen.

Das wäre beispielsweise wieder auf diese Kluft zwischen dem alten Text und uns heute anzuwenden. Dort rein zu gehen und das zum Thema zu machen. Aber diese Brücke soll eben nicht nur wirkungsästhetisch sein, sondern auch als Bindungsglied, partiell auch Trennungselement, funktionieren. Und das ist natürlich etwas, was Regietheater den alten Stücken hinzuerfinden kann. Wenn das mit dem Stück zu tun hat und aus dem Stück heraus inspiriert ist, finde ich, kann man da legitim und schön Kommentare machen, die so allerdings nicht vorkommen.⁶⁴⁴

Bühnenbild

Wie soeben eruiert wurde, nehmen die Elemente Körper und Raum bei Jan Bosse eine zentrale Stellung ein. „Bei aller Sorgfalt, die der selbstbeachtigte „Sprachfetischist“ in der Umsetzung des Textes walten lässt, ist besonders auffällig, wie er die Körper und den Raum dazwischen inszeniert. Der spezielle Duktus jedes Stücks und jeder Figur wird auf beiden Ebenen durchleuchtet und zum Klingen gebracht.“⁶⁴⁵ Hierin liegt Bosses eigentümliches Merkmal der künstlerischen Formgebung begründet: Er verleiht jeder seiner Inszenierungen einen besonderen Stil, in dem er das Werk sowohl über Text und Sprache als auch über Körper und Raum, Mimik und Gestik abbildet und darstellbar macht.

⁶⁴⁴ Anhang 4, S. 16.

⁶⁴⁵ Werner (2003), S. 24.

Entsprechend gestaltet sich auch die Betonung der Räume als gewichtiges Thema innerhalb seines Inszenierungskonzepts. Bosse nutzt den Theaterraum als Repräsentationsort und integriert ihn in das Stück.

Der Raum ist aber eigentlich viel zu repräsentativ und spricht für so etwas Kulinarisches, Schönes, Teures, (...) und deswegen hat Stéphan angefangen, in seiner Arbeit immer mehr diese Räume zu thematisieren, den Theaterraum als Repräsentationsraum zu nutzen: (...) Das mit zu thematisieren, den Raum kritisch, ironisch oder liebevoll mit zu thematisieren, nicht so zu tun, als wäre er nicht da, als wäre man im Kino und könnte alle um sich herum vergessen (...).⁶⁴⁶

Auch die Integration des Publikums als Teil des Zuschauerraums gehört zu den kennzeichnenden Regieeinfällen des Regisseurs. Als exemplarisch kann hier auf die Inszenierung des *Zerbrochenen Kruges*⁶⁴⁷ verwiesen werden.

Dass dieser Abend im Publikum anfängt, ist übrigens ein Trick von Bosse, den er auch bei seinem Zürcher "Hamlet" (2007) verwendet hat. Er dient auch bei diesem "Zerbrochenen Krug" (...) dem Zweck, möglichst viel Publikums- und also Wirklichkeitsnähe in die Kunst hinüberzuretten. Dem heiteren Bühnentreiben wird so immer ein ironischer Seitenblick auf sich selbst eingeschrieben.⁶⁴⁸

Analog hierzu wird das Publikum, das sich im großen Spiegel an der Bühnenrückwand selbst beobachtet, zu einem Teil der Inszenierung.

In puncto Bühnenbildausgestaltung und Bühnenraumkonzeption lässt sich bei der Betrachtung der Bosseschen Inszenierungen weiterhin feststellen, dass häufig ein Regress auf abstrakte Bühnenbilder stattfindet. So wird beispielsweise der farblich in zwei Hälften getrennte *Oedipus* regungslos auf einen sinkenden Opfersockel gestellt, oder die vermeintliche Familienidylle in *Feuergesicht* auf begrenzten Betonklötzen platziert, neben welchen sich steile Abgründe auftun.

Weiterhin lassen sich hinsichtlich der Bühnenbildnerischen Ausgestaltung im *Faust* eine Vielzahl an Modernisierungstendenzen respektive die abstrakte Umsetzung oder Visualisierung eines bestimmten Sachverhaltes oder Raumes feststellen. Erklärtes Ziel ist es dabei, dass sich letztendlich in jedem Element die zentrale Idee und das Konzept der Inszenierung wie-

⁶⁴⁶ Schlaghecken (2008), S. 112.

⁶⁴⁷ 2010, Maxim Gorki Theater, Adaption der Inszenierung von 2006 am Schauspielhaus Zürich.

⁶⁴⁸ Pilz (2010) unter <http://www.berliner-zeitung.de/archiv/jan-bosse-holt-seinen-zuercher--zerbrochne-krug--ins-gorki-theater-der-adam-unter-uns,10810590,10707868.html>.

derfinden lässt.⁶⁴⁹ In diesem Zusammenhang setzt Jan Bosse nicht nur auf einen konkreten Raumentwurf, der Gedanken und Thematiken des Stückes über die Art der Räumlichkeit widerspiegeln soll. Ebenso werden innere Bilder, Emotionen und Gedankenräume in der Art der Darstellung zum Ausdruck gebracht werden.

Ich bin wahrscheinlich ein sehr dramaturgisch denkender Stückeinterpret, versuche Bilder zu finden, aber nicht so sehr in der Illustration, beispielsweise bei Faust, die Walpurgisnacht/ Hexenküche. (...) Es geht ja nur um Fantasien und dafür wollten wir dann Bilder finden, die keine Bühnenbilder sind, sondern eine andere Art von Ausdruck, innere Bilder oder Gedankräume. Das ist, glaube ich, ein großer Unterschied, ob man bildliche Illustrationen sucht, das ist dann oft viel mehr Regietheater, wenn man die Konzeption in Bilder fasst oder ob die Konzeption alles durchdringt aber eigentlich ganz einfach bleibt.⁶⁵⁰

Während eine Vielzahl an Regisseuren diese Bilder und Ideen in Kostümen, Bühnenbild, Musik oder Videoinstallationen visualisieren, findet Bosse einen emotionalen, beschreibenden Ausdruck dafür. Er versucht Zustände zu elaborieren oder etwa ein adäquates Bild für den Zustand der Walpurgisnacht zu finden, anstelle deren bloße Oberfläche abzubilden. In dieser Vorgehensweise spiegelt sich der teilweise assoziative Umgang mit dem Dramentext, der ebenfalls als Übergang zwischen einem klassischen und postmodernen Textumgang zu werten ist. Diesbezüglich bemerkt der Regisseur, dass er sowohl einen interpretativen als auch partiell assoziativen Umgang mit der Werkvorlage zur Visualisierung des Stückes heranzieht. „Einerseits interpretatorisch, also rein in den Text und andererseits immer nur über einen selber. Was passieren da für Bilder oder was oder wie ist das heute. Weil ich finde (...) es eben wahnsinnig wichtig, dass man es schafft zu zeigen, was das mit unserer Zeit zu tun hat, wenn man so einen Text interpretiert.“⁶⁵¹

Diese Gewichtung einer thematischen Aktualisierung tritt ebenfalls in der Inklusion des Zuschauerraums und des Publikum zutage: Die Erweiterung des Bühnenraums wie auch der Regisseur-, Schauspieler-, Probensituation, beispielsweise im *Hamlet*, nutzt Bosse in einigen seiner Inszenierungen. Durch diese Eigenschaft eröffnet er dem Publikum eine andere und intimere Sicht auf die Handlungsgeschehnisse und Abläufe. Gleichzeitig holt er das Stück damit in das Hier und Heute, indem er das Publikum als Teil der jeweiligen Gesellschaft umfunktioniert. So werden die Zuschauer in *Die Leiden des jungen Werther* zu Adressaten der Wertherschen Briefe novelliert oder im *Hamlet* als Teil des Spiels im Spiel herangezogen. So

⁶⁴⁹ Vgl. Werner (2003), S. 21.

⁶⁵⁰ Schlaghecken (2008), S. 111.

⁶⁵¹ Anhang 4, S.6.

fordert Hamlet etwa eine Frau aus dem Zuschauerraum auf, den Text der Frau des Priams vorzutragen und holt sie in einer Art Improvisationsszene auf die Bühne.

Toneffekte

Musik wird zum Beispiel bei mir ganz oft filmisch eingesetzt. Also nicht als Bruch oder Intervention, sondern als - hoffentlich nicht zur Illustration, so wie es manchmal in Hollywood ist - komischer anderer Raum, der dem aber eigentlich dient, dass etwas Stimmung erzeugt wird, oder der Text wird auf eine Fläche gebracht, auf der er surfen kann. Aber es ist natürlich immer an der Grenze zur Illustration.⁶⁵²

Durch den Einsatz musikalischer Elemente lässt Bosse in seinen Inszenierungen *innere Räume* entstehen. Erklärtes Inszenierungsziel ist die Spiegelung und Verortung der zentralen Stückidee in jedem singulären Element der Inszenierung.⁶⁵³ So lässt etwa Arno Kraehahn, ebenfalls Mitglied in Bosses Stammensemble, durch eine korrespondierende musikalische Komposition zu den „Raummetaphern Laimés (...) musikalische innere Räume entstehen - Hirnmusik nennt Bosse sie.“⁶⁵⁴

Entsprechend greift Bosse, zur Unterstreichung bestimmter szenischer Elemente in seinen Inszenierungen, ebenfalls auf den Einsatz musikalischer Mittel zurück. Dabei wirkt die Musik häufig abstrakt oder verfremdend, wie beispielsweise in *Feuergesicht*, *Hedda Gabler* oder *Hamlet*. Es lässt sich weiterhin feststellen, dass der Regisseur Musik auch partiell als Zeichensystem zur Unterstreichung von Text- oder Sinneinheiten verwendet. So werden beispielsweise Aussagen nicht nur anhand von mimischen oder gestischen Elementen betont, sondern auch durch den gezielten Einsatz von Körpersprache unterstrichen. Diese Verstärkung der Körpersprache tritt vor allem bei Worten zutage, die dem lautmalerischen Bereich entlehnt sind. So kann an dieser Stelle auf Werthers Geräuschkulisse und dessen Körpersprache bei Worten wie *lechzen* oder *schmachten* verwiesen werden, die eindeutig durch die Hinzunahme untermalender Geräusche verstärkt wird.

Auch folgt Bosse stringent seinem Credo, dass sich das Konzept der Inszenierung durchweg in allen Elementen der Darbietung wiederfinden soll. „Für die Erdung dieser multidimensionalen Metapherlandschaft sind die Schauspieler fast allein zuständig.“⁶⁵⁵ Damit lässt sich feststellen, dass die Inklusion musikalischer Element und ihre Gewichtung als me-

⁶⁵² Anhang 4, S. 15.

⁶⁵³ Vgl. Werner (2003), S. 21.

⁶⁵⁴ Ebd.

⁶⁵⁵ Ebd. S. 21.

taphorische oder unterstreichende Komponente auf den Ansatz eines Gesamtkunstwerkes zur Darstellung des dramatischen Textes beruht. Während die Musik in vielen Inszenierungen lediglich als Hintergrundgeräusch Anwendung findet oder unauffällig eine Szenerie begleitet, nimmt die Musikalität bei Bosse eine gewichtigere Rolle ein und trägt ebenso zur Umsetzung des dramatischen Textes bei. In diesem Ansatz kommt abermals die multimediale und ganzheitliche Ausrichtung am Dramenrepertoire zu Ausdruck.

Schauspieler

Seit der Ausbildung an der Ernst-Busch Hochschule arbeitet Jan Bosse mit dem selben Team zusammen und beruft sich ebenfalls in der Wahl oder Zusammenstellung seiner Schauspieler meist auf sein Stammensemble. Hierin lässt sich eine weitere Konstante in seiner Arbeitsweise verzeichnen: „Wer Bosse engagiert, bekommt ein ganzes Team. Seit Jahren arbeitet der „Familienmensch“ mit dem französischen Bühnenbildner Stéphane Laimé, der Kostümbildnerin Kathrin Plath und dem Musiker Arno P. Jiri Kraehahn zusammen.“⁶⁵⁶

Kennzeichnend für den Umgang oder die Auseinandersetzung mit dem Schauspielensemble ist ein interaktiver Schaffensprozess wie auch ein hoher Grad an Selbstbestimmtheit und Freiraum zur Entwicklung der Figurenrollen, die Bosse seinen Akteuren überlässt. Gerade bei Schauspielern, die sehr selbstständig arbeiten und sich extrem stark mit einem Stoff auseinandersetzen und sich in diesen einarbeiten, wie etwa Edgar Selge oder Joachim Meyerhof, profitiert letztlich die gesamte Produktion von dieser Art der Interaktion.

Das sind eben so Leute, die extrem arbeiten, die super fleißig sind, ehrgeizig und anspruchsvoll, (...). Das sind komplizierte Menschen, vor denen auch andere Regisseure zurückschrecken würden, was vielleicht auch graduell ein Unterschied von Regietheater ist, Regisseure, die eher ihre eigenen Ideen auf der Bühne sehen wollen, die dann natürlich auch ein Problem damit haben, wenn da Schauspieler mit gleichzeitig starken Persönlichkeiten sind, die intelligent und kreativ, letztendlich auch Regisseursköpfe sind.⁶⁵⁷

Bezüglich Einfluss und Gewichtung der Schauspielerpersönlichkeit, die in hohem Maß zu Qualität und Erfolg der Aufführung beitragen aber auch deren Färbung festlegt, erläutert Bosse ein Beispiel zur Darstellung des Hamlet. Entscheidend für die Darbietung zeigt sich hier die Lesart, welche er dem Text zugrunde legt. Auf der Textlektüre basierend trifft Bosse

⁶⁵⁶ Ebd. S. 20.

⁶⁵⁷ Schlaghecken (2008), S. 113.

im nächsten Schritt die Entscheidung für die Wahl seines Protagonisten und legt damit bereits den intendierten Rahmen des Stückes fest.

Und so ist es dann bei mir auch ganz oft personengebunden. Und diese Besetzung von einer Hauptrolle ist natürlich auch immer eine Lesart. Also bei den großen, tollen Schauspielern bedeutet das immer ganz viel. Das kann man auch oft nebeneinander halten. Wenn man sich die *Hamlet*-Inszenierung nun mit dem Meyerhof in der Figur des Hamlet vorstellt, dann wird das ein ganz anderer Abend - und nicht nur die Rolle - wie wenn ich einen Abend mit Jens Harzer mache. Das geht einfach in zwei komplett verschiedenen Richtungen. Und da solche Figuren ja auch so ein ganzes Stück als Kern dann beeinflussen, oder sozusagen, wie man Hamlet liest, so liest man auch den *Hamlet* - also das Stück. Deswegen hat die Personage auch ziemliche Folgen bei mir.⁶⁵⁸

Im Zentrum der Regie- und Konzeptionsarbeit steht ergo eine adäquate Transformation vom szenischen zum dramatischen Bühnentext, die für den Regisseur maßgeblich an die Wahl der Schauspieler geknüpft ist. Die Zentralisierung eigener Regieeinfälle auf Kosten des Text- und Werkverständnisses sind für Jan Bosse hingegen uninteressant. Diese Kategorisierung von Wertigkeiten lässt schlussfolgern, dass in dieser Verbindung von klassischer und moderner Inszenierungsarbeit zweifelsohne der dramatische Text und seine adäquate Bühnenfassung im Vordergrund der Inszenierungsarbeit stehen und sich die Wertigkeiten hier zugunsten eines textgetreuen Umgangs mit der literarischen Vorlage verschoben haben.

Entsprechend steht für den Regisseur Jan Bosse auch Teamarbeit anstelle von autokratischer Einzelregie als primäre Arbeitsform im Mittelpunkt seiner Probenprozesse. Ein weiteres Indiz hierfür ist die jahrelange Arbeitstradition einer Kooperation mit dem stets selben Produktionsstab. Der Zentrierung der Schauspieler, die letztendlich der Figur Stimme und Körper verleihen und damit zum zentralen Element der Inszenierung werden, misst Bosse großes Gewicht bei.

⁶⁵⁸ Anhang 4, S. 4.

(...) wenn man Schauspielertheater macht - das würde ich ja eher bei mir sagen, also dass die Schauspieler ganz schön im Zentrum stehen. Und wenn man sich mit klassischen Texten beschäftigt, dann sind diese ja auch häufig an die entsprechenden klassischen Hierarchie gekoppelt - die ich manchmal auch ziemlich schwierig finde - wo es häufig einen Protagonisten gibt oder zwei manchmal und drum herum dann ein Stück, aber dass es sozusagen ein Zugpferd gibt, oder zwei.⁶⁵⁹

Zu Beginn der Probenarbeiten erarbeitet der Regisseur mit seinem Team ein methodisches Konzept, das einen gewissen Rahmen an Handlungsweisen aber auch Spielräumen vorgibt. Durch den von Bosse gewährten Freiraum gegenüber den Schauspielern in den nachfolgenden praktischen Sequenzen, entstehen auf dieser Basis eine Vielzahl an umsetzungsspezifischen Ideen, die der Regisseur anschließend selektiert und arrangiert. Aus diesem Konglomerat aus strukturiertem Ablauf, festem Rahmen und kreativem Freiraum für die Schauspieler entstehen Zwischenräume für prägende Inszenierungsdetails. In diesen Nuancen wie auch dem Arrangement von Körper, Sprache und Raum liegt die Unverkennbarkeit seines Regiestils begründet.

Und man muss beschreiben können. das hat auch im Unterricht [Anm. des Autors: an der Ernst Busch] eine große Rolle gespielt. Das kann man trainieren. Einen Schauspieler gewinnt man immer erst einmal durch eine gute Beschreibung, weil man ihm zeigt, dass man etwas sieht. Erst, dass man von außen gut beschreibt rechtfertigt überhaupt, dass man da unten sitzt, denn der Schauspieler kann bestimmte Wirkungen gar nicht abschätzen.⁶⁶⁰

⁶⁵⁹ Ebd.: S. 3f.

⁶⁶⁰ Werner (2003), S. 116.

Zusammenfassung

Betrachtet man die Darstellungsformate von Bosses Inszenierungs-Oeuvre, so treten vereinzelt bestimmte Merkmale aus dem postmodernen Regietheaterbereich zutage, wie etwa die Aktualisierung von Sprache und Handlungsabläufen, die Zentrierung des Körpers, die Integration neuer Medien zu Darstellungszwecken oder die Abstraktion des Bühnenbildes. Daneben lässt sich generell auch die Integration multimedialer Metaphernlandschaften in den Aufführung bestätigen. Diese äußert sich beispielsweise in der Abbildung von Videoinstallationen, Musik- oder Geräuschkulissen.

Durch diese Punkte bestätigt sich auch weiterhin die Vermutung der Verwendung unterschiedlichster Zeichensysteme um den Text umzusetzen und darstellbar zu machen.

Jedoch lässt sich trotz all dieser Aktualisierungstendenzen konstatieren, dass der dramatische Text bei Jan Bosse eine zentrale und entscheidende Rolle einnimmt. Während der Textkörper fortwährend im Zentrum der Darbietung steht, arrangiert Bosse sämtliche darstellerischen und außersprachlichen Elemente um diesen herum. Sein selbstformuliertes Ziel, die moderne Umsetzung klassischer Stoffe, zeigt sich somit als eine Zusammensetzung aus fokussierter und strenger Textarbeit mit modernen, medialen Gestaltungsmitteln und betont körperlichen Darstellungsformen.

Besonders charakteristisch für Bosses Inszenierungsstil ist dabei die enge Konnexion von Körper und Sprache, wodurch der Körper letztendlich zum Zeichensystem der Sprache umfunktionalisiert wird. Diese Verbindung zwischen Körper und dem gesprochenen Wort tritt bei Bosse häufig in einer starken Ausprägung zutage, so dass der Körper eine Umfunktionalisierung zum Zeichen- und Ausdrucksapparat der Sprache erfährt.

Im direkten Vergleich mit Andrea Breth oder Peter Stein lässt sich eine insgesamt weniger konventionelle und auch weniger texttreue Herangehensweise verzeichnen. Diesbezüglich sei jedoch nochmals auf das ursprüngliche Ziel dieser Untersuchung verwiesen, unterschiedliche texttreue Inszenierungskonzepte des deutschen Gegenwartstheaters aufzuzeigen. Dass hierbei divergente Schwerpunkte zutage treten und diese Konzepte verschiedenartige Ausprägungen gegenüber der dramatischen Vorlage aufweisen, erscheint daher als kohärent. In diesem Zusammenhang lässt sich konstatieren, dass Bosse zwar den dramatischen Text als Essenz der Inszenierung betrachtet, jedoch ebenfalls Striche vornimmt und die Sprache insgesamt moderner gestaltet. Kennzeichnend für diese Sprachanpassung sind beispielsweise Inter-

jektionen wie *ja, also, oh Gott, oder*, die Bosse häufig in Texte integriert. Sein Ziel, die Modernisierung klassischer Werke, gelingt dem Regisseur dennoch im Einklang mit einer textgetreuen Umsetzung der dramatischen Vorlage.

Jedoch muss an dieser Stelle auch deutlich gemacht werden, dass die beiden vorher erfolgten Analysen von Breth und Stein deutlich stringenter in der getreuen Umsetzung der Werkvorlage sind. Als großer Unterschied zwischen den Inszenierungsmethoden und –zielen dieser Vertreter lässt sich die Intention hinsichtlich des Inszenierungskonzepts deklarieren. Während Breth und Stein einen faktisch textgetreuen Umgang mit der Dramenvorlage tätigen, um dem Ziel einer klassischen Dramenrezeption auf der Bühne mit wissenschaftlichem Anspruch und Konsistenz gerecht zu werden, liegt Bosses Fokus eindeutig auf der Modernisierung der Klassiker. Entsprechend gestalten sich auch die Programme der Darstellungsmodelle und deren divergente Schwerpunktsetzung. Aus diesem Grund kann auch ein vergleichsweise unterschiedlicher Umgang mit der Tiefenschicht des Dramas bei Breth und Bosse konstatiert werden. Während Breth und Stein die Adaption der Textgestalt fokussieren, spezialisiert sich Bosse auf die Darstellbarkeit der Werkvorlage. Aus diesem Ansatz lässt sich ein zunächst unterschiedliches Verständnis von Theaterarbeit wie auch ein divergenter Umgang mit der dramatischen Vorlage ableiten. In diesem Kontext verweist auch Andrea Breth auf die Ablehnung von Strichen in der szenischen Fassung, wie auch dem Einfügen von Fremdtext. Dabei will sich die Regisseurin „nicht, wie manche jüngeren Regisseure, mit überzogenen, effekthascherischen Gags auf Kosten der Texte profilieren und hält eine obsessive Theaterleidenschaft für eine Grundvoraussetzung erfolgreicher Regiearbeit.“⁶⁶¹ Auf die Frage hin, ob das Regietheater den Bühnenbetrieb durch seinen willkürlichen Umgang mit dem Text, durch das beispielsweise Einfügen von Fremdtexten oder den Umgang mit optischen und musikalischen Elementen, ruiniere oder vielleicht doch vorantreibe, verweist die Regisseurin darauf, dass bereits alle notwendigen Informationen im Stücktext enthalten sind.

Alles stehe im Stücktext, man müsse nur genau lesen. Alles zeitgenössische Anverwandeln sei nichts als eitel Tand von geltungssüchtigen Regisseuren, die sich als Co-Autoren aufspielten. Sie seien bloß platte Animateure statt redliche Interpreten; sie trieben die Theater als Eventliner in die Untiefen modischen Entertainments. Das Ornament triumphiere über den Inhalt, die moralische Anstalt würde vom Sekundären verwässert, mit Design verklebt.⁶⁶²

⁶⁶¹ Münder (2009) unter <http://culturmag.de/rubriken/buecher/andrea-breth-frei-fur-den-moment/2519>.

⁶⁶² Wengierek (2004) unter <http://www.welt.de/print-welt/article348232/Wir-muessen-uns-treiben-lassen.html>.

Auch wenn Jan Bosse größtenteils sehr getreu mit der Werkvorlage verfährt - zumeist können lediglich einzelne Textstriche oder aber die Tendenz, Ausdrücke und Redewendungen an den modernen Sprachgebrauch anzupassen, festgestellt werden - so lässt sich doch eine Diskrepanz zu Stein und Breth bezüglich dem Grad der Treue der Textadaption feststellen. Jedoch kann der Regisseur, gerade in Anbetracht seiner letzten Inszenierungen durchaus als positives Beispiel für einen adäquaten Umgang mit der Werkvorlage herangezogen werden.

4.5. Der Zerbrochne Krug - Eine Inszenierung von Jan Bosse

*Dass zudem größtenteils die Sprache Kleists erhalten bleibt, ohne dass sie je hinderlich oder sonderbar auffällig würde, spricht einerseits für Kleist selbst, andererseits aber für ein Ensemble, das in jeder Szene sehr sprach- und wirksamkeitsbewusst mit den Szenen und Sätzen jongliert.*⁶⁶³

Seine Kleist-Inszenierung eröffnet Jan Bosse mit einem nackten Dorfrichter Adam im Theaterfoyer, während das Publikum noch auf den Einlass wartet.⁶⁶⁴ Durch die anfängliche Ausdehnung des Bühnenraums auf das Foyer kommt dem Publikum von der ersten Minute an eine aktive Rolle zuteil. So begleitet das Publikum den Richter und seinen Schreiber von Beginn des Lustspiels, sowohl geistig als auch physisch, wenn die Schauspieler gemeinsam mit den Zuschauern nach der Eingangssequenz in den Theatersaal abwandern. Das Auditorium wird somit als aktiver Beobachter und gewissermaßen Jury in dieses Stück eingebunden. Bereits hier ist die Trennung zwischen Zuschauern und Schauspielern aufgehoben. Diese vorgezogene Eingangssequenz kann unter den Eigentümlichkeiten des Bosseschen Regiestils vermerkt werden.

Dass dieser Abend im Publikum anfängt, ist übrigens ein Trick von Bosse, den er auch bei seinem Zürcher "Hamlet" (2007) verwendet hat. Er dient auch bei diesem "Zerbrochne Krug" (...) dem Zweck, möglichst viel Publikums- und also Wirklichkeitsnähe in die Kunst hinüberzuretten. Dem heiteren Bühnentreiben wird so immer ein ironischer Seitenblick auf sich selbst eingeschrieben.⁶⁶⁵

Hintergrund dieser bewussten Integration des Publikums in Dramenhandlung und – geschehen stammt aus den krisengeschüttelten Anfängen Bosses am Hamburger Schauspielhaus im Jahr 2000.

Wenn die Leute nicht kommen oder man sie nicht erreicht, dann wird mein Beruf sinnlos.

⁶⁶³ Pilz (2010) unter <http://www.berliner-zeitung.de/archiv/jan-bosse-holt-seinen-zuercher--zerbrochne-krug--ins-gorki-theater-der-adam-unter-uns,10810590,10707868.html>.

⁶⁶⁴ 2010, Maxim Gorki Theater, Adaption der Inszenierung von 2006 am Schauspielhaus Zürich.

⁶⁶⁵ Pilz (2010) unter <http://www.berliner-zeitung.de/archiv/jan-bosse-holt-seinen-zuercher--zerbrochne-krug--ins-gorki-theater-der-adam-unter-uns,10810590,10707868.html>.

Und da habe ich angefangen mich mit dem Publikum als Teil des Theaters näher zu beschäftigen und mir gedacht, wir müssen näher ran an die Leute. (...) Zadek hat zum Beispiel immer das Licht angelassen, das war auch schon immer so ein Thema in den 70ern. ‚Ich mache das Zuschauerlicht nicht aus. Die Leute sollen aktiv bei mir daran teilnehmen.‘ Die Idee fand ich toll. Man muss eben kapieren, dass man Teil dieser Veranstaltung ist. Ohne mich als Zuschauer gibt es diesen Abend gar nicht. Ich dachte immer, die dürfen sich nicht nur zurücklehnen und sagen ‚jetzt zeig doch mal‘. Und dann haben wir eben nicht nur das Licht angelassen, sondern das Publikum direkt angesprochen oder integriert. Diese Wachheit, die dadurch entsteht, ist toll.⁶⁶⁶

Ein weiteres Mittel der Zuschauerinklusion findet sich in den an der Rückwand des Bühnenraums angebrachten Spiegeln. So werden die Zuschauer nicht nur als Teil der Inszenierung, sondern auch als Teil dieser gezeigten Gesellschaft involviert und bekommen später den symbolischen Spiegel vorgesetzt. Diese bewusste Einbindung der Zuschauer in das dramatische Geschehen verfolgt somit den weiteren Zweck der Vergegenwärtigung des Stoffes.

Dementsprechend verlagert Bosse das Schauspiel auch auf der Ebene der non-verbalen Zeichen in die heutige Zeit. So betritt etwa der Gerichtsrat Walter im klassischen Vertreteroutfit die Bühne. Frau Rull wird hingegen im knappen Jeans-Overall „als eine Art patente Marthe aus Marzahn“ stilisiert und die Kinder Eve und Ruprecht zu Vertretern „klassischen Vorstadt-Teenies“ umfunktionalisiert.⁶⁶⁷ Korrespondierend zum Personal lässt Bosse auch den Bühnenraum als ein mit Bannern, Spiegel und Gummibäumchen ausgestatteten Provinzgemeindesaal gestalten.

Wir erleben Jean-Pierre Cornu als dauerpikierten Gerichtsrat, eine derbe Frau Marthe (Franziska Walser), die ihre Sache mit dem Krug am Polylux erläutert; wir treffen auf ein sonnenbankgebräuntes, verdruckstes Evchen (Britta Hammelstein), schauen also in eine knallige Proll-Welt, die hier freilich nie als bloßes Belustigungs- oder Bescheidwiserobjekt erhalten muss. Sie ist die Folie, auf der auch zweihundert Jahre nach Kleist dieses Lustspiel noch seine Funken zu schlagen vermag.⁶⁶⁸

Besonderes Gewicht verleiht Bosse in seinem *Zerbrochenen Krug* dem volkstheaterhaften Charakter dieses Lustspiels. Da die Verbindlichkeiten dieses Stückes von Beginn an recht offensichtlich sind, versucht Bosse deshalb auch nicht einen Schein aufrecht zu erhalten und

⁶⁶⁶ Anhang 4, S.17f.

⁶⁶⁷ Pauly (2010) unter <http://www.morgenpost.de/kultur/berlin-kultur/article1283215/Jan-Bosse-inszeniert-Kleist-kompromisslos-komisch.html>.

⁶⁶⁸ Pilz (2010) unter <http://www.berliner-zeitung.de/archiv/jan-bosse-holt-seinen-zuercher--zerbrochenen-krug--ins-gorki-theater-der-adam-unter-uns,10810590,10707868.html>.

verlagert jenes Verwirrspiel umgehend auf die dramaturgische Ebene des Stückes, „indem er die Sause nicht nur unerwartet im Foyer startet, sondern später über die angekündigte Pause einfach hinweg spielen lässt und selbst nach dem Schlussapplaus die Zuschauer noch zurück auf die Plätze beordert.“⁶⁶⁹ Dieser Charakter einer absoluten Vollkomödie⁶⁷⁰ äußert sich beispielsweise auch in der Ausgestaltung der Gerichtsszene. Frau Marthe betritt im modernen Jeansoverall den Raum. Das Beweismaterial trägt sie in Einzelteilen, verpackt in einer Plastiktüte, in ihrer Handtasche bei sich. Nachdem eine Leinwand heruntergelassen wird, folgt ein Vortrag von Frau Marthe über die gezeichneten Motive des Kruges, welche wiederum auf Folie festgehalten sind und via Overheadprojektor dem Publikum demonstriert werden. Analog hierzu erklärt Frau Marthe anhand jeder einzelnen Scherbe dem Publikum en detail, was für sie den Krug so bedeutsam macht. Bemerkenswert ist an dieser Situation, dass der Text weitestgehend identisch mit dem Original ist. Lediglich die Bilder der Szenerie werden abgeändert, was der gesamten Situation einen anderen Assoziations- und möglicherweise Identifikationsraum verleiht.

Die Überzeichnung der Figuren, die durch dieses Beispiel kurz demonstriert werden sollte, zieht sich dabei durch das gesamte Stück und steht exemplarisch für das, was der Regisseur selbst als Volkstheaterkomödie bezeichnet.

Bei mir ist das ja eine Volkstheaterkomödie geworden - voll auf die 12. Da gibt es natürlich viele Leute denen das viel zu platt ist, weil wir da richtig Komödie machen. Hoffentlich zwar mit viel Verzweiflung drunter. Letztendlich geht es ja um den Missbrauch von einem Mädchen und das wird zum Ende hin auch ziemlich traurig. Aber erst mal ist es zwei Stunden Vollkomödie und das hat total Spaß gemacht. Ich fand es dabei aber auch so wichtig zu wissen, dass der das in einer privat so verzweifelten Situation geschrieben hat. Ein Autor, der ist ständig pleite und politisch verzweifelt, dass der sich nicht entscheidet ein Selbstmorddrama zu schreiben, sondern eine brutale Volkskomödie die in diesem Kaff spielt.⁶⁷¹

Trotz besagter Aktualisierungstendenzen, die sich vollständig durch den gesamten Bereich der außersprachlichen Darstellungsebene ziehen, fällt auf, dass Bosse im Bereich des Textes kaum Änderungen oder Eingriffe vorgenommen hat. Abgesehen von einigen wenigen Strichen, die jedoch keinerlei Einwirkung auf Handlungsgeschehen oder Rezeption des Stückes nehmen oder vereinzelter Interjektionen, kann festgestellt werden, dass Bosse den Ori-

⁶⁶⁹ Pauly (2010) unter <http://www.morgenpost.de/kultur/berlin-kultur/article1283215/Jan-Bosse-inszeniert-Kleist-kompromisslos-komisch.html>.

⁶⁷⁰ Vgl. Anhang 4, S. 10.

⁶⁷¹ Ebd. S. 10.

naltext nahezu unverändert adaptiert. Diese Kombination aus darstellerischer Modernisierung und Konservierung des dramatischen Textes ist nicht nur signifikant für Bosses Arbeitsweise. Sie zeigt weiterhin, welchen Stellenwert der dramatische Text wie auch die Intention Kleists in Bosses Inszenierungskonzept einnehmen. Diese Tatsache unterstreicht somit erneut die Ausgangsthese von der nachhaltigen Relevanz des Textes für bestimmte gegenwärtige Inszenierungskonzepte und zeigt weiterhin die große Palette an darstellerischen und inszenatorischen Möglichkeiten von Regisseuren, die den Text als Basis und Essenz ihrer Regiearbeit betrachten. Zwar betrachtet Bosse den Text als tragenden Kern des Stückes und verfährt weitestgehend textgetreu mit der literarischen Vorlage. Anhand des Nebentextes, insbesondere der darstellerischen Elemente, tritt jedoch die Fokussierung auf das aktualisierende Moment deutlich zutage.

Mich hat es nie interessiert, Klassiker eins zu eins ins Heute zu ziehen. Ich finde es viel interessanter, einen alten Text zwar modern zu erzählen, aber zugleich den Abstand zu zeigen: zwischen unserer Welt und zum Beispiel der von Kleist. Mit diesen verschiedenen Schichten zu arbeiten, sie aufeinanderprallen zu lassen, aus dieser Reibung theatrale Funken zu schlagen.⁶⁷²

In diesem Zusammenhang scheint auch der Vergleich mit Peter Steins *Krug*-Inszenierung aus dem Jahr 2008 besonders interessant, da sich beide Regisseure einem getreuen Umgang mit der Vorlage verschreiben. Wohl in unterschiedlicher Intensität, da der Text bei Jan Bosse beispielsweise durch diverse Interjektionen, aber auch durch Tonalität und Sprachrhythmus, an eine gegenwärtige und moderne Ausdrucksweise angepasst wird. Durch dieses Manöver wie auch die Assimilation des Bühnenraums gelingt Bosse ein Brückenschlag, der vergangene Handlungsereignisse auf heute überträgt und zwischen diesen beiden Welten Parallelen zieht. Ziel von Bosses Inszenierung ist es somit, diese beiden Zeiten, die sich in seiner Darbietung ineinander spiegeln, herauszuarbeiten. „Und durch diesen Kontrast offenbaren sich bestimmte Realitäten. Und dort eben eine bestimmte Brücke einzuschlagen, was das Heute betrifft, aber auch zu interpretieren was es damals betrifft und derartige Brüche in der Sprache oder im Bild zu gestalten“⁶⁷³, das sei sein konkretes Ziel.

Konträr hierzu gestaltet sich Steins Inszenierungskonzept, dessen erklärtes Ziel die Konservierung der Historizität des Dramas ist, um dabei die moderne Gesellschaft mit ihrer eigenen kulturellen Vergangenheit zu konfrontieren. Weiterhin stehen bei Stein die wissen-

⁶⁷² Offene Rechnungen (2013), S. 15.

⁶⁷³ Anhang 4, S. 15.

schaftliche Auseinandersetzung mit dem dramatischen Text wie auch der dramatischen Sprache, als Ausdruck der Forderung von Angemessenheit gegenüber dem Werk, im Vordergrund seiner Regiearbeit. In diesem Ansatz manifestiert sich ebenfalls Steins strikte Verweigerung gegenüber jeglichen Aktualisierungstendenzen wie auch der Distanzierung von Merkmalen postmoderner Inszenierungskonzepte.

Offensichtlich fühlen sich beide Regisseure der literarischen Vorlage verpflichtet und ernennen den Text zur Essenz ihres Regiemodells. Dennoch zeigen sich hinsichtlich der Intention dieses Credo divergente Absichten und Ziele. Aus diesen unterschiedlichen ästhetischen und wirkungsträchtigen Ansätzen resultieren letztendlich zwei verschiedenartige Darbietungsformen.

Bosse badet Kleist im Ironieschaumbad und wer sich an solcherlei Spielspaß zu vergnügen weiß, wird hier genau richtig sein. Allen anderen sei Peter Steins vor zwei Jahren herausgekommene "Krug"-Inszenierung am Berliner Ensemble empfohlen. Dort hüllt Klaus-Maria Brandauer seinen Adam in eine dampfend vitale, derbe Bühnenwärme, die ganz so tut, als sei zwischen Kleist und uns rein gar nichts geschehen. (...) Er entwirft eine Bühnenwelt, die von Anfechtung, Selbstzweifel oder Ironie nichts weiß und nichts wissen will. Bei Bosse dagegen tritt eine ironisch gebrochene Gegenwart in ihrer Kaputttheit und mit ihrem gesamten Konfliktüberschuss auf. Bosse stellt sich damit eine an diesem Abend zwar nicht durchweg schlüssig beantwortete Frage, auf die Stein allerdings gar nicht stoßen kann: die heikle Frage, wie man sich bei Wahrung der Subtilitäten und Nuancen mit Kleist zum Heute verhält.

Wie aus dieser Kritik deutlich hervorgeht, unterscheiden sich die beiden Inszenierungen maßgeblich im Verhältnis dramatischer versus szenischer Text, wie auch in den gestifteten Bezügen zur heutigen Zeit. Betrachtet man diese beiden Aufführungen, so zeigt sich ergo eine entsprechend unterschiedliche Herangehensweise bezüglich Umsetzung und Konzeption des Dramentextes. Dieses Exempel verdeutlicht abermals die Diversität textgetreuer Inszenierungsvarianten und widerlegt damit ebenfalls die Befangenheit zahlreicher Regietheatervertreter, die in diesen Modellen lediglich eine uniforme und biedere Darstellungspraktik erkennen.

4.5.1. Szenenanalyse: Erster Auftritt

Im Folgenden soll analog zum Analysemuster bei Andrea Breth und Peter Stein eine Szenenzergliederung erfolgen, um Übereinstimmungen und Unterschiede zwischen dem Originaltext und der Bühnenfassung kenntlich zu machen.⁶⁷⁴ Das Ergebnis dieser Szenenanalyse soll zum einen die Erkenntnisse aus den vorhergehenden Untersuchungen zu Bosses Inszenierungsmodell praktisch veranschaulichen. Zum anderen soll hier anhand eines konkreten Bühnenbeispiels detailliert aufgezeigt werden, wie sich besagter Übergang zwischen klassischem und modernem Inszenierungsverfahren faktisch äußert. Im Fokus dieses Szenenspiegels steht nun nicht mehr die reine Demonstration eines textgetreuen Inszenierungsverfahrens, das in direkten Vergleich mit assoziativen Textkonzepten gestellt wird. Anhand des Regisseurs Jan Bosse soll weiterhin die Verbindung aus klassischem Textumgang und modernen Inszenierungspraxen demonstriert und damit ein Ausblick auf gegenwärtige Theaterkonzepte erteilt werden, die trotz der Einflüsse aus dem Regietheaterbereich die Essenz des Textes für ihre Darbietungen anerkennen.

Aus Gründen der Übersichtlichkeit werden im folgenden Szenenspiegel lediglich die Textänderungen im direkten Vergleich zwischen der Originalfassung und der szenischen Fassung von Jan Bosse einander gegenübergestellt und verglichen. Gleichbleibende Elemente erscheinen nicht in dieser Werkschau.

4.5.2. Szenenspiegel 1: Der Text

Textvergleich und Deutungsverständnis zwischen der Originalfassung von Lessings *Der zerbrochne Krug* und der Fassung von Jan Bosse. Erster Auftritt.

Dem Szenenspiegel liegt der Vergleich zwischen der Originalfassung von Heinrich von Kleist (1811) und der Strichfassung von Jan Bosse vom 10. Februar 2006 für das Schauspielhaus Zürich zugrunde.⁶⁷⁵

--	--	--	--

⁶⁷⁴ Der zerbrochne Krug von Heinrich von Kleist. Regie: Jan Bosse. Exemplar zur wissenschaftlichen Verfügung gestellt vom Maxim Gorki Theater Berlin 2014.

⁶⁷⁵ Vgl. Strichfassung vom 10. Februar 2006 für Schauspielhaus Zürich. Inszenierung von Jan Bosse.

Beobachtung	Person	Originalfassung	Fassung Jan Bosse
1	Licht		<p><i>rennt schreiend und aufgeregt durch das Foyer. Adam- Mensch. Adam, es geht los! Adam! Mensch, das kann doch nicht sein...Adam!</i></p> <p>Also meine Damen und Herren, es tut mir leid. Ich muss Ihnen leider mitteilen, dass...ne, das kann doch jetzt nicht...gut.</p> <p><i>Packt Adam und hieft ihn auf den Tresen der Garderobe.</i></p> <p>So, stell dich jetzt so hier drauf. So.</p>
2	Licht	Ei, was zum Henker, sagt, Gevatter Adam! Was ist mit Euch geschehn? Wie seht Ihr aus?	Herr Richter Adam! Was ist mit Euch geschehn? Wie seht Ihr aus?
3	Licht	Ihr stammt von einem lockern Ältervater, (...)	Ihr stammt von einem lockern Namensvetter, (...)
4	Licht	Ei, hier liegt Querfeld ein Schlag, blutrünstig, straf mich Gott, als hätt ein Großknecht wütend ihn geführt.	Quer über dem Auge liegt ein Schlag, blutrünstig!
5	Licht	<i>lacht.</i> Gut, gut.	<i>lacht.</i> Mäh, mäh.
5	Adam	Verdammt!	Ja, ha ha! Verdammt, verdammt!

7	Licht	So wahr ich lebe. Er war in Holla, auf dem Grenzdorf, gestern, hat das Justizamt dort schon revidiert. Ein Bauer sah zur Fahrt nach Huisum schon die Vorspannpferde vor den Wagenschirren.	So wahr ich lebe. Er war in Holla, auf dem Grenzdorf, gestern, hat das Justizamt dort schon revidiert.
8	Adam		Ach, der Bauer!
9	Licht		Gut, gut...bitte, hier, gut..
10	Adam	Wer weiß, wen der trüfäugige Schuft gesehn. Die Kerle unterscheiden ein Gesicht von einem Hinterkopf nicht, wenn er kahl ist. Setzt einen Hut dreieckig auf mein Rohr, Hängt ihm den Mantel um, zwei Stiefeln drunter, So hält so'n Schubjak ihn, für wen Ihr wollt.	Ein Bauer!
11	Licht	Der Unverstand! Als obs der vorige Revisor noch, der Rat Wacholder, wäre! Es ist Rat Walter jetzt, der revidiert.	Der Unverstand! Es ist der Rat Walter jetzt, der revidiert.
12	Licht	Nun, ich versichr Euch, der Gerichtsrat Walter erschien in Holla unvermutet gestern, vis'tierte Kassen und Registraturen, und suspendierte Richter dort und Schreiber, warum? Ich weiß nicht, ab officio.	Nun, ich versichr Euch, der Gerichtsrat Walter Erschien in Holla unvermutet gestern, vis'tierte Kassen und Registraturen, und suspendierte Richter dort und Schreiber, warum? Ich weiß nicht, ab officio. <i>Schlägt Adam auf den nackten Hintern.</i> Und jetzt zieh dir was über.

13	Licht	Hilf inzwischen kommt herbei, man löst ihn ab, man reibt ihn, und begießt ihn, ins nackte Leben bringt man ihn zurück.	
14	Adam	So? Bringt man ihn?	
15	Adam	Ei, Henker, seht! – Ein liederlicher Hund wars – Sonst eine ehrliche Haut, so wahr ich lebe, ein Kerl, mit dem sichs gut zusammen war; Doch grausam liederlich, das muß ich sagen. Wenn der Gerichtsrat heut in Holla war, so gings ihm schlecht, dem armen Kauz, das glaub ich.	Ei, Henker! Wenn der Gerichtsrat heut in Holla war, so gings ihm schlecht, dem armen Kauz, das glaub ich.
16	Adam	Zu Mittag! Gut, Gevatter! Jetzt gilts Freundschaft. Ihr wollt auch gern, ich weiß, Dorfrichter werden, und Ihr verdient, bei Gott, so gut wie einer. Doch heut ist noch nicht die Gelegenheit, heut laßt Ihr noch den Kelch vorübergehn.	Zu Mittag! Zu Mittag! Zu Mittag! Ja, gut... äh Gevatter! Jetzt gilts Freundschaft. Ja, ähh... Ihr wißt, wie sich zwei Hände waschen können. Du willst doch auch, Dorfrichter werden. Und du verdient's, bei Gott, so gut wie einer. Doch heut ist noch nicht die Gelegenheit, Wie sagt man? Also heut, wie sagt man, läßt du noch den Kelch an dir vorübergehn. ⁶⁷⁶

⁶⁷⁶ Hier unterscheidet sich die Strichfassung Bosses zur späteren Inszenierung des Stückes: Während Bosse in der Strichfassung vom 10.02. noch das Pronomen *Ihr* beibehält, wird es in der Generalprobe de untersuchten Videomitschnitts durch *Du* ersetzt. In der folgenden Auswertung wird deshalb auch der Austausch der Personalpronomina thematisiert.

17	Adam	Ihr seid ein Freund von wohlgesetzter Rede, und Euren Cicero habt Ihr studiert, trotz Einem auf der Schul in Amsterdam. Drückt Euren Ehrgeiz heut hinunter, hört Ihr? Es werden wohl sich Fälle noch ergeben, wo Ihr mit Eurer Kunst Euch zeigen könnt.	Du bist ein Freund von wohlgesetzter Rede, und deinen Cicero hast du studiert. Und das sogar auf der Schul in Amsterdam . Drück deinen Ehrgeiz heut hinunter, hörst du? Es werden wohl sich Fälle noch ergeben, wo du mit deiner Kunst dich zeigen kannst.
18	Licht	Wir zwei Gevatterleute! Geht mir fort.	
19	Adam	Seht, ich, ich, für mein Teil, Dem großen Griechen folg ich auch. Es ließe von Depositionen sich und Zinsen zuletzt auch eine Rede ausarbeiten: Wer wollte solche Perioden drehn?	Seht, ich, ich, für mein Teil. Dem großen Griechen folg ich auch.
20	Adam	Mein Seel! Es ist kein Grund, warum ein Richter, Wenn er nicht auf dem Richtstuhl sitzt, Soll gravitatisch wie ein Eisbär sein.	Es ist kein Grund, warum ein Richter, Wenn er nicht auf dem Richtstuhl sitzt, Soll gravitatisch wie ein Eisbär sein.

Aus der Betrachtung des Szenenspiegels geht hervor, dass der Regisseur bei der Transformation vom dramatischen zum szenischen Text vorwiegend Kürzungen vorgenommen hat. Insgesamt sind bei der Analyse der Szenen 20 Abweichungen zu verzeichnen, wovon elf dieser Änderungen Striche von kürzeren Textpassagen sind, die jedoch nicht essentiell zum Verständnis des Textes oder dessen Bedeutung beitragen. Bei den restlichen neun Abweichungen handelt es sich vorwiegend um Aktualisierungen der Ausdrücke, den Einschub von Interjektionen oder Ergänzungen, die Bosse ebenfalls aus Gründen der Vergegenwärtigung vorgenommen hat. Diesbezüglich lässt sich konstatieren, dass die von Bosse vorgenommenen Änderungen für das Handlungsgeschehen und den Inhalt grundsätzlich folgenlos bleiben.

In diesem Zusammenhang kann insgesamt nur fünf Textmodifikationen eine substantielle Bedeutung zugesprochen werden. Letztendlich unterstützen diese Modifikationen jedoch

ebenfalls den Charakter des Dramas und nehmen somit keinen Einfluss auf Lesart oder Werkverständnis.

Gleich zu Beginn des Ersten Auftritts offenbart sich in **Beobachtung 1** die ersichtliche Aktualisierung des Stückes wie auch die von Bosse forcierte Inklusion des Publikums. Anstelle des erwarteten Bühnenraums verlegt Bosse das dramatische Geschehen bereits in das Foyer des Theatersaals und integriert somit die Zuschauer von Beginn des Lustspiels in die szenische Darbietung. Die Nervosität Lichts breitet sich auf Antrieb im Saal aus und bindet das Publikum somit auch emotional in die Geschehnisse mit ein. Durch deren persönliche Ansprache „*Also meine Damen und Herren, es tut mir leid. Ich muss Ihnen leider mitteilen, dass...*“ wird weiterhin die Distanz zwischen Schauspieler und Publikum verringert. Im nächsten Augenblick entdeckt Licht jedoch den nackten Richter, der hinter dem Garderobentresen zum Vorschein kommt und hieft diesen ungeduldig auf das Buffet, damit das Schauspiel endlich beginnen könne. Als Spiel im Spiel hat das inszenierte Theaterspielen eine zweifache Funktion: Zum einen wird ihm innerhalb der Handlungsebene eine besondere Funktion zuteil, zum anderen wird durch diese spezielle Situation auch auf die außergewöhnliche Kommunikationssituation des eigentlichen Dramas und gegebenenfalls auf dessen Konzeption und Wirkungsabsichten verwiesen. Ergo hat das Spiel im Spiel eine handlungstreibende und eine illusionsbrechende Funktion. Durch die illusionsbrechende Komponente dieses Stilmittels wird ein Verlassen der eigentlichen Fiktionsebene evoziert, um die theatrale Kommunikationssituation und ihre konstituierenden Merkmale zu thematisieren.

In **Beobachtung 5** ersetzt Bosse den Ausruf *Gut, gut* des Schreibers durch einen onomatopoetischen Laut. Dabei wirkt das *Mäh mäh*, das Licht von sich gibt, zunächst persiflierend. Dieser Laut akzentuiert auf besondere Weise die Rolle Lichts in Bosses Aufführung als querulierender Gerichtsschreiber und grenzt sie gleichzeitig von einem früheren Rollenverständnis ab. In der Textfassung gibt Licht sich vorerst mit des Richters Version zufrieden, er sei beim Aufstehen gestrauchelt und gegen den Ofen gelaufen. Jedoch lässt auch Licht hier durchblicken, dass er eher an ein erotisches Abenteuer seines Vorgesetzten glaubt, als an des Richters Version der Geschichte. Dabei stellt Licht, als Schreiber und Untergebene des Richters, die Kontrastfigur zu Adam dar. Bereits sein Name charakterisiert ihn wörtlich als die Wahrheit *beleuchtende* oder *Licht* in die Sache bringende Person und verweist damit auf seine Rolle innerhalb dieses Lustspiels. So verkörpert der Schreiber den ehrlichen und intelligenten Gegenspieler zum dümmlich verschlagenen Adam. Auch sollte eigentlich der Schreiber Licht, wie bereits im ersten Auftritt erwähnt wird, den Richterposten innehaben, da er weitaus kompetenter und geeigneter für diesen Posten erscheint, als Adam. Dementsprechend lässt sich

auch im gesamten Stück eine gewisse Rivalität zwischen den beiden verzeichnen, die jedoch aufgrund von Lichts besonnenem Verhalten nicht eskaliert - obwohl er allen Grund hätte seinen Vorgesetzten bloßzustellen.

In Bosses Darbietung steht Licht dem Richter zunächst zwar ebenfalls loyal gegenüber, bekundet jedoch offen, dass er des Richters Treiben durchschaut hat und kommentiert entsprechend dessen Verhalten und Aussagen mit spöttischen Bemerkungen. Licht wird in Bosses Lustspiel ergo weitaus freimütiger gezeichnet und bezieht seit Beginn der Szenerie offenkundig Position. Dieses Auftreten Lichts demonstriert anschaulich das Verhältnis, in welchem sich Richter und Schreiber zueinander verhalten und transportiert das standesgemäß solide Verhalten eines Angestellten von früher in die heutige Zeit. Als Mitwisser bzw. Spekulant nimmt sich Licht die Freiheit seinen Vorgesetzten nachzuäffen. So stiftet Bosse anhand minimaler Änderungen im Text Bezüge zu gegenwärtigen Verhältnissen, die jedoch in ihrer Übertragung keinerlei Auswirkung auf die Handlungsereignisse im Drama nehmen.

Die Textumgestaltung in **Beobachtung 12** geht einher mit der szenischen Umsetzung dieser Passage. Der Text bleibt wörtlich bestehen, jedoch wird Lichts Ansinnen um ein energisches

Und jetzt zieh dir was über ergänzt, wobei er dem Richter in diesem Moment auf dessen nackten Hintern klopft. Diese Handlung unterstreicht eindeutig Lichts überlegene Rolle, die sich bereits durch sein vorhergehendes Verhalten abgezeichnet hat. Licht ahnt von einem Geheimnis, dass er unter keinen Umständen Preis geben darf. „Gut, Gevatter! Jetzt gilt Freundschaft.“ Mit diesem Ausdruck weist der Richter auf die von Licht erwartete Loyalität zu seinem Vorgesetzten hin.

Im Gegensatz zum dramatischen Text agiert Licht in dieser Situation jedoch weitaus frivoler und signalisiert dem Dorfrichter durch sein Betragen, dass er sein Verhalten weder duldet, noch dass er ihn für geeignet betrachtet, um den Posten des Dorfrichters zu bekleiden. Der Klaps des Schreibers symbolisiert somit nicht nur das Unvermögen Adams in seiner Funktion als Dorfrichter, sondern zeigt gleichsam durch diese erniedrigende Geste das menschliche Versagen des Richters auf. Der Grundgedanke dieser Figurenkonstellation und der sich daraus ergebenden Handlung ist bereits ebenfalls im Drama manifestiert. Hierauf gründet auch Bosses Idee der überspitzten Darstellung dieser Szenerie. Im Unterschied zum dramatischen Text akzentuiert der Regisseur jedoch durch bestimmte Verhaltensmuster der Figuren das im Drama lediglich vage beschriebene Verhältnis der beiden Kontrahenten zueinander. Während man diese Tatsache in Kleists Lustspiel erahnt, verdeutlicht Bosse diese Situation in seiner Aufführung. Der Richter, gehemmt und erniedrigt, da er ohne Kleidung ist

und sich den sarkastischen Tonfall seines Schreibers gefallen lassen muss, steht bis zur Aufforderung Lichts nackt auf dem Tresen der Garderobe des Theaterfoyers. Der Klaps des Schreibers signalisiert ihm endlich die Brisanz der Szenerie. Adam bedeckt sich mit einem Mantel aus der Garderobe und signalisiert damit den Wechsel vom zunächst verlegenen und konfusen Opfer, zum entschlossenen und repräsentativen Amtsträger. Danach ändern sich nicht nur Haltung und Gebärden des Richters. Auch seine Rede und Tonalität wird kräftiger und bestimmter. Er findet wieder in seine Position zurück und erteilt delegierend den Befehl an seinen Sekretär: „Du willst doch auch, Dorfrichter werden. Und du verdienst es. Aber heut ist noch nicht die Gelegenheit. Also heut, wie sagt man, lässt du noch den Kelch an dir vorübergehn.“

Die **Beobachtungen 16 und 17** beziehen sich auf den Wechsel von der Höflichkeitsform *ihr* zur zweiten Person *du*. Durch diese Alternation evoziert Bosse erneut die Aktualisierung des Stückes. An dieser Stelle greift er auf ein Muster zurück, dass sich vorwiegend in modernen Verhältnissen zwischen Arbeitgebern und -nehmern abzeichnet. Der respektvolle Umgang zwischen den beiden Parteien wird nicht mehr über das Personalpronomen *Sie*, respektive *Ihr* kenntlich gemacht. Vielmehr zeigt sich hier die Tendenz des gegenseitigen Duzens, was auf die jedoch lediglich scheinbare Gleichstellung der beiden Parteien schließen soll. Diese Anpassung an gegenwärtige Ausdrucksformen hat die Vergegenwärtigung des Dialoges zur Folge. Damit folgt Bosse seinem Credo klassische Stücke bei Konservierung von dramatischem Gehalt und Textstruktur zu modernisieren.

An einigen Stellen nutzt der Regisseur offensichtlich die Möglichkeit, eigene Ideen in das Stück zu integrieren, wie beispielsweise die Verortung des *Ersten Auftritts* in das Theaterfoyer, beziehungsweise Bezüge zur heutigen Zeit zu stiften. Diese Umgestaltungen sind jedoch überwiegend im non-verbalen Zeichensystem anzusiedeln und verweisen lediglich auf Bosses intensive Auseinandersetzung mit der Werkvorlage und sein Bemühen, sich mit den Veränderungen oder auch Stagnationen dieser Zeitspanne zwischen der Werkentstehung und der Gegenwart zu befassen. Der Text wie auch die Aussage und der Gehalt des Stückes bleiben von diesen Eingriffen gänzlich unberührt. In einem zweiten Szenenspiegel sollen nun diese Aktualisierungen und Eingriffe in die Werkvorlage betrachtet und analysiert werden.

4.5.3. Szenenspiegel 2: Non-verbales Zeichensystem

Allgemein können außersprachliche Mittel einfach ganz toll neue Raumebenen, Phantasieebenen erschaffen, wie etwa durch die Verbindung von Videobildern und Musik, die dann gemeinsam ein Intermezzi stiften und dadurch im besten Sinne Kommentare erzeugen.

Das wäre beispielsweise wieder auf diese Kluft zwischen dem alten Text und uns heute anzuwenden. Dort rein zu gehen und das zum Thema zu machen.⁶⁷⁷

In diesem Abschnitt soll Bosses Umgang mit den außersprachlichen Mitteln des Dramas und deren Transformation auf der Bühne untersucht werden.

Da der Regisseur vornehmlich den dramatischen Text als verbindliche Vorlage betrachtet, soll im folgenden Abschnitt primär untersucht werden, welche Veränderungen Bosse konkret im non-verbale Zeichenbereich vornimmt und mit welcher Intention diese Umgestaltung auf bildlicher oder akustischer Ebene erfolgt. In der Regel beziehen sich Bosses Eingriffe auf Aktualisierungen der Szenerie oder der Adaption der Handlung an gegenwärtige Muster. Ebenso zählen die Einbindung der Zuschauer wie auch Abweichungen von den Vorgaben des Nebentextes zu typischen regiezentrierten Gestaltungsvarianten des Regisseurs.

⁶⁷⁷ Anhang 4, S. 16.

Szene	Medium	Originalfassung	Fassung Jan Bosse
Eingangsszene	Personen	Adam, Licht	Adam, Licht
Eingangsszene	Ort	Keine Angabe	Auf dem Tresen des Theaterfoyers
Eingangsszene	Bühnenbild (+ Requisiten)	Keine Angaben zum Bühnenbild; ein Spiegel als Requisite	Das Bühnenbild ergibt sich aus der Räumlichkeit des Foyers bzw. des Garderobentresens. Einzige Requisite ist ein großer Spiegel.
Eingangsszene	Kostüme	Keine Angaben	Der Richter Adam tritt nackt auf, nimmt sich jedoch zu Ende der Szene einen Mantel aus der Garderobe. Licht erscheint mit Nickelbrille und in Vertretermontur.
Eingangsszene	Toneffekte	Keine Angaben	Keine Musik
		1.) Adam sitzt und	1.) Adam tritt nackt

<p>Eingangs- szene</p>	<p>Handlungs- anweisungen⁶⁷⁸</p>	<p>verbindet sich ein Bein. Licht tritt auf.</p> <p>2.) Licht <i>bringt</i> <i>einen Spiegel.</i></p> <p>3.) Licht <i>lacht.</i></p>	<p>unter der Garderobe hervor. Die Szene spielt sich vollständig auf dem Tresen der Garderobe ab.</p> <p>2.) Der Spiegel steht bereits während der Sze- ne auf der Garderobe.</p> <p>3.) Licht <i>lacht.</i></p>
-----------------------------------	--	--	--

Abb. 27



⁶⁷⁸ Unter diesem Untersuchungskriterium werden lediglich voneinander abweichende Abläufe aufgeführt.

Abb. 28



Bühnenbilder zum Zerbrochenen Krug – inszeniert von Jan Bosse

Bühnenbild und Requisiten

Betrachtet man den *Ersten Auftritt* von Bosses *Krug*-Inszenierung, so manifestiert sich bereits in der Wahl des Bühnenraums Bosses Aktualisierungsabsicht dieses Lustspiels. Zwar erteilt Kleist keine konkreten Angaben bezüglich des Bühnenbildes - es lässt sich sogar konstatieren, dass bezüglich des ganzen Nebentextes verhältnismäßig wenige und dürftige Angaben erteilt werden. Jedoch steht Bosses Bühnenraum in keinem nennenswerten Verhältnis zum Handlungsraum Kleists. Während der Gerichtssaal zu einem mit Gummibaum, Flaggen und Spiegel ausgestatteten Provinzgemeindesaal stilisiert wird, entspricht die Szenerie der Eingangsszene ebenso wenig dem Milieu des Kleistschen Handlungsraums.

Entsprechend modernisierend und provokativ startet Bosse seine Inszenierung mit einem nackten Dorfrichter, der auf dem Tresen der Theatergarderobe von seinem Schreiber dem Publikum vorgeführt wird. So ergibt sich das Bühnenbild aus der Räumlichkeit des Foyers bzw. des Garderobentresens. Einzige Requisite ist ein großer Spiegel, der auch in Kleists Drama erscheint. Durch den Bruch, den dieser Bühnenraum zu dem dramatischen Text erzeugt, transportiert Bosse den Text und somit das komplette Drama in die Gegenwart.

Das Element der Nacktheit nutzt Bosse, um zum einen die Modernisierung dieses Klassikers zu evozieren, aber auch, um die Kluft zwischen Licht und Adam für das Publikum offensichtlich darzustellen. So dient das Mittel der Nacktheit in diesem Fall der Demonstration des moralischen, charakterlichen und fachkundigen Gefälles zwischen Licht und Adam. Die-

ser Antagonismus der beiden Kontrahenten wird exemplarisch durch den Kontrast nackt - bekleidet dargestellt. Während Licht den Richter zu Beginn auf den Tresen zerrt, ihm Anordnungen erteilt und mit großen Schritten über den Tresen schreitet, steht Adam gebückt auf dem Buffet, bemüht seinen entblößten Intimbereich zu verdecken. Auch argumentativ ist der Richter zunächst seinem Schreiber unterlegen und antwortet zaghaft und rechtfertigend auf dessen Fragen. Während im Drama lediglich angedeutet wird, dass Licht im *Ersten Auftritt* von den tatsächlichen Ereignissen der vergangenen Nacht ahnt, erhebt Bosse Lichts Vermutungen und sein daraus resultierendes Verhalten deutlich in den Vordergrund. Entsprechend muss sich der zu Anfang noch recht beklommene Richter aufgrund dieser skurrilen Situation den sarkastischen Bemerkungen Lichts kleinlaut beugen.

Das Verhältnis dieser beiden Personen ändert sich jedoch schon im letzten Drittel des Ersten Auftritts. Insgesamt zeigt sich, dass durch den nicht vorhandenen Bühnenraum die Situation der beiden Darsteller in den Vordergrund rückt und somit zentriert dargestellt wird.

Weiterhin hat die Wahl dieses Ortes als Anfangspunkt der Inszenierung den großen Vorteil, dass Bosse das Publikum direkt abholt. Durch diese Unmittelbarkeit werden die Zuschauer direkt in das Geschehen eingeführt und zu einer Art Jury im Prozess *Adam* erkoren.

Toneffekte

Weder in Kleists Drama noch in Bosses Inszenierung werden Hinweise hinsichtlich der musikalischen Begleitung des Textes erteilt. Um den Text und die Raumsituation zu zentrieren, verzichtet Bosse auch entsprechend der Vorlage darauf den *Ersten Auftritt* musikalisch auszugestalten. Somit vermeidet der Regisseur eine mögliche Ablenkung oder Zerstreuung des Publikums aufgrund von Musik oder Geräuschkulissen.

Auffällig gestaltet sich jedoch Bosses gezielter Einsatz von Sprache und Lauten, die den Text häufig unterstreichen oder Botschaften bekräftigen. Als Beispiel kann hier die **Beobachtung 4** aus dem 1. Szenenspiegel angeführt werden. Anstelle des im Drama notierten *Gut, gut*, nimmt Bosse hier eine sprachliche bzw. lautliche Umgestaltung des Ausdrucks vor. Während der Schreiber im Dramentext aufgrund seiner Stellung und der damit einhergehenden verpflichtenden Loyalität gegenüber dem Richter keine weiteren Einwände vorbringt, überträgt Bosse dieses Szenario auf heutige Strukturen und lässt den Schreiber in sarkastischer und herablassender Weise seine Mitwisser-Situation demonstrieren. Diese Verschiebung von Verhältnissen, wie auch die Änderung gesellschaftlicher Strukturen kommt in Schreibers karikierendem Kommentar *Mäh. Mäh.* deutlich zum Ausdruck. Dieser animalische Ausdruck akzen-

tuiert somit ein Verhältnis zwischen einem Vorgesetztem und seinem Angestellten, wie es hinsichtlich Pietät und Respekt gegenüber einer übergeordneten Person zu Kleists Zeit undenkbar gewesen wäre. Durch diese Art des Umgangs provoziert Bosse das Verhältnis zwischen diesen beiden Figuren und lässt Lichts Rolle zu Beginn des Lustspiels dominanter erscheinen.

Hinsichtlich der Anwendung von sprachlichen und lautlichen Elementen lässt sich generell feststellen, dass Bosse den Sprachduktus der Akteure in Kleists Lustspiel derart gestaltet, dass größtenteils die Sprache Kleists erhalten bleibt. Geringfügige Änderungen werden an den Stellen des Dramentextes vorgenommen, wo sich durch Aktualisierung des Sprachjargons exemplarisch die Änderung gesellschaftlicher Strukturen und Normen demonstrieren lässt und eine Vergegenwärtigung des Stoffes erzielt werden kann. So konstatiert Bosse hinsichtlich des Textumgangs bei Kleist, dass man sich diesen Werken *sprechenderweise* nähern müsse, um sie für das Medium Bühne zugänglich zu machen.⁶⁷⁹ Sprache und Körpersprache als zentraler Ausdruck menschlichen Gebärdens zeigen sich bei Bosse somit fortwährend als elementarer Schlüssel zur Rezeption seiner Inszenierungen.

Dementsprechend setzt der Regisseur bestimmte sprachliche Akzente und arbeitet massiv mit Stimme und Tonalität der Figuren. Sprache, Laute und Körpersprache unterstreichen somit Textbotschaft und tragen bei Bosse dazu bei, Inhalte mit Hilfe verschiedener multimedialer Kanäle zu transportieren.

Kostüme

Dem Prinzip des Bühnenraums folgend sind auch die Kostüme recht frei gewählt. Während Schreiber einer relativ konventionellen Mode folgt, bestehend aus roter Krawatte, rotem Blazer, pinkfarbenem Hemd und einer hellen Stoffhose, stellt Adam auch optisch das komplette Gegenstück zu Licht dar. Der Richter bestreitet den Großteil des ersten Auftritts nackt und greift erst im letzten Drittel der Szene zu einem Mantel aus der Garderobe. Weiterhin können bezüglich des Erscheinungsbildes beider Figuren Anpassungen an heutige modische Trends verzeichnet werden.

Das Auftreten Adams scheint in diesem Fall jedoch die Modernisierung des Stoffes weit zu übersteigen und erzeugt damit einen Bruch zur klassischen Inszenierungsform des Werkes. Bedingt durch die Nacktheit des Richters werden Schauspieler und Rolle zentriert dargestellt. Weiterhin soll sein anfängliches Erscheinungsbild auf den Härtegrad des Vergehens hinwei-

⁶⁷⁹ Vgl. Werner (2003), S. 24.

sen. Bosse zeigt hier von Beginn an eindeutig die Schuld und das Vergehen des Richters auf, indem er ihn entblößt und ohne jegliche Möglichkeit zu Verschleierung - sich selbst und seiner Taten - zeigt.

Handlungsanweisungen und Schauspieler

Hinsichtlich der Handlungsanweisungen lässt sich zunächst konstatieren, dass Bosse diese zwar nicht getreu umsetzt, jedoch durch seine Lesart nicht den dramaturgischen Ablauf des Stückes beeinflusst. Die Änderungen, die Bosse hier vornimmt, tragen zur Übersteigerung des Themas bei. Anstelle der ursprünglichen Regieanweisung *Adam sitzt und verbindet sich ein Bein. Licht tritt auf.*, wird Adam von seinem Schreiber nackt auf den Garderobentresen befördert. Anstelle einer leichten Blessur am Bein, die er im Dramentext verbindet, ist der Richter mit Platzwunden und blutigen Kratzern am ganzen Körper versehen. Die Verletzungen wie auch die Nacktheit des Richters verweisen somit zum einen auf die Steigerung der dramatischen Situation bei Bosse. Zum anderen kann die Entblößung Adams ebenfalls den Einflüssen postmoderner Inszenierungstendenzen zugerechnet werden.

Während die dritte Regieanweisung umgesetzt wird, unterscheidet sich die zweite lediglich dadurch, dass der Schreiber in Kleists Originalfassung einen Spiegel bringt, während dieser in Bosses Darbietung bereits am Tresenrand installiert wurde.

Bezüglich der Rolle der Schauspieler lässt sich konstatieren, dass diese, wie auch bereits anhand von Bosses Theaterästhetik deutlich gemacht wurde, eine zentrale Stellung innerhalb der Inszenierung einnehmen.

(...) und das finde ich auch toll, wenn man Schauspielertheater macht - das würde ich ja eher bei mir sagen, also dass die Schauspieler ganz schön im Zentrum stehen. Und wenn man sich mit klassischen Texten beschäftigt, dann sind diese ja auch häufig an die entsprechenden klassischen Hierarchien gekoppelt - die ich manchmal auch ziemlich schwierig finde - wo es häufig einen Protagonisten gibt oder zwei manchmal und drum herum dann ein Stück, aber dass es sozusagen ein Zugpferd gibt oder zwei.⁶⁸⁰

⁶⁸⁰ Anhang 4, S.3.

Zusammenfassung

Wie sich anhand der Szenenspiegel und dem direkten Vergleich zwischen Jan Bosses Werkfassung und Kleists Original gezeigt hat, verfolgt der Regisseur hier einen textgetreuen und am originären Sinngehalt des Werkes orientierten Inszenierungsansatz. Bosse folgt anschaulich den Vorgaben des Dramentextes und verwendet nahezu wortgetreu den Originaltext des Stückes. So wird der im Drama geschriebene Dialog von Bosse als verbindliche Vorlage erachtet und werkadäquat auf die Bühne transportiert. Die Transformation vom dramatischen zum szenischen Text erfolgt bei Bosse somit unter der Prämisse einer durchweg am dramatischen Original orientierten Umsetzung. Aktualisierungsaffinitäten des Regisseurs äußern sich verstärkt auf der Ebene des non-verbalen Zeichensystems.

Der Textbegriff, mit dem der Regisseur operiert, kann und darf jedoch keinesfalls in direkten Vergleich mit einem literaturwissenschaftlich fundierten Textbegriff gesetzt werden.

Das grobe Kriterium ist vor der Arbeit mit den Schauspielern die Übersetzung, die Wahl der Übersetzung oder die Strichfassung. (...) Meine langjährige Dramaturgin und ich haben damals bei Shakespeare gesagt, 'können wir das echt machen', weil das ist ja total hybrid. Wer wären wir, dass wir Shakespeare übersetzen. Wir haben dann aber beschlossen, dass wir eben keine Literaturwissenschaftler sind, die dann eine mustergültige und richtige Übersetzung anfertigen, die man danach veröffentlichen könnte. Sondern dass es nur auf unsere Inszenierung Bezug nimmt. Und das ist eine totale Befreiung, weil natürlich die Übersetzer, die das professionell machen, ob das Theaterleute sind oder Literaturwissenschaftler, alle den Anspruch haben möglichst genau am Original und trotzdem heute immer noch spielbar zu sein. Das ist ja vielleicht auch das Grundparadox von Theater. Das ist eine extrem schwierige Balance.⁶⁸¹

Diese Differenzierung, die Bosse zwischen dramatischem und szenischem Text wie auch Originalfassung und bearbeiteter Variante tätigt, soll hier nochmals ausdrücklich betont werden. Hierin zeigt sich weiterhin der drastische Unterschied hinsichtlich der formalen Ausarbeitung zu Peter Stein. Während dieser eine dezidiert wissenschaftliche Auseinandersetzung mit dem Dramenstoff und dem Textkörper einfordert und der akkuraten Übersetzung essentielle Bedeutsamkeit zuschreibt, stehen bei Bosse das Verhältnis zwischen Übersetzung und Bühnenwirksamkeit und der konkreten Auseinandersetzung zwischen Vergangenheit und Gegenwart im Zentrum. Konträr zu Steins Akzentuierung von Wissenschaftlichkeit in der

⁶⁸¹ Anhang 4, S.11.

Auseinandersetzung mit dem dramatischen Text postuliert Bosses seine Intention von Praktikabilität und Gegenwartsbezogenheit.

Hinsichtlich Bosses Inszenierungsmodell und Textverständnis lässt sich insgesamt konstatieren, dass zunächst der Textkörper und damit der Dialog des Dramas als bestehende Vorgabe betrachtet werden, an der sich der Regisseur durchweg orientiert. Seinen eigenen Verstehens- und Treuebegriff wendet der Regisseur ergo primär auf den Text an und verhält sich in den Bereichen der Regieanweisungen und Gestaltung der außersprachlichen Mittel deutlich freier, partiell auch assoziativ. Aktualisierungstendenzen finden sich im *Ersten Auftritt* des *Zerbrochenen Krugs* somit lediglich im Erscheinungsbild des nackten Richters und partiell anhand von sprachlichen Ausdrucksformen, Verzögerungslauten⁶⁸² oder Symptominterjektionen⁶⁸³. Entsprechend führt Bosse auch hinsichtlich seines Werkumgangs an, dass er sowohl interpretatorisch, als auch assoziativ arbeitet und er in diesem Ansatz den grundlegenden Unterschied zu dem Regisseur Peter Stein begründet sieht.⁶⁸⁴

Hinsichtlich des Einsatzes sprachlicher und lautlicher Elemente lässt sich feststellen, dass Bosse den Sprachduktus der Akteure in Kleists Lustspiel derart gestaltet, dass größtenteils die Sprache Kleists erhalten bleibt. Geringfügige Änderungen werden an den Stellen des Dramentextes vorgenommen, wo sich durch Aktualisierung des Sprachjargons exemplarisch die Änderungen gesellschaftlicher Strukturen und Normen demonstrieren lassen und eine Vergegenwärtigung des Stoffes erzielt werden kann. Somit zeigen sich insbesondere Sprache und Körpersprache als zentraler Ausdruck menschlichen Gebärdens, die bei Bosse als elementarer Schlüssel zur Rezeption seiner Inszenierungen zu betrachten sind. Sprache, Laute und Körpersprache unterstreichen somit Textbotschaften und tragen dazu bei, Inhalte mit Hilfe verschiedener multimedialer Kanäle zu transportieren.

⁶⁸² ähm, äh, nun, tja.

⁶⁸³ aha, oh, au, bäh, igitt, ach.

⁶⁸⁴ Anhang 4, S. 6.

5. Fazit

Im Verlauf dieser Arbeit wurde durch das Aufzeigen unterschiedlicher Inszenierungskonzepte ausführlich dargestellt, in welcher Form ein textgetreuer Umgang mit der literarischen Vorlage vollzogen werden kann. Erkennbare Analogien zwischen den verschiedenen Inszenierungsmethoden offenbarten sich zunächst in einem textgetreuen Umgang mit der literarischen Vorlage auf der Bühne. Die entscheidenden Berührungspunkte dieser Modelle liegen dabei in einer zunächst grundlegend hermeneutischen Arbeitstechnik der Regisseure begründet, die sich durch einen interpretatorischen anstelle eines assoziativen Umgangs mit der Werkvorlage auszeichnet und dem Credo eines generell textzentrierten Inszenierungsmodells entspricht.

Abweichungen zwischen den jeweiligen Modellen lassen sich vorwiegend auf dem non-verbalen Zeichensektor verorten. Entscheidend sind dabei besonders die Umsetzung der Vorgaben außersprachlicher Zeichen des Dramentexts wie auch deren Gewichtung innerhalb des Gesamtkonzepts der Aufführung. Hierbei lassen sich bestimmte Tendenzen verzeichnen, die lediglich den Dialog als Textkörper betrachten, während Regieanweisungen als manövrierbar erachtet werden. Somit kann der reinen Textgestalt eine vergleichsweise verbindlichere Funktion zugeschrieben werden, die sich durch die Gegenüberstellung der verschiedenen Inszenierungsmodelle bestätigt hat.

Wie ergo anhand der theoretischen Untersuchungen hinsichtlich Theaterästhetik und Textbegriff als auch aus den praktischen Analysen deutlich hervorgegangen ist, gibt es im modernen Gegenwartstheater nach wie vor Vertreter, die dem Text eine sinnstiftende Funktion zuschreiben und diesen als Korrektiv ihrer Inszenierungsarbeit betrachten. Die offensichtliche Diversität dieser Konzepte bestätigt dabei die einleitende These, dass es im modernen Gegenwartstheater auch heute noch Regisseure gibt, die den Text nach wie vor als Korrektiv ihrer Arbeit betrachten. Weiterhin verdeutlicht die Heterogenität dieser Konzepte, dass textgetreues Inszenieren, entgegen einer breiten öffentlichen Meinung, gerade nicht standardisiertes und konservatives Theater bedeutet. Wie aus den Analysen deutlich hervorgeht, beweisen die Regisseure Andrea Breth, Peter Stein und Jan Bosse durch die unterschiedliche Gewichtung und Ausrichtung ihrer Inszenierungsparameter, dass textgetreues Inszenieren keineswegs einem stets einheitlichen Schema folgt. Vielmehr werden hier auf gemeinsamer Basis einer

Hermeneutik, als methodische Grundlage der Texterschließung, Unbestimmtheitsstellen als Nischen für den kreativen Interpreten offenbart.

Im Verlauf der Untersuchungen wurden weiterhin die Unterschiede zu postmodernen, anästhetischen Inszenierungsmodellen in einem direkten Vergleich identifiziert. Um die Abweichungen zwischen den jeweiligen Konzepten zu verdeutlichen, wurden die entsprechenden Inszenierungsformen direkt nebeneinander gestellt, um eine möglichst deutliche und präzise Abweichung auf allen Ebenen aufzeigen zu können. Welche konzeptionellen und inhaltlichen Konsequenzen ein derartig divergenter Textumgang zur Folge hat, der sich zwischen postmodernen und textversierten Inszenierungspraktiken darstellt, wurde im Verlauf dieser Arbeit sowohl auf theoretischer als auch praktischer Ebene explizit aufgezeigt.

Hinsichtlich der These von der Vielfalt textgetreuer Inszenierungsmodelle lassen sich einige zentrale Unterschiede zwischen den Konzepten von Andrea Breth, Peter Stein und Jan Bosse zusammenfassend formulieren.

Betrachtet man den Textbegriff in Steins Inszenierungskonzept und seine damit verbundene Auffassung von der ästhetischen, formalen und inhaltlichen Transformation des dramatischen zum szenischen Text, so lässt sich hier das strengste Modell hinsichtlich Ausrichtung und Umsetzung der Werkvorlage verzeichnen. Peter Stein verfolgt eine entsprechend dezidierte und wissenschaftliche Auseinandersetzung mit dem Dramenstoff, die als Grundlage seiner Inszenierungsarbeit zu begreifen ist. Dabei spielen Parameter wie eine strikte Verweigerung gegenüber jeglichen Formen der Aktualisierung, die Negierung postmoderner Darstellungsformen und –mittel, wie ein akkurater Umgang mit der dramatischen Sprache und das daraus resultierende Postulat, Sprache sei stets historisch vermittelt, eine zentrale Rolle. Entsprechend misst Stein auch der akkuraten und wissenschaftlichen Übersetzung originalsprachlicher Texte eine essentielle Rolle bei. Um die Genauigkeit der sprachlichen Übersetzungsleistung wie auch die Stimmigkeit hinsichtlich historischer und kultureller Angemessenheit gegenüber der Werkvorlage zu gewährleisten, übernimmt der Regisseur häufig eigene Übersetzungen der Originaltexte. Exemplarisch kann an dieser Stelle auf Steins Übersetzung von Aischylos' *Orestie* aus dem Jahr 1980⁶⁸⁵ verwiesen werden. Erklärtes Ziel des Regisseurs ist dabei, den Sinn der Texte dem Original entsprechend wiederzugeben. Diesem Kernansatz folgend sollen ebenso Form und Sprache in direkter Korrelation mit dem Text stehen und derart gewählt werden, dass sie den Gehalt des Werkes für den modernen Rezipienten adäquat und verständlich abbilden bzw. darstellen. Damit betont Stein die sinnstiftende Funktion der

⁶⁸⁵ 1994 wurde das Stück in Moskau in russischer Sprache wiederaufgenommen.

Übersetzung, „die keinen besonderen sprachlichen Ansprüchen genügen will, sondern die einzig und allein den Zweck hat, den Sinn der Texte deutlich zu machen.“⁶⁸⁶ Diese Arbeitstechnik hebt abermals Steins wissenschaftlichen Anspruch im Umgang mit dem dramatischen Text hervor und akzentuiert diesen erneut innerhalb seines Inszenierungskonzepts.

In dieser methodisch akkuraten und fachwissenschaftlich orientierten Herangehensweise manifestiert sich jedoch auch der Unterschied zu Jan Bosses Auffassung einer adäquaten Übersetzungsleistung. Diesbezüglich verweist der Regisseur Bosse in einem Interview auf die für ihn zentrale Komponente innerhalb dieser Übersetzungsleistung. Für Bosse offenbart die Formulierung einer eigenen Fassung die Möglichkeit, „die ersten Grundsteine von der Interpretation für die Inszenierung [zu legen]. Das kann man natürlich in Fassungen, Strichen, Umstellungen oder was auch immer machen, die sind ja rein inhaltlich, je nachdem was man erzählen will.“⁶⁸⁷ In diesem Ansatz distanziert sich Jan Bosse bereits von dem absolut wissenschaftlichen und rein am Text orientierten Umgang der Übersetzungsleistung Peter Steins. Dementsprechend definiert Bosse seine Rolle als Regisseur und Übersetzer auch als rein auf die Inszenierung des Stückes beschränkt und legt damit, konträr zu Stein, keinen literaturwissenschaftlichen Anspruch an den Text und seine Übersetzung zugrunde.

Das grobe Kriterium ist vor der Arbeit mit den Schauspielern die Übersetzung, die Wahl der Übersetzung oder die Strichfassung. Oder wenn wir eine Übersetzung selber gemacht haben- das gab es auch schon. Wir haben zum Beispiel Shakespeare übersetzt, was echt viel Arbeit ist. Damit begibt man sich auch auf gefährliches Terrain. Meine langjährige Dramaturgin und ich haben damals bei Shakespeare gesagt, `können wir das echt machen`, weil das ist ja total hybrid. Wer wären wir, dass wir Shakespeare übersetzen. Wir haben dann aber beschlossen, dass wir eben keine Literaturwissenschaftler sind, die dann eine mustergültige und richtige Übersetzung anfertigen, die man danach veröffentlichen könnte. Sondern dass es nur auf unsere Inszenierung Bezug nimmt. Und das ist eine totale Befreiung, weil natürlich die Übersetzer die das professionell machen, ob das Theaterleute sind oder Literaturwissenschaftler, alle den Anspruch haben möglichst genau am Original und trotzdem heute immer noch spielbar zu sein.⁶⁸⁸

Offensichtlich verfolgen die beiden Regisseure in diesem Punkt einen divergenten Ansatz, der sich in einer unterschiedlichen Zielausrichtung und dem Grad an wissenschaftlicher Methodik voneinander unterscheidet. In diesem Zusammenhang lässt sich auch weiterhin

⁶⁸⁶ Mainusch (1985), S. 114.

⁶⁸⁷ Anhang 4, S. 18.

⁶⁸⁸ Ebd.

Steins Positionierung begreifen, sich durchweg an den originären Vorgaben des Textes, sowohl auf inhaltlicher als auch non-verbaler Ebene zu orientieren.

Peter Steins Entscheidung, sämtliche 12000 Verse des Faust auf die Bühne zu bringen, ist zunächst einmal ein Einspruch gegen die gängige Theaterpraktik, die sich darin gefällt, die Texte zum Verschwinden zu bringen, >aufzubrechen<, ihnen mit dem Techno- oder No-future-Hammer vor allem die Poesie auszutreiben und ihnen ihr Zerrbild vorzuhalten. Stein vertraut dem Text. Seiner Schönheit, seiner Erhabenheit, seinem Witz, seiner Ironie, mit einem Wort: seiner Poesie.⁶⁸⁹

Damit beweist Peter Stein nicht nur seine absolute Treue hinsichtlich Textumfang und Aufführungsästhetik im Hinblick auf die Umsetzung der Werkvorlage. Er positioniert sich damit eindeutig als zeitgemäßer Regisseur, der hinter die Belange des Dramas zurück tritt und auf Grundlage eines hermeneutischen und wissenschaftlichen Textumfangs eine adäquate szenische Transformation des Dramenstoffes leistet.

Eine weitere, textgetreue Inszenierungsform präsentiert die Regisseurin Andrea Breth mit ihrem Aufführungsmodell. Dabei wendet Breth den entsprechenden Treuebegriff primär auf den reinen Textkörper an und legt durch ihren akkuraten Textumfang die Tiefenschichten des Dramas frei. Wie auch Peter Stein legt sich Breth ein hermeneutisches Konzept zugrunde und verfolgt hinsichtlich der Erforschung entsprechender historischen Rahmenbedingungen einen ebenfalls wissenschaftlich fundierten Ansatz. Gestalterische Freiräume schafft sich die Regisseurin auf Ebene der non-verbale Zeichen. Durch einen gezielten Umgang mit den außersprachlichen Mitteln des Dramas evoziert die Regisseurin eine Verstärkung der Sinnstruktur des Textes und nutzt damit die Unbestimmtheitsstellen des Dramas als sinnstiftende Nische für eine kreative und textunterstützende Interpretation.

Verglichen mit dem Ansatz von Jan Bosse betrachtet Breth diese außersprachlichen Freiheiten als an den Text rückgebunden. Infolgedessen bewegt sich Breth bei der Umsetzung dieser non-verbale Zeichen in einem Rahmen, den Text und Sinnstruktur des Dramas vorgeben bzw. zulassen. Während Breth stets die Offenlegung der Tiefenschichten des dramatischen Textes durch gezielte darstellerische Mittel forciert und damit eine Rückbindung an das Werk fordert, geht der Regisseur Jan Bosse abermals freier im Einsatz mit den darstellerischen Mitteln der Bühne um. So verweist Bosse etwa darauf, dass sich seine letztendliche Bühnenfassung des Textes nochmals stark durch die Schauspieler verändert und somit ihren Akzent charakteristischerweise in der körperlichen Übertragung des Textes findet.

⁶⁸⁹ Reichert (2003), S.6.

Bei mir ist es dann allerdings noch mal so, dass sich Fassungen durch die Schauspieler noch mal stark verändern. Und das ist so toll im Theater, dass man diese Legitimität hat, finde ich jedenfalls, und das findet, glaube ich, Frau Breth anders, dass man diese Freiheiten hat, ruhig auch subjektiver und gröber und fahrlässiger zu sein.⁶⁹⁰

In diesem Zusammenhang lässt sich konstatieren, dass sich Bosse bei Bühnenbild und Umsetzung der Tiefenschichten des Dramas einen größeren Freiraum als die Andrea Breth einräumt. Somit ist eine vergleichsweise geringere Akzentuierung der Rückbindung an das Drama bei Bosse zu verzeichnen, die sich dezidiert im Umgang mit den außersprachlichen theatralen Mitteln und Zeichen widerspiegelt.

Der Treuebegriff wird in Bosses Inszenierungskonzepts ergo rein auf den Dialog angewandt. Hierbei sind lediglich marginale Eingriffe in die Textgestalt zu verzeichnen. Aktualisierungstendenzen manifestieren sich auf dieser Ebene lediglich im Sprachjargon oder zeitgemäßen Ausdrücken und Redewendungen. Größtenteils läuft die Vergegenwärtigung der Inhalte bei Bosse über optische Komponenten wie Bühnenbild, Kleidung oder Requisiten. Exemplarisch kann hier auf Bosses *Hamlet*-Inszenierung verwiesen werden. Sowohl das Bühnenbild wie auch die Darstellung der Figuren, ihrer Kleidung und Erscheinung entsprechen dem aktuellen modischen Erscheinungsbild. Damit distanziert sich Bosse von einer historischen Darstellung der Charaktere, so wie es etwa bei Peter Stein zur festen Konvention gehört. Er lässt seine Protagonisten zeitgemäß in Erscheinung treten und ebenfalls durch die Integration eines modernen Sprachjargons die Vergegenwärtigung einer aktuellen Szenerie zu.

Vergleicht man resümierend diese drei Inszenierungsmodelle, so lässt sich ein Gefälle hinsichtlich des am Drama orientierten Textumgangs bei der Gegenüberstellung von Andrea Breth, Peter Stein und Jan Bosse verzeichnen, das auf gewisse Abstufungen im Treuegrad gegenüber der Vorlage verweist.

Die Diversität der Konzepte geht aus den vorhergehenden Kapiteln zu den entsprechenden Inszenierungskonzepten hervor und soll hierbei jedoch nicht als Maßstab zur qualitativen Beurteilung der jeweiligen Inszenierungskonzepte dienen. Vielmehr soll die unterschiedliche Beschaffenheit und Ausrichtung dieser Modelle ein Plädoyer für die Pluralität und Komplexität derartiger Konzepte im modernen Gegenwartstheater sein, die auf die Essenz des Textes in ihren Darbietungen verweisen. Textgetreues Inszenieren meint somit Polyvalenz, wie auch das Kreieren von Spielräumen anstelle eindimensionaler Arbeit. Es bedeutet auch nicht die

⁶⁹⁰ Anhang 4, S. 12.

Beschränkung des Regisseurs, sondern fordert vielmehr zur Berücksichtigung aller im Text eingebetteten Dimensionen auf und bezeichnet die Neuerkenntnis des Wesentlichen in einem Text, angesichts aller gesellschaftlicher und im Zeitkontext befindlicher Strukturen⁶⁹¹. Anhand der vorhergehenden theoretischen Überlegungen und praktischen Analysen konnte somit meine Eingangsthese von der Essenz des Textes für moderne Inszenierungsmodelle nachgewiesen und bestätigt werden.

Modernes Gegenwartstheater kann demnach, wie soeben gezeigt wurde, nicht nur auf die Dekonstruktion des Textes und Willkür im Umgang mit der dramatischen Vorlage begrenzt werden, sondern bedeutet erwiesenermaßen immer noch textzentrierte Inszenierungsarbeit. Die Relevanz, die dabei entsprechenden Darstellungsformen im deutschsprachigen Gegenwartstheater zukommt, lässt sich unter anderem mit der evolutionären Literaturtheorie Karl Eibls begründen. Hinsichtlich der Beschaffenheit und auch Wirkungsmöglichkeit von Literatur als Bestandteil eines nichtnormativen Kulturbegriffs kann Literaturgeschichte als Versuch betrachtet werden, menschliche Überzeugungssysteme zu entwickeln, die bestmöglich auf den Menschen abgestimmt sind und ihm damit auch die Möglichkeit einräumen, Welt begreifbar zu machen. Diesbezüglich erscheint auch der Regress von Literatur auf die biologischen Dispositionen, die Literatur und damit auch Kultur ermöglichen, absolut kohärent. Literatur bekleidet somit eine Systemstelle, die anthropologisch fundiert ist. Diese Gegebenheit führt weiterhin zu der Annahme, dass es kein Zufall sein kann, dass der Mensch Literatur besitzt oder produziert. Literatur ist vielmehr die Notwendigkeit eines höher entwickelten Lebewesens, sich über die Welt zu verständigen, wodurch wiederum die anthropologische Fundierung von Literatur resultiert.

Weiterhin erhält der theatrale Text vermittelt des dramatischen Textes eine Begrenzung, da letzterer einen „Impuls zu seiner figurativen `Konkretisation` (Vodicka) im theatralen Text [erteilt], insofern er die Informationsüberschüsse des multimedialen Textes gegenüber dem literarischen Textsubstrat motiviert (aber nicht determiniert).“⁶⁹² In seiner Ausführung betont Hess-Lüttich das Primat des dramatischen Textes und verweist auf dessen Funktion als Basis zur visuellen, figurativen und handlungsbezogenen Konkretisation. Durch den Rekurs auf die dramatische Vorlage erhält der theatrale Text eine Art Leitfaden zur Transformation, nicht nur des schriftlich fixierten Stoffes, sondern auch seiner symbolisch-verbal kodierten Elemen-

⁶⁹¹ Vgl. Schütze (1988), S. 64.

⁶⁹² Hess-Lüttich (1985), S. 65f.

te. Dabei handelt es sich um „Gegenstände, Körper, Gebärden etc. in Kommunikationssystemen [die] über ihre primäre praktische Funktion hinaus `sekundär` ästhetisch funktionalisiert, doppelschichtig semiotisiert [werden...]“⁶⁹³.

Wie die vorausgegangenen Beispiele anschaulich demonstriert haben, kann die Adaptation des dramatischen Textes auf der Bühne als Abbild eines Verarbeitungsprozesses betrachtet werden, um die Werkvorlage adäquat in ein neues Medium zu transportieren. Diese Formen der Transformation, wie sie bei Brecht, Stein und Bosse aufgezeigt wurden, eröffnen jedoch ebenso die Möglichkeit der kreativen Interpretation und Darbietung in einem Rahmen, den das Werk selbst zulässt und der auf die Unbestimmtheitsstellen des Textes zurückzuführen ist. Der Text ist zwar offen in der Deutung, was seiner Inkommensurabilität entspricht, jedoch nicht willkürlich. Freiheit und Offenheit liegen demnach in der Begrenzung: Der Text wird durch seine Struktur begrenzt und in seiner Deutungsmöglichkeit eingeschränkt. Gleichzeitig erteilt er klare Vorgaben hinsichtlich Sinnanspruch, Struktur und Handlung. In diesem Zusammenhang können Unbestimmtheitsstellen, die der Text bietet, als Nischen für den kreativen Interpreten auf der Bühne betrachtet werden. Literatur wird somit als Ort begriffen, der eine bestimmte Struktur vorgibt und einen verbindlichen formalen und ästhetischen Rahmen schafft, in dem der Sinngehalt des Werkes bereits eingebettet ist. Der Literatur kommt damit die Aufgabe zu, einen Ordnungsrahmen zu schaffen, der das Inkommensurable und Intentionale eingrenzt und zusammenhält.

Weil die Einbildungskraft aber zugleich den Weltgesetzen unterliegt, muss sie durch den Akt künstlerischer Produktion in eine Struktur übertragen werden, die dieser Ordnung gerecht wird. Nun entzieht sich ebendiese Ordnung jedoch dem menschlichen Erkenntnispotential. Die ästhetische Faktur hat demnach Gesetzmäßigkeit und Kontingenz zu verbinden.⁶⁹⁴

Wie die hier vorgestellten Modelle hinsichtlich Theaterästhetik, Textverständnis und Inszenierungskonzept anschaulich bewiesen haben, bestätigt sich nicht nur die einleitende These von der fortwährenden Relevanz textgetreuer Inszenierungskonzepte im deutschsprachigen Regietheater. Durch die Beleuchtung unterschiedlicher Szenen konnte ein detaillierter Vergleich der verschiedenen Inszenierungsstile erfolgen und damit verbunden ein breitgefächert Überblick hinsichtlich der Vielfalt unterschiedlicher Inszenierungskonzepte vermittelt werden. In diesem Zusammenhang wurden verschiedene Regiekonzepte und Hermeneutiken

⁶⁹³ Ebd. S. 68.

⁶⁹⁴ Schmidt (2012), S. 11.

beleuchtet und offensichtliche Divergenzen zwischen postmodernem und textgetreuem Regiestil aufgezeigt. Diese Divergenzen wurden weiterhin durch die konzeptionelle und formalästhetische Herangehensweise der entsprechenden Regisseure untermauert, wodurch ein Gesamteindruck hinsichtlich der Abweichungen oder auch Schnittpunkte unterschiedlichster Inszenierungskonzepte vermittelt werden konnte.

6. Arbeitsbibliographie

6.3. Siglenverzeichnis

- BB Andrea Breth. *Frei für den Moment. Regietheater und Lebenskunst. Ein Gespräch mit Irene Bazinger.* Hrsg. v. Irene Bazinger. Berlin 2009.
- BD Andrea Breth. *Der Augenblick der Liebe.* Hrsg. v. Klaus Bachler und Klaus Dermutz. Bd. 6. Salzburg 2004.
- FD Johann Wolfgang Goethe: *Faust- Dichtungen.* 3 Bde. Bd. I: Texte. Hrsg. von Ulrich Gaier. Bd. 2/3: Kommentar von Ulrich Gaier. Stuttgart 1999.
- GRD Goethe über seine Dichtungen. Versuch einer Sammlung aller Äußerungen des Dichters über seine poetischen Werke. Hrsg. v. Hans Gerhard Gräf. 3 Tle. (in 9 Bdn.). Frankfurt a. M. 1901-14 - Nachdr. Darmstadt 1968.
- GE Gespräch mit Eckermann. In: Peter Stein inszeniert *Faust* von Johann Wolfgang von Goethe. Das Programmbuch *Faust I und II.* Hrsg. v. Roswitha Schieb unter Mitarbeit von Anna Haas. Köln 2000.
- GM Gaier Ulrich: *Fausts Modernität. Essays.* Stuttgart 2000.
- GT 1 Gaier Ulrich: Johann Wolfgang Goethe. *Faust. Der Tragödie Erster Teil.* Erläuterungen und Dokumente. Stuttgart 2004.
- GT 2 Gaier Ulrich: Johann Wolfgang von Goethe. *Faust. Der Tragödie Zweiter Teil.* Erläuterungen und Dokumente. Stuttgart 2004.
- HAB Goethes Briefe. 4 Bde. Hrsg. von Karl Robert Mandelkow und Bodo Morawe. Hamburg 1962-1965.

- HD Lessing, Gotthold Ephraim: Hamburgische Dramaturgie. 1 Bd. In: G.E.L.: Sämtliche Schriften. Hrsg. v. Karl Lachmann. Dritte, auf s neue durchgesehene und vermehrte Auflage besorgt durch Franz Muncker. 9 Bde. Stuttgart 1893.
- PBF Peter Stein inszeniert Faust von Johann Wolfgang von Goethe. Das Programmbuch Faust I und II. Hrsg. v. Roswitha Schieb unter Mitarbeit von Anna Haas. Köln 2000.
- WA Goethes Werke. Hrsg. im Auftrag der Großherzogin Sophie von Sachsen. 143 Bde. Weimar 1887-1919. Nachdruck München 1987. [nebst] Bd. 144-146: Nachträge und Register zur IV. Abt.: Briefe. Hrsg. von Paul Raabe. Bde. 1-3. München 1990.

6.4. Quellen

- **Lessing, Gotthold Ephraim:** Emilia Galotti. Ein Trauerspiel in fünf Aufzügen. Köln 2006.
- **Kleist, Heinrich von:** Der zerbrochene Krug. Lustspiel in einem Aufzug. Leipzig 1943.
- **Kleist, Heinrich von:** Der zerbrochene Krug. Lustspiel in einem Aufzug. Strichfassung vom 10. Februar 2006 für Schauspielhaus Zürich. Inszenierung von Jan Bosse.
- **Goethe, Johann Wolfgang von:** Faust. Der Tragödie Erster und Zweiter Teil. Urfaust. Herausgegeben und kommentiert von Erich Trunz. München 1986.
- **Aischylos:** Die Orestie. Übersetzt von Peter Stein. München 1997.
- **Shakespeare, William:** Hamlet. Übertr. von August W. von Schlegel. Hrsg. von Dietrich Klose. Stuttgart 2007.

6.5. Forschung

- **Ahrends, Günter:**
 - Andrea Breth: Theaterkunst als kreative Interpretation. Frankfurt a. M. 1990.
 - Amor legt die Flügel ab: Andrea Breth inszeniert William Shakespeares Twelfth Night als dunkle Komödie. In: Forum modernes Theater. Hrsg. dens. Heft 1/90. Tübingen 1990. S. 63-79.
 - Vom Text des Autors zum Text der Aufführung: Andrea Breths Interpretation von Edward Bonds *Summer*. In: Forum modernes Theater. Bd. 3. Hrsg. v. dens. Heft 1/88. Tübingen 1988. S. 67-83.
- **Arnold, Heinz-Ludwig/ Detering, Heinrich:** Grundzüge der Literaturwissenschaft. München 2008.
- **Bachmann, Ueli:** Theatertext im Bühnenraum. Dissertation an der Universität Zürich 1984/85. Zürich und Schwäbisch Hall 1986.
- **Balme, Christoph/ Lazarowicz, Klaus:** Texte zur Theorie des Theaters. Stuttgart 2000.
- **Banu, Georges:** Essayer encore, échouer toujours. Peter Stein im Gespräch mit Georges Banu. Paris 1999.

- **Barthes, Roland:**
 - Die strukturalistische Tätigkeit. In: Essays critiques. Editions du Seuil, Paris 1964; deutsch von Eva Moldenhauer. In: Der französische Strukturalismus. Hrsg. v. Günther Schiwy. Reinbek 1969.
 - La mort de l'auteur [1968]. Wiederabgedruckt in R.B.: Coeuvres complètes. TomeII: 1966-1973. Paris 1994.
- **Beaugrande, Robert de / Dressler, Wolfgang:** Einführung in die Textlinguistik. Tübingen 1981.
- **Berger, Jan:** Theorie des spektatorischen Ereignisses. Typoskript der Habilitationsschrift. Berlin 1986.
- **Bergmann, Wolfgang:** Vorwort des Herausgebers zur Theateredition von Emilia Galotti, inszeniert von Michael Thalheimer. Theateraufführung Deutsches Theater Berlin. BRD, 2009.
- **Birkenhauer, Theresia:** Schauplatz der Sprache- das Theater als Ort der Literatur: Maeterlinck, Cechov, Genet, Becket, Müller. Berlin 2005.
- **Borelbach, Doris Claudia:** Mythos-Rezeption in Heinrich von Kleists Dramen. Berlin 1998.
- **Brook, Peter:** Der leere Raum (1968), aus dem Englischen übersetzt von Walter Hasenclever. Berlin 1983.
- **Burckhardt, Barbara:** Dienstantritt zur Stunde Null. In: Theater heute. 11/ 2001. S. 20-25.
- **Carlson, Marvin A.:** Theatre is more beautiful than war: German stage directing in the late twentieth century. Iowa 2009.
- **Craig, Edward Gordon:** Über die Kunst des Theaters. Berlin 1969.
- **Dermutz, Klaus:** Andrea Breth. Regie im Theater. Hrsg. v. Claudia Balk. Frankfurt am Main 1995.
- **Detken, Anke:** Im Nebenraum des Textes: Regiebemerkungen in Dramen des 18. Jahrhunderts. Tübingen 2009.
- **Deutscher Bühnenverein.** Bundesverband der Theater und Orchester. Geschäftsbericht 2010. Köln 2011.
- **Diederichsen, Diedrich:** „Fülle des Wohllauts. Ein guter Popsong bleibt auch im Theater immer er selbst – von der Rolle der Musik bei Michael Thalheimer, Christoph Marthaler,

Alain Platel, Frank Castorf, Meg Stuart und manch anderem“. In: Theater heute. 10/ 2003. Berlin 2003.

- **Dudek, Sibylle:** Chor ist mir total fremd. Jan Bosse im Gespräch mit Sibylle Dudek. In: Offene Rechnungen: Intendanz Armin Petras- Maxim Gorki Theater Berlin. Hrsg. v. Claudia Nola und Arved Schultze. Berlin 2013.
- **Eibl, Karl:** Animal Poeta. Bausteine der biologischen Kultur- und Literaturtheorie. Hrsg. v. ders. Paderborn: Mentis 2004.
- **Fellner, Friederike:** »Ich weiß, / Ihr werdet anders denken, kennet Ihr / Den Menschen erst wie ich –«. Eine Sequenz zu Friedrich Schillers und Andrea Breths Don Carlos. In: kiss. Kultur in Schule und Studium. Theater und neue Dramatik in der Schule. Sechs Unterrichtseinheiten zu den Künstlern Andrea Breth, Dea Loher, Luk Perceval, René Pollesch, Falk Richter, Johan Simons. Hrsg. von Siemens Arts Program: München 2007. S. 14-39.
- **Finter, Helga:** „Das Kameraauge des postmodernen Theaters.“ In: Studien zur Ästhetik des Gegenwartstheaters. Reihe Siegen 58. Hrsg. v. Christian. W. Thomsen. Heidelberg 1985. S. 46- 70.
- **Fix, Ulla:** Brauchen wir einen neuen Textbegriff? Antworten auf eine Preisfrage. Frankfurt a. M. 2002.
- **Fischer- Lichte, Erika:**
 - Semiotik des Theaters: Das System der theatralischen Zeichen. Tübingen 1983 a.
 - Die Aufführung als Text. Tübingen 1983 b.
 - Theaterwissenschaft. Eine Einführung in die Grundlage des Faches. 2010.
 - Ästhetische Erfahrungen. Das Semiotische und das Performative. Tübingen/ Basel 2001.
 - Das Drama und seine Inszenierung. Vorträge des internationalen literatur- und theatersemiotischen Kolloquiums, Frankfurt am Main, 1983. Hrsg. von Erika Fischer- Lichte, Christel Weiler, Klaus Schwind. Tübingen 1985.
 - Theater im Prozeß der Zivilisation. Zur Geschichte von Körper-Inszenierungen. Tübingen-Basel 2000.
 - Das eigene und das fremde Theater. Tübingen-Basel 1999.
 - Erika Fischer-Lichte und Jens Roselt: Attraktion des Augenblicks – Aufführung, Performance, performativ und Performativität als theaterwissenschaftliche Begriffe. In:

Paragrana: Internationale Zeitschrift für Historische Anthropologie 10. 2001. S. 237-253.

- **Foucault, Michel:** Qu'est-ce qu'un auteur? [1969], mit späteren Varianten und Ergänzungen wieder abgedruckt in M.F.: Dits et écrits 1954-1988. Tome I: 1954-1969. Paris 1994.
- **Geschichte der deutschen Literatur:** vom 18. Jahrhundert bis zur Gegenwart. Hrsg. v. Viktor Zmegac. Bd I/1, 1700- 1848. Königstein 1984.
- **Gutjahr, Ortrud:**
 - Spiele mit neuen Regeln? In: Regietheater. Wie sich über Inszenierungen streiten lässt. Hrsg. v. ders. Würzburg 2008.
 - Hamlet von William Shakespeare. Theatralität und Tod in Michael Thalheimers Inszenierung am Thalia Theater Hamburg. Hrsg. v. Ortrud Gutjahr. Würzburg 2009.
- **Gronemeyer, Nicole:** Gespräch III: Jan Bosse. In: Regisseurinnen und Regisseure im Gespräch. Mit Nicole Gronemeyer und Bernd Stegemann. Hrsg. von dens. Berlin 2009.
- **Das große Lexikon der Musik.** Hrsg. v. Marc Honegger, Günther Massenkeil. Bd. 8. Freiburg im Breisgau 1987.
- **Grüber, Klaus Michael/ Carstensen, Uwe:** Klaus Michael Grüber. Regie im Theater. Frankfurt a. M. 1988.
- **Hadamczik, Dieter:** Wohin treibt das Theater? —fragte die Akademie für Sprache und Dichtung. In: VOLKSBÜHNEN-SPIEGEL. Hrsg. von der Arbeitsgemeinschaft der deutschen Volksbühnen-Vereine Heft 2/04. Berlin 2004.
- **Hentschel, Ulrike:** Theaterspielen als ästhetische Bildung: über einen Beitrag produktiven künstlerischen Gestaltens zur Selbstbildung. Berlin 2010.
- **Hess-Lüttich, Ernest W. B.:** Der dramatische und der theatrale Text: Semiotisches Datum und kommunikativer Prozess. In: Das Drama und seine Inszenierung. : Vorträge des internationalen literatur- und theatersemiotischen Kolloquiums. Frankfurt am Main 1983. Hrsg. v. Erika Fischer-Lichte, Christel Weiler und Klaus Schwind. Tübingen 1985. S. 65-82.
- **Hinck, Walter:** Die Dramaturgie des späten Brecht. Göttingen 1979.
- **Hiß, Guido:** Der theatralische Blick. Einführung in die Aufführungsanalyse. Berlin 1993.

- **Höfele, Andreas:**
 - Jetzt - Theater: Zur Inszenierung der emphatischen Präsenz. In: Forum modernes Theater. Bd. 11. Hrsg. v. Günther Ahrends. Heft 1/96. Tübingen 1996. S. 45-55.
 - Einige Anmerkungen zur Geschichte und gegenwärtigen Diskussion eines umstrittenen Verhältnisses. In: Forum modernes Theater. Bd. 6. Hrsg. v. Günther Ahrends. Heft 1/91. Tübingen 1991. S. 3-23.
- **Iden, Peter:** Der verbrannte Schmetterling. Wege des Theaters in die Wirklichkeit. Hrsg. v. Roland Spahr. Hamburg/ Leipzig 2010.
- **Ingarden, Roman:** Das literarische Kunstwerk. 2. Auflage. Tübingen 1960.
- **Jonas, Ingo:** Theatrale Rezeptionsprozesse am Beispiel Ifflandscher Stücke. Diss. Universität von Amsterdam 2011.
- **Iser, Wolfgang:**
 - Der Akt des Lesens: Theorie ästhetischer Wirkung. Stuttgart 1994.
 - Das Fiktive und das Imaginäre: Perspektiven literarischer Anthropologie. Frankfurt am Main 1993.
- **Kaiser, Gerhard:** Gibt es einen 'Faust' nach Peter Stein? 'Faust' in Weimar: dramatische Zuspitzung nach Steins leuchtender theatralischer Bilderflut – Ein Diskussionsbeitrag. Originalbeitrag erschienen in: Goethe-Jahrbuch 118 (2001), S. 315-321.
- **Kaiser, Joachim:** Werktreue- warum und wie. In : Theater heute. Jahresheft 1974. S.12-14.
- **Kantor, Tadeusz/ Kühnel, Günther K.:** Tadeusz Kantor : Theater d. Todes ; Die tote Klasse, Wielopole-Wielopole. Hrsg. v. Institut für Moderne Kunst. Zirndorf 1983.
- **kiss.** Kultur in Schule und Studium. Theater und neue Dramatik in der Schule. Sechs Unterrichtseinheiten zu Künstlern Andrea Breth, Dea Loher, Luk Perceval, René Pollesch, Falk Richter, Johan Simons. Hrsg. vom Siemens Arts Program. München 2007.
- **Kleindieck, Jürgen:** Zur Methodik der Aufführungsanalyse. Typoskript: Dissertation an der Universität München: München 1973.
- **Kralicek, Wolfgang:** „Leicht von der Zunge weg.“ In: Feuilleton der Süddeutschen Zeitung. Ausgabe Nr. 226, Montag, 30 September 2013. S. 9.
- **Kreativität und Dialog.** Theaterversuche der 70er Jahre in Westeuropa. Peter Brook, Peter Stein, John MacGrath. Hrsg. v. Joachim Fiebach. Berlin 1983.

- **Kristeva, Julia:** Probleme der Textstrukturation. In: Linguistik in der Literaturwissenschaft. Zur Entwicklung einer modernen Theorie der Literaturwissenschaft. Bd. 2.2. München 1971.
- **Kutzenberger, Hajo:** Die heutige Schaubühne als moralische Anstalt betrachtet. Über das Erbe der Aufklärung im postdramatischen Theater der Elfriede Jelinek. In: Forum modernes Theater. Bd. 15. Hrsg. v. Günther Ahrends. Heft 1/2000. Tübingen 2000. S. 21-30.
- **Koall, Robert:** Hamlets Echo. In: Programmheft zu Hamlet von William Shakespeare. Staatsschauspielhaus Dresden. Spielzeit 2013/14. S. 6-7.
- **Lauer, Gerhard:** Autorkonzepte in der Literaturwissenschaft. In: Die Rückkehr des Autors. Hrsg. v. Fotis jannidis, Gerhard Lauer, Matias Martinez, Simone Winko. Tübingen 1999. S. 159-167.
- **Lehmann, Hans-Thies:**
 - Die Gegenwart des Theaters. In: Transformationen, Theater der neunziger Jahre. Hrsg. v. Erike Fischer- Lichte, Doris Kolesch und Christel Weiler. Berlin 1999. S. 824- 839.
 - Postdramatisches Theater. Frankfurt a.M. 2001.
- **Lontano - Die Schaubühne von Peter Stein.** Ein Film von Andrea Lewin. Mit Texten von Norbert Miller und Hans Helmut Prinzler und Fotos von Ruth Walz. Andreas Lewin Filmproduktion 2013.
- **Mainusch, Herbert:** Das Theater ist eine Art Museum. Gespräch mit Peter Stein. In: Regie und Interpretation. Gespräche mit Regisseuren. München 1985a.
- **Miller, Norbert:** Der Helena-Akt – ein Antiken-Pasticcio? In: Peter Stein inszeniert Faust von Johann Wolfgang von Goethe. Das Programmbuch Faust I und II. Hrsg. v. Roswitha Schieb. Köln 2000. S. 277-280.
- **Metzler Lexikon Literatur.** Begriffe und Definitionen. Hrsg. v. Dieter Burdorf, Christoph Fasbender, Burkhard Moennighoff. Begründet von Günther Schweikle und Irmgard Schweikle. Stuttgart/ Weimar 2007.
- **Metzler Lexikon Theatertheorie.** Hrsg. v. Erika Fischer- Lichte, Doris Kolesch, Matthias Warstat. Stuttgart 2005.
- **Miller, Norbert:** Die Schaubühne, Peter Stein und der Film. In: Lontano- Die Schaubühne von Peter Stein. Andreas Lewin Filmproduktion 2013. Booklet, S. 13-43.
- **Mindt, Nina:** Reflexionen zur Übersetzung des antiken Dramas seit 1945. In: Theorie der Übersetzung antiker Literatur in Deutschland seit 1800. Berlin 2009.

- **Müller, Klaus-Peter:** Geschichte und Selbsterkenntnis in Taylors *Good* und Bonds *Summer*. In: Forum modernes Theater. Bd. 2. Hrsg. v. Günther Ahrends. Heft 2/ 1987. Tübingen 1987. S. 34- 54.

- **Nagel, Ivan:**
 - Schriften zum Drama. Berlin 2011 a.
 - Geburt einer Truppe: Stein inszeniert „Peer Gynt“. In: Schriften zum Theater. Hrsg. v. Ivan Nagel. Frankfurt/ Berlin 2011 b.
 - Kortner, Zadek, Stein. München 1989.

- **Der neue Wettstreit der Künste.** Legitimation und Dominanz im Zeichen der Intermedialität. Hrsg.v. Uta Degner/ Norbert Christian Wolf. 2010.

- **Nissen- Rizvani, Karin:** Autorenregie. Theater und Texte von Sabine Harbeke, Armin Petras/ Fritz Kater, Christoph Schlingensiefel und René Pollesch. Bielefeld 2011.

- **Offene Rechnungen.** Intendanz Armin Petras - Maxim Gorki Theater Berlin. Hrsg. v. Claudia Nola und Arved Schultze. Berlin 2013.

- **Pavis, Patrice:**
 - Medien auf der Bühne. In: Theater und Bild. Inszenierungen des Sehens. Hrsg.v. Kati Röttger und Alexander Jakob. Bielefeld 2009.
 - Semiotik der Theaterrezeption. Tübingen 1988.

- **Pfützner, Klaus:** Weltbild und Schauspielkunst bei Max Reinhardt. In: Max Reinhardt. Schriften. Briefe, Reden, Aufsätze, Interviews, Gespräche, Tagebücher, Auszüge aus Regiebüchern. Hrsg. v. Hugo Fetting. Berlin 1974.

- **Politiki, Dinah:** Die Arbeit mit lebendigem Material. Theaterpädagogische Relevanz professioneller Schauspielmethoden für Menschen und Menschendarsteller unter besonderer Berücksichtigung Stanislawskis und Strasbergs. Stuttgart 2004.

- **Prütting, Lenz:** Werktreue: historische und systematische Aspekte einer theaterpolitischen Debatte über Grenzen der Theaterarbeit. Tübingen 2006

- **Reichert, Klaus:** „Bin die Verschwendung, bin die Poesie.“ In: Goethes Faust, Peter Steins Inszenierung in Bildern. Ostfildern 2003.

- **Regietheater: Wie sich über Inszenierungen streiten lässt.** Hrsg. v. Ortrud Gutjahr. Würzburg 2008.

- **Rischbieter, Henning:** Die unnachgiebige, liebevolle Erforschung des Menschen. Laudatio anlässlich der Verleihung des Kortner- Preises an Andrea Breth. In: Theater heute. Heft 11/ 1987. S. 1-4.
- **Rückkehr des Autors.** Zur Erneuerung eines umstrittenen Begriffs. Hrsg. v. Jannidis Fotis, Gerhard Lauer, Matias Martinez und Simone Winko. Tübingen 1999.
- **Rühle, Günter:** Anarchie in der Regie? Theater in unserer Zeit. 2. Bd. Frankfurt a. M. 1982.
- **Roselt, Jens:** Seelen mit Methode - Schauspieltheorien vom Barock bis zum postdramatischen Theater. Berlin 2009.
- **Rutenborn, Günter:** Das Theater als theologische Anstalt. In: Almanach des Wittig-Verlags 1949. S. 154-168.
- **Sachwörterbuch der Literatur.** Hrsg. v. Gero von Wilpert. Stuttgart 2001.
- **Schauspielhaus Bochum: William Shakespeare.** Was ihr wollt oder Zwölfte Nacht. Deutsch von Reinhard Palm. Fassung für das Schauspielhaus Bochum von Andrea Breth und Reinhard Palm. Programmbuch Nr. 35. Spielzeit 1988/ 89.
- **Schieb, Roswitha:** Peter Stein *ein* Porträt. Berlin 2005.
- **Schlaghecken, Angelika:** „Theater ist eine Phantasiemaschine“. Jan Bosse als Regisseur. Bayreuth, Univ., Magisterarbeit 2008.
- **Schmidt, Jochen:** Goethes Faust, Erster und Zweiter Teil: Grundlagen, Werk, Wirkung. München 2001.
- **Schmidt, Wolf Gerhard:**
 - „Le classicisme, c`est cela, *l`avantgarde*.“ Zur `restaurativen` Stoßrichtung radikalästhetischer Transgression in der Moderne. In: Literatur als Wagnis/ Literature as a risk. [DFG-Symposion, 3. bis 7. Oktober 2011, Villa Vigoni (Lovenjo, Italien).] Hrsg. von Monika Schmitz-Emans. Berlin/New York 2012.
 - Zwischen Antimoderne und Postmoderne. Das deutschsprachige Drama und Theater der Nachkriegszeit im internationalen Kontext. 3 Bd. Eichstätt 2008. (= Habilitationsschrift).
 - In »allen Künsten« wird »das Bestreben sichtbar«, »die Grenzen zu überschreiten.« Intermedialität als Basisphänomen der deutschsprachigen Literatur zwischen 1815 und 1848. In: Internationales Archiv für Sozialgeschichte der deutschen Literatur. Hrsg. v. Bachleitner, Norbert / Begemann, Christian / Erhart, Walter / Hübinger, Gangolf. Bd. 35, Heft 2. Bielefeld 2010. S. 195- 243.
- **Schöbler, Franziska:** Einführung in die Dramenanalyse. Stuttgart 2012.

- **Schultheatertexte.De:** Die Internetplattform für das darstellende Spiel. Henrik Ibsen. Peer Gynt. Frankfurt a. M. 2004.
- **Schütze, Peter:** Der kreative Interpret: Kleines Vademekum zum dramaturgischen Umgang mit Texten. In: Forum modernes Theater. 3. Bd. Hrsg. v. Günther Ahrends. Heft 3/ 1988. Tübingen 1988. S. 55- 66.
- **Siegmund, Gerald:** Für ein Theater der Auseinandersetzung. In: Theater des Fragments. Performative Strategien im Theater zwischen Antike und Postmoderne. Hrsg. v. Anton Bierl. Bielefeld 2009. S. 11-17.
- **Stapele, Peter van:** Starting the cycle: Possibilities for the analysis of performance. In: Das Drama und seine Inszenierung. Vorträge des internationalen literatur- und theatersemiotischen Kolloquiums Frankfurt am Main 1983. Hrsg. von Erika Fischer-Lichte. 1985.
- **Steinbeck, Dietrich:** Probleme der Dokumentation von Theaterkunstwerken. In: Theaterwissenschaft im deutschsprachigen Raum. Hrsg. v. Helmar Klier. Darmstadt 1981. S. 179-191.
- **Stemann, Nicolas:** „Irgendwas zwischen Fernsehen und Leben. Ein Interview.“ In: Regietheater. Wie sich über Inszenierungen streiten lässt. Hrsg. v. Ortrud Gutjahr. Würzburg 2008.
- **Stoll, Karl-Heinz:** Frauen im zeitgenössischen englischen Drama: Die neueren Werke von Edward Bond. In: Tendenzen des Gegenwartstheaters. Hrsg. v. Wilfried Floeck. Tübingen 1988.
- **Strauß, Botho:** Das schöne Umsonst. Peter Stein inszeniert >Tasso< in Bremen. In: Theater heute. 5/1969. S. 12- 16.
- **Sucher, Bernd C.:** Das Theater der achtziger und neunziger Jahre. Frankfurt a. M. 1995.
- **Theater heute: die Theaterzeitschrift.** Der Theaterverlag Friedrich Berlin: Berlin 1969.
 - Theater heute. Nr. 5/ 1969.
 - Theater heute. Nr. 4/ 1984.
 - Theater heute Nr. 13/ 1967.
 - Theater heute Nr. 11/ 1987.
 - Theater heute Nr. 11/ 2001.
- **Torquato Tasso: Regiebuch der Bremer Inszenierung.** Hrsg. v. Volker Canaris. Frankfurt a. M. 1970.
- **Trunz, Erich:** Anmerkungen. Prolog im Himmel. In: Johann Wolfgang von Goethe: Faust. Hrsg. v. Erich Trunz. München 2002.

- **Voss, Egon:** Werktreue und Partitur. In: Schwerpunkt: Regietheater. Hrsg. v. Udo Bernbach u.a. Heft 2/ 2005. Würzburg 2005. S. 55- 66.
- **Walz, Ruth:** Goethes Faust, Peter Steins Inszenierung in Bildern. Ostfildern 2003.
- **Weiler, Christel/ Lehmann, Hans-Thies:** Szenarien von Theater und Wissenschaft. Festschrift für Erika Fischer- Lichte. Hrsg. v. dens. Reihe 15. Berlin 2003.

- **Welsch, Werner:**
 - Unsere postmoderne Moderne. Weinheim 1987.
 - Ästhetisches Denken. Stuttgart 1990.
 - Anästhetik – Fokus einer erweiterten Ästhetik. In: Schöne Aussichten. Ästhetische Bildung in einer technisch-medialen Welt. Hrsg. v. Wolfgang Zacharias. Essen 1991.
- **Werner, Katja:** Jan Bosse. Erschließen von Fantasieräumen. In: Werk- Stück. Regisseure im Porträt. Arbeitsbuch 2003. Hrsg.v. Anja Dürschmidt, Barbara Engelhardt. Berlin 2003.
- **Zabka, Thomas/ Dresen, Adolf:** Dichter und Regisseure: Bemerkungen über das Regietheater; [Betreibt das Regie-Theater die Hinrichtung der Klassik? ; Antworten auf die Preisfrage der Deutschen Akademie für Sprache und Dichtung vom Jahr 1993]. Göttingen 1995.
- **Zima, Peter V.:** Literarische Ästhetik: Methoden und Modelle der Literaturwissenschaft. Tübingen 1995.

6.6. Internetquellen

- **Bazinger, Irene:** In achtzig Minuten um Lessings Welt. In: Die Welt unter <http://www.welt.de/kultur/theater/article4100158/In-achtzig-Minuten-um-Lessings-Welt.html>; (Stand: 27.04.2014).
- **Berger, Jürgen:** Roger Vontobel. In: Goethe Institut. 50 Regisseure im deutschsprachigen Theater (2014) unter <http://www.goethe.de/kue/the/reg/reg/sz/von/deindex.htm>; (Stand: 25.04.2014).
- **Bondy, Luc:** Gründerfigur des Theaters. In: Neue Zürcher Zeitung (01.10.2007) unter <http://www.nzz.ch/aktuell/feuilleton/uebersicht/gruenderfigur-des-theaters-1.562979>; (Stand: 27.04.2014).
- **Braun, Karlheinz:** Faust ohne Gott. Theatergespräch. In: wwwweltbühne für Autoren und Künstler (19.09.2012) unter <http://faustkultur.de/849-0-Gesprch-K-H-Braun-und-Michael-Eberth.html#.U7fX5xxhvDo>; (Stand: 27.04.2014).
- **Briegleb, Till:**
 - Jan Bosse. In: 50 Regisseure im deutschsprachigen Theater (2014) unter <http://www.goethe.de/kue/the/reg/reg/ag/bos/deindex.htm>; (Stand: 27.04.2014).
 - Jan Bosse. In: 50 Regisseure im deutschsprachigen Theater (2014) unter <http://www.goethe.de/kue/the/reg/reg/ag/bos/deindex.htm#1624831>
 - Nicolas Stemann. In 50: Regisseure im deutschsprachigen Theater (2014) unter <http://www.goethe.de/kue/the/reg/reg/sz/st/deindex.htm#1625261>.
 - Stefan Pucher. In: 50 Regisseure im deutschsprachigen Theater (2014) unter <http://www.goethe.de/kue/the/reg/reg/mr/puc/deindex.htm>.
- **Bruggaier, Johannes:** Was niemand zu interessieren hat. In: Kreiszeitung.de (11.09.2010) unter <http://www.kreiszeitung.de/nachrichten/kultur/niemanden-interessieren-913054.html>; (Stand: 27.04.2014).
- **Burgtheater Wien: Premiere im Akademietheater.** In: Bundestheater.at unter <http://www.burgtheater.at/Content.Node2/home/service/shop/07-Emilia-Galotti.at.php>; (Stand: 27.04.2014).
- **Burgtheater: „Wallenstein“ auf Eis.** In: Der Standard.at (31.08.2006) unter <http://derstandard.at/2561203>; (Stand: 27.04.2014).

- **Corsten, Volker:** So wie es ist, wird es nicht weiter gehen. In: FAZ (18.12.2011) unter <http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/im-gespraech-andrea-breth-so-wie-es-ist-wird-es-nicht-weitergehen-11568454-p2.html>; (Stand: 27.04.2014).
- **Crystely, Susan:** Interview mit Andrea Breth vom 29.04. 2013 unter <http://www.3sat.de/mediathek/index.php?display=1&mode=play&obj=36128>; (Stand: 27.04.2014).
- **Dermutz, Klaus:** Der Wanderer. In: Sueddeutsche.de vom 17.05.2010. unter <http://www.sueddeutsche.de/kultur/zum-tod-von-klaus-michael-grueber-der-wanderer-1.189675>; (Stand: 27.04.2014).
- **Deutsches Theater Berlin:** Michael Thalheimer. In: Regie (2013) unter https://www.deutschestheater.de/ensemble/regie/michael_thalheimer/; (Stand: 27.04.2014).
- **Diezemann, Nina:** Michael Thalheimer inszeniert „Emilia Galotti“. In die Liebe verrannt. In: Berliner Zeitung (27.09.2001) unter <http://www.berliner-zeitung.de/archiv/michael-thalheimer-inszeniert--emilia-galotti--in-die-liebe-verrannt,10810590,9938706.html>; (Stand: 27.04.2014).
- **Eröffnungsvortrag zum Studienjahresbeginn:** Peter Stein über seinen „erotischen“ Zusammenhalt mit den Schauspielern. In: Hochschule für Schauspielkunst „Ernst Busch“ Berlin unter <http://www.hfs-berlin.de/nachricht/peter-stein-ueber-seinen-erotischen-zusammenhalt-mit-den-schauspielern/>; (Stand: 27.04.2014).
- Ostermeier, Albert: <http://www.flickr.com/photos/36735054@N06/3385135584/>; (Stand: 27.04.2014)
- **Fischer, Ulrich:** Feuerwehr im Saustall. Roger Vontobel inszeniert „Was ihr wollt“ in Bochum. In: Deutschlandradio Kultur. (05.11.2011) unter http://www.deutschlandradiokultur.de/feuerwehr-im-saustall.1013.de.html?dram:article_id=172470; (Stand: 27.04.2014).
- **Forschungsgruppe Weltanschauungen:** Weltanschauungen in Deutschland unter Religionszugehoerigkeit_Bevoelkerung_2010_2013. (Stand: 27.04.2014).
- **Gambihler, Ralph:** Fanatiker am Werk. In: Nachtkritik (2012) unter http://www.nachtkritik.de/index.php?option=com_content&id=7494:hamlet-am-staatsschauspiel-dresden-sieht-roger-vontobel-den-daenenprinz-im-zwielicht&Itemid=40; (Stand: 27.04.2014).

- **Gächter, Sven:** Dieser dünnbrettrige Selbstverwirklichungssirrsinn!. In: profil online. unter <http://www.profil.at/articles/0726/560/177193/dieser-selbstverwirklichungssirrsinn>; (Stand: 27.04.2014).
- **Gohlke, Christian:** Texttreu inszeniert, großartig musiziert. In: Klassikcom (06.08.2012) unter <http://magazin.klassik.com/konzerte/reviews.cfm?task=review&PID=4191>; (Stand: 27.04.2014).
- **Heine, Matthias:** August Diehl ist ein Hamlet für 6 Stunden. In: Die Welt. Feuilleton. (29.09.2013) unter <http://www.welt.de/kultur/buehne-konzert/article120498349/August-Diehl-ist-ein-Hamlet-fuer-sechs-Stunden.html>; (Stand: 27.04.2014).
- **Heise, Katrin:** Zu spielen ist das schon sehr schwer.“ In: Deutschlandradio Kultur (21.11.2011) unter http://www.deutschlandradiokultur.de/zu-spielen-ist-das-schon-sehr-schwer.954.de.html?dram:article_id=146781; (Stand: 27.04.2014).
- **Jacobi, Johannes:** Tasso ein Clown? In: Die Zeit (04.04.1969) unter <http://www.zeit.de/1969/14/tasso-ein-clown>; (Stand:27.04.2014).
- **Jörder, Gerhard:** Ich bin altmodisch. Die Regisseurin Andrea Breth über die Bühne als Bildungsort und den Aktionismus der Jungen. In: Die Zeit (31.12.1998) unter http://www.zeit.de/1998/52/199852.breth_.xml; (Stand: 27.04.2014).
- **Karasek, Hellmuth:** Ein Höhepunkt deutschen Theaters. In: Zeit online (21.05.1971) unter <http://www.zeit.de/1971/21/ein-hoehepunkt-deutschen-theaters/seite-3>; (Stand:27.04.2014).
- **Kirschner, Stefan:** Was Michael Thalheimer vom 50. Theatertreffen erwartet. In: Berliner Morgenpost (2013) unter <http://www.morgenpost.de/kultur/berlin-kultur/article115792852/Was-Michael-Thalheimer-vom-50-Theatertreffen-erwartet.html>; (Stand: 27.04.2014).
- **Kriechbaum, Reinhard:** Des Pudels Kern ist ein weißer Fleck. In: nachtkritik.de (28.07.2011) unter http://www.nachtkritik.de/index.php?option=com_content&id=5942:faust-i-ii-nicolas-stemanns-laesst-den-achtstuendigen-faust-bei-den-salzbuerger-festspielen-im-stil-konglomerat-wuchern&Itemid=40; (Stand: 27.04.2014).
- **Krug, Hartmut:** Das Theater der 68er. In: Deutschlandradio Kultur (07.04.2008) unter <http://www.dradio.de/dkultur/sendungen/themenabend1968/765424/>; (Stand: 27.04.2014).

- **Küchemann, Fridtjof:** Flucht in den Text: „Oedipus“ von Jan Bosse in Hamburg. In: Frankfurter Allgemeine Feuilleton (01.06.2001) unter <http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/theater-flucht-in-den-text-oedipus-von-jan-bosse-in-hamburg-121117.html>; (Stand: 27.04.2014).
- **Kümmel, Peter:**
 - Hilft es überschätzt zu werden? Klaus Maria Brandauer und Peter Stein. In: Zeit online (16.03.2013) unter <http://www.zeit.de/2013/11/brandauer-stein-beckett-theater/seite-1>; (Stand: 27.04.2014).
 - „Ich kann von dem Burschen nicht lassen.“ In: Zeit online (04.01.2005) unter http://www.zeit.de/2005/02/Interview_Breth/seite-3; (Stand: 27.04.2014).
 - Ich doch nicht. In: Zeit online (01.01.2012) unter <http://www.zeit.de/2012/01/Theater-Regisseurin-Breth>; (Stand: 27.04.2014)
- **Kronsbein, Joachim:** Auf den Tisch gehauen. In: Der Spiegel (08.09.1997) unter <http://www.spiegel.de/spiegel/print/d-8778965.html>; (Stand: 27.04.2014).
- **Laages, Michael:** Jan Bosse inszeniert, Rocko Schamoni schreibt Musik. In: Deutschlandfunk (28.11.2010) unter http://www.deutschlandfunk.de/jan-bosse-inszeniert-rocko-schamoni-schreibt-musik.691.de.html?dram:article_id=54921; (Stand: 27.04.2014).
- **Laudenbach, Peter:** Nicolas Stemann über seine Hamburger „Faust“ Inszenierung. In: Tip Berlin (23.05.2012) unter (<http://www.tip-berlin.de/kultur-und-freizeit-theater-und-buehne/teil-2-nicolas-stemann-uber-seine-hamburger-faust-inszenierung>). (Stand: 27.04.2014).
- **Mair, Irene:** FRITZ KORTNER – THEATERGENIE AN DEN KAMMERSPIELEN (2012) unter http://www.100mk.de/fritz_kortner.html; (Stand: 27.04.2014).
- **Mayer, Norbert:** Breth: „Shakespeare ging es um politisches Theater.“ In: Die Presse.com. Kultur. Bühne (15.09.2013) unter http://diepresse.com/home/kultur/news/1452999/Breth_Shakespeare-ging-es-um-politisches-Theater; (Stand: 27.04.2014).
- **Meier, Christian:** Wilder Tanz des wilden Herzens. Die Orestie übersetzt von Peter Stein. In: Rezension Belletristik. In: Frankfurter Allgemeine Feuilleton (14.10.1997) unter <http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/buecher/rezensionen/belletristik/rezension-belletristik-wilder-tanz-des-wilden-herzens-11306498.html>; (Stand: 27.04.2014).

- **Mommert, Wilfried:**
 - „Deutsches Regietheater wird in der ganzen Welt verlacht.“ In: Der Tagesspiegel Kultur (11.09.2007) unter <http://www.tagesspiegel.de/kultur/peter-stein-deutsches-regietheater-wird-in-der-ganzen-welt-verlacht/1039364.html>; (Stand: 27.04.2014).
 - „Regiealtmeister Peter Stein.“ In: News @ORF.at (22.12.2013) unter <http://orf.at/stories/2211364/2211389/>; (Stand: 27.04.2014).
- **Münder, Peter:** Theater als Obsession und Glücksspende. In: Cultur mag (08.06.2009) unter <http://culturmag.de/rubriken/buecher/andrea-breth-frei-fur-den-moment/2519>; (Stand: 27.04.2014).
- **Münder, Peter:** Theater als Obsession und Glücksspende. In: CULTURMAG (08.06.2009) unter <http://culturmag.de/rubriken/buecher/andrea-breth-frei-fur-den-moment/2519>; (Stand: 27.04.2014).
- **Nagel, Ivan:** Der schöne Haß. In: Zeit online (02.09.1988) unter <http://www.zeit.de/1988/36/der-schoene-hass>; (Stand: 27.04.2014).
- **O' Mahony, John:** Master of the rebels. In: The guardian (09.08.2003) unter <http://www.theguardian.com/stage/2003/aug/09/theatre>; (Stand:27.04.2014).
- **Ostermaier, Albert:** <http://www.flickr.com/photos/36735054@N06/3385135584/>; (Stand: 27.04.2014).
- **Pauly, Katrin:** Jan Bosse inszeniert Kleist kompromisslos komisch. In: Berliner Morgenpost (29.03.2010) unter <http://www.morgenpost.de/kultur/berlin-kultur/article1283215/Jan-Bosse-inszeniert-Kleist-kompromisslos-komisch.html>; (Stand: 27.04.2014).
- **Pesl, Martin Thomas:** Dem Volke kein Kaviar. In: Nachtkritik (28.09.2013) unter http://www.nachtkritik.de/index.php?option=com_content&view=article&id=8565:hamlet-andrea-breth-und-august-diehl-nehmen-shakespeare-am-burgtheater-woertlich&catid=38:die-nachtkritik&Itemid=40; (Stand: 27.04.2014).
- **Pilz, Dirk:** Der Adam unter uns. In: Berliner Zeitung. (29.03.2010) unter <http://www.berliner-zeitung.de/archiv/jan-bosse-holt-seinen-zuercher--zerbrochnen-krug--ins-gorki-theater-der-adam-unter-uns,10810590,10707868.html>; (Stand: 27.04.2014).
- **Prillmann, Hilke:** Gegen die Zertrümmerung des schon Kaputten. In: Die Welt (15.04.2001) unter <http://www.welt.de/politik/60-jahre-wams/article610998/Gegen-die-Zertruemmerung-des-schon-Kaputten.html>; (Stand: 27.04.2014).
- **Rathgeb, Eberhard:** Ein Drama wohnt, ach, in unserer Brust. In:Frankfurter Allgemeine Zeitung (25.10.2004) unter <http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/buehne-und->

- [konzert/theater-ein-drama-wohnet-ach-in-unserer-brust-1194394.html](http://www.tip-berlin.de/konzert/theater-ein-drama-wohnet-ach-in-unserer-brust-1194394.html); (Stand: 27.04.2014).
- **Die Regisseure Jan Bosse und Antú Romero Nunes im Interview.** In: Tip Berlin (Hrsg.) (10.11.2011) unter <http://www.tip-berlin.de/kultur-und-freizeit-theater-und-buehne/die-regisseure-jan-bosse-und-antu-romero-nunes-im-interview>; (Stand: 27.04.2014).
 - **Rennhofer, Marie:** Lessing gegen den Strich. In: Deutschlandradio Kultur (21.1.2002) unter <http://www.dradio.de/dlf/sendungen/kulturheute/140458/>; (Stand: 27.04.2014).
 - **Rousseau, Jean-Jacques: VOLUME 9.** Dictionnaire de musique. In: Collection complète des oeuvres, Genève, 1780-1789, vol. 9, in-4°(07.10.2012) unter www.rousseauonline.ch; (Stand:27.04.2014).
 - **Schauspiel in Deutschland** (2006) unter <http://www.schauspiel-in-deutschland.de/html/historie.schtheorien.stanislawski.htm>; (Stand: 27.04.2014).
 - **Schiller, Maike:** Haben Sie etwa das Gefühl, ich sei kokett? In: Hamburger Abendblatt (23.10.2009) unter <http://www.abendblatt.de/kultur-live/article1241454/Haben-Sie-etwa-das-Gefuehl-ich-sei-kokett.html>; (Stand:27.04.2014).
 - **Schmidt, Thomas E.:** Hier wird niemand gerettet. In: Zeit Online (28.09.2012) unter <http://www.zeit.de/2012/39/Theater-Faust-Goethe-Krise>; (Stand: 27.04.2014).
 - **Schmöe, Stefan:** Ritterfestspiele streng nach Faktenlage. In: OMM Online Musik Magazin (06.08.2011) unter <http://www.omm.de/veranstaltungen/festspiele2011/SALZBURG-2011-macbeth.html>; (Stand: 27.04.2014).
 - **Schneider, Rolf:** Schluss mit dem Theater. In: Die Welt (23.11.2007) unter http://www.welt.de/welt_print/article1391161/Schluss-mit-dem-Theater.html; (Stand: 27.04.2014).
 - **Schneeberger, Peter:** "Uns gibt es nicht mehr lange": Regisseur Peter Stein und das Regietheater. In: profil online (04.05.2009) unter <http://www.profil.at/articles/0919/560/241123/uns-regisseur-peter-stein-regietheater>; (Stand: 27.04.2014).
 - **Schrinner, Julia:** Schauspiel in Deutschland. Konstantin Sergejewitsch Stanislawski. In: Schauspiel in Deutschland unter <http://www.schauspiel-in-deutschland.de/html/historie.schtheorien.stanislawski.qu.htm>; (Stand: 27.04.2014).
 - **Staatsschauspiel Dresden:** Hamlet im Schauspielhaus Dresden. In: DRESDENEINSTV (2014) unter <http://vimeo.com/54772163>; (Stand: 27.04.2013).

- **Stadelmaier, Gerhard:**
 - Kein Kind seiner Zeit. Zum siebenzigsten Geburtstag von Peter Stein. In: Frankfurter Allgemeine Feuilleton (01.10.2007) unter <http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/buehne-und-konzert/theater-kein-kind-seiner-zeiten-1458264.html>; (Stand: 27.04.2014).
 - Die Schandtat der Saison. In: Frankfurter Allgemeine Feuilleton (18.12.2012 a) unter <http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/gorkis-sommergaeste-in-der-berliner-schaubuehne-die-schandtat-der-saison-11995650.html>; (Stand: 27.04.2014).
 - Andrea Breth zum sechzigsten. In Dichterdiensten. In: Frankfurter Allgemeine Feuilleton (28.10.2012 b) unter <http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/andrea-breth-zum-sechzigsten-in-dichterdiensten-11941773.html>; (Stand: 27.04.2014).
- **Stumm, Reinhardt:** Gegen falsche Idylle im Nachkriegstheater. In: Deutschlandradio Kultur (22.07.2005) unter <http://www.dradio.de/dkultur/sendungen/kalenderblatt/397602/> (Stand: 27.04.2014).
- **Teuwsen, Peer:** Kampf der Titanen. In: Die Weltwoche (Ausgabe 10/ 2007) unter <http://www.weltwoche.ch/ausgaben/2007-10/artikel-2007-10-kampf-der-titane.html>; (Stand: 27.04.2014).
- **Theaterlexikon.** In: Deutsches Theaterverzeichnis (1999) unter <http://www.theaterverzeichnis.de/lexikon.php#r>; (Stand 27.04.2014).
- **Trenkler / Pohl:** Burgtheater: „Wallenstein auf Eis.“ In: Der Standard. At (31.08.2006) unter <http://derstandard.at/2561203>; (Stand: 27.04.2014).
- **Ullmann, Katrin:** Helden, Menschen, Avatare. Die Helden auf Helgeland – Roger Vontobel schickt Ibsen ins Second Life. In: Nachtkritik (2008) unter http://www.nachtkritik.de/index.php?option=com_content&task=view&id=869; (Stand: 27.04.2014).
- **Villiger Heilig, Barbara:** Aufstand der Gefühle. Andrea Breth mit Lessings «Emilia Gallotti» in Wien. In: Neue Zürcher Zeitung 23.12.2002) unter <http://www.nzz.ch/aktuell/startseite/article8LC4R-1.448673>; (Stand: 26.08.2013).
- **Wahl, Christine:** Michael Thalheimer. In: Goethe Institut. Theater in Deutschland- 50 Regisseure (2014) unter <http://www.goethe.de/kue/the/reg/reg/sz/tha/deindex.htm>; (Stand: 27.04.2014).
- **Wengierek, Reinhard:** Wir müssen uns treiben lassen. In: Die Welt (25.10.2004) unter <http://www.welt.de/print-welt/article348232/Wir-muessen-uns-treiben-lassen.html>; (Stand: 27.04.2014).

- **Zitty Berlin:** Interview mit Michael Thalheimer. In: Zitty Berlin. Theater Berlin (21.03.2013) unter <http://www.zitty.de/michael-thalheimer.html>; (Stand: 27.04.2014).

Inszenierungsanhang⁶⁹⁵

- Emilia Galotti von Gotthold Ephraim Lessing. Regie: Andrea Breth. Burgtheater Wien. Aufzeichnungen aus dem Akademietheater 2003. Hrsg. v. Klaus Bachler. TV-Regie: Andreas Morell. Hoanzl: 2008.
- Emilia Galotti von Gotthold Ephraim Lessing. Regie: Michael Thalheimer. Theateraufführung Deutsches Theater Berlin. BRD, 2002.
- Hamlet von William von Shakespeare. Regie: Andrea Breth. Exemplar zur wissenschaftlichen Verfügung gestellt vom Burgtheater Wien 2013.
- Hamlet von William von Shakespeare. Regie: Roger Vontobel. Aufzeichnungen aus dem Staatsschauspielhaus Dresden 2013.
- Peter Stein inszeniert Faust von Johann Wolfgang von Goethe. Regie: Peter Stein. Fernsehregie: Peter Schönhofer (Faust I), Thomas Grimm (Faust II). ZDF, 2005.
- Faust. Der Tragödie Erster Teil von Johann Wolfgang von Goethe. Regie: Stefan Pucher. Exemplar zur wissenschaftlichen Verfügung gestellt vom Schauspielhaus Frankfurt 2012.
- Faust. Der Tragödie Zweiter Teil von Johann Wolfgang von Goethe. Regie: Nicolas Stemmann. Exemplar zur wissenschaftlichen Verfügung gestellt vom Thalia Theater Hamburg 2011.
- Der zerbrochene Krug von Heinrich von Kleist. Regie: Jan Bosse. Exemplar zur wissenschaftlichen Verfügung gestellt vom Maxim Gorki Theater Berlin 2014.

⁶⁹⁵ Hier werden lediglich die Inszenierungen aufgelistet, die zu Analysezwecken der Szenenanalysen aus den vorhergehenden Kapiteln vollständig untersucht wurden.

Abbildungsverzeichnis

- Abb. 1 - 4: Galerie Szenenphotos "Emilia Galotti" von Gotthold Ephraim Lessing;
Regie: Andrea Breth unter
<http://www.burgtheater.at/Content.Node2/galerien/3940.php>.

- Abb. 5 - 7: Galerie Szenenphotos „Emilia Galotti“ von Gotthold Ephraim Lessing;
Regie: Michael Thalheimer unter
http://archiv2.berlinerfestspiele.de/media/2009/kooperationen_3/deutsches_theater/koop_09_dt-galotti1_LISTEQUER.jpg.

- Abb. 8 - 11: Galerie Szenenphotos “Hamlet“ von William Shakespeare; Regie: Andrea Breth unter
http://www.burgtheater.at/Content.Node2/home/spielplan/event_detailansicht.at.php?eventid=960761277.

- Abb. 12 - 14: Galerie Szenenphotos “Hamlet“ von William Shakespeare; Regie: Roger Vontobel unter <http://www.staatsschauspiel-dresden.de/home/hamlet/bilder/#>.

- Abb. 15: Galerie Szenenphotos “Faust I und II“ von Johann Wolfgang von Goethe;
Regie: Peter Stein unter PBF, S. 178.
Abb. 16: Ebd., S. 211.
Abb. 17: Ebd.

- Abb. 18 - 19: Galerie Szenenphotos “Faust I“ von Johann Wolfgang von Goethe; Regie: Stefan Pucher unter <http://blogs.faz.net/ding/2012/10/24/was-die-welt-im-schauspiel-frankfurt-zusammenhaelt-448/>.

- Abb. 20: Galerie Szenenphotos "Faust I und II" von Johann Wolfgang von Goethe; Regie: Peter Stein unter PBF, S. 175.
Abb. 21: Goethes Faust. Steins Inszenierung in Bildern. Köln 2001. S, 140.
Abb. 22: Ebd.

- Abb. 23: Galerie Szenenphotos "Faust II" von Johann Wolfgang von Goethe; Regie: Nicolas Stemann unter <http://www.stehplatz.org/site/wp-content/uploads/2011/10/faust-3-1024x682.jpg>.
Abb. 24: http://dorfzeitung.com/wp-content/uploads/2011/08/faust_5.jpg
Abb. 25: <http://www.stehplatz.org/site/wp-content/uploads/2011/10/faust-3-1024x682.jpg>.
Abb. 26: http://www.kn-online.de/var/storage/images/kn/schleswig-holstein/kultur/nicolas-stemann-mit-3sat-preis-fuer-faust-i-ii-ausgezeichnet/21281169-1-ger-DE/Nicolas-Stemann-mit-3sat-Preis-fuer-Faust-I-II-ausgezeichnet_ArtikelQuerKlein.jpg.

- Abb. 27: Galerie Szenenphotos "Der Zerbrochene Krug" von Heinrich von Kleist; Regie: Jan Bosse unter <http://www.morgenpost.de/kultur/berlin-kultur/article1283215/Jan-Bosse-inszeniert-Kleist-kompromisslos-komisch.html>.
Abb. 28: http://www.gorki.de/content-images/galleryimage/247/der_zerbrochne_krug_6.jpg.

6.7. Anhänge

6.7.1. Anhang 1: Merkmalskatalog postmoderner Inszenierungsparameter

Merkmale postmoderner Inszenierungen	Äußerung
1. Theater als Prozess	Der phänomenologische Charakter des Theaters wird hier stark akzentuiert. Anstelle des Dramas steht nun der Aufführungsprozess im Vordergrund.
2. Nicht- Textualität	Betonung des phänomenologischen Charakters: Weg vom Text, hin zur Aufführung. Dabei stehen vor allem Körper und schauspielerische Leistung im Zentrum der Inszenierung. Dem Akteur, als Thema und Hauptfigur, kommt neben dem Regisseur die tragende Rolle zu, der dramatische Text verliert hingegen stark an Bedeutung.
3. Dekonstruktion des Textes	Der Text wird in seiner Komplexität reduziert und lediglich als Gewebefragment betrachtet. Es liegt ein stark schematisierter und anarchischer Freiheitsbegriff des Textes vor, der die Sinnauflösung fordert und sich von jeglichen Prämissen der werkimmanenten Interpretation bzgl. der Einheit, Geschlossenheit oder Bedeutung des Werkes stark distanziiert.

<p>4. Deformation des Textes</p>	<p>Das Drama verliert seine zentrale Stellung innerhalb des Inszenierungskontexts: Der Text wird als eingrenzende, beschränkende und verpflichtende Determinante verstanden, von dessen Autorität sich das Regietheater ausdrücklich abgrenzt. Ausdruck dieser Haltung ist der willkürliche Umgang mit der dramatischen Vorlage auf der Bühne.</p>
<p>5. Assoziation statt Interpretation</p>	<p>Anstelle von interpretatorischen Verfahren zur Texterschließung bedient sich das Regietheater lediglich assoziativer Verfahren. Durch diese bewusste Distanzierung von der literarischen Hermeneutik zeigt sich deutlich die Einseitigkeit dieses Konzepts: Weder vermag es alle Sinnansprüche die aus dem Text hervorgehen abzubilden, noch können Grenzen hinsichtlich der Willkür dieser Assoziationen gesteckt werden.</p>
<p>6. Ambiguität</p>	<p>Deutungsoffenheit und Willkür im Umgang mit dem Text: Der Text bildet keine innere und abgeschlossene Einheit, sondern ist ein Ort intertextueller Einflüsse. Es werden demnach auch keine verbindlichen Sinnansprüche an den Text gestellt, sondern ein anarchischer Freiheitsbegriff postuliert. Für den Interpreten kann es demzufolge kein adäquates Verstehen von Texten geben, da sich deren Bedeutung jeder eindeutigen Festlegung entzieht. Hieraus resultiert letztendlich die explizite Abkehr des Regietheaters vom hermeneutischen Umgang mit dem Text.</p>

<p>7. Nihilistische und groteske Formen der Darbietung</p>	<p>Verfremdung und Abstraktion der Aufführung. Eingriffe textueller, akustischer und optischer Art und Veränderung der dramatischen Ausdrucksmittel.</p>
<p>8. Eliminieren des Autors</p>	<p>Der Autor, ehemals autoritäres Zentrum einer Theaterinszenierung, wird in seiner Wirkkraft auf inhaltlicher und ästhetischer Ebene durch den Regisseur verdrängt. Mit dieser Verlagerung geht häufig eine Aktivierung der Zuschauer einher. Grund für die Verdrängung des Autors sind häufig die Verschiebungen der Wertigkeit theatraler Mittel, wie auch ästhetischer Ansprüche an die Inszenierung.</p>

6.7.2. Anhang 2: Merkmalskatalog texttreuer Inszenierungsparameter

Merkmale texttreuer Inszenierungen	Äußerung
1. Primat des Textes	<p>Dem Drama kommt eine zentrale Stellung innerhalb der Transformation vom dramatischen zum szenischen Text zu. Dabei wird die Essenz des Textes durch die Einhaltung der Vorgaben, die sich aus der dramatischen Vorlage ergeben, betont. Als besonders verbindlich sind Informationen bezüglich der Figuren, Raum, Zeit, Handlung und Sinngehalt des Werkes zu behandeln. Regieanweisungen, die beispielsweise Informationen zur musikalischen Untermalung oder den gebärden der Schauspieler erteilen, sind ebenfalls als verbindliche Vorgabe zu betrachten.</p>
2. Hermeneutik als methodische Grundlage der Texterschließung	<p>Im Gegensatz zu den assoziativen Verfahren des Regietheaters bedienen sich werkadäquate Inszenierungskonzepte hermeneutischer Verfahren als methodischer Grundlage zur Texterschließung. Hiermit wird die Theorie und Auslegung von Texten bezeichnet, wie auch im weiteren Sinn das Verstehen von Sinneszusammenhängen und die Deutung aller sprachlicher und außersprachlicher Zeichen, um diesen vollständig zu erfassen.</p>

<p>3. Haupt- und Nebentext</p>	<p>Im Drama finden sich, anders als im Roman, zwei unterschiedliche Textformen, der Haupt- und der Nebentext wieder. Während der Haupttext alles Gesprochene umfasst, findet sich im Nebentext alle Angaben, die im gesprochenen Text zwar nicht erscheinen, jedoch genauso entscheidend für eine werkadäquate Umsetzung des Dramas sind.</p>
<p>4. Außersprachliche Zeichen</p>	<p>Für die textgetreue Inszenierung eines Dramas ist es weiterhin elementar, alle außersprachlichen Zeichen die der Text vorgibt adäquat umzusetzen. So nehmen die Konzeption des Bühnenraums, Figurengestaltung oder implizite wie explizite Regieanweisungen großen Einfluss auf die Gestaltung des Stückes und tragen maßgeblich zu dessen Darstellung bei.</p>
<p>5. Relevanz des Autors</p>	<p>Die Bedeutung eines Textes ist stets situations- und sprechergebunden, weshalb sie, wie alle menschlichen Artefakte, mit einem Autorindex versehen sind.⁶⁹⁶ Zwar entspricht der Text nicht dem Autor, dennoch wird er von ihm in einer bestimmten Zeit und zu bestimmten Konditionen verfasst. Diese Umständen formen maßgeblich die historischen, kulturellen und gesellschaftliche Formen im Text, weshalb das Wissen um die Autorinstanz konstitutiv für literaturwissenschaftliche Arbeiten ist.</p>
<p>6. Unbestimmtheitsstellen als Nische für den kreativen</p>	<p>Der Text ist zwar offen in der Deutung, was seiner Inkommensurabilität entspricht, jedoch nicht willkür-</p>

⁶⁹⁶ Vgl.: Die Rückkehr des Autors (1999), S. 160ff.

Interpreten	lich! Freiheit und Offenheit liegen demnach in der Begrenzung: Der Text wird durch seine Struktur in seiner Deutungsmöglichkeiten eingeschränkt und erteilt gleichzeitig sehr klare Vorgaben. In diesem Zusammenhang können Leerstellen, die der Text bietet, als Nischen für den kreativen Interpreten auf der Bühne betrachtet werden.
-------------	--

6.7.3. Anhang 3: Biographische Angaben

I.) Andrea Breth: Biographische Angaben⁶⁹⁷

Erste und gleichzeitig richtungweisende Erfahrungen sammelt die Regisseurin in Bremen. Dort arbeitet sie zusammen mit David Esrig, Erich Wonder und Christoph Nel und inszeniert Brechts *Kleinbürgerhochzeit*, Strindbergs *Mit dem Feuer spielen* und Schnitzlers *Liebeleli*. Weitere bemerkenswerte Inszenierungen, die ebenfalls in dieses Zeitfenster fallen, sind Horváths *Zur schönen Aussicht* am Thalia Theater Hamburg und Strindbergs *Der Vater*, eine Kooperation mit Horst Siede am Theater Wiesbaden. Insbesondere letzterer Darbietung verdankt sie die darauffolgenden Regieangebote einiger namhafter Theaterleiter.

So folgt Andrea Breth 1980 dem Ruf Kurt Hübners an die Freie Volksbühne Berlin, muss jedoch mit ihrer dortigen Inszenierung von *Emilia Galotti* nach einer steilen Welle des Erfolgs, den ersten großen Misserfolg verbuchen. Diesbezüglich urteilt die Regisseurin auch entsprechend selbstkritisch, dass es ihr bei ihrer Inszenierung von *Emilia Galotti* nicht gelungen sei, „eine adäquate Form für den Text des Autors zu finden.“⁶⁹⁸

Nach einer künstlerischen Pause und Regenerationsphase startete sie einen Neuanfang an der Schauspielakademie in Zürich, in der sie sich abermals mit dem bedingenden Verhältnis von Text und Aufführung befasst, neues ausprobiert und altes verwirft. „Ich war damals noch nicht wieder in der Lage, Stücke zu inszenieren, weil ich aufgrund des Bilderwuchers, der in meinem Hirn war, mit den Texten nicht zurecht kam.“⁶⁹⁹ Dieses Zitat hebt deutlich die zentrale Stellung hervor, die Breth dem Text in ihren Inszenierungen zuschreibt und betont ihre Auffassung von der Notwendigkeit einer intensiven Auseinandersetzung mit der dramatischen Vorlage. Parallel hierzu entwickelte sie schon zu dieser Zeit ein Faible für visuelle Akzente, die auch in ihren künftigen Stücken weiterhin eine tragende Rolle spielen. 1983 holte sie der Freiburger Intendant Ulrich Brecht an die dortigen Städtischen Bühnen, wo sie bis 1985 als feste Hausregisseurin engagiert war. In dieser Zeit gelang ihr auch der Durchbruch

⁶⁹⁷ Vgl. Ahrends (1990), BB, BD, Dermutz (1995), Jörder (1998) unter <http://www.zeit.de/1998/52/199852.breth.xml>, Stadelmeier (2012 b) unter <http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/andrea-breth-zum-sechzigsten-in-dichterdiensten-11941773.html>.

⁶⁹⁸ Ahrends (1990), S. 16.

⁶⁹⁹ Ebd. S. 124.

mit der Inszenierung von Federico García Lorcas *Bernarda Albas Haus* und beschert ihr eine Einladung auf das Berliner Theatertreffen. 1986 bricht nach dem Weggang von Claus Peymann an das Wiener Burgtheater eine neue Ära am Schauspielhaus Bochum unter dem Intendanten Frank- Patrick Steckel an. Steckel holt Andrea Breth nach Bochum, wo sie nahtlos an ihre vorhergehenden Erfolge in Freiburg anknüpfen kann. Mit ihren gelungenen und durchweg positiv rezensierten Inszenierungen gelingt es der Regisseurin sich in ihrer Bochumer Zeit bis 1989 in der deutschsprachigen Theaterszene zu etablieren. In ihrer ersten Bochumer Saison⁷⁰⁰ bringt sie sogleich die größten Erfolge dieser Zeit auf die Bühne. So folgen auf die Saisoneroöffnungsinszenierung von Luigi Pirandellos *Die Riesen vom Berge*, *Süden* von Julien Green und Edward Bonds *Sommer*. Für *Süden* erhält sie zahlreiche Auszeichnungen und wird abermals für das Berliner Theatertreffen ausgewählt. Weiterhin bedenkt man sie mit der Auszeichnung der Zeitschrift *Theater heute* als Regisseurin des Jahres. Darüber hinaus erhält Andrea Breth den, in diesem Jahr erstmals verliehenen, Kortner-Preis - vornehmlich für ihre Inszenierung von *Süden* und *Bernarda Albas Haus*. Die Jury urteilte diesbezüglich, dass diese Inszenierungen auf exemplarische Weise „die Widersprüche der Psyche und die Widersprüche der Gesellschaft, die jene hervorbringt“⁷⁰¹ darstellen. Was Henning Rischbieter in dieser Laudatio bezüglich der einschlägigen szenische Figuration von Andrea Breth und ihrer Nähe zu Fritz Kortner betont, hat im Laufe seiner Jahre nicht an Gültigkeit verloren:

Dies ist eben Kortnerisch an den herausragenden szenischen Figurationen der Andrea Breth: Beide zeigen die unauflösliche Verklammerung des Individuellen und des Gesellschaftlichen; des Psychischen und des Sozialen. Verklammerung habe ich gesagt, nicht einseitige oder gar ausschließliche Dominanz des einen über das andere; Verklammerung im Streit würde ich weiter sagen. Und im Körper, seinen Haltungen und seinen Gesten und Gängen (und ihren Widersprüchen) drückt sich dieser Dauerstreit in der Verklammerung zwischen psychischer Individualität und sozialer Ausgeprägtheit aus.⁷⁰²

Über ihre nachfolgenden Stationen Bochum und Wien, wo sie als freie Regisseurin tätig ist⁷⁰³, gelangt sie schließlich 1992 an die Berliner Schaubühne am Lehniner Platz, deren künstlerische Leitung sie fünf Jahre innehat. Hier sieht sich Breth vor der großen Herausforderung mit diesem renommierten Theater einen Neuanfang zu starten. Denn Ende der 80er-Jahre war die Schaubühne am Lehniner Platz, nachdem sie in den zwei vorausgegangenen

⁷⁰⁰ 1986/87.

⁷⁰¹ Vgl. Rischbieter (1987), S.6.

⁷⁰² Ebd.

⁷⁰³ Herausragende Inszenierungen dieser Schaffensperiode sind unter anderem Sean O'Caseys *Das Ende vom Anfang* und Kleists *Der zerbrochne Krug* an der Wiener Burg.

Jahrzehnten mit Inszenierungen von Peter Stein, Robert Wilson, Klaus Michael Grüber, Luc Bondy und einem perfekt eingespielten Ensemble weltberühmt geworden ist, in eine bizarre Krise geraten. Dem Druck vieler Erwartungen und dem permanenten Vergleich mit der *Ära Peter Stein* standhaltend, verhalf Andrea Breth diesem Schauspielhaus jedoch mit ihren Inszenierungen aus einer heftigen Krise heraus und sorgte für einige Jahre an erneuter Stabilität.

Dabei steht Andrea Breths Regiestil fest in der Tradition Fritz Kortners und des *alten* Peter Steins, aber auch David Esrig, Christof Nel und Erich Wonder haben die Regisseurin nachhaltig geprägt. Ihre hermetische und präzise Arbeitsweise, das damit einhergehende Inszenierungsmodell, sowie ein durchdachtes und formvollendetes Konzept, prägen ganz offensichtlich ihre Schaffensperiode und hinterlassen einen Eindruck herausragender Leistungen an der Berliner Schaubühne, die dennoch mit einigen heftigen Fehden zu Ende geht.

Wenn die Nebenerwerbsinteressen einiger Schauspieler so überhand nehmen oder auch Verträge nicht mehr eingehalten werden, wird man zu einem bloßen Organisator degradiert. Ich sehe einfach nicht ein, dass ich in meiner Arbeit als Regisseur ständig durch die Terminwünsche der Schauspieler gestört werde. (...) Das, was die Arbeit an der Schaubühne ausmachte: Konzentration, genauer Umgang mit Texten, Beschäftigung mit dem Umfeld der Texte und vieles mehr, wird heute als Zeit raubend und nicht >zeitgemäß< empfunden.⁷⁰⁴

Am Tag der Interviewveröffentlichung tritt Andrea Breth von der künstlerischen Leitung der Schaubühne Berlin zurück. Die Änderungen am Haus, wie auch die Einstellung einiger am Ensemble beschäftigten und der allgemein vorherrschende neue Zeitgeist, veranlassten sie zu diesem aussagekräftigen Schritt.

1999 – 2006 arbeitete sie als Hausregisseurin am Wiener Burgtheater, inszenierte in dieser Zeit unter anderem auch für die Salzburger Festspiele und wurde 2004 und 2005 erneut mit ihren Produktionen von *Emilia Galotti* und *Don Karlos* zum Berliner Theatertreffen eingeladen.

Bereits in den Bochumer Jahren hatte Andrea Breth unter psychischer Erkrankung gelitten, welche schließlich in einem Selbstmordversuch und längeren Klinikaufenthalten endeten. In diesem Zusammenhang kam es auch wiederholt zu abgesagten Inszenierungsvorhaben, wie Shakespeares *Was ihr wollt* und Calderóns *Tochter der Luft*.⁷⁰⁵ Auch die Inszenierung der Uraufführung des Stückes *Das Haus des Richters* von Dimitré Dinev für das Akademietheater

⁷⁰⁴ Kronsbein (1997) unter <http://www.spiegel.de/spiegel/print/d-8778965.html>.

⁷⁰⁵ BB, S. 79.

fiel ihrem Krankheitsbild zum Opfer. Für die Theatersaison 2006/ 2007 plante Breth schließlich eine monumentale und aufwendige Inszenierung von Schillers *Wallenstein*, die jeweils an zwei Abenden hintereinander im Burgtheater hätte aufgeführt werden sollen. Die Premiere der Inszenierung wurde jedoch immer wieder aufs Neue verlegt und musste letztendlich aus gesundheitlichen Gründen auf unbestimmte Zeit verschoben werden. Um eine komplette Absage der Inszenierung zu vermeiden, wurde schließlich eine gekürzte Fassung des *Wallenstein*- Projekts im Dezember 2007 gezeigt. Andrea Breth konnte die Regie selbst nicht führen und somit wurde diese an Thomas Langhoff übertragen.⁷⁰⁶ 2007 bekannte sich die Regisseurin daraufhin öffentlich zu ihrer Krankheit und nahm in der österreichischen Zeitschrift *Profil* zu ihrer manisch-depressiven Erkrankung Stellung.⁷⁰⁷

Ich habe meinem Arbeitgeber gegenüber nie verhehlt, dass ich unter Depressionen leide. Ich hätte jedes Verständnis gehabt, wenn die Premiere aufgrund betriebsinterner Notwendigkeiten spätestens im vergangenen Jänner fällig gewesen wäre. (...) Jedenfalls bin ich dankbar für das Vertrauen, das Jürgen Flimm in mich gesetzt hat. Auch er hatte es nicht leicht, denn in Salzburg geht es um ganz andere Summen als am Burgtheater. Das werde ich Flimm nie vergessen.⁷⁰⁸

2008 kehrte sie schließlich als Regisseurin des Stücks *Motortown* von Simon Stephens ans Burgtheater zurück. Im selben Jahr verfasste Breth die Bühnenfassung zu Dostojewskis *Schuld und Sühne* und inszenierte Schnitzlers *Das weite Land* für die Salzburger Festspiele. Es folgten 2009 die Inszenierung von Albert Ostermaiers *Blaue Spiegel* am Berliner Ensemble und Kleists *Der zerbrochne Krug* bei der Ruhrtriennale. 2011 folgten Isaak Babels *Marija* am Düsseldorfer Schauspielhaus und Szenen von *Cami, Charms und Courteline "Zwischenfälle"* am Burgtheater (Akademietheater) in Wien. 2012 inszenierte sie bei den Salzburger Festspielen Kleists *Prinz Friedrich von Homburg* in Koproduktion mit dem Burgtheater und 2013 Ibsens *John Gabriel Borkmann* am Schauspiel Frankfurt.

Für die Oper inszenierte Andrea Breth unter anderem ab 2000 Glucks *Orfeo ed Euridice* (Leipziger Oper), Smetanas *Die verkaufte Braut* (Oper Stuttgart), Bizets *Carmen* (Styriarte, Graz), bei den Salzburger Festspielen Tschaikowskys *Eugen Onegin*, Janáčeks Oper *Katja Kabanowa* im Brüsseler Théâtre de la Monnaie, *Lulu* von Alban Berg an der Berliner Staatsoper im Schiller Theater und *La Traviata* von Giuseppe Verdi im Brüsseler Théâtre de la Monnaie.

⁷⁰⁶ Trenkler/ Pohl (2006) unter <http://derstandard.at/2561203>.

⁷⁰⁷ Vgl. Gächter (2007) unter <http://www.profil.at/articles/0726/560/177193/dieser-selbstverwirklichungssinn>.

⁷⁰⁸ Ebd.

Innerhalb ihrer bisherigen Karriere erhielt Andrea Breth zahlreiche Auszeichnungen, darunter den Nestroy- Preis für „Beste Regie“ im Jahr 2003 für ihre Darstellung der *Emilia Galotti* und abermals im Jahr 2011 für *Zwischenfälle*. 2006 wurde ihr der Theaterpreis Berlin zugesprochen. Darüber hinaus ist Andrea Breth Mitglied der Akademie der Darstellenden Künste in Frankfurt am Main, der Akademie der Künste Berlin sowie der Bayerischen Akademie und Trägerin des Ehrenkreuzes für Wissenschaft und Kunst 1. Klasse.

II.) Michael Thalheimer: Biographische Angaben⁷⁰⁹

Nach seinem Studium für Musik und Theater im schweizerischen Kanton Bern erhielt Thalheimer einige Engagements als Schauspieler, darunter in Mainz, Bern, Bremerhaven und Chemnitz, wo er 1997 auch seine erste Inszenierung, Fernando Arrabals *Der Architekt und der Kaiser von Assyrien*, aufführte. Es folgten zahlreiche weitere Inszenierungen in Leipzig, Dresden, Freiburg, Basel, Frankfurt/Main, Köln und ab 2000 regelmäßig am Thalia Theater Hamburg. Den Auftakt macht er dort mit Molnárs *Liliom* (eingeladen zum Berliner Theater-treffen). Es folgten u.a. Büchners *Woyzeck*, Hauptmanns *Rose Bernd*, Brechts *Herr Puntila und sein Knecht Matti* und zuletzt 2009 Schnitzlers *Reigen*. Seit 2005 unternimmt der Regisseur auch partiell Ausflüge in die Opernregie, beispielsweise *Katja Kabanova* im Jahr 2005 an der Berliner Staatsoper oder Verdis *Rigoletto* an der Basler Oper oder. Unter der Intendanz von Bernd Wilms war Michael Thalheimer von 2005 bis 2008 leitender Regisseur sowie Mitglied der künstlerischen Leitung des Deutschen Theaters Berlin, wo er weiterhin gastweise inszeniert.

Thalheimers Arbeiten wurden vielfach ausgezeichnet. Neben diversen Einladungen zum Berliner Theatertreffen erhielt der Regisseur u.a. den 3sat-Innovationspreis für *Liliom*, den Wiener Nestroy-Preis, den Berliner Friedrich-Luft-Preis und die Moskauer Goldene Maske. Viele seiner Produktionen wurden zum Berliner Theatertreffen eingeladen, zuletzt 2007 *Die Orestie*, 2008 *Die Ratten* von Gerhart Hauptmann und im Jahr 2013 eröffnet Thalheimer mit *Medea* das 50. Theatertreffen. Außerdem gastierten seine Inszenierungen auf internationalen Festivals in Europa, Asien, Nord- und Südamerika. 2012 erhielt er für seine *Weber*- Inszenierung den Nestroy in der Kategorie 'Beste deutschsprachige Aufführung'. Für seine Inszenierung *Geschichten aus dem Wiener Wald* ist Michael Thalheimer nominiert für den FAUST Theaterpreis in der Kategorie Beste Regie. Aus der Vielzahl an seinen bisherigen Nominierungen und Preisen geht deutlich hervor, dass Michael Thalheimer zu einem der populärsten Regisseure des deutschsprachigen Gegenwartstheaters zählt und damit paradigmatisch für jene Art von Inszenierungen betrachtet werden kann, die dem modernen deutschen Regietheater zugerechnet werden.

⁷⁰⁹ Briegleb (2014), Deutsches Theater Berlin (2013) unter https://www.deutschestheater.de/ensemble/regie/michael_thalheimer/.

III.) Roger Vontobel: Biographische Angaben⁷¹⁰

Nach seinem Schauspielstudium an der American Academy of Dramatic Arts⁷¹¹ studiert Roger Vontobel von 2001 bis 2005 Schauspielregie an der Hochschule für Musik und Theater in Hamburg. Bereits ein Jahr nach seinem Studienbeginn gründet Vontobel die freie Schauspiel-Gruppe "VONTOBELhamburg", wodurch mehrere Einladungen zu diversen Theaterfestivals, wie den *Impulsen* in Nordrhein-Westfalen und dem *Edinburgh Fringe Festival*, folgten. Seine erste Inszenierung ist Lessings monologisch bearbeiteter *Philotas* (fi'lo:tas), die im Jahr 2002 in Hamburg entstand.

Seit Abschluss seines Studiums arbeitet Roger Vontobel als fester Regisseur an den Kammerspielen München, dem Deutschen Schauspielhaus Hamburg und dem Schauspiel Essen. 2006 wird er in der Kritikerumfrage von *Theater heute* zum Nachwuchsregisseur des Jahres gewählt. Für seine Inszenierung von Franz Grillparzers *Das goldene Vlies* erhält er im selben Jahr den Gertrud- Eysoldt Förderpreis für junge Regie. Seine Inszenierung von Ibsens *Peer Gynt* wurde 2010 beim NRW Theatertreffen als beste Inszenierung ausgezeichnet. Im selben Jahr gewann Vontobel für seine Dresdner Inszenierung von Schillers *Don Carlos* den Faust-Theaterpreis in der Kategorie Regie/ Schauspiel.

Seit der Spielzeit 2009/2010 inszeniert Roger Vontobel auch am Züricher Theater Neumarkt und geht dabei mit Jörg Albrechts *Können wir uns die Katastrophen nicht sparen, Herr Calvin?* weiter in eine experimentelle Richtung multimedialer Theaterabende.

Seit der Spielzeit 2010/ 2011 ist Roger Vontobel Hausregisseur im Schauspielhaus Bochum und inszeniert weiterhin am Staatsschauspiel Dresden und am Maxim-Gorki-Theater Berlin.

⁷¹⁰ Vgl. Berger (2014) unter <http://www.goethe.de/kue/the/reg/reg/sz/von/deindex.htm>.

⁷¹¹ Von 1998 bis 2001 in New York City und Pasadena.

IV.) Peter Stein: Biographische Angaben⁷¹²

Peter Stein zählt unumstritten zu den bedeutendsten zeitgemäßen Opern- und Schauspielregisseuren in Deutschland und Europa. Zahlreiche seiner im In- und Ausland aufgeführten Stücke, wie *Peer Gynt*, *Torquato Tasso*, die *Orestie*, *Faust* oder das *Wallenstein*-Projekt, haben Theatergeschichte geschrieben. Darüber hinaus hat Stein, durch die seinerzeit bahnbrechenden Aufführungen an der Berliner Schaubühne dieses Schauspielhaus nicht nur inhaltlich erneuert, sondern ihm auch den damaligen Ruf eines der bedeutendsten Theater weltweit beschert.

Dabei hat Peter Stein, wie Roswitha Schieb in ihrer Biographie betont, im Gegensatz zu vielen anderen Theatermachern ein „Werk“ geschaffen. Sein Opus zeichnet sich durch eine ästhetische, formale und inhaltlich am Drama orientierte Methodik von durchweg hoher Qualität und Stringenz aus. Die Vielfalt seiner Inszenierungen unterstreicht weiterhin die unermüdliche Betriebsamkeit und das vielseitige Engagement, sowie eine klar definierte Linie der Stein in seinem Schaffensprozess folgt. Nachfolgend soll entsprechend ein kurzer bibliographischer Abriss samt Überblick zu Steins wichtigsten Stationen und Inszenierungen geliefert werden.

Gerade innerhalb der mit Beliebigkeiten kämpfenden Welt der Theaterschaffenden zeichnet sich das CEuvre Steins durch künstlerische Kraft und innere Einheit aus, die sich in der Kontinuität wiederkehrender Motive, Themen und Autoren zu erkennen gibt. Den großen historischen Stücken und Autoren wie der >Orestie<, Shakespeare, Racine, Goethe oder Tschechow setzt Stein absichtsvoll zeitgenössische Stücke entgegen, deren Texte er in derselben, der Genauigkeit verpflichtenden Weise ernst nimmt, mit derselben Intensität durchdringt. (...) Alle seine Inszenierungen, von der ersten bis zur letzten, tragen seine unbedingt wieder erkennbare Handschrift. Es ist die Handschrift der intelligenten Klarheit, der dramaturgischen Durchdringung, der Verständlichkeit des schauspielerischen Sprechens und Agierens, der Angemessenheit gegenüber dem Stück, auch in Bühnenbild und Kostümen, und der ebenso ernsthaften wie spielerischen Theaterhaftigkeit der Inszenierungen, die von Peter Steins großer und tiefer Liebe zum Medium Theater Zeugnis geben.⁷¹³

⁷¹² Vgl. Schieb (2005), Lontano (2013), O` Mahony (2003) unter <http://www.theguardian.com/stage/2003/aug/09/theatre>.

⁷¹³ Schieb (2005), S. 1.

Peter Stein wurde 1937 in Berlin geboren und studierte Literaturwissenschaft und Kunstgeschichte in Frankfurt und München. Seine Theaterlaufbahn begann 1964 an den Münchner Kammerspielen. Dort waren Stein und Jürgen Flimm Regieassistenten bei Fritz Kortner und erlebten bei dieser Station nicht nur den Vorbildcharakter von Kortners Arbeit, sondern auch, wie die neue Regiegeneration auf Genauigkeit, handwerkliche Akkuratess, und gegen Vagheit, falschen Pathos und Nachlässigkeit eingeschworen wurde.

Steins erste eigene Produktion an den Kammerspielen im Jahr 1967, Edward Bonds *Gerettet*, wurde zu einem bahnbrechenden und wegbereitenden Erfolg. Im März 1968 folgte daraufhin die Inszenierung von Brechts Drama *Im Dickicht der Städte*. Daraufhin urteilt die Zeitschrift *Theater heute*, dass mit Stein „eine neue Generation im deutschen Theater“ erschienen sei⁷¹⁴. Bereits ein Jahr später tritt der als skandalträchtig eingestufte Stein⁷¹⁵, infolge seiner kühnen politischen Interpretation von Peter Weiss' *Vietnam-Diskurs*, abermals gesellschaftskritisch in Aktion. Hierbei kommt es zum großen Eklat als Stein nach einer Aufführung des Stückes im Jahr 1968 zu einer großen antiamerikanischen Spendensammlung für den Vietcong aufruft und daraufhin umgehend von Intendant August Everding entlassen wird.

Anschließend geht Stein zunächst nach Zürich und im direkten Anschluss an Kurt Hübners Theater nach Bremen. An dieser Schaubühne gruppiert Kurt Hübner in den 1960er Jahren einige aufstrebende, junge Regisseure und Schauspieler um sich herum. So trägt auch beispielsweise Peter Zadek mit seinen Inszenierungen von Frank Wedekinds *Frühlings Erwachen* oder Schillers *Räubern* zu einem der renommiertesten Theatern dieser Zeit bei. In diese Reihe gesellt sich ebenfalls Steins berühmte und bis heute beispielhafte *Tasso*- Inszenierung.

Stein wendet sich zu diesem Zeitpunkt gegen die vorherrschenden Formen des Wirklichkeits- und Agitationstheaters und verfolgt ein, der Pop Art verpflichtetes Inszenierungskonzept, durch welches er zum Mitbegründer des sogenannten heutigen Regietheaters wird. Diese Art der Darstellung richtet sich ganz entschieden gegen die damalige Vorstellung vom Theater, als ein für die Gesellschaft elementares Medium, das ausdrücklich politisiert und demokratisiert werden sollte.⁷¹⁶

In Anbetracht der bewussten Auseinandersetzung mit diesen beiden höchst unterschiedlichen Formen theatralen Inszenierens, dem Regietheater und texttreuen Inszenierungsverfahren, gewinnt Steins Entscheidung sich von den Eigenheiten regiezentrierter Inszenierungen zu

⁷¹⁴ O' Mahony (2003) unter <http://www.theguardian.com/stage/2003/aug/09/theatre>.

⁷¹⁵ Diese Einstufung geschieht infolge der *Gerettet*-Inszenierung. Vgl. Miller (2013), S. 14.

⁷¹⁶Aus diesem Ansatz heraus entwickelte sich nachfolgend eine Szene, die nicht mehr nur exklusiv den Bildungsbürger ansprach, sondern auch bildungsferne Zielgruppen erreichen wollte. In diesem Spannungsfeld zwischen einem zunächst recht einfältigen, politischem Aufsatheater und altruistischer theatraler Auseinandersetzung mit alter Ästhetik und neuer Wirklichkeit entwickelte sich nachhaltig eine emanzipierte und freie Szene.

distanzieren maßgeblich an Bedeutung. Durch die intensive Auseinandersetzung Steins mit beiden Inszenierungskonzepten innerhalb seiner Schaffensphasen, ist die Distanzierung zu den Formen des Regietheaters nicht nur ein symbolischer oder intentionaler Akt, sondern kann darüber hinaus ganz konkret auf die Art des Umgangs mit der dramatischen Vorlage und den entsprechenden theaterpoetischen Ansätzen zurückgeführt werden.

1970 wechselt Peter Stein mit seinem in Zürich und Bremen herangewachsenen Ensemble, darunter Jutta Lampe, Edith Clever und Bruno Ganz nach Berlin, wo er die Schaubühne am Halleschen Ufer mitbegründet. Dort distanziert sich Stein bald von dem Unterfangen politisches Agitproptheater zu machen und versucht seine direkten politischen Bestrebungen durch die Schaffung neuer, demokratischer Strukturen zu etablieren. Zu diesem Zweck verfassen die Mitbegründer und Ensemblemitglieder der neuen Schaubühne auf Anregung von Peter Stein ein Gründungsmanifest, in dem Grundprinzipien und Gedanken die Schaubühne betreffend, zur Diskussionsgrundlage festgehalten wurden.

Die Arbeit an herkömmlichen Theatern bietet uns außer „Jobbertum“ keine Perspektiven. Möglichkeiten, zu anderen Formen der Organisation und Arbeit zu gelangen, bietet uns die Schaubühne Berlin. Unsere Erfahrungen in Zürich (Frankenstein) zeigen, dass kollektive Arbeit nur möglich ist, wenn die Interessen der Produzierenden grundsätzlich übereinstimmen. Um diesen Konsens im Ensemble zu fördern, dieses Papier: Wir betrachten Theater als ein Mittel zu unserer Emanzipation.⁷¹⁷

Zu seinen wichtigsten Inszenierungen dieser Jahre zählen Ibsens *Peer Gynt*, Kleists *Prinz Friedrich von Homburg*, Handkes *Die Unvernünftigen sterben aus* und Nigel Williams' *Klassenfeind*. So ebnete Peter Stein bereits 1970 mit seiner Inszenierung von *Peer Gynt* den Weg zu seinem bis heute bestehenden Credo, Klassiker historisch und getreu auf der Bühne darzustellen. Als Gründe für diese Neuorientierung an einer anderen Schaubühne, führt Nagel in seiner Lobrede auf Stein zur der Verleihung des Goethe- Preises im Jahr 1988 folgende Vermutung an:

Die Gründe, aus denen begabteste junge Bürgerliche zu sogenannten 68ern wurden, sind maßlos unterschiedlich. Ich vermute, dass Steins tiefster Impuls weder Empörung über soziales oder kolonialistisches Unrecht noch Erwartung von utopischer Konfliktfreiheit waren, (...). Ich vermute, dass sein Impuls Haß war auf jenes geistig Vage, das von Karrierismus und Schwäche der Nachkriegstonangebeger sich zu halben Lügen locker, ja bequem zu Dreiviertel- bis Siebenachtellügen ausleiern ließ. Kunst mag eine ganze Lüge

⁷¹⁷ Schieb (2005), S. 93.

sein; aber mit Viertel- und Achtelwahrheiten kann sie nicht leben. Wo Stein auftaucht, wird von seiner ersten Inszenierung bis heute (...) exakt gearbeitet.⁷¹⁸

Diese Präzision und Formsicherheit, auf die bereits Ivan Nagel in seiner Rede aufmerksam macht, sind bis heute absolut kennzeichnend für Steins Theaterpoetik.

Es folgt nun eine Ära, die gezeichnet ist von der tiefgreifenden Auseinandersetzung mit der Tradition des Theaters. „Bereits in Zürich, so erinnert sich Jutta Lampe, sei es Peter Stein klar gewesen, an welche großen Theaterkomplexe er sich mit seiner Arbeit annähern wollte: an die Antike, an Shakespeare und an Tschechow.“⁷¹⁹ Ein Höhepunkt dieser Schaffensphase an der Berliner Schaubühne bildet die Inszenierung der *Orestie* 1980. Die Bearbeitung des Aischylos Textes gilt dabei als eine seiner bedeutendsten Arbeiten, deren Übersetzung aus dem griechischen Original Stein selbstständig geleistet hat. Dabei stellen sich die Probearbeiten zur *Orestie* als geeignete Möglichkeit heraus, sich mit den unterschiedlichen Formen theatraler Inszenierungspraxen und der Theatergeschichte an sich auseinanderzusetzen.

Es handelt sich in diesem Werk um einen Schatz an Philosophie, der Gedanken, der Ideen zur Politik, einen Schatz an sprachlichen Vorstellungen und selbstverständlich von verschiedenen Möglichkeiten, Theater zu machen. Hier sind ganz unterschiedliche theatri-sche Formen enthalten, die sich später in der Geschichte des Theaters alle ausgeprägt haben. (...) Dann, im Schlußteil sind plötzlich Theaterformen zu besichtigen, die wir vergessen haben, und die wir nur als Oratorium oder als Krippenspiel kennen. Und vorher, im >Agamemnon< gibt es dieses gewaltige, archaische Theaterstück, in dem man der Erfindung der Protagonisten beiwohnt. (...) Das alles ist wunderbar in diesem Stück.⁷²⁰

Die insgesamt sehr erfolgreichen Inszenierungen in dem kleinen Theater am Halleschen Ufer ermöglichen dem Regisseur im Jahr 1981 in ein neues Haus umzuziehen, das vollkommen nach den Vorstellungen des Regisseurs gebaut wird. Dadurch entsteht mit der Schaubühne am Lehniner Platz nicht nur ein multifunktionales Haus, sondern auch eine derart technisch modernisierte Bühne, deren Standard bis heute in der deutschen Theaterszene kaum übertroffen wurde.

Ende der 80er-Jahre gerät die Schaubühne am Lehniner Platz, nachdem sie in den zwei vorausgegangenen Jahrzehnten mit Inszenierungen von Peter Stein, Robert Wilson, Klaus Michael Grüber, Luc Bondy und einem perfekt eingespielten Ensemble Weltruhm erlangt, in eine schwerwiegende Krise. Dabei markiert die deutsche Wiedervereinigung 1989 eine Zäsur,

⁷¹⁸ Nagel (2011 a), S. 70.

⁷¹⁹ Schieb (2005), S. 153.

⁷²⁰ Schieb (2005), S. 167f.

mit der unter anderem auch die Schaubühne ihr Stammpublikum einbüßt. Aufgrund der veränderten politischen Lage sind die Erwartungen an die Stücke und Inszenierungen Ende April 1990 enorm.⁷²¹ Weiterhin verflüchtigt sich nach dem Scheitern des Sozialismus auch zunehmend die Hoffnung auf eine Umgestaltung oder Reformierung der Gesellschaft. In die einstige Aufbruchstimmung mischen sich Verlust und Niedergang, so auch auf der Schaubühne.

Erste Anzeichen einer liberaleren Kulturpolitik werden beispielsweise durch Thomas Langhoffs Inszenierung von *Übergangsgesellschaft* deutlich, die 1989 zum Theatertreffen eingeladen wird. Entsprechend folgt auch Steins Uraufführung von Bernard- Marie Koltès' *Roberto Zucco* diesem Aufbegehren und offenbart einen förmlichen Signalcharakter: Im Mittelpunkt der Darbietung steht das Leben eines jungen Mannes der sich selbst verloren hat und nun auf den Strassen Verwandte und Passanten ermordet. Diese Inszenierung von Peter Stein steht diesbezüglich zwar ganz im Kontext aktueller Geschehnisse, kann jedoch nicht mehr an frühere Erfolge des Regisseurs anknüpfen. Jene letzte Inszenierung dieser Schaffensperiode Steins an der Schaubühne markiert einen Umbruch: Sowohl für das Berliner Schauspielhaus, als auch für den Regisseur.⁷²²

1985 legt Stein die künstlerische Leitung des Hauses nieder, arbeitet fortan als freischaffender Regisseur und inszeniert unter anderem als Gastregisseur Opern und Theaterstücke für wichtige internationale Produktionen.

In diesem Zusammenhang erfolgt auch die Annäherung des Ensembles an Shakespeare, wobei die Auseinandersetzung mit den entsprechenden Werken und die damit einhergehende Vorbereitungszeit mit dem Steins Antikenprojekt gleichgesetzt werden kann. Nach den beiden Inszenierungen von *Shakespeares Memory* und *Wie es euch gefällt*, distanziert sich der Regisseur jedoch erstmals wieder von seiner Annäherung an den englischen Dichter und führt selbstkritisch an:

⁷²¹ Vgl. BB, S. 11f.

⁷²² In dieser Zeit wandte sich Andrea Breth der Schaubühne in einer Art Übergangsphase zu, um danach deren künstlerische Leitung für die kommenden 5 Jahre zu übernehmen.

Es ist allerdings so, dass die wohl erfolgversprechenden Sachen die sind, wo man sich sozusagen durch den Bezugspunkt Shakespeare inspirieren läßt. Das ist etwas, was ich nicht kann. Ich habe den verzweifelten Ehrgeiz, die Strukturen dieser alten Stücke aufzuspüren und zu verstehen, das, was da an Leben drin ist, zu begreifen.⁷²³

Nach seiner Inszenierung von *Wie es euch gefällt* und der damit einhergehenden Problematik Steins mit dem Autor, wie auch einer Welle negativer, öffentlicher Kritik, dauert es zwölf Jahre, bis sich der Regisseur wieder an eine Shakespeare- Inszenierung wagt. So wird *Tito Andronicus* 1989 in Rom auf italienischer Sprache inszeniert. Zu seinem Verhältnis mit den Werken Shakespeares führt Stein in einem Gespräch mit Georges Banu an,

Ich habe gut verstanden, dass Shakespeare nicht mein Autor ist. In gewisser Hinsicht kann sich die Shakespearesche Realität, der große Shakespearesche Effekt nur durch den Schauspieler hindurch und einzig durch ihn herstellen (...) Aber wenn man anfängt, zu viel über Shakespeare zu reflektieren, so dauert es nicht lange, wie Brook gesagt hat, und die Probleme treten hervor. Ich habe fünf Shakespeare- Inszenierungen gemacht: >Wie es euch gefällt<, >Antonius und Kleopatra<, >Titus Andronicus< (auf italienisch), >Julius Cäsar< auf dem Salzburger Festival und >Hamlet< auf russisch. Und jedes Mal habe ich Schwierigkeiten gehabt.⁷²⁴

Nach den verletzenden Rezensionen und Besprechungen durch deutsche Kritiker kehrt Stein den deutschsprachigen Journalisten zunächst den Rücken und vergibt in den darauffolgenden 15 Jahren ausschließlich Interviews an ausländische Medienorgane.⁷²⁵ In diesem Zusammenhang verweist auch Norbert Miller auf die zum Teil äußerst kritisch zu betrachtende Rolle und Funktion der Medien und ihre enorme Wirkungsmacht: „Gegen Stein entstand später richtiger Haß. Richtiger Haß. Ich würde sagen, an der Ächtung von Peter Stein trägt im wesentlichen *Theater heute* die Schuld.“⁷²⁶

Nach einer intensiven Auseinandersetzung mit den russischen Dramatikern Gorki und Tschechow folgen die Inszenierungen von *Sommergäste*⁷²⁷, *Drei Schwestern*⁷²⁸, *Der Kirschgarten*⁷²⁹ und *Onkel Wanja*⁷³⁰ an der Berliner Schaubühne. Diesbezüglich lässt sich eine gene-

⁷²³Kreativität und Dialog (1983), S. 264.

⁷²⁴Banu (1999), S. 38.

⁷²⁵Vgl. Schieb (2005), S. 237.

⁷²⁶Schieb (2005), S. 81.

⁷²⁷Die *Sommergäste* inszenierte Stein bereits 1974 an der Schaubühne am Hallerschen Ufer.

⁷²⁸Dieses Stück inszenierte Stein bereits 1984, noch für die Schaubühne.

⁷²⁹1989, sowie 1995 für die Salzburger Festspiele.

relle große Affinität des Regisseurs zu Russland verzeichnen, die sich unter anderem in einer intensiven Reisetätigkeit seit 1975 äußert. So bereist Peter Stein wiederholt Moskau, St. Petersburg, sämtliche baltische Sowjetrepubliken, Karelien, die Solowki- Inseln, Archangelsk, den Kaukasus, Georgien und Sibirien und inszenierte auch bereits ab 1989 vereinzelt in russischen Städten.⁷³¹ Bezüglich seiner Russland- Neigung bemerkt Miller:

Ich stelle mir vor, dass diese außerordentliche Theatralität, die die Russen haben, in der Alltagsbeobachtung und tragische Grundstimmung aufeinandergehen, für ihn eine Möglichkeit darstellt, die alles zwischen Hamlet und der Antike möglich macht, aber das ist reine Spekulation. Da ist also (lacht) der größte deutsche Regisseur eigentlich ein russischer Regisseur geworden.⁷³²

Nach seinem Abschied von der Schaubühne im Jahr 1985 wendet sich Peter Stein der Opernregie zu. In den folgenden Jahren inszeniert Stein neben den Verdi Opern *Othello*, *Falstaff* und *Simone Boccanegra*, unter anderem auch *Wozzeck*, *Parzifal* und *Kundry*, sowie *Pelléas et Mélisande*. Charakteristisch für zahlreiche seiner Operndarbietungen ist die Bestrebung, Musik- und Theaterdramaturgie zusammenzubringen. Dementsprechend äußert sich Stein auch bezüglich der Konzeption seiner *Wozzeck*- Inszenierung, die deutlich auf die elementare Rolle theatraler Komponenten in der Operninszenierung verweist: „Der Komponist wollte ja keine Oper machen, sondern er wollte zu einem Theaterstück von Herrn Büchner, was er mochte, Musik dazufügen.“⁷³³ Entsprechend theatral konzipiert Stein auch das Bühnenbild zu *Wozzeck*, das als eine große schwarze Wand angelegt ist, in welcher sich auf unterschiedlichen Ebenen Felder zu bestimmten Räumen, wie der Praxis des Doktors, Maries Stube oder dem Frisiersalon öffnen lassen.

Im Opernbereich inszeniert hat Peter Stein in den letzten Jahren Tschaikowskis *Ma-zepa*⁷³⁴, *Eugen Onegin*⁷³⁵ und *Pique Dame*⁷³⁶ in Lyon, Dallapiccolas *Il prigioniero* und Bartóks *Herzog Blaubarts Burg*⁷³⁷ an der Mailänder Scala und in Amsterdam inszeniert. 2009 folgt die Inszenierung von *Lulu* in Lyon⁷³⁸, Verdis *Macbeth* bei den Salzburger Festspielen

⁷³⁰ 1996.

⁷³¹ Vgl. Schieb (2005), S. 321f.

⁷³² Ebd. S. 325f.

⁷³³ Ebd. S. 461.

⁷³⁴ 2006

⁷³⁵ 2007

⁷³⁶ 2008

⁷³⁷ 2008

⁷³⁸ Wiederaufnahmen der Oper erfolgten in Mailand und Wien.

und am Teatro dell'Opera in Rom im Jahr 2011, sowie Schostakowitschs *Die Nase* in Zürich⁷³⁹ und Rom⁷⁴⁰.

In den Jahren von 1992 bis 1997 leitet Stein das Schauspiel bei den Salzburger Festspielen und wendet sich, nach einer weiteren Reihe von Inszenierungen in Italien und Russland, einer neuen Schaffensphase zu, indem er die Vorbereitungen zu der bis heute legendären Inszenierung von Goethes *Faust* trifft. Die Darbietung dieses *Faust*-Projekts im Jahr 2000, die alle 12.110 Verse des ungekürzten *Faust* I und II enthält, umfasst eine Spiellänge von 21 Stunden. Die 10 – stündige Inszenierung des *Wallenstein* im Jahr 2007 reiht sich ebenfalls in die Riege von Stücken, die Peter Stein vollkommen ungekürzt auf die Bühne bringt.

Ein weiteres Riesenprojekt folgt 2009 mit *I Demoni* nach Dostojewski auf Steins Landsitz in San Pancrazio, eine Produktion, die anschließend auf Welttournee geht und 2010 mit dem Premio Ubu ausgezeichnet wurde.

Zu seinen jüngsten Arbeiten zählen weiterhin Euripides' *Medea in Syrakus* und *Epidaurus*⁷⁴¹, David Harrowers *Blackbird*⁷⁴² und Shakespeares *Troilus und Cressida*⁷⁴³, Sophokles' *Elektra* in *Epidaurus*⁷⁴⁴, Kleists *Der zerbrochne Krug*⁷⁴⁵ und die Inszenierung von Sophokles' *Ödipus auf Kolonos* bei den Salzburger Festspielen im Jahr 2010. Weiterhin folgten Becketts *Das letzte Band* mit Klaus Maria Brandauer auf Schloss Neuhardenberg⁷⁴⁶, Labiches *Le Prix Martin* am Théâtre de l'Odéon in Paris⁷⁴⁷ und Pinters *Die Heimkehr* beim Spoleto56 Festival dei 2Mondi, ebenfalls im Jahr 2013.

Für die konstant hohe Qualität seines Schaffens und den Vorbildcharakter seiner Arbeiten wurde der Regisseur Peter Stein während seiner 45-jährigen Karriere mit einer Vielzahl an Preisen und Auszeichnungen geehrt, darunter der Deutsche Kritikerpreis (1970), der Goethe-Preis der Stadt Frankfurt (1988), Ritter der französischen Ehrenlegion (1992), der Fritz-Kortner-Preis (1996), das Bundesverdienstkreuz 1. Klasse (2008), der Zürcher Festspielpreis (2009) und das Große Verdienstkreuz mit Stern der Bundesrepublik Deutschland (2012). Die Universitäten von Edinburgh, Valenciennes, Salzburg, Rom und Jena verliehen ihm die Ehrendoktorwürde. Zu diesen zahlreichen Ehrungen und Würden äußerte sich der Regisseur in einem Interview mit dem Abendblatt jedoch gewohnt nüchtern und direkt:

⁷³⁹ 2011

⁷⁴⁰ 2013

⁷⁴¹ Beide Inszenierungen feierten im Jahr 2005 Premiere.

⁷⁴² Die Premiere von *Blackbird* fand im Jahr 2005 im Rahmen des Edinburgh Fringe Festivals statt.

⁷⁴³ *Troilus und Cressida* feierte auf den Edinburgh International Festival 2006 Premiere.

⁷⁴⁴ 2007

⁷⁴⁵ 2008 in Berlin.

⁷⁴⁶ 2013

⁷⁴⁷ 2013

Ich überlege manchmal, warum ich so eine Auszeichnung bekomme, und komme dann auf Gründe, die mit mir nichts zu tun haben. Außerdem habe ich die allergrößten Schwierigkeiten mit einem Aspekt meines Berufs: mit der Öffentlichkeit. (...) ich kann keine Interviews, und mit Kritiken habe ich auch ein Problem. Wenn sie negativ sind, bin ich zutiefst beleidigt, und wenn sie positiv sind, finde ich sie saumäßig blöde.⁷⁴⁸

⁷⁴⁸ Schiller (2009) unter <http://www.abendblatt.de/kultur-live/article1241454/Haben-Sie-etwa-das-Gefuehl-ich-sei-kokett.html>.

V.) Stefan Pucher: Biographische Angaben⁷⁴⁹

Nach seinem Studium der Theaterwissenschaft und Amerikanistik erarbeitet der 1965 in Giessen geborene Regisseur seine ersten Inszenierungen und Performance-Projekte am Theater am Turm (TAT) in Frankfurt am Main. Dort arbeitet Pucher mit der britischen Theatergruppe *Gob-Squad* zusammen, mit denen er sich durch eine Darbietung an der Dokumenta X in Kassel den Weg zu den wichtigsten Stadttheatern der 90er Jahre ebnet. In einer spätnächtlichen Aktion mit dem Titel „15 minutes to comply“ lässt Pucher in einer unterirdischen Straßenbahnhaltestelle einen Hund in einem Video-Loop über die Wand hetzen, während die deutsch-englische Performance-Gruppe „Gob-Squad“ ein verstörendes Tanztheater aufführte, bis die Straßenbahn sie abholte. Diese dichte und dynamische Verrätselung des Alltags entwickelte sich allmählich aus Elementen von Club-Konzert, Performance und Videokunst zu einem wilden und individuellen Theaterkonzept, das zu Puchers Markenzeichen avancierte.

Später inszeniert er u.a. am Theater Basel, am Deutschen Schauspielhaus Hamburg, an der Volksbühne Berlin und den Münchner Kammerspielen. Nach seinen erfolgreichen Tschechow-Inszenierungen der Stücke *Der Kirschgarten*, *Die Möwe* und *Drei Schwestern* engagiert ihn der Zürcher Intendant Christoph Marthaler als festen Regisseur am Schauspielhaus Zürich, wo Pucher von 2000 bis 2004 als Hausregisseur arbeitet. Mit der Verlagerung seiner Aktivitäten an das Züricher Schauspielhaus fand Pucher schließlich zu seinem persönlichen Stil der Klassiker-Pflege. So strebt der Regisseur in der Bearbeitung von Büchner oder Tschechow nach einer Vereinigung traditioneller Erzählkunst mit ironischen Skepsis und avantgardistischer Leichtigkeit. Dem Ansatz von Dekonstruktion, Grotteske, Prozesshaftigkeit und Visualisierung folgend, entwirft Pucher für die *Drei Schwestern* eine fröhliche Seniorenheimatmosphäre, verwandelt den Hof *Richards III.* in ein Kabinett von Narren und inszeniert die *Möwe* auf einer Eisfläche.

Die Akzeptanz der Medienwirklichkeit, die unsere Seh- und Verständigungsweisen verändert hat, spielt in Puchers Arbeiten immer eine wichtige und meist plausible Rolle. Mit dem Einsatz von Video zeigt er die Öffentlichkeit des Privaten und die Verdoppelung der

⁷⁴⁹ Vgl. Briegleb (2014) unter <http://www.goethe.de/kue/the/reg/reg/mr/puc/deindex.htm>.

Existenz durch Abbilder. Die Kamera als Ausdruck von Überwachung, Informationsflut, Beschleunigung oder Banalisierung beherrscht seine Inszenierungen allerdings nicht als schneller Effekt, sondern als selbstverständliche Perspektiverweiterung. Im Zentrum stehen immer der verletzte Mensch und seine komplizierten Konflikte.⁷⁵⁰

Seine in dieser Ära entstandenen Inszenierungen von Tschechows „Drei Schwestern“, Shakespeares „Richard III.“ und Max Frischs „Homo Faber“ wurden zum Berliner Theater-treffen eingeladen. Im Jahr 2005 wurde Pucher von den Kritikern der Theaterzeitschrift *Theater heute* für seine Inszenierung von Shakespeares *Othello* am Deutschen Schauspielhaus Hamburg zum Regisseur des Jahres gewählt.

Seit 2008 arbeitet Pucher verstärkt an den Kammerspielen München und am Wiener Burgtheater und inszenierte dort unter anderem Shakespeares *Sturm* oder *Antonius und Cleopatra*.

⁷⁵⁰ Briegleb (2014) unter <http://www.goethe.de/kue/the/reg/reg/mr/puc/deindex.htm#1625208>; 15.02.2014.

VI.) Nicolas Stemann: Biographische Angaben⁷⁵¹

Neben seinem Studium der Germanistik und Philosophie an der Universität Hamburg absolvierte Nicolas Stemann das Regiestudium am Max Reinhardt Seminar und an der Theaterakademie in Hamburg bei Jürgen Flimm und Christof Nel. Seit 1995 ist Stemann als praktizierender Regisseur am Theater tätig und gründete 1997 die *Gruppe Stemann*, mit deren Kernmitgliedern er bis heute größtenteils zusammenarbeitet.

Im gleichen Jahr wurde Stemann auch zum ersten Mal überregional durch die Inszenierung seiner „Terror-Trilogie“⁷⁵² bekannt. Auf diese Darbietungen folgt im direkten Anschluss die bis heute an zahlreichen nationalen und internationalen Bühnen dargebotene und berüchtigte Inszenierung *Werther!* nach Goethe.

Mit rotziger Respektlosigkeit fand er in den Anfängen seiner Regiekarriere Ende der Neunziger in Goethe das erste Opfer dieser zeitgenössischen Reinigung. Goethes „Werther“ und „Torquato Tasso“ reduzierte Stemann auf Basiselemente und raubte ihnen mit Video-Einspielungen, Wohngemeinschaftsambiente oder symbolischen Gesten ihre Ehrfurchtigkeit. Goethe selbst lag beim „Tasso“-Projekt allabendlich als Gipsbüste zerschmettert auf der Bühne - soviel zur rebellischen Pose.⁷⁵³

In den folgenden Jahren inszeniert Stemann an diversen deutschsprachigen Staatstheatern, unter anderem dem Schauspielhaus Bochum, Deutsches Schauspielhaus Hamburg, Theater am Turm in Frankfurt, oder am Düsseldorfer Schauspielhaus. Seine wohl bekannteste Inszenierung, die Adaption von „Hamlet“ am Schauspiel Hannover aus dem Jahr 2001 wurde 2002 zum Berliner Theatertreffen eingeladen. Hier zeigt Stemann „einen Medien-Prinzen, der weniger am Verrat als am Anything Goes zugrunde ging“ und der sich gänzlich verliert in einer Welt „zwischen Medienabbildern, die ihn umstellen, und einem Hof, der Schuld ganz locker sieht, in fröhlicher Hilflosigkeit.“⁷⁵⁴

Zwischen 2003 und 2006 arbeitete Stemann in Kolumbien zusammen mit der Tanzkompanie „El colegio del cuerpo“ des kolumbianischen Tänzers Alvaro Restrepo. In den Jahren von 2004- 2007 ist Nicolas Stemann als fester Hausregisseur am Burgtheater in Wien en-

⁷⁵¹ Vgl. Briegleb (2014) unter <http://www.goethe.de/kue/the/reg/reg/sz/ste/deindex.htm#1625261>.

⁷⁵² Stemanns Trilogie gliedert sich in die *Antigone* von Sophokles, Tschechows *Möwe* und Büchners *Leonce und Lena*.

⁷⁵³ Briegleb (2014) unter <http://www.goethe.de/kue/the/reg/reg/sz/ste/deindex.htm#1625261>.

⁷⁵⁴ Ebd.

gagiert, wo er erste Erfahrungen mit dem Werk der österreichischen Nobelpreisträgerin Elfriede Jelinek sammelt. Heute gilt Stemann als Spezialist für die Inszenierung dieser modernen Stücke. So wurde auch seine Inszenierungen von Jelineks *Ulrike Maria Stuart* aus dem Jahr 2007 mit dem „Kulturnews-Award“ in der Kategorie „Bestes Theaterstück“ ausgezeichnet und ebenfalls in der Kritiker-Umfrage von *Theater heute* zum Stück des Jahres gewählt. 2009 erhielt er für seine Inszenierung von Jelineks Wirtschaftskomödie *Die Kontrakte des Kaufmanns* den Kölner Kurt- Hackenberg- Preis.

Insgesamt wurde Stemanns Arbeiten bisher sechsmal zum Berliner Theatertreffen und viermal zu dem Festival Mühlheimer Theatertage eingeladen, wie auch zu diversen internationalen Festivals unter anderem in Amsterdam, Paris, Moskau, Toronto, Belgrad, Manchester, Zagreb oder Warschau.

2011 inszeniert Stemann für die Salzburger Festspiele Faust I und II und wird für diese Darbietung mit dem „3sat-Preis“ für „besonders richtungweisende Leistungen im Theater“ ausgezeichnet sowie mit dem „Kulturnews-Award“ in der Kategorie „Bestes Theaterstück“. Darüber hinaus wird er für *Faust I+II* von der Zeitschrift *Theater heute* zum „Regisseur des Jahres“ 2012 gewählt. 2013 konzipiert und inszeniert Stemann im Rahmen der Wiener Festwochen die Schauspiel- Performance *Kommune der Wahrheit. Wirklichkeitsmaschine.* und wird noch im gleichen Jahr als neues Mitglied der Akademie der Künste in der Sektion Darstellende Kunst berufen.

VII.) Jan Bosse: Biographische Angaben⁷⁵⁵

Erste praktische Theatererfahrungen sammelt Jan Bosse nach seinem Studium der Theaterwissenschaft, Germanistik und Kunstgeschichte⁷⁵⁶ und dem darauf folgenden Regiestudium an der *Ernst Busch* Hochschule für Schauspielkunst in Berlin⁷⁵⁷, als Regieassistent von Manfred Karge und Robert Wilson.

Seine ersten eigenen Inszenierungen bringt Bosse im direkten Anschluss im Jahr 1998, bei Dieter Dorn an den Münchner Kammerspielen zur Aufführung. Im Zeitraum von 2000 – 2005 ist Bosse als Hausregisseur am Deutschen Schauspielhaus in Hamburg engagiert. Nach einem missglückten Start, als Bosse nur 3 Jahre nach seiner Diplominnszenierung mit der Einstandsinszenierung von Kraussers „Haltestelle. Geister“ im Jahr 2000 beauftragt wurde, zog Intendant Tom Stromberg die Reißleine und besann sich auf die Fokussierung von klassischen Werken in seine Stadttheaterspielpläne. Diese vielversprechende Mischung aus konventionellen Stücken, inszeniert von jungen Regisseuren, beschert Bosse großen Erfolg und bringt ihm die Auseinandersetzung mit den klassischen Stoffen abermals nahe.

In dieser Zeit inszeniert der Nachwuchsregisseur eine Vielzahl an klassischen Werken, beispielsweise von Sophokles, Goethe, Molière, Tschechow und Beckett. Charakteristisch für Bosses Inszenierungsstil ist die Aktualisierung klassischer Werke, die den Damentext getreu umsetzt, sich jedoch bezüglich der außersprachlichen Dramenzeichen große Freiräume einbehält und somit auf bildhafter Ebene die Geschehnisse häufig an die Gegenwart anpasst. Exemplarisch kann hier die Inszenierung der *Drei Schwestern* betrachtet werden, die Bosse in eine Container-Landschaft für Szene-Parties verlagert, oder Molières *Menschenfeind* im Ambiente eines Edelbordells erscheinen lässt.

So wagt sich Jan Bosse mit seiner letzten Aufführung am Deutschen Schauspielhaus auch an die Inszenierung von *FAUST I* heran, die abschließend zu einem großen Erfolg gerät. So heißt es anerkennend im Feuilleton der FAZ: „Die Hamburger haben wieder einen Faust,

⁷⁵⁵ Vgl.: Deutsche Oper Berlin (2013) unter http://www.deutscheoperberlin.de/de_DE/ensemble/jan-bosse.69065, Briegleb (2014) unter <http://www.goethe.de/kue/the/reg/reg/ag/bos/deindex.htm#1624831>, Burgtheater (2013) unter http://www.burgtheater.at/Content.Node2/home/burgtheater/ensemble/11814_211.at.php

⁷⁵⁶ 1990- 1993 an der Universität Erlangen/ Nürnberg.

⁷⁵⁷ 1993- 1997.

den sie loben: Jan Bosse inszeniert Goethe am Deutschen Schauspielhaus in Hamburg und macht Faust zum Regieassistenten des Lebens - und der Zuschauer ist Teil des Spiels.⁷⁵⁸

Die nächsten zwei Jahre arbeitet Bosse als freier Regisseur und inszeniert in dieser Zeit am Schauspielhaus Zürich, am Schauspiel Frankfurt, am Wiener Burgtheater und am Deutschen Theater in Berlin. Großen Erfolg feiert der Regisseur mit seinen Darbietungen von *Viel Lärm um Nichts*⁷⁵⁹, *Die Leiden des jungen Werther*⁷⁶⁰, und *Hamlet*⁷⁶¹, die allesamt zum Berliner Theatertreffen eingeladen wurden.

Seit 2007/2008 arbeitet Jan Bosse als Hausregisseur am Maxim Gorki Theater Berlin. Hier inszeniert er u. a. *Anna Karenina*⁷⁶² von Lew Tolstoi, bearbeitet von Armin Petras (Koproduktion Ruhrfestspiele Recklinghausen), Kleists *Der zerbrochne Krug*⁷⁶³ (Koproduktion Ruhrfestspiele Recklinghausen) und *Das Käthchen von Heilbronn*⁷⁶⁴, *Der Geizige*⁷⁶⁵ von Peter Licht nach Molière sowie *Gladow-Bande*⁷⁶⁶ von Armin Petras.

Darüber hinaus inszeniert Jan Bosse regelmäßig am Wiener Burgtheater und am Thalia Theater Hamburg. Nach seinen ersten Operninszenierungen von Monteverdis *Orfeo*⁷⁶⁷ und Cavallis *Calisto*⁷⁶⁸ folgt 2013 *Rigoletto* an der Deutschen Oper Berlin.

Bezüglich seiner Schauspielinszenierung stellt Till Briegleb fest, dass Bosses Aktualisierungen von Klassikern zwar stets jugendlich auftreten, dabei jedoch texttreu bleiben: so verleiht Bosse Goethes Irrfahrt der Eheversprechen die Dynamik eines Video-Clips oder verwandelt Vladimir und Estragon in *Warten auf Godot* in zwei karlsruher Comedy-Karikaturen vor einem glitzernden Show-Vorhang, die versuchen ihre innere Leere mit monotonen Scherzen zu überspielen.⁷⁶⁹

Bei der Ruhrtriennale 2010 inszeniert Bosse *Die Blechtrommel* in freier Bearbeitung des Romans von Günter Grass. Es folgen weitere Darbietungen am Thalia Theater Hamburg u. a. *Was ihr wollt* von Shakespeare und zuletzt Anton Tschechows *Platonow*. 2013 ist Bosse als Regisseur an *5 Tage im Juni* beteiligt, dem „Abschluss-Spektakel“ der Intendanz von Armin Petras.

⁷⁵⁸ Rathgeb (2004) unter <http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/buehne-und-konzert/theater-ein-drama-wohnet-ach-in-unserer-brust-1194394.html>.

⁷⁵⁹ 2006, Wiener Burgtheater.

⁷⁶⁰ 2006, Maxim Gorki Theater Berlin.

⁷⁶¹ 2007, Schauspielhaus Zürich.

⁷⁶² 2008

⁷⁶³ 2006

⁷⁶⁴ 2011

⁷⁶⁵ 2010

⁷⁶⁶ 2013

⁷⁶⁷ 2008, Theater Basel.

⁷⁶⁸ 2010, Oper Frankfurt.

⁷⁶⁹ Vgl. Briegleb (2014) unter <http://www.goethe.de/kue/the/reg/reg/ag/bos/deindex.htm#1624831>.

All seinen Inszenierungen sind jedoch zwei Charakteristika gemein: eine an der dramatische Vorlage orientierte, textgetreue Inszenierungsform, wie auch „Bosses Augenmerk auf der fatalen Oberflächlichkeit einer Spaßgesellschaft, aus deren Perspektive er die Klassiker betrachtet. Seine Figuren sind immer eher grell als melancholisch, eher laut als klug, weswegen sie oft als die kritische Rekonstruktion von Fernsehdarstellern beschrieben werden.“⁷⁷⁰

Bezüglich seiner eigentümlich zeitgemäßen und trotzdem texttreuen Art der Klassiker-Inszenierungen, wie beispielsweise in Goethes *Werther*⁷⁷¹, Shakespeares *Hamlet*⁷⁷² oder Armin Petras *Anna Karenina* - nach Tolstoi⁷⁷³, kann durchweg konstatiert werden, was ein Kritiker einst bezüglich Bosses Klassikerinszenierungen bemerkte: „Keiner bringt einem die Klassiker so nahe wie der Regisseur Jan Bosse.“⁷⁷⁴

Für dieses Inszenierungsformat wurde Bosse mehrfach zu den Berliner Theatertreffen eingeladen, im Jahr 2006 sogar für zwei seiner Inszenierungen: William Shakespeares *Viel Lärm um nichts* und Johann Wolfgang Goethes *Die Leiden des jungen Werther*.

⁷⁷⁰ Briegleb (2014) unter <http://www.goethe.de/kue/the/reg/reg/ag/bos/deindex.htm#1624831>.

⁷⁷¹ Maxim Gorki Theater Berlin.

⁷⁷² 2007, Schauspielhaus Zürich .

⁷⁷³ 2008, Grubenbauwerkstatt in Marl, Ruhrfestspiele Recklinghausen.

⁷⁷⁴ Vgl. Briegleb (2014) unter <http://www.goethe.de/kue/the/reg/reg/ag/bos/deindex.htm#1624831>.

6.7.4. Anhang 4: Transkription des Interviews vom 08.03.2014.

Durchgeführt von Alessandra Haupt

Zwischen Jan Bosse (J.B.)
und Alessandra Haupt (A.H.)

A.H.: Für mein Empfinden sind die Termini *Regietheater* und *Werktreue* in der heutigen, öffentlichen Debatte mehr und mehr zu Parolen und Schlagworten in einer verhärteten Debatte zwischen Kritikern, Regisseuren und Zuschauern verkommen. In deiner Hamlet- Inszenierung spielst du ebenfalls auf diese Diskussion an.

Wo würdest du dich in dieser Debatte zwischen Regietheater und Werktreue positionieren und was verstehst du unter diesen Begriffen?

J.B.: Ich finde das auch echt schwer mit den Begriffen. Ich finde auch eigentlich als Regisseur sollte man die gar nicht benutzen. Das ist natürlich ein Diskurs in dem man dann eingereicht wird- oder ein Streit ist es ja dann immer sofort- das ist keine echte Debatte. Gerade kulturpolitische Positionen formieren sich gleich immer mit Waffensystemen gegeneinander. Im Grunde sind das immer nur so Kampfbegriffe, weil immer die alten sich über das Neue und andersherum aufregen. Deswegen finde ich es wirklich schwierig.

Wahrscheinlich muss man zunächst sehen wo der Begriff herkommt. Also ich nenne das eher immer Regisseurstheater, das finde ich ein bisschen genauer, weil es- wenn es etwas beinhaltet, dann dass der Regisseur sozusagen dominanter ist als der Text, der Schauspieler oder die Gruppe von Schauspielern, oder das Theater in dem er was macht, sondern dass je genialer, individueller und besonderer, umso besser. Und das ist für mich eine Ideologie, die ich natürlich eigentlich ablehne. Weil ich aber auch gar nicht so bin. Ich hatte nie die Regiepranke und galt auch nie als einer von denen, die man sofort wiedererkennt. Ich war immer ganz stolz darauf, lange Jahre, dass man eben nicht sofort bei einer Inszenierung sagen kann, `ach guck mal da, typischer Bosse`. Wie es jetzt meinetwegen beim Thalheimer der Fall ist, oder bei Kriegeburger. Wo man so- obwohl, da gibt es auch Abstufungen- aber wo das so eine Wiedererkennbarkeit hat.

Als ich auf den Markt kam `97 da waren diese jungen Regisseure plötzlich total gefragt und da ging's dann sofort auch drum - auch von den Leuten selber aus, was natürlich auch ein

gesellschaftliche Phänomen ist, dass man sich sofort ein Label anschaffen muss, damit man wieder erkennbar ist. Damit funktioniert auch Verkaufbarkeit viel besser. Künstlerisch würde man es Handschrift nennen, aber ich würde es eher einfach als Label bezeichnen.

Das ist wie in der Wirtschaft. Das habe ich immer als sehr unangenehm empfunden. Ich fand das auch nicht so interessant und habe mich auch immer richtig geärgert als junger Regisseur, oder auch als Zuschauer, wenn das bei anderen Regisseuren dann immer so gleich aussah. Wenn jemand eine antike Tragödie macht oder ein modernes englisches Stück, dann sieht das bei vielen Regisseuren exakt gleich aus: selbe Musik, selbes Licht, selbes Bühnenbild- also vom Stil her zumindest. Und da dachte ich so, das kann nicht sein. So kann das nicht stimmen! Entweder mache ich ein englisches, modernes Stück was *Shoppen und ficken* heißt, oder ich mache Elektra. Und man muss doch dann für den jeweiligen Text/ Thema/ Inhalt eine spezifische Form finden.

Wahrscheinlich ist es inzwischen auch so, dass viele Leute sagen würden, man kann einen *Bosse* auch so wiedererkennen. Wahrscheinlich ist das einfach so, wenn man bestimmte eigene Vorlieben hat, ästhetische Vorlieben, mit einem bestimmten Team arbeitet. Das ist bestimmt so. Aber ich hoffe immer noch, dass das nicht so eine Schablone ist, die man einfach anlegen kann und dass man nur dafür gebucht wird, dass man diese Schablone abgeliefert. Also wenn das irgendwann so ist, würde ich mich selber zu Tode langweilen, denn es geht ja um die Auseinandersetzung mit einem konkreten Thema, um das Stück und den kompletten Text- wenn man dramatische Texte macht. Insofern finde ich ist das alles Regisseurstheater, denn den Regisseur als solches gibt es ja noch gar nicht so lange.

Aber wenn es beim sogenannten Regietheater nur noch um das persönliche Regiekonzept geht, finde ich das persönlich relativ langweilig und glaube auch, dass es schon lange wieder überholt ist. Eigentlich wollen die Leute das nicht mehr sehen und dass es sich zu sehr drüber stülpt.

Ich begreife mich in der Funktion als Regisseur eher als etwas antiautoritär. Das was ich an der Arbeit selber interessant finde ist, dass es so kollektiv ist und zwar mit einer Gruppe von Menschen, die sich mit einem Text beschäftigt und dafür relativ viel Zeit hat.

A.H.: Die Arbeit mit der Auseinandersetzung des Dramas und dem Kontext begeht ihr demnach im Kollektiv?

J.B.: Das ist dann immer eine Mischung aus rein zugehen in eine Zeit und in einen Text, in die Biographie eines Autors und ganz viel Sekundärmaterial. Und da sind Schauspieler sehr

unterschiedlich in dem, wie weit sie sich damit beschäftigen wollen und gleichzeitig immer über sich selber zu sprechen anhand des Textes oder konkret als Spiegelung dieses Textes, dieses Themas und des Autors.

A.H.: Wie sieht in diesem Zusammenhang bei dir klassischerweise die Vorgehensweise bzw. der Umgang mit der dramatische Vorlage aus bei der Transformation vom szenischen zum dramatischen Text? Kannst du einige Kernpunkte deines Inszenierungskonzeptes an dieser Stelle kurz darlegen und schildern?

J.B.: Der Beginn ist natürlich immer das Bühnenbild. Das ist wahrscheinlich eine recht konventionelle „Stadttheater- Vorgehensweise“. Die fand ich persönlich allerdings immer toll. Ich lese natürlich alleine erstmal. Der erste Weg ist natürlich, dass ich Texte lese und dann überhaupt entscheide, welche Stücke ich mache. Das entscheide ich alleine- natürlich in Absprache mit dem Theater. Und später kommen dann die Schauspieler hinzu.

A.H.: Befasst du dich im direkten Anschluss an die Dramenlektüre auch schon mit der entsprechenden Sekundärliteratur oder liest du das Drama zunächst für sich stehend und überlegst dir darauf hin, welche Themen und Motive dich daran besonders interessieren und was man aus diesem Text herausholen kann?

J.B.: Es ist ein bisschen unterschiedlich. Ich kenne nun natürlich auch viele Stücke- wobei man häufig auch der vermeintlichen Ansicht unterliegt, man kennt die Stücke und eigentlich kennt man sie doch gar nicht. Beispielsweise Romeo und Julia. Habe ich das eigentlich schon einmal so richtig gelesene? - Vielleicht. Das ist ein gutes Beispiel. Ein absoluter Großklassiker den man sofort neu machen könnte, alle lecken sich die Finger danach weil es kommerziell so erfolgreich ist, aber ich weiß gar nicht wirklich, ob ich diesen Text jemals tatsächlich genau studiert habe...

Bei mir ist das zunächst hinsichtlich der Stückauswahl eigentlich schon ganz unterschiedlich. Manchmal stößt man durch den Sekundärtext auf den Text. Also wenn ich beispielsweise einen tollen soziologischen Text lese und dann kommt plötzlich so ein Stück vor, wo ich dachte `Ah stimmt`. Also man kann auch durch Theorie auf dramatische Texte gestoßen werden und auf Ideen. Es gibt natürlich auch Dramaturgen, die mit einer Idee kommen: „Hast du eigentlich mal *Die Eingeschlossene* von Sartre gelesen? Tu das Mal, da geht es um ein Thema, was gerade total toll wäre... das könnte wasS für dich sein“. Oder, und das finde ich auch

toll, wenn man Schauspielertheater macht- das würde ich ja eher bei mir sagen, also dass die Schauspieler ganz schön im Zentrum stehen. Und wenn man sich mit klassischen Texten beschäftigt, dann sind diese ja auch häufig an die entsprechenden klassischen Hierarchien gekoppelt - die ich manchmal auch ziemlich schwierig finde - wo es häufig einen Protagonisten gibt oder zwei manchmal und drum herum dann ein Stück, aber dass es sozusagen ein Zugpferd gibt oder zwei. Ich mag` s aber auch, muss ich zugeben, diese klassische Hierarchie in solchen Stoffen wie Richard III. Und dort gibt es 3 – 4 interessante Figuren drum herum. Und dann gibt es noch ganz schön viel womit man sich beschäftigen muss, damit die interessant sind. Oder bei Othello, da gibt es dann 2 und eine Frau dazwischen, also es ist auch das gleiche Konzept. Auf jeden Fall ist es bei mir ganz oft durch die Schauspieler bestimmt. Ich hätte nie einen Hamlet gemacht, wenn ich nicht einen *Hamlet* gehabt hätte. Also das Hamlet ein gutes Stück ist und ich damit etwas anfangen kann, war mir schon immer klar.

Beispielsweise geht es mir mit *Sturm* so. Ich finde dass das ein fantastisches Stück ist, ein super Thema - kann man jetzt machen aber auch in 10 Jahren, das ist zeitlos modern. Du brauchst allerdings für eine gute und gelungene Inszenierung wirklich *den Prospero*. Ich jedenfalls, mit dem ich diesen Abend dann füllen und erzählen will. Und ich glaube wenn *der Prospero* da ist, mit dem man so was machen will, dann wird es passieren. Und so ist es dann bei mir auch ganz oft personengebunden. Und diese Besetzung von einer Hauptrolle ist natürlich auch immer eine Lesart. Also bei den großen, tollen Schauspielern bedeutet das immer ganz viel. Das kann man auch oft nebeneinander halten. Wenn man sich die Hamlet- Inszenierung nun mit dem Meyerhof in der Figur des Hamlet vorstellt, dann wird das ein ganz anderer Abend- und nicht nur die Rolle- wie wenn ich einen Abend mit Jens Harzer mache. Das geht einfach in zwei komplett verschiedenen Richtungen. Und da solche Figuren ja auch so ein ganzes Stück als Kern dann beeinflussen, oder sozusagen, wie man Hamlet liest, so liest man auch den *Hamlet*- also das Stück. Deswegen hat die Personage auch ziemliche Folgen bei mir.

A.H.: Das heißt zusammengefasst: Der Schauspieler steht bei dir augenscheinlich im Zentrum deiner Arbeit. Und von dieser oder diesen zentralen Rollenbesetzung/en ausgehend wird dann ein Konzept entwickelt, im dem Sinne, in welche Richtung man das Stück konkret mit einer bestimmten Rollenbesetzung liest?

J.B.: Der Schauspieler ist das eine Zentrum- was man bei so großen Rolle in der Regel auch als erstes weiß bzw. festlegt. Eben auch weil man gar nicht auf die Idee kommen würde, Hamlet zu machen, wenn man keinen Hamlet hat.

Das andere ist aber natürlich rein inhaltlich. Also was findet man für Themen. Es muss einen ja brennend interessieren, Das schafft man natürlich nicht immer, also das es wirklich Herzblut ist, die Themen die dort verhandelt werden. Aber andererseits, wenn es da nichts gibt, würde ich ein Stück auch nicht machen.

Und das ist das andere: ich und der Text. Und das ist einfach genaues lesen und da kommt auch relativ früh vielleicht entsprechende Sekundärliteratur dazu. Aber meistens ist die Sekundärliteratur ja uferlos. Das heißt, man braucht da jemandem der einem das sortiert. Ich kann ja schließlich nicht alles lesen, was es zu *Hedda Gabler* gibt.

A.H.: Du beziehst demnach entsprechende Unterstützung zur Erschließung und Interpretation eines Textes, beispielsweise von einem Literaturwissenschaftler oder deinem Dramaturgen, die dir konkrete Hilfestellungen leisten?

J.B.: Klar. Das ist ja auch die klassische Aufgabe des Dramaturgen- und diese Leute sind ja zudem meistens auch literaturwissenschaftlich ausgebildet. Das sind natürlich sehr unterschiedliche Leute. Aber meistens sind das natürlich die schlauerer Leute, als ich es bin, die Beleseneren. Und das ist schon ganz toll. Das ist wie ein Coaching manchmal, wenn dir jemand explizit sagen kann, dazu musst du aber nun dieses und jenes lesen. Das kann für einen Dramaturgen aber manchmal natürlich auch ganz schrecklich sein, wenn dann irgendwelcher Quatsch passiert, den du ganz schrecklich findest, obwohl so viele tolle Materialien schon beinahe vor dir gesehen hast und was du alles mit diesen Impulsen hättest machen und diese umsetzen können. Aber das muss man dann als Dramaturg wohl aushalten. Klar, das ist eher so der Mann oder die Frau im Hintergrund. Aber es kann toll sein, da es mit Sicherheit die intellektuellste Position ist in dieser Gruppe, die sich auf eine solche Reise begeben. Und Schauspieler kann man durch solches Material auch unheimlich gut tunen. Wenn du einem Schauspieler zum Beispiel einen Film mitgibst und sagst, *Guck mal diese Rolle an, wie Edgar Selles oder Bruno Ganz spielt. Ist das nicht eine super Vorlage für uns?* Also nicht dass man die dann nachspielt, sondern als Demonstrationsfläche.

Und dann kommt im nächsten Schritt der Bühnenbildner. Mit dem lese ich das Stück sehr intensiv. Früher haben wir es auch oft geschafft, das Stück zusammen zu lesen. Jetzt ist es eher so, dass es jeder für sich liest und dann trifft man sich und liest einzelne Szenen.

A.H.: Ich könnte mir vorstellen, dass dein Bühnenbildner nach der Lektüre ein anderes Bild oder eine andere Vorstellung von der Darstellung und Sichtbarmachung des Stückes im Kopf

hat als du. Wie sieht eure Vorgehensweise aus, um aus diesen beiden Eindrücken ein gemeinsames Bühnenkonzept zu entwerfen? Tauscht ihr euch darüber aus?

J.B.: Ja. Mit dem Bühnenbildner geht es ganz grob um Themen. Was ist das Thema dieses Stückes, worum geht es da? Das kann dann ein Stichwort wie Müll sein, oder manchmal sind es auch Bildmaterialien. Dass man was Illustratives zeigt, dass noch gar nicht ein Bühnenbild ist. Bei *Anna Karenina* war es zum Beispiel so, das waren zunächst Tableaus von Figurenkonstellationen. Also eben so, bildhaft, aber auch dramaturgische: was ist das Kernthema oder die Kernthemen des Stückes?

A.H.: Somit spielt der Text eine wichtige Rolle in deinem Inszenierungskonzept?

J.B.: Ja, die wichtigste eigentlich. Jedenfalls mit dem Bühnenbildner, mit dem ich meistens arbeite, Stéphane Laimé, der ist ein richtig dramaturgischer Bühnenbildner. Der geht nur vom Text aus. Der holt zuerst einmal alles aus dem Text raus. Insofern ist die Beschäftigung mit dem Text, und das ist toll mit einem bildnerischen Künstler wie dem Bühnenbildner, weil der natürlich andere Bilder hat wie die sofortige Interpretation oder Umsetzung wie das dann später aussehen könnte, das Wichtigste. Sondern eher so, was ist ein Raum, dem man dem ganzen geben kann.

A.H.: Bezogen auf deinen Umgang mit den dramatischen Text, verfolgst du einen interpretatorischen oder eher assoziativen Ansatz?

J.B.: Ich würde ehrlich gesagt behaupten beides parallel. Einerseits interpretatorisch, also rein in den Text und andererseits immer nur über einen selber. Was passieren da für Bilder oder was oder wie ist das heute. Weil ich finde- und hier liegt zum Beispiel auch der große Unterschied zu jemandem wie Peter Stein- ich finde es eben wahnsinnig wichtig, dass man es schafft zu zeigen, was das mit unserer Zeit zu tun hat, wenn man so einen Text interpretiert. Dass man aber deswegen nicht den kompletten Text umschreibt und alles zu uns her zerrt. Ich hasse ja so 1:1 Kommentarübermalungen wie beispielsweise, dass alles in einem Großraumbüro mit Handys und Laptop spielt. Das finde ich total daneben. Ich suche nach einer anderen Art von Aktualisierung, aber es spielt eigentlich immer heute.

A.H.: Warum ist für dich die Aktualisierung eines Stückes oder Stoffes so wichtig? Bist du der Ansicht, die heutige Gesellschaft würde klassisch inszenierte, also nicht modernisierte Stücke nicht mehr verstehen oder denkst du eher, dass man für sich versucht, eine neue Form der Inszenierung zu finden und sich von alten Strukturen und Vorgaben zu emanzipieren?

J.B.: Ich denke der Grund für diese Aktualisierungen liegt eher in der Idee von Theater an sich begründet. Wenn man überhaupt so altmodische Stücke macht, kann man das ja nicht nur machen weil das gute Stücke sind, sondern weil sich in den alten Stücken unsere Zeit spiegelt.

Oder weil sich in dieser anderen Gesellschaft, in der diese Stücke spielen, unsere Gesellschaft spiegelt. Und zwar sowohl über die Ähnlichkeiten, als auch über die Veränderungen. Ich finde ja die Kluft die dort dazwischen ist mindestens genauso interessant wie die Überlappungen oder Ähnlichkeiten. Da finde ich ist Ibsen ein super Beispiel. Die Figuren kommen einem immer so super modern vor, so dass man denkt Nora, die ist ja wie für uns. Und so macht es ja Ostermeier beispielsweise auch. Das ist wie heute geschrieben. Der erzählt das auch, als wäre es wirklich heute. Mit einem Laptop, Aquarium und Businessstyp. So. Und ich finde das ist ein Missverständnis, weil ich finde, scheinbar ist das vielleicht so. Wenn man allerdings wirklich rein geht, in den Text und das Stück, dann ist das eben überhaupt nicht so. Das ist total altmodisch. Nicht nur in den Motiven die es da gibt. Wenn man jetzt über Frauenemanzipation und so etwas redet, dann ist das natürlich schon sehr anders, klar. Aber auch in den ganz kleinen Dingen. Scheinbar ist es sprachlich, wenn man jetzt eine moderne Übersetzung nimmt, so gleich. Aber ich finde eigentlich, auch ganz politisch gedacht oder gesellschaftlich, die Unterschiedlichkeit der Welt in der Ibsen das geschrieben hat und unserer genauso interessant wie die Ähnlichkeiten. Weil man eben sieht, was sich gerade doch verändert hat. Oder eben schrecklicherweise sieht, was sich überhaupt nicht verändert hat. Obwohl man denkt es ist so altmodisch merkt man, dass es im Kern genau das gleiche ist. Und ich finde, das gilt es zu untersuchen- gerade weil ich finde, dass Theater nur dann relevant ist, wenn es das schafft, dass es etwas mit uns zu tun. Deswegen finde ich es grundsätzlich ganz notwendig, dass man es interpretiert und von heute aus interpretiert, weil sonst wüsste ich gar nicht, wo man es machen sollte.

A.H.: Das heißt, du transferierst dann bereits den Handlungsrahmen in dem sich diese Geschehnisse ereignen, die sozialen und historischen Hintergründe, in die heutige Zeit um von dort ausgehend die Handlung in gegenwärtige Umstände einzubetten? Die Aktualisierung des Stückes beginnt somit in seinen Grundwurzeln, um eine ganz- und einheitliche Adaption an die Gegenwart zu vollziehen?

J.B.: Also bei mir ist das sehr unterschiedlich- ist auch so ein bisschen subjektiv, muss ich zugeben. Manchmal finde ich es ganz toll, wenn Motive historisch bleiben und man das dann auch ganz bewusst inszeniert und spürt. Da gibt es eben die einen Motive die ich interessant finde in dem Abstand und dann gibt es ganz viele, die ich auch oft streiche oder weglasse. Hierzu fällt mir ein Beispiel aus Goethes Tasso ein, wenn der Tasso anfängt sich aus Zorn so aufzulehnen und dann mit dem Antonio so anfängt zu streiten und dann zieht irgendwann einer den Degen. Der Moment wo er den Degen zieht ist sozusagen das totale Tabu. Da hört sozusagen das Stück auf. Wenn dann der Fürst kommt und sagt `was ist da los`. Und ich fand

immer, wenn da jetzt einer auf dem Fürstenhof der nicht adelig ist und einen Degen zieht, dann findet man dafür aus heutiger Sicht weder eine Übertragung, noch ist es interessant das so zu spielen. Es ist einfach nur nicht mehr relevant. Wir haben das deswegen auch einfach gestrichen und es versucht insofern zu übertragen, als dass wir überlegt haben etwas anderes, adäquates zu finden. Die fangen dann eben an sich zu prügeln- ohne Degen- und der Fürst sagt `hört auf`. Und dieses Tabu, man spürt sozusagen, dass das mal ein Tabu war, wird zu einem riesen Problem weil die nicht aufhören. Und damit verkörpert der Fürst sozusagen die alte Matrix: die totale Empörung, fassungslos, wie das jetzt sein kann, dass sich zwei seiner Gefolgsleute sich Prügeln und die beiden eben nicht aufhören und sich dieser Autorität des Fürsten verweigern. Die beiden sind somit plötzlich aus einem modernen Stück und er ist immer noch im alten Stück.

Also ich finde man muss sich immer dazu verhalten. Auch im lyrischen Drama sind die Standesunterschiede so riesig. Ich finde man kann das nicht ungefragt so inszenieren, man kann es aber auch nicht so einfach weg lassen. Also konkret, was ist das wenn sich bei Schiller der Typ in ein bürgerliches Mädchen verliebt. Und wenn sich ein Regisseur davor drückt, dann finde ich das einfach nur blöd und langweilig. Man muss sich dazu verhalten. Entweder man findet eine Übertragung. Das ist natürlich schwer, dass die intelligent ist. Es reicht nicht einfach zu sagen, die spielt jetzt in einem arabischen Land. Man muss etwas finden. Manchmal denkt man dann auch, Regie ist sozusagen, das Finden einer Lösung für Probleme die es heute so nicht mehr gibt, weil die Stücke so alt sind. Aber ich finde grundsätzlich, Theater muss es nach heute transportieren. Es darf nicht nivellieren, es muss irgendwie klar gemacht werden was darin enthalten ist, was daran interessant ist und was nicht mehr.

Und da finde ich eben Texttreue- so würde ich es nennen, nicht Werktreue- absolut angebracht. Ich finde diesen Begriff zum einen ganz interessant und weitaus passender, weil man dem Text zwar auch nicht immer treu sein kann. Aber man kann ihn ernst nehmen oder auch nicht ernst nehmen. Und den Text gibt es ja aufgeschrieben. In dem Moment wo es ein Deutscher Autor ist, hast du automatisch das Original. Deswegen ist es aber auch manchmal so toll eine Übersetzung zu nehmen, meinetwegen von Shakespeare. Das macht Spaß, weil man schon in der Übersetzung schon die Richtung vorgeben und einer bestimmten Interpretation folgen kann. Das geht bei einem deutschen Text schwer.

A.H.: Würdest du von dir selber behaupten, dass du texttreu arbeitest?

J.B.: Insofern ja, als dass ich tatsächlich diese Texte total ernst nehme. Wir streichen zwar teilweise, montieren um oder bearbeiten ein wenig. Aber das ist immer im vollen Bewusstsein, dass wir diesen Text machen. Deswegen bin ich relativ texttreue würde ich sagen.

A.H.: Und wie sieht es hinsichtlich der Werkintention aus? Ist es dir ein Anliegen, diese ebenfalls zu transportieren?

J.B.: Das kann sich ganz schön verschieben, finde ich. Ich finde, man muss sich natürlich unbedingt damit beschäftigen was der Autor damit gemeint hat. Aber oft verschiebt sich das von selber und da muss man sich zu verhalten. Die Intention ist oft nicht mehr die gleiche. Weil aber auch Theater für meine Begriffe immer in kulturpolitischen Zusammenhängen geschrieben wurde- wenn es jetzt nicht ein Genie ist, dass nur für sich geschrieben hat. Also wenn das so ein Autor ist wie Goethe der in dem Betrieb drin war, dann weiß der ganz genau warum er was wie und auch sich damit positioniert in der Gesellschaft. Das sind eben auch Statements, die über das Literarische hinaus reichen, häufig auch politische Statements. Und diese Realitäten haben sich eben auch alle verändert. Deshalb finde ich es aber auch total wichtig zu wissen oder zu erahnen was ein Autor denn damit wollte und warum er sich mit diesem Thema beschäftigt hat. Für wen hat er es geschrieben? Gab es eine Intention? Ist das denn auch meine Intention oder überhaupt die von Theater? Ich finde da muss man sehr genau sein. Der gesellschaftliche Kontext ist ja der, der sich hauptsächlich verschoben hat.

A.H.: Bezüglich deiner *Kleist*-Inszenierungen habe ich gelesen, dass seine Biographie eine große Rolle für dich und deine Inszenierung gespielt hat.

J.B.: Das ist ja die Chance bei alten Texten, dass man ein bisschen mehr weiß. Dass man über den Autor Sachen weiß, die er vielleicht zum Teil gar nicht selber bewusst in Stücke rein geschrieben hat. Oder dass er noch gar nicht selber wusste, wie seine Biographie endet. Und durch dieses Ende wirft man aber einen ganz anderen Blick auf die Stücke. Ich fand es zum Beispiel total verrückt, wenn man den politischen, gesellschaftlichen und biographischen Hintergrund von Kleist im Moment von dem *Zerbrochenen Krug* kennt, dann ist das ja total irre in was für einem Moment der dann so ein Stück verfasst.

Bei mir ist das ja eine Volkstheaterkomödie geworden- voll auf die 12. Da gibt es natürlich viele Leute denen das viel zu platt ist, weil wir da richtig Komödie machen. Hoffentlich zwar mit viel Verzweiflung drunter. Letztendlich geht es ja um den Missbrauch von einem Mäd-

chen und das wird zum Ende hin auch ziemlich traurig. Aber erst mal ist es 2 Stunden Vollkomödie und das hat total Spaß gemacht. Ich fand es dabei aber auch so wichtig zu wissen, dass der das in einer privat so verzweifelten Situation geschrieben hat. Ein Autor, der ist ständig pleite und politisch verzweifelt, dass der sich nicht entscheidet ein Selbstmorddrama zu schreiben, sonder eine brutale Volkskomödie die in diesem Kaff spielt. Eine Satire eigentlich. Das ist völlig irre. Und die Strömung dieser Verzweiflung ist auch da drinnen in dem Stück, aber sehr subkutan. Und gerade wenn man das weiß, liest man das Stück auch anders. Insofern sind Künstlerbiographien total interessant.

A.H.: Inwiefern betrachtest du dich als Künstler und deine Arbeit als künstlerisches Produkt und liegt für dich die Grenze zu jemandem, der mit einem bereits bestehenden Produkt arbeitet, dass als solches in seiner Originalität begriffen 10und gewahrt werden will?

J.B.: Das find eich total schwierig. Wir machen Kunst. Theater ist ein künstlerisches Medium. Und das ist ein künstlerischer Beruf. Aber ein Künstler- vielleicht habe ich da auch ein romantisches Bild aus meinem Jahrhundert- ist irgendwie etwas anderes als ich. Es gibt so Regisseure, die haben etwas sehr sehr künstlerisches. Weil sie selber gefährdeter sind, oder verrückter oder eine Funken Genie haben, das weiß ich nicht. Es gibt so Regisseure die ich kenne, die ich auch toll finde, die aus dem klassischen Künstlerbild heraus schaffen. Die sind sehr pragmatisch und schwierig und haben teilweise auch ein sehr krasses, nicht bewundernswertes leben. Aber das gab es schon immer: es gab schon immer die Goethes und Schillers und es gab auch schon immer die Büchners, van Goghs und so.

A.H. Aber was kennzeichnet denn dann für dich einen Künstler?

J.B.: Eine Definition dafür habe ich nicht. Es ist eher wie ein Klischee. Ich scheue mich immer Künstler zu nennen, weil ich immer das Gefühl habe, ich bin zwar ein Teil dieses künstlerischen Rads und wir versuchen ein künstlerisches Produkt herzustellen. Und das ist ohne Zweifel auch eine sehr künstlerische Arbeit. Aber ich würde mich gar nicht Künstler nenne, weil ich finde ein Künstler ist jemand, der ein weißes Blatt hat und malt, oder egal welches Medium, es zum Beispiel beschreibt. Vielleicht kommt diese Ansicht auch aus der Bewunderung heraus für andere Leute, die aus sich selber schöpfen, die beispielsweise einen Roman schreiben. Das finde ich so unglaublich toll.

Es gibt ja inzwischen eine riesen Diskussion um das Regietheater und das Stadttheater. Und dazu gibt es dann diese großen Thesen die der Thomas Oberender schon sehr klug auf den Tisch gebracht hat. Der argumentiert diesbezüglich, dass wenn man es ganz grob unterscheidet die interpretierenden Künstler gibt und die Kreationisten- was als Begriff so gar nicht unbedingt stimmt. Es gibt jedenfalls die erschaffenden und die interpretierenden Künstler. Das ist natürlich ein großer Unterscheid und ich finde, genauso könnte man das auch einteilen. Und ich bin sicherlich, wenn man nun diese Einteilung machen möchte, eher ein interpretierender Künstler. Weil ich ohne ein vorhandenes Textmaterial nicht arbeiten kann. Ich brauche das und ich finde das auch spannend sich an so einem Material abzuarbeiten. Natürlich hat und braucht jeder Künstler auch Material. Es gibt auch keine kontextlose Kunst oder Kunst ohne Kunst drum herum und Gesellschaft, Menschen, Politik und privates Erleben. Deswegen ist es immer Interpretation von Welt.

Die Frage ist ja letztendlich immer, welche Art von Theater man selber sehen will und auch machen will.

A.H.: Wenn wir nun noch mal zu dem Text als Basis der Inszenierung zurück kehren. An welchen Stellen beginnst du den Text umzuschreiben oder Textstriche einzuführen und wo rezitierst du den Text genau? Was sind für dich ausschlaggebende Kriterien für mögliche Eingriffe, oder aber auch die Konservierung des Textes?

J.B.: Das grobe Kriterium ist vor der Arbeit mit den Schauspielern die Übersetzung, die Wahl der Übersetzung oder die Strichfassung. Oder wenn wir eine Übersetzung selber gemacht haben- das gab es auch schon. Wir haben zum Beispiel Shakespeare übersetzt, was echt viel Arbeit ist. Damit begibt man sich auch auf gefährliches Terrain. Meine langjährige Dramaturgin und ich haben damals bei Shakespeare gesagt, 'können wir das echt machen', weil das ist ja total hybrid. Wer wären wir, dass wir Shakespeare übersetzen. Wir haben dann aber beschlossen, dass wir eben keine Literaturwissenschaftler sind, die dann eine mustergültige und richtige Übersetzung anfertigen, die man danach veröffentlichen könnte. Sondern dass es nur auf unsere Inszenierung Bezug nimmt. Und das ist eine totale Befreiung, weil natürlich die Übersetzer die das professionell machen, ob das Theaterleute sind oder Literaturwissenschaftler, alle den Anspruch haben möglichst genau am Original und trotzdem heute immer noch spielbar zu sein. Das ist ja vielleicht auch das Grundparadox von Theater. Das ist eine extrem schwierige Balance. Und wir haben dann einfach gesagt, wir probieren das aus: ein Akt und sehen uns danach ehrlich in die Augen, ob wir das so machen dürfen. Und in dieser eigenen

Fassung legt man natürlich die ersten Grundsteine von der Interpretation für die Inszenierung. Das kann man natürlich in Fassungen, Strichen, Umstellungen oder was auch immer machen, die sind ja rein inhaltlich, je nachdem was man erzählen will. Und was man vielleicht auch nicht mehr erzählen will. Wenn man bestimmte Aspekte aus dem Stück raus nimmt, tut man das ja manchmal weil es einfach altbacken, nicht mehr so interessant oder einfach ausufernd geschrieben ist und man das heute so nicht mehr spielen kann. Das ist das eine. Und das andere sind rein inhaltliche Striche. Das man sagt, wir verschieben den Akzent in Richtung einer Figur oder eines Themas von einem anderen Thema weg.

A.H.: Diese Verschiebungen folgen dann also frei dem Prinzip, 'ich habe das Konzept X für meine Inszenierung im Kopf und möchte deshalb mit meinem Text da und dort hin und nehme entsprechende Streichungen und Eingriffe vor' ?

J.B.: Ja. Und es gibt natürlich auch Verdichtungen, das ist auch ganz wichtig. Da lebt man dann auch in einer ganz anderen Zeit. Also man kann zum Beispiel bei Tschechow streichen. Die Figuren leben in einer anderen Zeit. Sie sprechen alles gerne aus und reden bei langen russischen Winterabenden am Samowar. Und diese Figuren reden und reden und hören nicht auf, über vier bis sechs Stunden. Und da kann man zum Beispiel, wenn einem das langweilt, dieses Reden um des Reden willens und dieser Stillstand, die Vitalität dieses Stückes wieder abholen. Ich glaube zum Beispiel nicht, dass diese Figuren gelangweilt sind, sondern dass sie diese Langeweile und leere nicht aushalten und dass die total agil sind und kämpfen. Dass kann man natürlich zum Beispiel in der Strichfassung schon unheimlich in die Richtung treiben. Indem man einfach sozusagen die ausgesprochene Psychologie reduziert und dadurch gibt es viel mehr unausgesprochenes. Etwas kryptischeres, knapperes, schnelleres. Man kann den Rhythmus schon in einer Strichfassung vorbereiten zumindest und in die Inszenierung einarbeiten. Bei mir ist es dann allerdings noch mal so, dass sich Fassungen durch die Schauspieler noch mal stark verändern.

Und das ist so toll im Theater, dass man diese Legitimität hat, finde ich jedenfalls, und das findet, glaube ich, Frau Breth anders, dass man diese Freiheiten hat, ruhig auch subjektiver und gröber und fahrlässiger zu sein.

A.H.: Diese Freiheiten sind dann gerade deshalb für dich so elementar, weil du das Ziel verfolgst, die Stücke der heutigen Zeit so zugänglich wie möglich zu machen?

J.B.: Und so persönlich wie möglich. Auch von den Schauspielern. Ich glaube wenn man als der Künstler der das macht, nicht tatsächlich Herzblut investiert und es einen nichts wirklich angeht, dann gibt es auch keinen Schlusstrich.

A.H.: Worin siehst du dann konkret deine Aufgabe als Regisseur begründet? Siehst du dich eher in einer lenkenden und leitenden Position oder trittst al eine Art hinter Begleiter hinter das Spiel der Schauspieler zurück?

J.B.: Ich habe es manchmal Reiseleiter genannt. Das trifft es zum Teil, besonders von der emotionalen Truppe heraus ist es auf jeden Fall wie ein Reiseleiter. Man geht eben voran und gibt damit auch vor, welche Route man geht. Und diskutiert natürlich aber auch ständig mit der ganzen Gruppe. Aber es gibt eben auch diese Momente, wo du vor einer Wegabgabelung stehst und entscheiden musst, rechts oder links- und keiner weiß eigentlich wirklich wohin es geht. Ich weiß das dann oft auch nicht, aber dann muss ein Reiseleiter vielleicht so tun als wüsste er es und sagen `komm wir gehen jetzt links`. Oder er gibt vielleicht auch zu, dass er es nicht sicher weiß. Und wenn es nicht richtig ist, muss man eben wieder gemeinsam zurück gehen. Aber es muss eben immer jemanden geben, der die Entscheidungen trifft in bestimmten Momenten.

Aber abgesehen von der Funktion dieses Reiseleiters, ist eben auch der Grundimpuls den man gibt und die Interpretation des Textes, die man vorgibt, natürlich sehr stark. Und der ist mir auch sehr wichtig. Den gebe ich, bevor irgendein Schauspieler da irgendwie mitmacht. Mit dem Bühnenbild, mit der Fassung, mit der Lesart eines Stückes, mit den Themen die ich vorschlage...

A.H.: Also du gibst ein Konzept vor, die intendierte Lesart des Stückes, eine Form und lässt den Schauspielern im Anschluss den Freiraum, diesen Raum zu füllen und hieraus gemeinsam im Team die Fassung des Stückes zu erarbeiten?

J.B.: Es ist wie ein Rahmen finde ich, der stark sein darf und muss, aber der nicht eng sein sollte. Einen Rahmen den man vorgibt innerhalb dessen dann ganz viel möglich ist, was man dann alles erst finden kann. Und im Laufe der Zeit ist dieser Rahmen immer offener geworden. Also thematisch betrachtet immer noch stark. Aber zum Beispiel beim Bühnenbild habe ich am Anfang viel mehr vorgegeben und da habe ich dann irgendwann gemerkt, dass das total Spaß macht wenn man einen Raumentwurf hat der total inhaltlich ist, indem dann aber auch noch ganz viel entstehen und wachsen darf. Da haben auch Schauspieler gerade oft su-

per Ideen, die dann auf den Proben entstehen. Auf solche Ideen wäre niemand am Schreibtisch gekommen.

Aber auch bei Texten. Indem Moment wo man eine Übersetzung macht und ein bisschen mehr Freiheit hat, weil es sozusagen eh nicht um Texttreue geht, sondern eher um Thementreue beim Shakespeare, dann macht man so eine Fassung und überlegt sich zum Beispiel im Bereich Humor, wie man einen Wort- oder Sprachwitz gut und vor allem angemessen in die Gegenwart übertragen kann. Die würden so alle gar nicht mehr funktionieren, weil man sie so gar nicht mehr versteht. Und da haben Schauspieler, die sich die ganz Zeit aktiv auf der Bühne mit der Sprache auseinandersetzen, manchmal einfach die besseren Ideen. So etwas kann dann aber auch nur entstehen, wenn man den Leuten den Raum gibt.

Es ist der Inhalt den ich vorgebe, aber gleichzeitig auch der Schauspieler, der sich darin seine Freiheit erspielt.

A.H.: Also Regietheater, verstanden als Theater in dem der Regisseur nicht auf dem Sockel steht und ständig danach strebt sich selber zu verwirklichen, sondern lenkend, formend und delegierend innerhalb der Inszenierung agiert, dabei jedoch den Schauspielern ihre kreativen Freiräume lässt, die maßgeblich zum Entstehungsprozess des Stückes beitragen?

J.B.: Ja. Das würde man beispielsweise auch bei Andrea Breth immer noch schätzen, dass man sich als Regisseur natürlich nicht unter Niveau verkaufen darf. Dass kann natürlich auch passieren: Die Banalisierung des Stückes dadurch, dass man den Schauspieler zu stark mitreden lässt und er vielleicht gar nicht diese inhaltliche, tiefer gehende Komplexität des Stückes begreift. Deshalb ist Strenge auch genau so wichtig. Dass man eben sagt, 'nein, den Satz schreiben wir nicht um'. Aber das ist natürlich bei jedem Autor und jedem Text anders, wie ich das empfinde und manchmal sitze ich da auch richtig zwischen den Stühlen und versuche mich einfach zu verhalten. Beim *Krug* hat es mir total Spaß gemacht relativ grob damit umzugehen- aber es ist aber trotzdem Wort für Wort Kleist. Dafür heben sich dann aber auch einzelne Eingriffe oder Wortänderungen, Wortspiele total vom Rest und stechen aus der Masse heraus.

A.H.: Und was ist dann deine Intention hinter solchen Eingriffen und Umänderungen?

J.B.: Na zum Beispiel, dass es unglaublich ins Heute springt. Wenn jemand eben plötzlich Jokes macht, die es so nicht gibt bei Kleist. Das springt dann total ins Heute, springt einen an

sozusagen- im Komikbereich ist es wieder einfacher zu formulieren- und geht dann wieder zurück in diese Gap. Das ist total interessant. Es spiegeln sich doch eben zwei Zeiten ineinander. Und dann sprechen sie wieder unglaublich mit einer tollen Komplexität und Genauigkeit, die es eigentlich nicht mehr gibt . Und durch diesen Kontrast offenbaren sich bestimmte Realitäten. Und dort eben eine bestimmte Brücke einzuschlagen, was das Heute betrifft, aber auch zu interpretieren was es damals betrifft und derartige Brüche in der Sprache oder im Bild zu gestalten. Und da kommt man dann auch auf die nicht- textuellen Interventionen- ob es Video, Musik oder vielleicht auch Improvisation ist. Dass durch diese Sprünge raus aus dem Text sich die Realitäten immer wieder verschieben und dadurch ein anderes Beleuchten zustande kommt.

Ich bin da aber zum Beispiel auch immer sehr skeptisch wenn Video als reines Dekomaterial oder weil es halt geil aussieht verwendet wird. Oder bei Musik: Ich hasse schon immer so Musikeinspielungen, wenn der Regisseur seine Lieblings- CD's mitbringt. Natürlich funktioniert das, wenn man Szenen hollywoodmäßig mit solchen Songs unterlegt, aber finde es einfach sehr banal und einfallslos.

A.H.: Welche Rollen spielen denn diese außersprachlichen Elemente in deinen Inszenierungen und welche Funktionen übernehmen sie hinsichtlich der Textabbildung?

J.B.: Musik wird zum Beispiel bei mir ganz oft filmisch eingesetzt. Also nicht als Bruch oder Intervention, sondern als- hoffentlich nicht zur Illustration, so wie es manchmal in Hollywood ist- komischer anderer Raum, der dem aber eigentlich dient, dass etwas Stimmung erzeugt wird, oder der Text wird auf eine Fläche gebracht, auf der er surfen kann. Aber es ist natürlich immer an der Grenze zur Illustration.

Allgemein können außersprachliche Mittel einfach ganz toll neue Raumebenen, Phantasieebenen erschaffen, wie etwa durch die Verbindung von Videobildern und Musik, die dann gemeinsam ein Intermezzo stiften und dadurch im besten Sinne Kommentare erzeugen.

Das wäre beispielsweise wieder auf diese Kluft zwischen dem alten Text und uns heute anzuwenden. Dort rein zu gehen und das zum Thema zu machen. Aber diese Brücke soll eben nicht nur wirkungsästhetisch sein, sondern auch als Bindungsglied, partiell auch Trennungselement, funktionieren. Und das ist natürlich etwas, was Regietheater den alten Stücken hinzuerfinden kann. Wenn das mit dem Stück zu tun hat und aus dem Stück heraus inspiriert ist, finde ich, kann man da legitim und schön Kommentare machen, die so allerdings nicht vorkommen.

A.H.: Müssen diese Kommentare oder Bindeglieder in unbedingtem Zusammenhang für dich stehen oder setzt du diese auch willkürlich ein?

J.B.: Ich glaube wenn es reine Willkür ist, dann ist das unangenehm. Also mir jedenfalls. Das finde ich sieht man ganz oft im Theater, weil das ja auch das Regietheater ist, dass man oft im konventionellen Sinne meint. Ich meine das ist wahrscheinlich schon sehr grundsätzlich: Wenn es aus dem Stück raus kommt und man genau ist und inhaltlich bleibt als Regisseur, dann stimmt das Gesamtbild- in Feinheiten, Ästhetik und Regiestil. Wenn es aber keine Anbindungen hat, dann ist der Kommentar total uninteressant. Aber genau da verwirklichen sich eben die sogenannten wilden Regisseure.

A.H.: Wenn es also nur mehr um Provokation der Provokation willen geht, um Innovation, Einzigartigkeit und Originalität....

J.B.: Ja. Und das ist so schrecklich, wenn Theater versucht sich so anzubiedern, als wäre Originalität ein Qualitätsmerkmal. Originell um originell zu sein. Das ist vielleicht Mode, aber selbst da würde ich sagen, das reicht nicht aus. Im Grunde ist es ganz banal, es geht nur um Inhaltlichkeit. Und die Inhaltlichkeit des Projektes. Ob es jetzt der Text selber ist, oder die Themen die ich einem Text zugrunde lege. Dann kann ich dort beispielsweise assoziativ Material suchen. Dann ist das zwar nicht alles Defoe⁷⁷⁵, aber es ist sozusagen im besten Sinne wie eine Collage. Und wenn das alles inhaltlich angebunden ist, finde ich das immer super. Wenn es aber nur Ideen um der Ideen willen sind, finde ich das immer total abtunend. Das geht aber glaube ich relativ vielen Zuschauern auch so, nicht nur den konservativen. Denn künstlerisch arbeiten heißt ja auch Welt interpretieren und Welt sortieren.

A.H.: Das heißt eben auch, dass du keinen willkürlichen Umgang mit der Textvorlage pflegst, oder den Text nur noch als Material oder Gewebestruktur betrachtest. Sondern das Werk an sich, der dramatische Text, steht immer noch im Mittelpunkt der Inszenierungsarbeit.

J.B.: Ja. Das ist sozusagen das woran wir uns immer wieder die Zähne ausbeißen

⁷⁷⁵ Diese Anmerkung bezieht sich auf Bosses Inszenierung von Defoes` Robinson Crusoe.

A.H.: Mir ist auch noch aufgefallen, dass du sehr häufig das Publikum in deine Darbietungen integrierst. Angefangen vom Zuschauerraum als Teil des Bühnenraums, bis hin zur Textrezitation durch das Publikum. Welche Intention steckt hinter dieser integrativen Form der Darstellung?

J.B.: Das ist in der Hamburger Schauspielhaus- Zeit entstanden, ab 2000. Eigentlich ist das ganz banal entstanden, weil das Schauspielhaus damals in einer ganz schönen Krise war. Das Hamburger Publikum war in dieser Zeit sehr skeptisch gegenüber dem Theater, das wir gezeigt haben und dann war das auch immer nur halbvoll. In den ersten Jahren in München als ich angefangen habe war ich natürlich sehr verwöhnt, da war es immer voll. Und dann kam ich nach Hamburg und dann wollte das plötzlich niemand mehr sehen. Und ganz banal habe ich mir dann gedacht, wer sind eigentlich die Leute, die da hinkommen- oder eben nicht mehr kommen. Wer ist das und für wen mache ich das? Theater gibt es schließlich nicht ohne Publikum. Es ist einfach in einem doofen und in einem schönen Sinne Entertainment. Und am Abend muss die Bude voll sein. Wenn die Leute nicht kommen oder man sie nicht erreicht, dann wird mein Beruf sinnlos. Und da habe ich angefangen mich mit dem Publikum als Teil des Theaters näher zu beschäftigen und mir gedacht, wir müssen näher ran an die Leute. Und habe das dann sozusagen wörtlich genommen. Wenn Theater zu weit weg ist von den Leuten, weil es zu abgehoben ist oder zu theoretisch, zu konzeptionell dann muss es wieder im besten Sinne mehr Volkstheater werden. Und da habe ich mir gedacht, wie schaffe ich das, dass die Leute nicht einschlafen können bei mir? Zadek hat zum Beispiel immer das Licht angelassen, das war auch schon immer so ein Thema in den 70ern. `Ich mache das Zuschauerlicht nicht aus. Die Leute sollen aktiv bei mir daran teilnehmen.` Die Idee fand ich toll. Man muss eben kapieren, dass man Teil dieser Veranstaltung ist. Ohne mich als Zuschauer gibt es diesen Abend gar nicht. Ich dachte immer, die dürfen sich nicht nur zurücklehnen und sagen `jetzt zeig doch mal`. Und dann haben wir eben nicht nur das Licht angelassen, sondern das Publikum direkt angesprochen oder integriert. Diese Wachheit die dadurch entsteht ist toll.

A.H.: Würdest du sagen, dass diese Suche anderer Regisseure nach neuen Erzählweisen durch den Wunsch und die Intention geschürt wird, sich abzugrenzen und ein neues Theater zu erschaffen indem man sich von den alten Formen emanzipiert?

J.B.: Das zum einen. Und die Welt ist nun mal auch epischer geworden. Sie nicht mehr wie bei Ibsen sozusagen, sondern ist viel dramatischer und epischer geworden. Und die Erzählflä-

chen sind viel verschiedener, auch die Wirklichkeitsvorstellungen. So wie Döblins Alexanderplatz, so müsste ein Theaterstück heute idealerweise aussehen. Szenen, Figuren, Menschen und dramatische Situation, ganz klassisch. Aber eben auch aus ganz anderen Erzählebenen, epischen Texten, fragmentarisch angebauten Elementen, Tweeds, was auch immer... Elfriede Jelinek versucht das ja auch, aber das ist mir viel zu theoretisch und nicht meines.