

**Ausschuss für
künstlerische Fragen**
Referate
#3



Dramenklassiker

auf der Bühne

Inhalt

Seite 3

Vorwort:

Dramenklassiker auf der Bühne

Seite 5

Peter von Matt:

Klassiker

Seite 9

Armin Petras:

Gedanken zu Dramenklassikern

Seite 13

Peter Michalzik:

Klassiker im Theater

Vorwort

Dramenklassiker auf der Bühne

Ein Blick auf den Umgang des gegenwärtigen Theaters mit klassischen Theatertexten führt recht schnell zu paradoxen Feststellungen. So beweist die Werkstatistik des Deutschen Bühnenvereins jedes Jahr aufs Neue, dass trotz einer insgesamt gestiegenen Zahl von Inszenierungen, trotz Uraufführungshype und zahlreichen Projekten mit Laien vor Ort, die Zahl der Klassikerinszenierungen (absolut wie im Vergleich mit anderen Textvorlagen) konstant hoch ist. Nach wie vor führen Stücke wie »Faust« oder »Romeo und Julia« und Autoren wie Shakespeare oder Kleist die Hitlisten von Inszenierungen und Zuschauerzahlen an. Demgegenüber hat ihre Bedeutung in der öffentlichen Diskussion, in den Theatern oder im Feuilleton deutlich nachgelassen. Andererseits gibt es bei Schauspielern nach wie vor die Sehnsucht nach klassischen Rollen. Zugleich nutzen Freie Gruppen wie »She She Pop« oder »Rimini Protokoll« für ihre Projekte Klassiker, indem sie in »Testament« oder »Hermann's Battle« Bezug auf klassische Texte nehmen, ohne sich direkt mit diesen Texten oder ihrer Sprache auseinanderzusetzen.

»Dramenklassiker auf der Bühne« waren das zentrale Thema der Sitzung des Ausschusses für künstlerische Fragen im Deutschen Bühnenverein am 20. und 21. November 2011 in Frankfurt am Main. Im ersten Impulsreferat konzentriert sich der Zürcher Germanist Peter von Matt auf die deutsche Klassik als vitale und epochale historische Erscheinung. Er betont, wie wenig eine »Monumentalisierung« den Texten dieser Zeit gerecht wird. Im Hinblick auf die Theaterpraxis plädiert er für einen bewussten Umgang mit der Polyphonie der Sprache in den klassischen Texten. Auch der Journalist Peter Michalzik

legt ein persönliches Bekenntnis für die Klassiker ab, konzentriert sich dabei jedoch stärker auf Grenzen und Chancen im aktuellen Theater. Letztlich sieht er in den Texten einen idealen Widerstand gegen die Gegenwart, der erst durch die Körper der Schauspieler, also im Theater, lebendig werden könne. Der Intendant und Regisseur Armin Petras, an dessen Maxim Gorki Theater in Berlin gerade ein großes Kleist-Festival zu Ende ging, misst klassischen Theatertexten eine zentrale Rolle in den Staats- und Stadttheatern zu. Zugleich sieht er den »Kanon« der Klassiker in einem ständigen Wandel, so gehören aus seiner Sicht Sarah Kane und Heiner Müller seit einigen Jahren zu den Klassikern.

Alle drei Referenten plädieren sehr persönlich für Klassiker auf der Bühne heute, sehen zugleich aber durchaus die Probleme in ihrer Vermittlung. Auch ist unumstritten, dass sie nicht der allein selig machende Weg für die Theater sind, sondern immer der Gegenüberstellung von neuer Dramatik bedürfen.

Das vorliegende Heft ist die dritte Broschüre mit den Impulsreferaten zum Hauptthema einer Sitzung des Ausschusses für künstlerische Fragen.



*Ulrich Khuon,
Vorsitzender des Ausschusses für
künstlerische Fragen im
Deutschen Bühnenverein*



*Rolf Bolwin,
Geschäftsführender Direktor
des Deutschen Bühnenvereins*

Peter von Matt

Klassiker

Der Begriff Klassiker ist doppeldeutig, wird aber eindeutig gebraucht. Dadurch kommt es zu Kommunikationspannen. Klassiker ist einerseits ein historischer Begriff. Er meint die führenden deutschen Autoren um 1800. Klassiker ist aber auch ein funktionaler Begriff. Dann meint er einen Autor oder ein Werk, an dem man die andern misst, und zwar in jeder Epoche. So sind »Die Blechtrommel« oder »Warten auf Godot« oder die »Todesfuge« Klassiker, weil man von ihnen aus den Roman und das Drama und die Lyrik der Nachkriegszeit vermisst. Goethes Stück »Die natürliche Tochter« gehört zur Klassik, ist aber kein Klassiker, an dem man andere Stücke misst. »Torquato Tasso« hingegen ist ein Klassiker im Sinne beider Bedeutungen. Das Stück ist ein Teil der deutschen Klassik, und als Tragödie des Intellektuellen im System der sozialen Macht ist es bis heute nie übertroffen worden. Wer kulturhistorisch kompetent ist, kennt die Klassiker im historischen wie im funktionalen Sinn mindestens dem Namen nach. Kulturhistorische Kompetenz ist die Eigenschaft jener Mitglieder der Gesellschaft, welche das kulturelle Gedächtnis tragen. Für eine Institution wie das Theater sind sie lebenswichtig. Dass man für Personen mit kulturhistorischer Kompetenz im heutigen Deutschen nur noch ein Schimpfwort zur Verfügung hat, Bildungsbürger, ist ein Krisenzeichen.

Auch den Klassikern im historischen Sinn stehen wir in einem doppelten Verhältnis gegenüber. Dieses wird nie diskutiert und führt daher ebenfalls zu Kommunikationspannen. Zu unterscheiden ist die deutsche Klassik als Monument und die deutsche Klassik als Ereignis. Im medialen Mainstream wird die deutsche Klassik heute überwiegend als Monument mit autoritärem Anspruch erlebt. Es gebe, heißt es, der Klassik gegenüber eine Verehrungspflicht,

wogegen sich die freiheitlichen Geister wehren müssten. Obwohl niemand zu sagen weiß, wer diese Verehrung heute überhaupt noch einfordert. Die Klassik als Monument verbindet sich mit einem Phantasiebild von steinernen Formen, weiß, kalt, reglos. Marmorkalt ist das reflexartige Stichwort, daneben auch die Wörter leblos und blutleer. Die kollektive Phantasie von der monumentalen Klassik löst ikonoklastische Reflexe aus, also Bildersturm. Sobald diese Phantasie aktualisiert wird, liegt Aggression in der Luft, Aufstand, Attacke. Das heiße Leben tritt an gegen den kalten Marmor. Dieser Vorgang hat sich in der deutschen Kultur- und Theatergeschichte immer wieder abgespielt. Doch was geschieht, wenn es dieses Schreckgebilde aus kaltem Marmor gar nicht mehr gibt, das bilderstürmerische Bedürfnis aber weiterhin besteht?

So viel zur Klassik als Monument. Nun zur Klassik als Ereignis. Die Klassik als Ereignis tritt ins Blickfeld, sobald ich ihre Entstehung betrachte. Diese ist spektakulär, sie das unerhörteste Ereignis der deutschen Geschichte neben der Reformation. Sie läuft in nur vier Jahrzehnten ab. In diesen vier Jahrzehnten wird die deutsche Literatur von einem Provinzphänomen zu einer kulturellen Macht, gleichrangig neben der englischen und der französischen Literatur, und die deutsche Sprache wird zu einer europäischen Kultursprache. Die deutsche Klassik ist also eine junge Kunst, ihre neue Sprache ist eine junge Sprache. Sie ist angestachelt von einer wilden Eifersucht. In einem Hürdenlauf sondergleichen will man die Engländer und die Franzosen einholen – und siehe, es gelingt. Formal ist die deutsche Klassik völlig unbekümmert. Sie nimmt sich ihre dramaturgischen Modelle, wo es ihr gefällt: bei den Elisabethanern, den Griechen, den Spaniern, den Franzosen, bei der *Commedia dell'Arte*, dem Volkstheater und den Puppenspielen. Das Schreckgespenst Klassisches Drama, das Brecht so innig kolportiert hat, existiert als verbindliche Norm in der Epoche um 1800 gar nicht. Es ist vielmehr ein Produkt des späten 19. Jahrhunderts, genauer: ein Produkt von Gustav Freytags weitverbreitetem Buch *Die Technik des Dramas*. Freytags mechanistische Dramentheorie wurde und wird bis heute auf die Klassik zurückprojiziert. Tatsächlich aber wuchern in der Klassik als Ereignis die Stücke den Autoren unter den Händen bald ins Monströse, bald wieder bleiben sie Fragment, oder es werden Dinge gewagt, welche die Zeitgenossen schroff ablehnen. Goethes »Torquato Tasso« zum Beispiel galt als peinlicher Fehltritt. Das Stück blieb 17 Jahre lang ungespielt. Auch

6 Schiller fand es nicht der Rede wert. Goethe steckte die Niederlage schweigend

ein und verstummte als Dramatiker. In Wahrheit ist »Tasso« der erste Kleist, und wenn Kleist Goethe zitiert, zitiert er immer nur den »Tasso«.

Die Klassik als Ereignis ist nicht nur ein Labor der verwegenen Dramaturgien, sie ist auch das Labor einer neuen Anthropologie. Wahn und Wahnsinn grenzen hier die Herrschaft der aufgeklärten Vernunft ein. Die Liebe ereignet sich am Rande der Raserei oder der lautlosen Versteinerung; sie vollendet sich vielfach im Suizid. Hier entsteht auch eine neue Form des weiblichen Selbstmords, ohne Dolch, allein durch das maßlose Gefühl. Wieso denn aber diese Liebeskatastrophen? Weil das schöne Paar in der reinen Natur begriffen wird als die Vorverwirklichung des kommenden Paradieses auf dieser Erde, und die Verwirklichung des Paradieses auf dieser Erde ist der höchste Imperativ der Zeit. Er hat das christliche Erlösungsmodell abgelöst. In der Klassik als Ereignis wird die Liebe zum Zentrum einer antichristlichen Gegenreligion. Sie ist chiliastisch aufgeladen und soll die Möglichkeit der diesseitigen Erlösung beweisen. Im Kaputtgehen der schönen Liebenden aber spricht sich bereits das Scheitern der erhofften Weltverwandlung aus. Dabei verwirklicht sich im Raum der von Wahn und Wahnsinn zersetzten Vernunft eine Psychologie, zu der die Theorie noch ein Jahrhundert lang fehlen wird.

Im Phantasiebild von der Klassik als Monument wird auch die Sprache für erstarrt erklärt: gedreht, gekünstelt, unnatürlich. Daraus entspringt von neuem der Reflex des Zerbrechens und Niederreißens. Er hat auch diesmal etwas Triumphales. Wenn man den Vorgang sachlich beschreiben will, geht es dabei um die Einebnung der drei rhetorischen Stilebenen. Eine vollständige ästhetische Sprache verfügt über alle drei Redeweisen: den hohen Stil, den mittleren Stil und den niederen Stil. Sie kennt also die feierlich-leidenschaftliche Rede, die sachliche Rede und die alltäglich-derbe Rede (mit den römischen Begriffen: das Genus grande, das Genus medium und das Genus humile). Alle drei Stilebenen sind Produkte der Kunst. Keine ist von sich aus natürlich oder unnatürlich. Jede hat ihre präzise Funktion. Jede kann auf ihre Art verlogen oder authentisch sein. Jede steht im Gegensatz zu den andern und gewinnt erst daraus ihre Energie. Jede kennt Extremformen, Mischformen und plötzliche Umschläge in eine andere Form. Eine literarische Sprache, also auch eine Bühnensprache, die nicht mehr über alle drei Register verfügt, ist amputiert und hat sich selbst wesentlicher Möglichkeiten beraubt. Denn alle Sprachspiele, nicht zuletzt die allgegenwärtige Ironie, sind auf die intakten drei Stilebenen angewiesen.

In der Klassik als Ereignis hat die deutsche Sprache ihre stilistischen Register bis in die letzten Raffinessen ausgebaut. Sie hat dabei am meisten von Shakespeare gelernt, denn so wie Shakespeare hat nie jemand mit allen Extremen, Kontrasten und Gegenwirkungen der stilistischen Skala gearbeitet, oft sogar noch innerhalb eines einzigen Verses. Die neue Sprache der Klassik, zu der auch Kleist und Jean Paul gehören, Tieck und Hölderlin und Friedrich Schlegel und Novalis – denn es geht hier nicht um germanistische Katalogisierungen, sondern um ein kohärentes geschichtliches Geschehen –, diese neue Sprache ist vollständig in allen stilistischen Registern. Das heißt, dass noch im donnernenden Pathos das Wissen um die Gegenklänge der Gossensprache enthalten ist, und dass auch der schnoddrigste Satz in einem Kunstraum ertönt, der genau so die große Gebärde und die sachliche Genauigkeit kennt. Es sind die blitzschnellen Registerwechsel, die die atemberaubendsten Sprachmomente, also auch Theatermomente, ausmachen.

Wo die Klassik als Monument erlebt wird, identifiziert man deren Sprache reflexartig mit dem hohen Stil und diesen mit dem sogenannten falschen Pathos. Der Aufstand dagegen spielt sich dann unweigerlich als Reduktion des Gesamtsystems auf die alltäglich-derbe Rede ab. Das geschieht auch in vielen neuen Shakespeare-Übersetzungen. Der Glaube, dadurch eine verlorene Natürlichkeit wiederzugewinnen, ist allerdings illusionär, schlimmer noch: er ist ein Denkfehler. Denn man zerstört so die Polyphonie, und was übrigbleibt, wird banal, weil jetzt die Gegenklänge fehlen. Die Einebnung des Systems der hohen, mittleren und niederen Töne auf einen durchgehenden Alltagston im Kunstraum des Theaters ist der freiwillige Verzicht auf immense ästhetische Möglichkeiten, mit andern Worten: der freiwillige Verzicht auf immense Möglichkeiten, Wahrheit auszusprechen. Der Verlust der stilistischen Polyphonie muss dann durch andere Mittel wettgemacht werden. Deren kennt man heute viele, insbesondere audiovisuelle. Es gibt aber auf dem Theater keinen technischen Effekt, und wenn man alle Maschinen gleichzeitig laufen lässt, der die Realpräsenz des vollständigen Kosmos unserer Sprache ersetzen könnte.

Peter von Matt ist emeritierter Professor für Neuere Deutsche Literatur an der Universität Zürich.

Armin Petras

Gedanken zu Dramenklassikern

Liebe Kolleginnen und Kollegen

zur Erörterung der mir vorliegenden Frage: Welche Rolle spielen Dramenklassiker auf der Bühne heute? Lassen Sie mich erst einmal versuchen, den zentralen Begriff zu begreifen, mit dem diese Frage hantiert

der Dramenklassiker:

Dieser Begriff unterliegt zweifelsohne einer permanenten Weiterentwicklung, wie er auch zweifelsohne in unserem System Ähnlichkeiten im Verständnis aufweist

Ich denke, dass niemand bezweifeln wird, dass Stücke von Euripides, Shakespeare, Molière, Goethe, Schiller, Kleist, Büchner, Brecht, Dürrenmatt oder Beckett zur klassischen Dramenliteratur zählen. Gleichzeitig ist dieser Begriff aber einer permanenten schrittweisen Wandelung unterworfen und zwar hinsichtlich der Autoren, als auch der einzelnen Titel dieser Autoren

War vor dreißig Jahren eigentlich jedes Stück von Goethe auf Ost- oder Westdeutschen Bühnen denkbar, ist die Zahl der gängigen Stücke im heutigen Repertoire deutlich schmaler geworden. Bei Tennessee Williams, der etwa 70 Dramen geschrieben hat, gibt es genau 5, die in den Spielplänen öfter wiederzufinden sind. Andererseits gibt es auch Klassiker, die in oder außer Mode sind. So waren Genet, Anouilh, Ionesco, Fernando Arrabal, Slawomir Mrozek, anscheinend an die

60er bis 80er jahre gebunden ähnlich aber auch bestimmte ältere autoren wie carlo gozzi pirandello lope de vega tirso de molina calderon de la barca oder nikolai ostrowski (um nur einige zu nennen) die heute kaum noch auf grossen bühnen zu finden sind

klassisch meint in dem sinne also nicht über alle zeiten erhaben weil einzigartig gut gebaut und zeitlos schön sondern eben sehr wohl an bestimmte zeitthemen und geschmäcker gebunden

dh was ein klassiker ist darüber entscheidet der kunde der besucher oder das was wir den zeitgeschmack nennen sie werden einwenden dass das so nicht stimmt dass hamlet faust und medea immer und zu allen zeiten gespielt werden das stimmt aber eben auch nicht ganz

denn die form der beschäftigung mit diesen dramen wandelt sich auch permanent es gibt zb inszenierungen von klassikern in denen höchstens 10% des originaltextes vorkommen die durchaus als adäquate umsetzung des geistes des werkes anerkannt werden, wie arbeiten von she she pop und arbeiten von rimini protokoll belegen (...)

diese vorgehen wären vor 20 jahren noch völlig unmöglich gewesen

ähnlich ist es auch wenn man den standort des beobachters oder des zuschauers verlagert in chile beispielsweise war es zu beginn des letzten jahrzehntes durchaus so dass man unter deutscher dramatik die dort ein sehr hohes ansehen genoss vor allem schimmelpfennig dea loher und marius von mayenburg verstand und keineswegs goethe oder schiller ähnliches habe ich auch in cuba und norwegen erlebt wo aktuelle autoren eindeutig favorisiert werden

grundsätzlich geht es doch darum das bedürfnis des zuschauers sich als teil eines wertekanons wiederzufinden zu akzeptieren und zu befördern so haben wir in berlin bei einem unlängst stattgefundenen kleistfestival die erfahrung gemacht dass dieser autor von vielen besuchern als ein leitstern ihres gesamten lebens erlebt wird also eher als gefährte denn als klassisches rollenmodell

10 wobei sich die begeisterung von keinen altersschranken begrenzt sah

gleichzeitig gibt es die entwicklung dass bestimmte herausragende dramatiker der gegenwart fast unbemerkt ein teil der weltliteratur werden und damit den klassischen kanon erweitern unter ihnen zb sarah kane und heiner müller beide autoren die vor 15 bzw 30 jahren noch zur absoluten avantgarde gehörten sind mittlerweile teil eines weltweiten spielbetriebes und auf den meisten kontinenten zu finden

was diese dramatiker mit den genuin gesetzten sogenannten klassischen autoren früherer zeiten verbindet ist eine hohe sprachkunst eine dichte konstruktion der fabel und eine radikale position in bezug auf die jeweiligen herrschenden verhältnisse ich würde sogar behaupten dass es diese radikalität ist die dem zeitgeschmack nicht selten diametral entgegensteht welche es diesen schriftstellern ermöglicht sogenannte zeitlose werke herzustellen die eingangsfrage lautete allerdings nicht wie kommen diese dramen zustande sondern welche position nehmen sie heute auf der bühne ein nun eigentlich ist diese frage sehr leicht zu beantworten

eine zentrale

ich möchte behaupten dass nach wie vor die vorgenannten texte das rückgrat des deutschen staats und stadttheaters bilden was sich geändert hat ist lediglich ihr umfeld

neben ihnen haben projekte improvisationsabende dokumentarisches theater sogenannte junge dramatik und natürlich die dramatisierung von filmen und romanen eine wichtige stellung eingenommen nichts destotrotz stellen die sprachmächtigen bildgeräumigen figurenstarken und themenlastigen theaterstücke den mächtigsten block dar mit dem sich junge wie alte regisseure spieler und studierende auseinandersetzen haben wobei ich glaube dass die qualität der beschäftigung mit diesen stoffen sich nicht ohne die materielle und gesellschaftliche stellung der bühnen in den jeweiligen regionen und ländern denken lässt

gleichzeitig kann nicht genug darauf hingewiesen werden dass die schwellenangst im umgang mit diesen schönen und schwierigen stoffen nicht früh genug mit hilfe von schule und elterntaus überwunden werden sollte

letztlich aber stellt eine überzeugende emotionale und durchdachte szenische
lösung die beste grundlage dafür dar auch weiterhin menschen für diese kom-
plexeste form theatraler texte zu begeistern
vielen dank für ihre aufmerksamkeit

*Armin Petras ist Regisseur, Dramatiker und Intendant
des Berliner Maxim Gorki Theaters.*

Peter Michalzik

Klassiker im Theater

Auf Langstreckenflügen ist zurzeit »Midnight in Paris« von Woody Allen im Programm. Das ist der Film, in dem nicht nur Carla Bruni mitspielt, sondern in dem auch T.S. Eliot, Ernst Hemingway, Pablo Picasso, Henri Matisse, Gertrude Stein, Luis Bunuel, F. Scott Fitzgerald, Paul Gauguin eine Rolle spielen, lebendige Geister aus einer anderen Zeit. Bei schauderhaft schlechten Produktionen wie »The Tourist« von Florian Henckel von Donnersmarck, mit Angelina Jolie und Johnny Depp, schauten einige zu. Bei »Midnight in Paris« habe ich niemanden gesehen, der dem Film auch nur ein wenig Aufmerksamkeit geschenkt hätte. Die meisten haben den Reiz des Films nicht verstanden, so steht zu vermuten. Sie wussten nicht, wer diese quasi lebendigen Geister waren.

»Welche Rolle spielen Dramenklassiker auf der Bühne heute?« Die Fragestellung, ich muss das sagen, hört sich ein wenig nach Schulaufsatz an. Das ist schon Teil des Problems. Es passt zu den Klassikern, aber in etwa so wie das Wort »Klassikerpflege«. Pflege ist etwas, das Klassikern, im Gegensatz zu Schuhen und Beziehungen, nicht gut tut. Sie brauchen etwas anderes. Wir wissen es alle und verwenden die entsprechenden Fragen und Worte trotzdem immer wieder. Die Befürchtung, die uns mehr oder weniger umtreibt, heißt doch »Die alten Dramen werden vergessen.« Oder: »Die alten Dramen sind tot.« Die Verbindung zu den Klassikern ist verloren. Die Frage ist eigentlich: Erleben wir gerade das Ab- oder Aussterben der Klassiker? Und wenn ja, wenn das so ist: Sollten wir etwas dagegen tun? Müssen wir jetzt nicht nur den Euro, sondern auch noch die Klassiker retten? Müssen wir doch pflegen?

I. Die Klassiker sterben aus

Ich glaube, ich wäre ohne Klassiker nicht zum Theater gekommen und ohne Theater nicht zu den Klassikern. Ich habe in der Zeit von Heiner Müller und Herbert Achternbusch (sagen wir »Philoktet« und »Gust«) wirklich mit dem Schauen, dem Beschäftigen und dem Lieben begonnen. Trotzdem waren es mindestens genauso Shakespeare, Tschechow, Kleist und Beckett, die mich im Theater begeistert haben. Das ging, sie erinnern sich alle, damals vielen so.

Die Geschichte wird meist in etwa so erzählt. Damals ging es darum, das Stück so zu inszenieren, wie es sich vom jeweiligen damaligen Zeitpunkt aus dargestellt hat. Man wollte eine »zeitgemäße Interpretation«. Regisseure haben Sichtweisen vorgeschlagen. Man war gemeinsam im erweiterten Seminar und die Kritik und das Publikum konnten sich darüber unterhalten, ob die Lese- bzw. Sichtweise adäquat und zeitgemäß war. Das wollen die Regisseure seit längerer Zeit nicht mehr und man kann sie irgendwie verstehen.

Es kam die Zeit, als die alten Stücke nicht mehr interpretiert wurden, sondern Sprungbrett für Regie-Exkursionen waren. Das Werk war nicht mehr der zentrale Bezugspunkt. Der Zugang war subjektiver geworden, ob popkulturell aufgeladen, von der eigenen Erfahrungswelt bestimmt oder nicht. Das ging bis hin zu dem Punkt, wo man nicht mehr wusste, ob die Sichtweise auf den Klassiker noch etwas mit dem Klassiker zu tun hat. Improvisationen, Visionen, Phantasien, Erzählungen, Entdeckungen nach einem Werk von William Shakespeare. Das war mal sehr anregend, mal sehr langweilig. Die Diskussionen, die sich seit den 90er Jahren daran anschlossen und die bis heute zu nichts geführt haben, will ich nicht wiederholen. Kaum etwas ist merkwürdigerweise schlimmer als Diskussionen über das Regietheater. Die Argumente, soweit es welche gibt, sind ausgetauscht. Jedenfalls ist das alles legitim und nicht weniger sinnvoll, ich verwende das Wort bewusst, als die Interpretation.

Daneben gibt es aber eine frustrierende Erfahrung, über die kaum gesprochen wird. Manchmal werden überhaupt keine Klassiker gespielt, obwohl sie fast Wort für Wort gesprochen werden. Man macht dann im Theater halt Klassiker, aus purer Gewohnheit und Phantasielosigkeit. Da sind weder Leidenschaft noch Ehrfurcht (die manchmal gar nicht so schlecht wäre) und schon gar nicht Ahnung, im einen wie im anderen Sinn. Da sind die Klassiker ganz, ganz fern. Man hat das schreckliche Gefühl von Denkfaulheit. Was da geboten

wird, ist leidenschafts- und ahnungslos was Form, Inhalt, Hintergrund, Konflikt, Tragik, Lust des jeweiligen Stückes angeht. Das ist hart und ich finde, Intendanten tragen dafür auch Verantwortung. Aber ist das häufiger geworden? Ich glaube nicht.

Viele Regisseure wollen heute ihre Kunst als Original- oder Primärkunst verstanden wissen, und nicht mehr als dienende, sekundäre Kunst. Nicolas Stemann, einer der klügsten Klassiker-Regisseure, will zunächst mal gar keine Klassiker mehr inszenieren. Sagt er wenigstens. Nicht umsonst gibt es seit 1999 die Bezeichnung »postdramatisches Theater«. Theater nach dem Drama, und das heißt wesentlich, Theater nach dem Klassiker.

Man kann der Meinung sein, dass den Regisseuren die Klassiker immer fremder werden. Aber es ist anders. Uns allen werden die Klassiker immer fremder. Kleist, Shakespeare und Aischylos sind uns sehr, sehr fremd. Kleists Kampf um sich selbst ist wie eine ferne Erinnerung an etwas, das wir einmal gewesen sein könnten. Leben Kleists, Kampf, Traum, Blei. Shakespeare ist nicht unser Zeitgenosse. Man kann nicht mehr denken, dass in den klassischen Werken etwas Überzeitliches aufgeschrieben ist, das sich durch seine Allgemeingültigkeit wie von selbst vermittelt. Man muss es übersetzen. Klassiker müssen übersetzt werden, aus der altgriechischen Welt genauso wie aus der altgriechischen Sprache. Klassiker erklären sich nicht mehr von allein.

Ich glaube – das am Rande –, dass es an den Schulen im Moment sehr im Argen liegt. Hier, ausgerechnet hier, sind die Klassiker noch fremder, als sie ohnehin sind. Gegenüber der dramatischen Entwicklung in den Schulen, auch den Gymnasien, wirkt die Frage, wie es mit den Klassikern im Theater steht, geradezu feinsinnig. Aus meiner eigenen bzw. der Erfahrung meiner Kinder muss ich sagen: Die Schule ist heute wirklich der privilegierte Ort, um einem Klassiker zu verleiden. Man sagt ihr das schon immer nach, aber erst heute stimmt es. Mein Sohn hat noch keinen einzigen Klassiker in der Schule gelesen, er ist in der zehnten Klasse. Dafür wurde drei Wochen lang über eine kurze Erzählung von Gabriele Wohmann geredet.

Die Schule ist für das Theater kein Verbündeter, sondern sie ist eine Litteraturentwöhnungsinstitution geworden. Der Bühnenverein sollte einen Aufruf gegen den Missbrauch und die Missachtung von Literatur in der Schule starten.

II. Die Klassiker sterben nicht

Niemand kann die Einstellungen nachfolgender Generationen ändern. Man sollte es auch gar nicht versuchen. Wenn wir unsere Kinder und junge oder kommende Regisseure und Schauspieler davon überzeugen wollen, dass sie Klassiker toll finden müssen, sind sie schon tot. Da haben nicht nur die Klassiker sondern auch wir verloren.

Es scheint mir auch überhaupt nicht sicher, ob die Idee vom Tod der Klassiker stimmt. Junge Schauspieler bewerben sich immer noch mit Klassikern an Schauspielschulen, und zwar nicht nur, weil die in den entsprechenden Textsammlungen stehen. Meine Kinder wollen seit Jahren die Stücke von Shakespeare und Kleist immer und immer wieder erzählt bekommen. Junge Regisseure inszenieren nach wie vor Klassiker. Junge Schauspieler genauso. Dramatiker überschreiben mit Vorliebe ihre Vorgänger. Jelinek überschreibt Schiller, Jens Hillje und Nurkan Erpulat haben Schiller überschrieben, Albert Ostermaier hat auch schon Schiller überschrieben. Die Klassiker sind da. Die Klassiker sind nach wie vor die Modelle.

Es gab, entgegen einem verbreiteten, diffusen Urteil, auch in jüngerer Zeit ganz hervorragende Klassiker-Aufführungen. Es gibt welche von Johan Simons, von Nicolas Stemann, von Andreas Kriegenburg, von Stefan Pucher, von Luk Perceval, von Stephan Kimmig, von Jan Bosse, von Andrea Breth, von Martin Kusej, von Thomas Ostermeier, von Michael Thalheimer, von Dimitter Gotscheff, von Frank Castorf, es gab welche von Jürgen Gosch und es gab sogar eine (oder zwei) von Christoph Schlingensief. Erschöpft ist da also gar nichts.

Es gibt unter jungen Regisseuren viele, die sich intensiv für Klassiker interessieren. Jette Steckel, Sebastian Schug, Nora Schlocker, Jan Philipp Gloger, Lisa Nielebock, Markus Dietz, Roger Vontobel, Enrico Lübbe, Jorinde Dröse scheinen mir ernsthaft an Klassikern interessiert. Im Frankfurter Theater scheint man sich zur Zeit fast nur noch für Klassiker zu interessieren. Interessant ist auch, dass Jan-Philipp Gloger von den Theaterwissenschaftlern aus Gießen kommt, der Kaderschmiede der Antidramatik. Eigentlich also hat man, was die Klassiker angeht, Grund optimistisch zu sein. Oder will ich das nur so sehen, weil ich mir das Theater ohne Klassiker nicht vorstellen kann?

III. Theater ohne Klassiker

Können wir uns ein Theater ohne Klassiker vorstellen? Was würde uns, abgesehen von lieb gewonnenen Gewohnheiten, wirklich fehlen?

Da kann ich nur von mir selbst ausgehen. Es erzeugt ein eigenes, schwer beschreibbares Gefühl, einem Werk zuzuhören, von dem man weiß, dass es 100, fünf mal 100 oder sogar fünf mal 500 Jahre alt ist. Schon der Gedanke, dass man versteht, was da gesagt wird, macht einen irgendwie schauern. Trotz des Abstands hat man das Gefühl, dass einen etwas aus der Vergangenheit direkt anspricht. Man sagt dazu gern, dass es damals um die gleichen Themen ging. Aber das stimmt nicht. Die Themen sind ganz anders. Und trotzdem liest man oder hört und schaut zu und ist fasziniert.

Das hängt zusammen mit einem anderen Faszinosum. Es ist etwas Rituelles an der Aufführung von Klassikern. Man hat, mehr oder weniger, das Gefühl, dass dem Vorgang etwas Heiliges innewohnt, dass heilige Worte gesprochen werden. Es hat etwas mit Beschwörung zu tun. Es ist das, worin Heiner Müller, damals wohl noch etwas blasphemisch gedacht, die Geisterbeschwörung im Theater gesehen hat. Klassische Texte sind Beschwörungsformeln.

Liest man Klassiker, hat man das Gefühl von Tiefe. Lesen ist dann selbst ein kreativer – Leben, Welt, Erfahrungen und Text abgleichender und sich selbst daraus hervorbringender – Vorgang. Man phantasiert sozusagen fortwährend in einem enorm großen Zeitraum, den der Klassiker öffnet. Dieses Lesen galt der Gesellschaft – erstaunlich genug – lange als Wert an sich.

Im Theater verhält man sich gegenüber dem Klassiker anders. Das Theater schließt den Zeitraum, den der Klassiker öffnet, durch die Präsenz der Schauspieler. Das Theater lebt von der Behauptung, dass es gegenwärtig ist. Die Schließung ist nicht vollständig, aber sie ist vorhanden. Sie ist das, was man immer Aktualisierung genannt hat. Über dem Aktualisieren haben wir etwas das Gefühl für den Abstand verloren. Denn das Theater kann, wenn es will, am besten genau in dem Raum denken, den der Klassiker öffnet. Das Denken in einem solchen Theater ist kein Meinen, es hat keine Tendenz, es ist auch kein intellektueller Vorgang, wo Vorgesdachtes abgebildet wird. Es ist eher wie ein Atmen im weiten Raum der Geschichte, des Geschicks oder des Daseins. Es ist auch nicht primär ein Regisseur, der dabei denkt, es ist das Theater selbst. Der Regisseur nimmt an diesem Vorgang teil und lenkt ihn, aber er kann ihn nicht vorausdenken.

Das Theater ist aus schwer verstehbaren Gründen immer noch mit seinen Anfängen verknüpft. Wir reden im Theater immer noch von Aristoteles, wenn wir von Dramaturgie reden. Man muss sich nur vorstellen, wie lächerlich es wäre, würden Drehbuchautoren das tun. Das Denken in diesem Abstand macht das Erlebnis von Klassikern aus. Man hat das Gefühl, es steckt in dem Drama eine Weisheit, die nicht in diskursive Sprache zu übersetzen ist. Eine Weisheit, die man spürt, und von der die großen Exegeten und Regisseure ihre Autorität empfangen haben. Die Menschen sind dann Modelle, nicht Vorbilder. Modelle mit denen man etwas Bestimmtes erleben kann.

Vielleicht sind nicht die Klassiker zeitlos, sondern wir bleiben in gewisser Weise gleich, weil wir immer und immer wieder diese Stücke ansehen. Der Mensch rejustiert sich dann sozusagen im Theater, er übt eine bestimmte Art von Gefühlen ein. Das Menschsein, durchaus im emphatischen Sinn, wird im Theater immer wieder erschaffen. Das wäre dann die moralische Anstalt.

IV. Was ist überhaupt ein Klassiker?

Ich hatte das erste Mal dieses Erlebnis, als ich die »Kirschgarten«-Inszenierung von Ernst Wendt gesehen habe. Das ist lange her, 1983 glaube ich war es, aber so lange auch wieder nicht. Das relativiert die Sache mit den Klassikern. Wer kann sich heute noch vorstellen, dass Tschechow im deutschen Theater überhaupt erst seit den 70er Jahren bekannt ist? Und wissen wir eigentlich, seit wann der Oberklassiker Tschechow in unserem Theater ein Klassiker ist? Jedenfalls nicht sehr lange.

Was ist überhaupt ein Klassiker? Ich finde die Definition von Jorge Luis Borges am schönsten. Sie sagt das, was ich meine, mit viel schöneren Worten. »Klassisch ist jenes Buch, das ein Volk oder eine Gruppe von Nationen oder die Zeitläufte zu lesen beschlossen haben, als wäre auf den Seiten alles erörtert, schicksalhaft, tief wie der Kosmos und unendlicher Auslegung fähig.« Man hört, es ist eine pathetische Auffassung, bei Borges hat sie einen quasireligiösen Unterton. Mich berührt das.

»Für die Deutschen und Österreicher«, fährt Borges fort, »ist der ‚Faust‘ ein geniales Werk; für andere ist er eine der berühmtesten Formen der Langeweile, wie das ‚Zweite Paradies‘ von Milton oder das Werk von Rabelais.« Er disku-

tiert dann noch Beispiele anderer Klassiker und ihre lokale Begrenztheit, um festzustellen: »Der Ruhm eines Dichters hängt letztlich von den Gefühlen oder der Fühllosigkeit der Generationen namenloser Menschen ab. Die Gefühle, die Literatur hervorruft, sind vielleicht ewig, aber die Mittel müssen sich unaufhörlich wandeln, wenn auch nur geringfügig, um nicht ihre Kraft zu verlieren. Sie erschöpfen sich in dem Maß, in dem Leser sie wieder erkennen. Daher die Gefährlichkeit der Behauptung, es gebe klassische Werke und es gebe sie für immer. Klassisch ist nicht jenes Buch, ich wiederhole es, das diese oder jene Verdienste aufweist, jenes Buch ist es, das Generationen von Menschen, bewegt von unterschiedlichen Gründen, mit überkommener Inbrunst und mit einer mysteriösen Treue lesen.«

Man kann also nur beobachten, was ein Klassiker ist. Man kann nichts für sie tun. Man kann sie nicht retten. Ihre Macht liegt gerade darin, dass ihre Anziehung sich wie von alleine herstellt. Man kann nur an sie glauben.

V. Denken mit Klassikern

Trotzdem, obwohl da willentlich also kaum etwas getan werden kann, haben wir das Gefühl, dass da irgendwo der Wurm drin steckt und dass man etwas tun muss.

Das Internet, der Pop und die jeweils eigene Faulheit haben den klassischen Kanon aufgelöst. Das Internet will, dass alles gleich wichtig wird, da es an sich dezentral ist und Klassiker etwas Zentrierendes sind. Der Pop ist gegen den klassischen Kanon, weil er seinen eigenen Kanon etablieren will. Und der je eigenen Faulheit kommt das alles aus nahe liegenden Gründen direkt entgegenkommt.

Meiner Meinung nach wird heute allgemein im Theater zu wenig gedacht, wenn es um Klassiker geht. Man muss schon eine Ahnung haben, was man mit den Klassikern will, sogar mehr als bei neuen Stücken, in die die Absicht und das Heute ja quasi hineingeschrieben sind. Man muss darüber nachdenken, warum man sie macht, wenn man sie macht. Schrecklich ist es, wenn sie nur als Energiequelle angezapft und nicht von heute aus aufgeladen werden. Sie sind alles andere als eine Selbstverständlichkeit.

Ich habe das Gefühl, man missbraucht sie dann. Man schreibt einen Klassikernamen auf eine Aufführung, ohne sich für diesen Hintergrund weiter zu

interessieren. Es geht nur um die Aufmerksamkeit, die man über diesen geborgten Namen immer noch abschöpft. Das ist es, glaube ich, was das Publikum manchmal spürt und worauf es allergisch reagiert.

Von den theoretisch interessierten Köpfen wird im Theater seit einiger Zeit vor allem bei Aufführungen gedacht, in denen der Text eine untergeordnete Rolle spielt und in denen es (angeblich) darum geht, die vierte Wand, die Illusion und die Rolle aufzuheben. Ich finde, es macht glücklicher, mit den Klassikern zu denken.

Man kann das Theater und insbesondere das Stadttheater als ein Speichermedium sehen. Ich habe dieser Idee einmal angehangen. In Klassikeraufführungen kann Geschichte gleichzeitig aufbewahrt und lebendig sein. Formuliert man es so, wirft man sich, um mit Karl Moor zu sprechen, etwas modernistisch unserem das Internet vollschmierenden Säkulum an die Brust. Aber es könnte trotzdem wahr sein. Anscheinend kann das Theater ohne die Verbindung zu seinen Anfängen nicht sein.

Mittlerweile ist für mich etwas anderes entscheidend als die Idee des Speichers. Der Klassiker ist ein idealer Widerstand, an dem man seine Arbeit überprüfen kann. Man muss sich diesen Widerstand freiwillig wählen, dann aber funktioniert er gut. Er ist für den Regisseur ein Widerstand, an dem er seine eigenen Vorstellungen überprüfen kann. Er ist für den Schauspieler ein Widerstand, an dem er sein Sprechen überprüfen (und üben) kann. Und er ist ein Widerstand für den Zuschauer, nicht alles in bloßer Gegenwärtigkeit über sich ergehen zu lassen. Dieser Widerstand ist anstrengend.

Das hängt zusammen mit dem Körper. Die Überprüfung der Klassiker erfolgt im Theater nicht wie überall sonst, Medien, Uni, Literatur, durch Worte und Gedanken. Sie erfolgt durch die Körper. Nur wenn der Klassiker in einem Körper lebendig wird, und nur dort kann er im Theater überhaupt lebendig werden, im Körper des Schauspielers, verdient er Interesse und Aufmerksamkeit. Das ist eine ganz andere, viel menschlichere, viel geheimnisvollere, letztlich sogar viel metaphysischere Art mit alten Worten umzugehen.

Sicher scheint mir übrigens auch, dass Kommunikation durch Klassiker verbindet. Diese Verbindung ist ganz anders als die durch das Internet, sie ist ebenfalls geheimnisvoller, sie ist nicht in andere Formen der Kommunikation auflösbar oder übertragbar, vor allem ist sie ihrerseits nicht speicher-, sondern nur herstellbar.

Klassiker gehören heute nicht mehr zu dem, was einer Gruppe von Menschen selbstverständlich gemeinsam ist. Man kann sich nicht auf sie verlassen. Im Theater fängt man mittlerweile, auch beim Klassiker, jedes Mal bei Null an. Die Aufführungsgeschichte eines Stücks hat deswegen, außer für Theatermacher, keinen Sinn mehr. Aber Theater ist nach meiner Erfahrung auch der einzige Ort geworden, an dem die Klassiker lebendig sein können.

Peter Michalzik ist Theaterkritiker und Journalist. Er ist Autor der Kleist-Biographie »Kleist: Dichter, Krieger, Seelenensucher«.

Mitglieder des Ausschusses für künstlerische Fragen im Deutschen Bühnenverein:

Hans Heinrich Bethge, Hamburg
Hajo Cornel, Potsdam
Gabriel Engert, Ingolstadt
Michael Heicks, Bielefeld
Prof. Claus Helmer, Frankfurt am Main
Gerhard Hess, Wilhelmshaven
Horst Johanning, Bonn
Prof. Ulrich Khuon, Berlin
Ulrich von Kirchbach, Freiburg
Sewan Latchinian, Senftenberg
Stephan Märki, Weimar
Nicola May, Baden-Baden
Jürgen Schitthelm, Berlin
Holger Schultze, Osnabrück
Dr. Merula Steinhardt-Unseld, Paderborn
Peter Theiler, Nürnberg
Tobias Wellemeyer, Potsdam
Kay Wuschek, Berlin
Meinhard Zanger, Münster

Impressum

Herausgeber:

*Deutscher Bühnenverein
Bundesverband der Theater
und Orchester
St.-Apern-Straße 17–21 · 50667 Köln
Postfach 100763 · 50447 Köln
Telefon: (02 21) 2 08 12-0
Telefax: (02 21) 2 08 12-28
debue@buehnenverein.de
www.buehnenverein.de*

Redaktion:

*Ausschuss für künstlerische Fragen
im Deutschen Bühnenverein,
Dr. Detlev Baur, Rolf Bolwin,
Prof. Ulrich Khuon, Vera Scory*

Gestaltung:

MWK Zimmermann & Hähnel GmbH

Druck:

Häuser KG, Köln

Köln, im Dezember 2011

Deutscher Bühnenverein
Bundesverband der Theater und Orchester

St.-Apern-Straße 17–21 · 50667 Köln
Postfach 10 07 63 · 50447 Köln

Telefon: (02 21) 2 08 12-0
Telefax: (02 21) 2 08 12-28

debue@buehnenverein.de
www.buehnenverein.de
www.facebook.com/DeutscherBuehnenverein

