
Chetana Nagavajara

Unzeitgemäße Betrachtungen eines theaterliebenden Asiaten

Ein performatives Zuhause. – »Ich gehöre nirgends hin. Im traditionellen thailändischen Theater bin ich nicht zu Haus, und mit dem westlichen Theater, das die gegenwärtige Theaterszene Thailands prägt, bin ich auch wenig vertraut. Wie komme ich weiter?« Das war die Äußerung eines jungen Schauspielers, der an der vom Humboldt-Club, Thailand, und vom Goethe-Institut, Bangkok, veranstalteten Rundtischdiskussion am 2. November 2007 teilnahm. Unter den Teilnehmern waren führende Regisseure, Schauspieler und Theaterwissenschaftler Thailands und Gäste aus Deutschland, Professor Gabriele Brandstetter vom Institut für Theaterwissenschaft der Freien Universität Berlin und Dr. Georg Schütte, Generalsekretär der Alexander von Humboldt-Stiftung. Die Diskussion war auf Englisch und verlief aufs beste, da eine gemeinsame Basis von Theatererfahrungen vorhanden war und ein höchst lebendiger und fruchtbarer deutsch-thailändischer Dialog entstand. Die Frage des jungen Schauspielers wurde keineswegs als ein disruptives Element in einem sonst harmonischen Gedankenaustausch empfunden, sondern eher als ein Ansporn zur wahrhaften Konfrontation mit einem gewichtigen zeitgenössischen Phänomen: Die Welt von heute ist so reich an Erlebnissen und Bildungschancen, daß ein Autodidakt sich, aus seiner Umwelt schöpfend, entwickeln kann, und zwar ohne Bindung an bestimmte Traditionen oder Institutionen. Der junge Mann hat Erfolg gehabt, und seine Befürchtung, daß das »Niemandland«, auf dem er gewachsen ist, bar sicherer Bildungsbasis sei, ist vielleicht »unzeitgemäß«.

Trotz allem hat er zufällig einige Punkte aufgeworfen, die wissenschaftlicher Erläuterung bedürfen. Das Spannungsfeld zwischen dem traditionellen und dem westlich orientierten Theater ist ja der Raum, in dem die meisten thailändischen Theaterleute sich bewegen, und zwar mit individueller Neigung zu dieser oder zu jener Richtung. Es ist ratsam, daß ich mir anfänglich einige Bemerkungen über das Theaterleben in Thailand aufgrund meiner eigenen Erfahrung erlaube, die glücklicherweise über die Grenze zwischen der heimatlichen Tradition und der westlich inspirierten Erneuerung ständig hin und her schreitet.

Die Vorliebe der heutigen Theaterwissenschaft für den Terminus »Perfomanz« statt »Theater« begünstigt die Beschreibung der thailändischen Verhältnisse. Ich habe in einem früheren Vortrag unter dem Titel *Macht, Ohnmacht*

und Allmacht der Sprache: Von Mündlichkeit über Schriftkultur zu Medienherrschaft¹ beschrieben, wie die thailändischen darstellenden Künste betrieben werden, und wie die mündliche Tradition und die Schriftkultur sich gegenseitig bereichern. Ich werde hier nur einige relevante Aspekte wieder zur Diskussion stellen.

Am Anfang war das Wort, und das Wort war ein der Performanz innewohnendes Element. Der Genuß war der des Hörens. Als kleines Kind hörte ich ständig Geschichten, Märchen, buddhistische Jatakas und Episoden aus Meisterwerken der klassischen Literatur, die meine Großmutter meistens in Versen erzählte, rezitierte oder vorsang. Ihr Repertoire war sehr breit, und sie verfügte über ein außergewöhnliches Gedächtnis. Dennoch kam es manchmal vor, daß sie mit ihren eigenen Improvisationen nachhalf. Das Publikum bestand nur aus einer Person, nämlich mir, und ich fühlte mich privilegiert. Dieses unmittelbare Verhältnis zwischen Künstler und Publikum war eine ausgezeichnete Erziehung für die Imagination. Das deutsche Wort »einbilden« ist prägnant. Was ich beim Hören rezipierte, sah ich mit meinem »inward eye«, wie der englische Dichter William Wordsworth (in *The Daffodils*) es formuliert hat: Ich bildete es mir ein.

Die mündliche Tradition hat einen Vorteil gegenüber der heutigen Praxis der Autorenlesung (die manchmal trocken und mechanisch wird), da sie durch den Gestus charakterisiert wird. Sie ist ein freier performativer Vorgang, der vom geschriebenen Text nicht abhängig ist. Sie ist zugleich sprachlich, stimmlich, musikalisch und gestisch (im Brechtschen Sinn) bedingt. Die Vielfalt des sprachlichen Potentials kann durch den Darsteller zur Geltung gebracht werden, absichtlich oder intuitiv. Keine Klage wegen Verfälschung oder Travestie oder Mißinterpretation des Textes kann erhoben werden: Der Darsteller ist zugleich der Schöpfer und Interpret des improvisierten Textes, aber seine Performanz kann als gut oder schlecht gelten, was zum Teil mit seiner »dichterischen« Fähigkeit, seiner Kunst des Vortrags und seiner Beherrschung des Gestus zu tun hat. Mit anderen Worten: Er ist seinem (wertenden) Publikum ausgeliefert. Um fair zu sein, muß man zugeben, daß ein sich im Rahmen der mündlichen Tradition betätigender Darsteller eine schwerwiegendere Verantwortung trägt als der Interpret eines fixen Textes – und implizit als das Regietheater, das nach »schöpferischer« Freiheit trachtet und sich bloß mit manchmal willkürlichen Attentaten auf überlieferte Texte begnügen muß. (Davon wird später die Rede sein.)

Die mündliche Tradition, die ich in meiner fernöstlichen Heimat kenne, ist eine auf gemeinschaftlicher Basis beruhende Kunst. Und die Gemeinschaft besteht in den meisten Fällen aus praktizierenden Mitgliedern, die keine feste Scheidelinie zwischen Darstellern und Publikum kennen, oder erkennen wollen. Ihre Lieblingsunterhaltung stützt sich auf Wortgefechte, die in Versen improvisiert werden: Ein Mann und eine Frau stellen sich in einer »inszenierten«

Position gegeneinander und versuchen aufs beste ihren Gegner oder seine Gegnerin an Argumentation und verbaler Virtuosität zu übertreffen. Manchmal wird jede Seite von einer »Mannschaft« von 2–3 Personen unterstützt, und das Spiel kann mehrere Stunden dauern. Später verwandeln sich einige Laien in professionelle Truppen, gehen auf Tournee und werden als Virtuosen gefeiert. Aber die Grenze zwischen Laien und Professionellen, zwischen Darstellern und Publikum, bleibt unbestimmt. Ich habe als Kind ein Volkstheater erlebt, das sich in der Theaterform namens »Like« spezialisierte, die aus Tanz, Gesang und Dialog bestand. Jeder Schauspieler improvisierte den Gesang in Versen, und es kam manchmal vor, daß er keinen Endreim fand und eine Zeitlang stecken blieb. Ein Zuruf in Form eines Reimvorschlags kam von den hinteren Reihen des Parterres, wo die Verkäufer und Verkäuferinnen aus dem naheliegenden Markt sich versammelten, durchweg Laien, die selber die Kunst der Improvisation genau so gut beherrschten, wie die Darsteller auf der Bühne. (Ein ähnliches Phänomen ist noch bei der klassischen thailändischen Musik üblich: Ein Zuhörer ist manchmal in der Lage, die Rolle eines Instrumentalisten zu übernehmen.) Daß ich mich für Bertolt Brecht interessiert und mich seinem Werk wissenschaftlich gewidmet habe, kam nicht von ungefähr. Sein Ideal des Lehrstückes, zum Beispiel, hat viel Gemeinsames mit unserer theatralischen und musikalischen Praxis. Hier spricht er von seiner »Großen« und »Kleinen Pädagogik«: »Die Große Pädagogik verändert die Rolle des Spielens vollständig. Sie hebt das System Spieler und Zuschauer auf I . . J. Sie kennt nur mehr Spieler, die zugleich Studierende sind I . . J. Demgegenüber führt die Kleine Pädagogik I . . J lediglich eine Demokratisierung des Theaters durch. Die Zweiteilung bleibt im Grund bestehen. Jedoch sollen die Spieler möglichst aus Laien bestehen I . . J.«² Es scheint, als ob wir Thailänder die beiden Stufen der »Kleinen« und »Großen« Pädagogik im Brechtschen Sinn bereits absolviert hätten! Immerhin sollten wir diese Gemeinsamkeit nicht übertreiben: Das Brechtsche Theater bleibt insgesamt der Schriftkultur verhaftet und fördert wenig die Improvisation.

Eigentlich ist Improvisation nicht bloß eine Formsache; sie ist eine Lebenshaltung oder sogar eine Lebensphilosophie, die die mündliche Tradition untermauert. Ein unerschütterlicher Glaube an die unerschöpfliche Quelle der menschlichen Kreativität ist ihr Leitprinzip. Was gesagt worden ist, ist schon gesagt; von einem »Verlust« ist nicht die Rede, weil man unendlich Neues schöpfen kann. Trotzdem bestehen Texte, die niedergeschrieben sind, Texte, die höchst lehrhaft oder ästhetisch hervorragend sind, die eine Festlegung verdienen. Aber unsere Schriftkultur ist ebenso dynamisch und nicht bloß passiv. Geschriebene Texte der »höfischen« oder religiösen Literatur prägen sich in das Menschengedächtnis ein. (Die Restauration der klassischen Literatur nach der Zertrümmerung der Hauptstadt Ayuthya im Jahr 1767 verlief in den Anfängen der Bangkok-Ära ziemlich reibungslos, weil die Überlebenden ihren »Kanon« im Kopf hatten.)

Aber das Volkstheater hatte seine eigene Tradition, und seine Haltung gegenüber der Schriftkultur war traditionskonform. Ich erinnere mich genau an die Aufführung im Like-Theater des »höfischen« Dramas *Inao*, das als Gipfel der Gattung »Tanzdrama« galt, die den geschriebenen Text außer Acht ließ und nur dessen Fabel übernahm, die weiter improvisiert wurde, und zwar nicht nur aufgrund der Konvention, sondern vielleicht auch aufgrund praktischer Notwendigkeit, da manche Darsteller des »Like« Analphabeten waren! Analphabetentum war in Thailand kein Hindernis für dichterisches Schaffen: Wir waren in einer anderen Welt.

Obwohl der Kontakt mit dem Westen schon im 16. Jahrhundert begann, rezipierten wir das abendländische Theater erst zum Ende des 19. Jahrhunderts. Natürlich galt das Interesse hauptsächlich der Oper, was logisch war, da unsere eigene Tradition dem westlichen Konzept des »Gesamtkunstwerkes« näher stand als dem des reinen Sprechtheaters. Die Aneignung der westlichen Oper betraf nicht nur die Form, sondern auch den Stoff: Die Adaption von Puccinis *Madama Butterfly* war so erfolgreich, daß sie unzählige Neufassungen – einschließlich moderner thailändischer Romane – generierte. Das Sprechtheater hat es insgesamt schwer gehabt. König Rama VI., der in England studiert hatte, förderte diese Gattung durch seine eigene Übersetzung von Shakespeare und von Restaurationskomödien, auch dichtete er selbst ein großes Repertoire für das Sprechtheater; einiges davon wird heute noch aufgeführt. Aber ehrlich gesagt, ist das Sprechtheater bei uns kaum beheimatet und hat sein Zuhause, oder vielmehr seine Zuflucht, an unseren Universitäten. Diejenigen Dramen Shakespeares, die in Thailand oft gespielt werden, sind die Komödien, wie *Ein Sommernachtstraum* oder *Was ihr wollt*, in denen ja Musik, Gesang und Tanz eine beachtliche Rolle spielen. Auf der anderen Seite ist die Rezeption des »Musicals« eine Erfolgsgeschichte, da im Fahrwasser des westlichen Modells einheimische Werke entstanden und vom Publikum gut rezipiert worden sind. Das Sprechtheater wird nur von hartnäckigen Verfechtern des Genres in kleineren »Zimmertheatern« weiter betrieben, die ihren jämmerlichen Unterhalt als Theater zum Erziehungszweck (educational theatre) verdienen und von Aufträgen des Erziehungsministeriums, philanthropischer Stiftungen oder interessierter Schulen überleben.

Das Amateurtheater. – Dank der Studenten der Anglistik unserer ältesten Universität, der Chulalongkorn-Universität in Bangkok, die jährlich ein englisches Stück in der Originalsprache auf die Bühnen brachten, hatten meine Kameras und ich die Gelegenheit, das westliche Theater in seiner ursprünglichen Form kennenzulernen. Leider war unsere Beherrschung der englischen Sprache damals unzulänglich. Im Jahr meines Abiturs inszenierte in Bangkok eine Gruppe von englischen Amateurspielern Christopher Marlowes *Doctor Faustus*, und

unsere Schule ergriff die Initiative, die Schüler der letzten Klasse in das klassische englische Theater einzuführen. Trotz der ziemlich detaillierten Inhaltsangabe im Programmheft war uns das Stück sprachlich zu anspruchsvoll. Nach einem halben Jahrhundert klingt noch anmutig die Stimme der führenden Rolle, die vom Direktor des British Council in Bangkok übernommen wurde, in meiner Erinnerung. Zum ersten Mal nahm ich die Schönheit einer Fremdsprache wahr. Für einen Jungen, der in der mündlichen Kultur aufgewachsen war, erwies sich die Assoziation des Theaters mit der ästhetischen Qualität der Sprache als selbstverständlich. Ein paar Jahre danach kam ich zum Studium nach England, und mir wurde das Glück beschert, Sir John Gielgud als Prospero in Shakespeares *Der Sturm* im Theatre Royal, Drury Lane, zu erleben, und mein erster Eindruck aus *Doctor Faustus* wurde bestätigt, diesmal von einem »professionellen« Schauspieler, der die Rolle eines Zauberers durch die Magie der Sprache, rhythmisch, klanglich und semantisch, auf eine solche Weise spielte, daß das Publikum in jenem sehr geräumigen Theater gefangengenommen werden konnte. Ich wurde sozusagen zum textbezogenen literarischen Theater bekehrt.

Aber andere Gelegenheiten boten sich ständig, mich auch am Amateurtheater zu ergötzen. Mein BA-Studium absolvierte ich an der Universität Cambridge, und ich muß immer meine Dankbarkeit zum Ausdruck bringen, daß ich dort außer Vorlesungen, Übungen und Seminaren noch viele weitere wertvolle kulturelle Erfahrungen gesammelt habe, die mein Leben unermesslich bereichert haben. Musik und Theater standen im Mittelpunkt meiner »extracurricularen« Interessen. Im dortigen Germanistikstudium wurden die Studenten auch teilweise auf den Sachgebieten geprüft, für die kein formeller Unterricht veranstaltet wurde – wie Musik, Theater und bildenden Künsten. Sie wurden dadurch gezwungen, Vorteile aus ihrer kulturellen Umwelt zu ziehen. (Die englischen Germanisten haben sicher den deutschen Begriff »Bildung« beherzigt.) Informelle Bildung und formelle Ausbildung erhellten sich und ergänzten sich, und Berufschancen eröffneten sich denjenigen, die ihr Hobby so qualitätsbewußt gepflegt haben, daß sie dies später zu einem Beruf entwickeln konnten. Das Theater ist dafür ein einleuchtendes Beispiel.

Die Universität, trotz ihres mittelalterlich-klerikalen Ursprungs, hatte sich über die Jahrhunderte in eine moderne Lehr- und Forschungsanstalt von Welt-rang entwickelt, deren liberale Bildungspolitik auch die Studentenschaft durchdrang. Cambridge verfügte – und verfügt heute – über ein Studententheater, das durch eine studentische Selbstverwaltung charakterisiert war. Das ADC-Theater³ war eine experimentelle Bühne, auf der viele zeitgenössische Stücke aufgeführt wurden. Ich habe dort Albert Camus als Dramatiker entdeckt und erinnere mich immer noch an eine packende Vorstellung von *Caligula*. Bedeutende Regisseure, Intendanten und Schauspieler haben dort ihren Nährboden

gefunden, darunter Peter Hall, Trevor Nunn und John Barton. Eine andere Theatergruppe, die erwähnt werden muß, ist die »Marlowe Society«, die klassisch orientiert war. Shakespeare und das elisabethanische Theater waren und sind ihr Spezialgebiet, und im Auftrag des British Council hat die Society Shakespeares Dramen auf Schallplatten aufgenommen, und zwar mit Berufs- sowie Amateurschauspielern. Natürlich wollten die Studenten nicht, daß nur das Seriöse vorherrschte, und es war zu einer akzeptierten Konvention geworden, eine Parodie des seriösen Dramas durch eine andere Theatergruppe namens »The Footlights« zu veranstalten, deren Spezialität die Revue bzw. das Vaudeville war. (Man könnte vielleicht die Exzesse des heutigen Regietheaters als den Einbruch der »Footlights« in die »Marlowe Society« bezeichnen, die im englischen Kontext getrennt geblieben sind.)

Wie bekannt, besteht die Universität aus »Colleges«, und sie alle fördern studentische Veranstaltungen, besonders Konzerte und Theateraufführungen. Der dramatische Club meines eigenen Colleges, Fitzwilliam, unternahm 1959 das Wagnis, Brechts *Die Ausnahme und die Regel* zu inszenieren, und der Gipfel dieses Wagnisses war die Originalmusik von Paul Dessau, die »live« von unseren Studenten gespielt wurde. Besonders hat mich die Gerichtsszene mit ihrer Unsentimentalität gefesselt. Daß ich später ein Brecht-Forscher wurde, verdanke ich dieser frühen Berührung mit seinem Werk, welches – und ich muß es eigens betonen – meine Kommilitonen auf die Bühne gebracht haben.

Ich weiß wohl, daß ich in Versuchung geraten könnte, das Amateur- oder Studententheater zu überschätzen. Es gibt manche Dinge im Theater, die nur professionell ausgebildete Schauspieler zur Geltung bringen können. Ich habe 2003 Schillers *Maria Stuart* im Wiener Burgtheater gesehen, in dem Corinna Kirchhoff die Rolle der Maria spielte. In der großen Szene zwischen Maria und Elisabeth zeichnete sich Frau Kirchhoff durch ihre Beherrschung der »Bühnensprache« und ihre variierte und nuancierte Gestik so aus, daß ich meine (fast abergläubische) Hochschätzung des Amateurtheaters einschränken und mir selbst innerlich ein Geständnis machen mußte: »So etwas kann nur ein Berufsschauspieler leisten!«

Das Amateurtheater in Cambridge übernahm unvermeidlich die Charakteristika der akademischen Welt, besonders was seine Nähe zur Literatur und Literaturwissenschaft anbelangte. Eine britische Universität verfügte damals über keine Akademie der darstellenden Künste. Cambridge hatte nicht einmal eine Abteilung für Theaterwissenschaft. Es war selbstverständlich, daß man das Theater literarisch auffaßte und viel Wert auf den geschriebenen Text legte. Ich wohnte einem Vortrag von Peter Hall im Jahr 1960 in dem prunkvollen »Senate House« bei, den er *The Actor's Use of His Text* betitelte. Er hatte schon viel Erfolg als Regisseur mit der Royal Shakespeare Company und in den Theatern des Londoner West End gehabt, aber er sah so jung aus (er war tatsächlich noch jung)

und schien aufgeregt zu sein, als er seinen Vortrag mit dem folgenden Satz begann: »Perhaps I've come back too soon to speak to my own teachers.« Aber in einem Punkt war er unbeirrbar: Der Text ist der Ausgangspunkt und muß respektiert werden, obwohl er später in einer veröffentlichten Äußerung einen mittleren Weg einschlug: »I believe the theatre begins with the word. Absolutely! Because, without the word there is little possibility for all other things of the theatre. If the theatre is only word, then it's literary and boring and thin and academic.«⁴ – Was ich in Cambridge vermifste, waren Tanz und Pantomime. Die literarische Sprache hatte absolut Vorrang.

Ensemble vs. Gastspiel. – Als ich später in Tübingen studierte, hatte ich das Glück, ein Zimmer in einem beinahe heruntergekommenen Haus in der Grabenstraße direkt gegenüber dem Landestheater zu bewohnen. (Das Haus wurde schon in den siebziger Jahren abgerissen.) Ich brauchte nur die Straße zu überqueren, um ins Theater zu gehen. Das Theater, das in einem Bau namens »Museum« (im Sinn eines Hauses der Künste und Wissenschaften) eingerichtet war, verfügte über ein festes Ensemble und spielte hauptsächlich Standardrepertoire. (Auf englisch nennt man dies ein »repertory theatre«.) Wie mein »Like«-Theater in Bangkok, spielten die dem Publikum bekannten Schauspieler vor ihren Stammkunden. Eine solche gemeinschaftliche Zusammengehörigkeit hatte ihre Vorteile, und ein großer Dramatiker wie Brecht trachtete auch nach einer solchen Gemeinschaft, in der das Theater sich als ein Instrument der politischen Erziehung bewähren könnte. Natürlich hatte das Tübinger Landestheater keine ähnlichen Ambitionen. Doch Brecht stand regelmäßig auf dem Spielplan, und ich nutzte die Gelegenheit, mein in Cambridge entstandenes Interesse an seinem Werk zu vertiefen. Fern des Schauplatzes der sozialistischen Renaissance in Ost-Berlin legte das Tübinger Theater mehr Wert auf humane Konflikte und Interessen, die mein Brecht-Bild geprägt haben, und als ich meine Monographie über Bertolt Brecht in thailändischer Sprache 1983 veröffentlichte, kritisierten mich einige thailändische Marxisten, daß ich Brecht entpolitisiert habe. Tübingen vor 1968 war aber kein politisiertes Frankfurt, noch weniger ein durch Politik aufgeheiztes Berlin!

Ein weiteres Theater in Tübingen war sehr dem zeitgenössischen Repertoire verpflichtet, nämlich das »Zimmertheater«. Die physische Enge empfand ich nicht als nachteilig. Im Gegenteil trug sie, meiner Meinung nach, dazu bei, den dramatischen Effekt zu erhöhen. Dort habe ich einer rührenden Aufführung von Camus' *Die Gerechten* beigewohnt, und habe auch den Reiz des »absurden Theaters« kennengelernt, und zwar durch Samuel Becketts *Endspiel*, eine unsentimentale, absichtlich trockene Interpretation, die die philosophische Botschaft zur Geltung brachte. Das Tübinger Zimmertheater hat sich in der Zwischenzeit nationalen und internationalen Ruhm erworben.

Wenn vom Repertoiretheater die Rede ist, darf ich meine frühere Erfahrung in England nicht außer Acht lassen. Bevor ich an die Universität kam, verbrachte ich meine Zeit der Propädeutik in Manchester. Die führende Industriestadt – bekannt durch ihren Smog (= *smoke plus fog*) – war auch ein Kulturzentrum, in dem Musik, Theater und bildende Künste aufblühten. (Das älteste Sinfonie-Orchester Großbritanniens, das Hallé Orchestra, wurde vom deutschen Dirigenten und Pianisten, Sir Charles Hallé, gegründet, und hat nachher Hans Richter als seinen Chefdirigenten geholt.) Die Bewohner waren damals bereits multi-rassisch, insofern schwarze Arbeiter aus den früheren britischen Kolonien einen Teil der Bevölkerung bildeten. Die »Stadtväter« sorgten dafür, daß auch (hohe?) Kultur allen Stadtbewohnern zugänglich sein sollte. Mitten in den Slums des Stadtviertels »Moss Side« stand »The Playhouse«, ein Repertoiretheater, das, aus mir unbekanntem Gründen, eine Vorliebe für zeitgenössische amerikanische Dramen hatte. Mit meinem Fahrrad begab ich mich oft in dieses Theater und lernte zum ersten Mal die Stücke von Tennessee Williams, Arthur Miller und Eugene O’Neill kennen. Im Zuschauerraum saßen Arbeiter, einschließlich Gastarbeiter aus den früheren Kolonien, mit anderen Worten, Mitglieder des Proletariats, die Bertolt Brecht zu gewinnen trachtete, und zwar ohne viel Erfolg! Für mich als Thailänder war die Grenze zwischen hoher Kultur und Volkskultur immer fließend: Unser größter Dramatiker, König Rama II., wurde als ein Bürgerlicher in der Provinz »Amphawa« geboren und integrierte Volkskultur (samt Volkstheater) in die höfische Kultur: Viele mündlich tradierte Volksstücke wurden von ihm ediert und zu Papier gebracht. Und wie ich im Zusammenhang mit dem »Like« oben erwähnte, zögerte das Volkstheater nicht, dessen Meisterwerk *Inao* in sein Repertoire aufzunehmen und nahm sich die Freiheit, das Stück neu zu improvisieren.

Die Frage der Zugänglichkeit sollte hier erörtert werden. Das Repertoiretheater mag zwar qualitätsmäßig nicht immer den »internationalen Standard« erreichen. Aber wer bestimmt eigentlich internationale Standards? Sicher nicht die Sachkenner, Wissenschaftler oder Kritiker, sondern eher Medienmogule und Geschäftstycoons, die den Starkult in die Theaterwelt eingeführt haben (eine Epidemie, die noch schlimmer die Musik- und Opernwelt heimgesucht hat). Ein festes Ensemble wird oft als provinziell abgetan, und nur die Mitarbeit von Stars von »internationalem« Rang könne es von seiner Provinzialität befreien. Natürlich lud Brecht einen Schauspieler oder eine Schauspielerin von außerhalb seines Ensembles ein, um eine bestimmte Rolle zu übernehmen, und zwar aus künstlerischen Gründen und nicht als Werbungsmechanismus. Das Berliner Ensemble war ein echtes Ensemble mit höchst kompetenten Schauspielern, mit seinem eigenen Stil, seinen dramaturgischen Prinzipien und, *last but not least*, seiner Ideologie; der Gast fühlte sich durch die Einladung und die Mitarbeit am Ensemble geehrt.

Man kann nicht verallgemeinern, daß Gastspiele automatisch das Niveau eines Ensembles erhöhen. Vom Standpunkt des Publikums war das Ensemble-Modell natürlich weniger kostspielig, und ich darf behaupten, daß ich das golden Zeitalter des Theaters und der Oper erlebt habe, in der Ensembles von höchster Qualität existierten. Das Royal Opera House, Covent Garden, war früher ein festes Ensemble und verfügte über ausgezeichnete Sänger und Sängerinnen. (Joan Sutherland, zum Beispiel, gehörte zum Ensemble und besetzte Rollen aus verschiedenartigen Opern. Ich habe sie als Elisabeth in *Tannhäuser* erlebt.) Die Wiener Staatsoper zu meiner Studienzeit war auch ein Ensemble, und ich mußte nur 3 Schillinge für einen Stehplatz zahlen, um Aufführungen von sicher internationalem Standard zu genießen. 1987 kam ich, um im Brecht-Archiv zu forschen, nach Ost-Berlin und verbrachte unvergeßliche Abende in dortigen Theatern, Konzertsälen und Opernhäusern, und zwar zu erschwinglichen Preisen. Die (hohe) Kultur war einmal dem breitesten Publikum zugänglich. Ich bedaure ihre Übernahme durch einen falschen, geldgierigen globalen Marktmechanismus. Verfahre ich hier *unzeitgemäß*?

Theater als grenzüberschreitendes Phänomen. – Obwohl ich nicht gern von »internationalen Standards« rede, bin ich mir dessen bewußt, daß die Internationalisierung des Theaters sich als eine geistig-intellektuelle Bereicherung für das *theaterliebende* Publikum in der ganzen Welt erwiesen hat. Wenn ich oben die Rolle der Sprache betont habe, hatte ich das Theater in seiner normalen muttersprachigen Umwelt vor Augen. Aber das Theater ist ein grenzüberschreitendes Phänomen, und ein Großteil des Repertoires wird in übersetzten Fassungen rezipiert. Die ganze Welt kennt Ibsen, Strindberg und Tschchow durch Übersetzungen. Daß Shakespeare unter den Deutschen als »*unser* Shakespeare« gilt, verdankt man den guten Übersetzungen, besonders dem Unternehmen von August Wilhelm Schlegel und Ludwig Tieck.

Immerhin bleibt die Übersetzbarkeit nicht bloß auf der sprachlichen Ebene. Warum ist ein großer dramatischer Dichter wie Racine in Deutschland – und im Ausland überhaupt – nicht so gut beheimatet wie Shakespeare, obwohl Racines Sprache viel einfacher ist als die Shakespeares. Selbst die Übersetzung von *Phèdre* durch einen großen Dichter wie Schiller gehört nicht zum Repertoire der meisten deutschsprachigen Theater. Warum ist Racine nicht übersetzbar? Liegt es am Mangel an Universalität seines Schaffens? Sicher nicht! Hängt es von der Fremdheit der dramatischen Konvention Frankreichs ab? Nicht ganz! Molière läßt sich besser auf deutschen Bühnen realisieren. Umgekehrt ist Schiller zu einem integralen Teil des Repertoires der »Comédie Française« seit 1820 geworden. 1963 sah ich *Maria Stuart* in französischer Sprache an diesem Theater; das war das für mich beeindruckendste Theatererlebnis meines Lebens! Komparatisten würden vielleicht dieses Phänomen dadurch erklären, daß Schiller

ein Kenner der französischen Klassik war und den Geist des französischen Theaters assimilieren konnte. Wieviele Leute würden sich durch eine solche Argumentation überzeugen lassen? Lassen wir uns einfach zugestehen, daß das Theatererlebnis auf einer sehr tiefen psychologischen Ebene liegt, die nicht rational erklärbar ist. Ich erinnere mich an ein weiteres Erlebnis, das ich 1964 während meines Forschungsaufenthalts in Paris hatte. Ich besuchte das akustisch unübertreffliche »Théâtre du Vieux-Colombier« und sah dort Garcia Lorcas *Bluthochzeit* in der französischen Fassung unter dem Titel *Noces de sang*. Wenn ich nicht gewußt hätte, daß das ein spanisches Stück ist, hätte ich es für ein französisches Original gehalten. Was mich besonders faszinierte, waren die eingeschobenen lyrischen Gedichte, die etwas verfremdend wirkten, die aber emotional absolut passend waren.

Gutes Theater hat zwar seinen muttersprachlich bedingten Ursprung, aber seine Heimat ist die Welt! Puristen würden es kaum glauben, daß ein gekürzter *Wallenstein*, dessen drei Teile zu dreieinhalb Stunden komprimiert wurden, auch ein packendes Erlebnis erzeugen könnte. Und gerade das habe ich 1993 im Londoner Barbican Centre erfahren. Das ziemlich kleine Theater namens »The Pit« wurde von der Royal Shakespeare Company betrieben, und die Schauspieler haben es verstanden, wie man Schiller mit raschem Tempo zur Geltung bringt. (Was für ein Unterschied zum 2007 von Peter Stein inszenierten *Wallenstein-Marathon* in Berlin, die sich 11 Stunden langwierig dahinschleppte und dessen Titelrolle im Tempo »molto moderato« selbstgefällig mummelte.) Die englischsprachige Kurzfassung war keine Verkleinerung eines monumentalen Originals, sondern eine gut durchdachte Bearbeitung, die auf die dramatische Wirkung zielte und auf die organische Einheit des Stückes nicht verzichten wollte. Während der Pause hörte ich zufällig den folgenden lapidaren Kommentar eines englischen Zuschauers: »What a play!« Ich konnte nicht umhin, ihm zuzustimmen: »Was für ein Stück!« Ist ein *gekürzter Wallenstein* immer besser als die Vollfassung? Das wäre eine dumme Frage. Wie man das Stück inszeniert, in welcher Fassung auch immer, zählt wahrscheinlich mehr. Die oben zitierte Äußerung von Peter Hall kommt mir jetzt wieder in den Sinn. Das Wort allein macht es nicht.

Die Übersetzung eines Theaterstückes in eine uns verständliche Sprache erschwert kaum dessen Rezeption, aber eine Theaterraufführung in einer uns total fremden Sprache kann seltsamerweise auch ästhetischen Genuß bereiten. Und ich rede hier nicht von Tanz oder Pantomime, sondern von Theaterstücken, die dem sprachlichen Ausdruck noch verhaftet bleiben. Das 7. Internationale Symposium der »International Brecht Society« wurde vom 8. bis zum 13. Dezember 1986 in Hongkong veranstaltet, und zwar gleichzeitig mit einem Brecht-Festspiel mit Theatertruppen aus Indien, den Philippinen, China, Japan und Hongkong, die ihren Brecht in ihren eigenen Muttersprachen auf die Bühne brach-

ten. In dem Artikel *Brecht in Hong Kong oder: die Überwindung der Brecht-Müdigkeit* habe ich dieses Event analysiert.⁵ Obwohl ich weder Chinesisch, noch Japanisch, noch Tagalog, noch Hindi beherrschte, war dies kein Hindernis für meine Bewunderung für jene Theaterleute, die Brecht in ihren einheimischen theatralischen Stilen und Konventionen inszenierten. Konnte es sein, daß ich diese Stücke durch Lektüre oder Theaterbesuch schon gekannt hatte und deshalb die erneute Begegnung in Hongkong so überaus schätzen konnte? Aber meine Frau, die keine Brecht-Kennerin war, hatte denselben Eindruck wie ich. Kann man hier von einer nachhaltigen Tiefenstruktur des Theatererlebnisses sprechen?

Einige weitere Inszenierungen sind in meiner Erinnerung stark präsent geblieben. *Herr Puntila und sein Knecht Matti* des »Unity Theatre Calcutta« wurde mit einem sparsamen, aber sehr suggestiven Bühnenbild aus Pappe und Papier präsentiert, und zwar mit Musik, Tanz und Gesängen aus der einheimischen Tradition. Interpretatorisch war diese Aufführung ein tief durchdachtes Werk, das mich sofort an Beaumarchais' *Le Mariage de Figaro* erinnerte. Der von der »Philippine Educational Theatre Association« (PETA) inszenierte *Kaukasische Kreidekreis* war schon in den Dörfern der Philippinen gespielt worden, und zwar als Instrument einer Kampagne gegen die korrupte Regierung von Ferdinand Marcos. Was Brecht selbst nie erreicht hatte, haben die Brechtianer auf den Philippinen geschafft. Die asiatischen Regisseure und Schauspieler haben durch ihre Inszenierungen genau das bestätigt, was der französische Theaterwissenschaftler Bernard Dort in seinem Schlußvortrag in Hongkong zum Ausdruck gebracht hat: »Si on ne croit pas que le monde peut changer, à quoi bon jouer Brecht?« (Wenn man nicht daran glaubt, daß die Welt sich ändern kann, was nützt es dann, Brecht zu spielen?) Dieser eine Satz hat mich so beeindruckt, daß ich Monsieur Bernard Dort ein Jahr später in Paris aufsuchte, um ihn zu interviewen.

Wir Wissenschaftler können nicht umhin, Theaterstücke als literarische Werke zu lesen, und manche von uns unternehmen sogar das Wagnis – oder haben die Unverschämtheit –, ihr Werturteil über bestimmte Werke als definitiv darzubieten, ohne vielleicht jemals diese auf der Bühne zu sehen. Das Hongkong-Erlebnis war für mich sehr lehrreich, eine Lehre für (wissenschaftliche) Bescheidenheit. Die meisten Brecht-Forscher schätzen das Stück *Die Gesichte der Simone Machard* nicht so hoch, wahrscheinlich weil es als *Lektüre* nicht so spannend wirkt. Aber was ich in der Inszenierung der »Hong Kong Academy for Performing Arts« unter der Leitung des jungen Regisseurs Fredric Mao sah, war ein großes Theaterstück. Der Schauplatz wurde vom Frankreich des Zweiten Weltkrieges auf das China unter japanischer Besatzung im Zweiten Weltkrieg versetzt. Die »Sinologisierung« des Werkes geschah auch im Sinn von Darstellungsmitteln aus der Peking-Oper, etwa durch Gestik, Musik und Tanz. Als Beitrag zur Weiterentwicklung des Verfremdungseffekts wurde die Rolle der Simone von vier verschiedenen jungen Schauspielerinnen gespielt. Die politische Botschaft kam

durch, subtil und zum Nachdenken anregend. Brecht wäre damit sehr zufrieden gewesen! In meinem Buch *Brecht and France* figuriert *Die Gesichte der Simone Machard* als ein wichtiger Markstein im Brechtschen Schaffen⁶, was nicht auf Zustimmung mancher Kollegen stieß. Meine Position ist einfach: Ich habe das Stück auf der Bühne gesehen und bin von dessen Qualität überzeugt worden. Die Kollegen sollen sich öfter ins Theater begeben. So würde das Bekenntnis eines *theaterliebenden Asiaten* klingen. Manchmal muß ich mich als Germanist dessen enthalten, Wackenroder und Tieck nachzuahmen.

Ein deutsches Erbe: die Dramaturgie. – Da ich aus einer praxisorientierten Theaterkultur komme, war es mir anfänglich nicht leichtgefallen, die Rolle des Dramaturgen und der Dramaturgie in der deutschsprachigen Theatertradition zu verstehen. Als ich zum erstenmal nach Wien kam und vor dem Burgtheater stand, bemerkte ich, daß über einem Portal an der Fassade des Theaters in großer Schrift stand: »Dramaturgie«. Wie läßt es sich verstehen, daß die ganze Mannschaft prominenter Schauspieler, samt dem Regisseur, der ja die Performanz »dirigiert«, jemandem, der selbst kein Berufsdarsteller ist, so viel Bedeutung und Achtung beimessen kann – so fragte ich mich. Bei uns war der Chef einer Theatertruppe, der zugleich Manager und Regisseur war, ohne Ausnahme selbst auch immer ein Schauspieler gewesen. 30 Jahre danach hatte ich die Gelegenheit, Hermann Beil im Burgtheater zu interviewen, und obwohl es keine Kapitulation meinerseits war, wurde ich durch ihn gründlich überzeugt, daß der Dramaturg ein integraler Bestandteil des Theaterwesens ist. Eine andere Frage aber erhob sich: Warum war die Dramaturgie eine deutsche Eigenart, die andere westliche Länder nur viel später übernommen haben?

Ganz zufällig bin ich auf eine Anzeige im Internet gestoßen: Es handelte sich um eine Ausschreibung für die Stelle des Chefdramaturgen der Ruhr-Triennale 2009–2010. Die Aufgabenstellung ist sehr anspruchsvoll: »Die Bewerberin/der Bewerber sollte über einschlägige Berufserfahrung im Bereich Schauspiel, fundierte Kenntnisse im Bereich Musiktheater und über ein sicheres Urteilsvermögen in den unterschiedlichen Kunstgenres verfügen. Die Erarbeitung inhaltlicher Konzepte in enger Zusammenarbeit mit dem Intendanten steht im Zentrum der Tätigkeit. Sie/er sollte in der Lage sein, das Festival inhaltlich nach außen zu vermitteln und die Ruhr Triennale auch in der Öffentlichkeit zu repräsentieren. Als Leiterin/Leiter der Dramaturgie sollte sie/er über soziale Kompetenz sowohl nach innen als auch nach außen verfügen.«⁷

Wenn ein Kandidat namens Emanuel Schikaneder sich heutzutage präsentieren würde, würde er eine Chance haben? Ich habe daran meinen Zweifel. Die Ausschreibung ist zugleich in der Tradition verankert und zugleich sehr zeitgemäß für das 21. Jahrhundert. Als Germanist erfreue ich mich ungemein daran, Charakterzüge unserer Disziplin in diesem Text zu erkennen. Die *Wertung* steht

wieder da mit vollem Recht, nachdem sie eine gewisse Zeit auch in den Geisteswissenschaften als unwissenschaftlich abgetan worden ist.⁸ Die Gründung der Dramaturgie durch Lessing im 18. Jahrhundert war mit dem Aufstieg der *Kritik* verbunden: Das Hamburger Nationaltheater hatte die geniale Idee, die Betätigung des Kritikers, der ja normalerweise einen Blick *von außen* auf das Kunstwerk oder die Kunsteinrichtung warf, in eine *hausinterne* Aufgabe zu verwandeln. Eine Wissenschaft, einschließlich der Literatur- und Theaterwissenschaft, funktioniert mit *Konzepten*, und die Dramaturgie ist unvermeidlich zum Teil eine wissenschaftliche Betätigung. Die Betonung des Musiktheaters mochte eine Besonderheit dieser Stellung sein, aber wissenschaftsgeschichtlich gesehen, ist das Prinzip der *wechselseitigen Erhellung der Künste*, das der Germanist Oskar Walzel Anfang des 20. Jahrhunderts institutionalisiert hat, in der Literaturwissenschaft und besonders der Komparatistik beheimatet, und zwar durch die Ästhetik des *Gesamtkunstwerkes* bestärkt. Ein Hauch von *Feminismus* weht durch die Ruhrlandschaft, und zwar in Einklang mit dem globalen Trend. Aber was diese Ausschreibung als ein Phänomen des 21. Jahrhunderts charakterisiert, ist ihre Anerkennung der wichtigen Rolle der PR. *Nach außen* soll sich der/die Chefdramaturg(in) auch richten. Ich vermeide absichtlich den Terminus »Werbung«, aber im Grund genommen ist dieses eine neue Dimension der Dramaturgie. Man redet heute lieber von *Visibilität*. Ein Gelehrter oder eine Gelehrte mit praktischer Theatererfahrung muß zugleich in den PR bewandert sein. Man sucht einen solchen Kandidaten oder eine solche Kandidatin sicher nicht an Forschungsstätten wie Wolfenbüttel oder Marbach!

Es verwundert nicht, daß gerade Großbritannien das erste Land war, das dieses dramaturgische Modell aus Deutschland übernommen hat. Das Amateurtheater an britischen Universitäten, besonders Oxford und Cambridge, war ein günstiger Nährboden für Intellektuelle mit praktischer Erfahrung. Als das Nationaltheater 1963 gegründet wurde, und zwar mit dem Weltstar Sir Lawrence Olivier als Direktor, war die neue Stelle des Chefdramaturgen geschaffen und vom führenden Theaterkritiker, Kenneth Tynan, besetzt worden. Die Stelle wurde auf englisch als »Literary Manager« bezeichnet, was eigentlich der ehrwürdigen deutschen Tradition nicht ganz entspricht. Tynan war kein Gelehrter im engen Sinn, sondern ein sehr gebildeter und vielseitiger Mensch, der (manchmal unnötig) zu Kontroverse neigte. Er hatte Lawrence Olivier gelegentlich scharf kritisiert, aber dieser konnte einsehen, wie das neue Unternehmen von Tynans Wissen und kritischem Sinn profitieren würde, und war zur Zusammenarbeit bereit. Das neue Nationaltheater konnte sich in kurzer Zeit als eine der führenden Institutionen der englischsprachigen Länder behaupten!

Tynans Achtung vor dem deutschen Theater und Theatersystem verdient besondere Aufmerksamkeit. Obwohl er die deutsche Sprache nicht beherrschte, setzte er sich für Brecht ein, besuchte mehrmals das Berliner Ensemble, das für

ihn nicht nur künstlerisch, sondern auch organisatorisch und »ideologisch« (im weitesten Sinn des Wortes) modellhaft war. Als Kritiker schrieb er nicht nur für die britische Presse, sondern auch für die amerikanische, und es ist keine Übertreibung zu behaupten, daß Tynan maßgebend für die Verbreitung des Brechtschen Werkes im englischsprachigen Raum war. Als Dramaturg des Nationaltheaters zögerte er nicht, Lawrence Olivier auch auf verdienstvolle wissenschaftliche Beiträge hinzuweisen. Ein einleuchtendes Beispiel betraf Shakespeares *Othello*, den Olivier, obwohl ein Shakespeare-Spezialist, selbst nicht gespielt hatte. Tynan empfahl Olivier die Lektüre eines Aufsatzes des englischen Literaturwissenschaftlers F.R. Leavis über dieses Stück; Olivier wußte die Interpretation von Leavis zu schätzen und diese in der Praxis zu nutzen. Der Erfolg von Oliviers *Othello*-Inszenierung war dann unübertrefflich. So hat sich das übernommene System der Dramaturgie in Großbritannien letztlich gut bewährt. Immerhin glaube ich, daß eine *implizite* Dramaturgie jedem guten Theater innewohnt, ob man sie explizit als solche benennt oder nicht. Ich habe oben von einer Art Machtergreifung des britischen Theaters durch die früheren Amateure aus Cambridge, oder genauer gesagt, durch Peter Hall und seine Kameraden, gesprochen. Wir müssen zur Kenntnis nehmen, daß diese Regisseure und Intendanten literaturwissenschaftlich und theaterwissenschaftlich dank ihres Hochschulstudiums zu denken vermochten. Eine gewisse wissenschaftlich-intellektuelle Überlegenheit verhalf ihnen zu führenden Positionen.

Es kam auch vor, daß nur ein einziges Buch eines Kritikers oder Literatur- und Theaterwissenschaftlers eine Umwälzung in der Theaterszene zustande bringen konnte. Das habe ich in meiner Studienzeit in Europa erlebt. Die französische Fassung (die erste in einer westeuropäischen Sprache) des Buches *Shakespeare notre contemporain* (1962) des polnischen Wissenschaftlers Jan Kott hat sich als bahnbrechend nicht nur in der akademischen Welt, sondern auch in der Theaterwelt erwiesen. Seine Herstellung der Verbindung zwischen Shakespeare und dem »absurden Theater« hat seinen Zeitgenossen in Westeuropa die Augen geöffnet, und Theaterleute reagierten schneller auf diese Anregung als Akademiker. Der Regisseur Peter Brook (der von dem Amateurtheater der Universität Oxford herkam, ebenso wie Kenneth Tynan) inszenierte seinen *König Lear* im Jahr 1962 nach Jan Kotts Auffassung der »philosophischen Grausamkeit«, ein theatralisches Ereignis, von dem man sogar heute noch spricht. (Ich hatte das Glück, dieser Inszenierung auch beizuwohnen, und kann diese Wertschätzung nur bestätigen.)⁹ Brook hat später dauerhafte Erfolge mit seiner internationalen Theatertruppe (besonders in Frankreich) gehabt, hat einige einflussvolle Bücher veröffentlicht, in denen Theorie und Praxis sich bereichern. Er ist zugleich Intendant, Regisseur und Dramaturg. Dramaturgie ist bei ihm immer präsent, braucht aber nicht als eine getrennte Aufgabe zu fungieren. Verdankt er das dramaturgische Denken seiner Universitätsbildung?

Es läßt sich nicht leugnen, daß das intellektuell-wissenschaftliche Denken eine negative Wirkung ausüben kann. Ich erzähle hier ein persönliches Erlebnis. Eines Tages während meines Forschungsaufenthalts in Paris in den sechziger Jahren kam ich an der Comédie Française vorbei und sah einen Schüler, der mit einem Schulheft in der Hand vor der Statue des französischen Dichters Alfred de Musset stand. Am Fuß der Statue befand sich eine Marmorinschrift seines berühmtesten Gedichts mit den sentenzhaften Zeilen: »Les plus desespérés sont les chants les plus beaux / Et j'en sais d'immortels qui sont de purs sanglots.«¹⁰ Der Schüler war dabei, inbrünstig diese Zeilen abzuschreiben. Wie ich ihn wegen seines Lerneifers bewunderte! Die meisten Professoren für Literaturwissenschaft in Frankreich und im Ausland waren sich um diese Zeit darin einig, daß Musset Inbegriff der verwerflichen romantischen Sentimentalität sei. Aber die Früchte ihrer Wissenschaft gelangten nicht an die Grundschulen in Frankreich. Die Comédie Française, die die deutsche Tradition nicht übernommen hat und bis heute über keine Sonderabteilung für Dramaturgie verfügt, muß immerhin für die »literarische Wertung« empfänglich gewesen sein. Das Standbild von Alfred de Musset ist seitdem entfernt, sicher nicht als Folge des öffentlichen Geschmacks, sondern vielleicht unter dem Druck der Wissenschaft!

Ereben - Erwerben - Besitzen - Ermüden. – Ich bin der Ansicht, die Theaterleute können viel von Fausts bekannter Äußerung lernen: »Was du ererbt von deinen Vätern hast, / Erwirb es, um es zu besitzen.« (*Faust I*, Z. 682–683) Eine Textvorlage (samt theatralischer Konvention), ob alte oder moderne, ist etwas, was eine Theatertruppe von deren Urheber *ererb*t hat, und die Arbeit an dieser Vorlage repräsentiert einen Prozeß des *Erwerb*ens, einen Perfektionierungsvorgang, der bis zu dem Punkt gelangt, in dem die Interpreten eins mit dem Werk werden, das heißt, sie es vollkommen *besitzen*. Aber *Faust* ist ein gefährliches Werk, das allzu leicht zu Irrwegen verführt. Seine Übersetzung der Bibel ist ein einleuchtendes Beispiel. Von »Im Anfang war das Wort!« (Z. 1224) ist es nur ein kurzer Sprung bis zu »Im Anfang war die Tat!« (Z. 1237) Aber es handelt sich hier doch nicht um eine Aufforderung zu einer willkürlichen Mißinterpretation, vielmehr um eine Warnung davor. Unser zeitgenössisches Theater ist oft genauso ungeduldig wie Faust. »Am Anfang war *das Werk*« mündet sehr schnell in ein neues Glaubensbekenntnis: »Am Anfang war *die Regie*«.

Es ist wirklich schade, daß der Begriff »Regietheater« in Verruf geraten und als eine deutsche Krankheit abgetan worden ist, und zwar als Folge exzessiver intellektueller Zuversicht und zugleich freigebiger staatlicher Subvention. Aber eine Theatertruppe braucht ihren Regisseur, wie ein Sinfonieorchester seinen Dirigenten braucht. Regietheater kann positiv wirken, wenn der Regisseur tief-sinnige interpretatorische Kraft besitzt, um aus dem Werk ein sinnvolles Konzept herauszulesen und dies als Handlung überzeugend auf die Bühne zu brin-

gen. Auch erfahrene Schauspieler schätzen den Beitrag eines guten Regisseurs. Sir John Gielgud, der große Shakespeare-Spieler, arbeitete harmonisch mit dem dreißigjährigen Regisseur Peter Brook in der Inszenierung von Shakespeares *Der Sturm*, die ich oben erwähnt habe. Aber es kommt manchmal vor, daß einige Regisseure sich für Stars halten, wie ihre Kollegen auf dem Podium des Konzertsaales in eine Art Selbstverherrlichung geraten und weder Achtung vor dem Werk noch vor dem Publikum noch vor ihren Kollegen, den Schauspielern, haben, die manchmal dazu gezwungen werden, eine geschmacklose Posse auf der Bühne zu vollführen. Ich habe 1994 ein modernes Stück, *Inszenierung eines Kusses*, von Oliver Bukowski in den Münchner Kammerspielen gesehen, in dem die Schauspieler auf dem Boden wie vierbeinige Tiere krochen und aus einem Kessel ausgeschüttete Spaghetti (fr)essen mußten. Mir schien das erniedrigend, zumal als ich bedachte, wie anspruchsvoll die Ausbildung war, die diese Künstler an den Akademien gehabt hatten.

Ein anderes Beispiel war weniger radikal, aber genauso vielsagend. Zwei Jahre vor seiner Schließung brachte das Schiller-Theater, das geräumigste Theater Berlins, Büchners *Woyzeck* auf die Bühne. Es war noch die Blütezeit der staatlichen Subvention, und der Regisseur entschloß sich zu einer üppigen Inszenierung, in der ein richtiges Volksfest auf der Bühne stattfand, und zwar mit rund 50 Besuchern. Ich hatte die Gelegenheit, mich mit einem Schauspieler zu unterhalten, der eine kleine Rolle in dieser Inszenierung hatte. Er trug den Titel »Kammerschauspieler«, ein ehrenvolles Zeugnis seiner Theaterkunst. Was er mir sagte, klingt mir noch in den Ohren: »Wenn die Subvention morgen zurückgezogen wird, werden wir sofort besseres Theater haben.« Was für ein Schicksal dem Schiller-Theater widerfahren ist, ist allen bekannt. Der Kammerschauspieler hat seinen Job verloren und verdiente sein Brot durch Lesungen literarischer Werke (einschließlich Übersetzungen aus fremden Literaturen). Ich besuchte eine dieser Veranstaltungen: Seine Lesung war eindrucksvoll, und er sah strahlend aus, weil er sicher die Literatur liebte. Er war ein *theaterliebender* Mensch und war glücklich, sich vom Regietheater befreit zu haben.

Vielleicht sind die Irrungen und Wirrungen des Regietheaters nur Reaktion gegen den herkömmlichen Glauben an die unantastbare Heiligkeit des klassischen Textes. Der Text soll ja unsere eigenen Zeitgenossen ansprechen, und Textänderungen müssen zulässig sein. Die *Relevanz* des Werkes für unsere zeitgenössische Gesellschaft ist von höchster Bedeutung, und diese Relevanz zu erreichen ist die primäre Aufgabe des Regisseurs und seines Dramaturgen. Da Theater nicht nur aus Worten besteht, muß man seine Botschaft auch *anschaulich* machen. Ich wohnte 1981 einer Vorstellung von Brechts *Mutter Courage* in der Inszenierung von Claus Peymann in Bochum bei, in der dieses Prinzip der Anschaulichkeit sehr betont war. Ein Panzer stand auf der Bühne, und die stumme Katrin versuchte vergeblich, ihn zu zertrümmern. Mutter Courage war

natürlich geldgierig: Jedes Mal, wenn sie etwas verkaufte, tat sie das Geld in die Kasse, die dabei klingelte. Wenn das nur ein paar Mal geschehen wäre, wäre das akzeptabel gewesen. Aber das ewig wiederholte Klingeln ging dem Publikum auf die Nerven. Oder zielt das Regietheater darauf, die Botschaft eines Werkes (nach der Interpretation des Regisseurs) dem Publikum einzuhämmern, und ist die beste Methode dieser Belehrung, ihm damit auf die Nerven zu gehen? Das war 1981, und die Erinnerung an den Vietnam-Krieg war noch frisch. Das Programmheft bestand aus Dokumentationen über diesen Krieg. Der Regisseur führte eine Antikriegs-Kampagne, weil der kalte Krieg in Europa noch weiterging. »Political correctness« heiligte alle Mittel.

Das Regietheater funktioniert mit Konzepten – und, *last but not least*, mit Einfällen. Wenn ein Regisseur sich zu sehr anstrengt, frappante Einfälle aufzutischen, wird die Inszenierung künstlich, oberflächlich. Alles muß vorher geplant werden. Das Publikum soll gefangengenommen werden. Aber kann ein Theaterensemble nicht vom Publikum lernen? Die Erfahrung von Peter Brook und seinen Kollegen ist lehrreich. »When the Royal Shakespeare Company's production of *King Lear* toured through Europe, the production was steadily improving and the best performances lay between Budapest and Moscow. It was fascinating to see how an audience composed largely of people with little knowledge of English could so influence a cast. These audiences brought with them three things: a love for the play itself, real hunger for a contact with foreigners and, above all, an experience of life in Europe in the last years that enabled them to come directly to the play's painful themes.«¹¹ Relevanz in diesem Fall ist nicht absichtlich konstruiert worden, sondern entstand natürlich aus dem theatralischen Erlebnis in einem bestimmten Kontext. Und dieser Kontext ist nicht immer vorhersehbar. Das Theater der Improvisation in meiner Heimat versetzt sich ständig in eine Interaktion mit seinem Publikum. Das Regietheater hat sich offensichtlich noch nicht ganz vom literarischen, textbezogenen Theater befreit: Es ist zu gut vorbereitet, zu gut geprobt, das heißt, es ist präpariert.

Inszenierung ist ein hermeneutischer Akt; sie pendelt zwischen der Suche nach Authentizität und Verpflichtung zur Gegenwart. Man darf nicht verallgemeinern, daß das letztere überall Vorrang hat, während das erste zu einem Anachronismus geworden ist. Beide Richtungen haben mit dem Akt des *Besitzens* zu tun. Die Forschung hat den ersten Fall gefördert, besonders was die Theaterkonvention anbelangt. Am Anfang des 20. Jahrhunderts hat sich Harley Granville-Barker die Früchte der Forschung über die elisabethanische Bühne zunutze gemacht und viele Neuerungen in die Shakespeare-Inszenierung eingeführt, die nachhaltige Wirkung auf die Theaterwelt ausgeübt haben. Aus der Praxis entstanden die *Prefaces*, die zur Genüge zeigten, daß er auch theoretisch denken konnte. Ohne sein bahnbrechendes Werk wäre die Rekonstruktion des »Globe Theatre« auf dem »South Bank« undenkbar gewesen. Das neue Globe-Theater

ist ein nobler Versuch, dem »historischen« Shakespeare näher zu kommen. Ich habe dort eine Aufführung des *König Lear* gesehen und war im großen und ganzen mit der Vorstellung zufrieden. Nur ein Defekt hat mich gestört: Das elisabethanische Theater wurde unter freiem Himmel gespielt und war höchst anspruchsvoll, was die Menschenstimme anbelangte. An jenem Abend im Sommer des Jahres 2002 begegnete ich nur zwei von den Schauspielern, nämlich jenen, die *Lear* and *Goneril* darstellten, die hörbar waren! Ansonsten ist das neue Globe-Theater architektonisch stielecht. In diesem Zusammenhang möchte ich auf das Brecht-Festspiel in Hongkong zurückkommen. Die Brecht-Experten rühmten die Inszenierung von *Der gute Mensch von Sezuan* unter der Regie des zweiundachtzigjährigen japanischen Brechtianers Senda Korea auch als stielecht. Gilt das als eine Tugend oder als ein Anachronismus?

Die andere, entgegengesetzte Richtung verpönt solche »archäologischen Ausgrabungen«. Besitztum eines Werkes impliziert die Freiheit, es immer »gegenwärtig« zu halten. Das Regietheater gehört zu dieser Kategorie. Ich hatte die Chance, im Herbst 2008 in Berlin zwei Aufführungen von *Hamlet* nacheinander zu sehen. Der erste *Hamlet* an der Schaubühne war Regietheater nach dem Konzept, mit dem man heutzutage vertraut ist. Der Regisseur Thomas Ostermeier verlangte viel von seinen Schauspielern, besonders physisch. »Philosophische Grausamkeit« ist mit »physischer Grausamkeit« verwechselt worden. Die Inszenierung basierte auf Einfällen und technischen Kunstgriffen. Einen Einfall fand ich aber absolut brillant, nur hätte es mehr von solchen geben sollen: Ophelia goß Wasser auf ihren Kopf – sie ertrank. Was den Text betraf, so gewann man einen »Genuß am Text«, indem man ihn dekonstruierte. Der berühmte Monolog »To be, or not to be . . .« mußte aus der Tradition gerissen werden, und die Aufgabe des Schauspielers war, dessen tradierten Sinn zu befragen. Er sollte den Eindruck vermitteln, daß er sogar dessen ästhetische Qualität bezweifelte. Schauspieler, die in der Akademie die Kunst des Versvortrags erlernt haben, müssen heute diese Kunst verlernen, sonst würde die Dekonstruktion des *ererbten* Werkes nicht zur Geltung kommen. Die Übersetzung, die in dieser Inszenierung benutzt wurde, war absichtlich sehr wenig poetisch. Einem Versdrama seine poetische Kraft zu entziehen, ist das Gebot der Stunde. Ich habe im Berliner Ensemble einen total entpoetisierten *Nathan der Weise* gesehen. (Den Mythos der »Bühnensprache« überließ man älteren Schauspielern, die sich zum Beispiel an der Hölderlin-Brechtschen Bearbeitung der *Antigone* des Sophokles ergötzen durften, deren Vorstellung in demselben Theater *einen theaterliebenden Asiaten* wie mich ungemein erfreute.)

Ich habe in einem anderen Artikel in englischer Sprache unter dem Titel *The Loquacious Turn or the Importance of Being Secondary* nachgewiesen, daß in manchen Kreisen der sekundäre Text, wie Kritik oder wissenschaftlicher Diskurs, den primären Text eines Literaturwerkes entthront hat.¹² Das Programm-

heft des Schaubühne-*Hamlet* ist symptomatisch für diesen Trend. Es ist eine Gelehrtenanthologie, die aus bedeutenden Aufsätzen oder Auszügen wissenschaftlicher Traktate besteht, deren Zusammenhang und Relevanz für diese Inszenierung der Leser selbst konstruieren muß. Früher ging man eine halbe Stunde vor der Vorstellung ins Theater, um das Programmheft zu lesen. Im Fall der Schaubühne von heute sollte sich ein gewissenhafter Zuschauer 2–3 Stunden vor dem Beginn der Vorstellung ins Theater begeben, um das gelehrte Programmheft genau zu studieren. Ich glaube, aus den verschiedenartigen, kritischen Texten schon die Spur eines Attentats auf Shakespeare entdeckt zu haben. Der im Programmheft enthaltene Aufsatz von T. S. Eliot über *Hamlet* aus dem Jahr 1919 ist eine Pflichtlektüre für alle Anglisten, weil er als Beispiel für den Lapsus eines Genies dient: Eliot hielt *Hamlet* für ein gescheitertes Werk. Zielt die Schaubühne-Inszenierung darauf, daß die ihrige die *beste* Lösung sei, ein *schlechtes* Stück auf die Bühne zu bringen?

Der andere *Hamlet* wurde im Maxim Gorki-Theater vom jungen Regisseur Tilmann Köhler inszeniert. Die Textvorlage war die Übersetzung von Heiner Müller, die sehr poetisch ist, was unvermeidlich problematisch wurde. Das zeitgenössische Theater sollte sich nicht auf die herkömmliche Rhetorik einlassen, und wie sollte der Schauspieler mit Hamlets Monologen umgehen? Unterbrechungen des rhetorischen Flusses durch verschiedene Interjektionen waren die Lösung, aber letzten Endes gab der Regisseur alle Versuche auf, den Text zu entpoetisieren. Er hatte ferner ein Hauptkonzept, das er anschaulich darstellen mußte. Die Menschen schienen alle Puppen zu sein, die durch eine unsichtbare Macht gezogen werden. Vor dem Beginn der Vorstellung standen alle Schauspieler schon vor der Bühne und starteten leblos ins Leere, wie Puppen. Wenn sie nicht auftraten, nahmen sie ihre Positionen wieder ein. (Die innere Bühne hinter dem geschlossenen eisernen Vorhang wurde nur einmal in der Schlussszene benutzt. Sonst wurde auf der »Apron Stage« wie im elisabethanischen Theater gespielt.) Alle Darsteller waren in Sportkleidung, tranken aus Plastikwasserflaschen, die am Schluß als Waffen dienten. Das Fechten mit den Wasserflaschen war ein richtig sportliches Virtuosenstück. Jeder Schauspieler übernahm zwei Rollen, die manchmal nicht zueinander paßten, wie Ophelia und Fortinbras. Deshalb mußte Ophelia sehr aggressiv sein. Verfremdung war die führende Spielmethode, die nicht in allen Fällen effektiv war. Wenn jemand starb, zog er sein Hemd aus. Insgesamt war dies ein halbherziges Regietheater. Die Poesie war immer präsent, aber wirkte manchmal wie ein Zwangsjacke. An einem Punkt konnte der Regisseur nicht umhin, Fortinbras' Militarismus seinen Widerstand zu leisten. »Political correctness« ist ja das Gebot, das das Regietheater sich freiwillig auferlegt. Dieser *Hamlet* wurde letzten Endes *aktuell*.

Wie ich bereits erwähnt habe, geschieht die Aktualisierung meist nicht so spontan, sondern als ein Kunstgriff. Das vom Intellektualismus durchdrungene

Theater kann einen durch seine »Mission« beeindrucken, aber der ästhetische Genuß am Theater wird immer seltener. Selbst die Einfälle sind oft inszeniert. Wie kann das deutsche Theater seine Spontaneität zurückgewinnen?

Ein Blick auf das Nachbarland könnte vielleicht wohltuend sein. Wenn von Einfällen die Rede ist, denke ich sofort an die Inszenierung von Büchners *Dantons Tod* am Theater Odéon in Paris im Jahr 2002 unter der Regie von dessen Intendanten Georges Lavaudant. Diese Interpretation verfügte unverkennbar über ein klares Konzept: Die Revolution fresse ihre Kinder auf, und die Menschen seien nicht in der Lage, über die Verwirklichung ihres Ideals Herr zu sein. Das war ja altmodisches Theater, da dieses Konzept *im Text selbst* zu belegen war. Die Inszenierung war die letzte vor der Schließung des Theaters zum Zweck mehrjähriger Renovierung, und die Zuschauer konnten den Hauch einer ausgehenden Ära spüren. Die Schauspieler schütteten ihr Herz aus; es war eine leidenschaftliche Interpretation, die gleichzeitig einen Abschnitt der französischen Geschichte als ein Ereignis von weltumwälzender Bedeutung darstellte. Die Inszenierung lief unvermeidlich Gefahr, ins Einfühlungstheater zu geraten, in dem das Publikum emotional total beansprucht wird.

Was wäre der Ausweg aus dieser Sackgasse, fragte ich mich. Ein solches Problem hätte sich im Rahmen des Regietheaters nicht ergeben, weil viele dekonstruktivistische Kniffe zu seiner Verfügung stehen. Der französische Regisseur zwang sich einmal dazu, die *physische* Struktur des Odéon-Theaters in Erwägung zu ziehen: die hintere Tür des Theaters hinter der Bühne öffnete sich doch auf eine Straße. Und die Vorstellung neigte sich gegen 10 Uhr abends seinem Ende zu. Plötzlich wurde diese hintere Tür geöffnet; Scheinwerfer der vorbeifahrenden Autos drangen bis auf die Bühne; die Zuschauer erwachten aus der dramatischen Illusion; die Verbindung zwischen Paris 1794 und Paris 2002 wurde sofort hergestellt. Was wäre ein besserer Akt der Aktualisierung gewesen? Der Brechtsche Verfremdungseffekt bereicherte ohne jeglichen Zweifel die Vorstellung. (Brecht war ja sowieso ein Frankophile.)¹³

Ich habe absichtlich dieses Kapitel mit Brecht abschließen wollen und erlaube mir, auf das Hongkong-Symposium und -Festspiel noch einmal zurückzukommen. Die deutsche »Mannschaft« bestand nicht nur aus Literatur- und Theaterwissenschaftlern, sondern auch Regisseuren, darunter Jürgen Flimm. In Deutschland um diese Zeit war die Brecht-Euphorie schon vorbei, und Jürgen Flimm war ehrlich genug, in seinem Vortrag darauf hinzuweisen, daß Brecht einen auch *ermüden* könnte. Es war nicht seine Botschaft als solche, die die asiatischen Teilnehmer verstimmte. Er sprach auf deutsch, und seine Podiumsallüren, die bar jeglichen Humors waren, zeugten vielleicht unabsichtlich von einer gewissen Überlegenheit, als ob die asiatischen Kollegen um mehrere Jahrzehnte rückständig wären. Diese jedoch kümmerten sich nicht darum, ob sie unter deutschen Verhältnissen *unzeitgemäß* erscheinen würden oder nicht. Sie

waren nicht unbedingt von Brecht besessen, aber sie glaubten ihn auch zu *besitzen*. Und die Theatervorstellungen im Rahmen des Festspiels gaben Zeugnis von ihrer Überzeugung. Ein junger Wissenschaftler aus dem Gastland stand auf und entgegnete Jürgen Flimm im folgenden Wortlaut: »You can say whatever you like. We don't worship you anyway.« Von *Brecht-Müdigkeit* konnte für diese theaterliebenden Asiaten nicht die Rede sein. Diese war das Privileg seiner Landsleute.

Schlußbemerkungen: das Theater als Lernanstalt. – Während meines oben erwähnten Berliner Aufenthalts, der mir ermöglichte, das Regietheater näher kennenzulernen, habe ich das Glück gehabt, daß die Kolleginnen und Kollegen am Institut für Theaterwissenschaft der Freien Universität Berlin mich in das »alternative« Theater eingeführt haben, besonders das Hebbel-Theater mit seinen 3 Häusern von verschiedenen Kapazitäten. 1981 hatte ich am Halleschen Ufer Peter Steins unvergeßliche Inszenierung von Aischylos' *Agamemnon* erlebt, und jetzt begegnete ich hier einer Vielfalt von zeitgenössischen – einschließlich nicht-deutschen – Werken, die von Amateur- sowie Berufsschauspielern, von in Deutschland ansässigen Emigranten sowie Mitgliedern von Gastspiel-Ensembles aufgeführt wurden. In einem hinreißenden Kinderstück *Airport Kids*, einem Gastspiel aus Lausanne, das von Kindern mehrerer Nationen gespielt wurde, hörte ich abwechselnd Englisch, Französisch und Deutsch. Ein neues Zeitalter ist angebrochen, und Mehrsprachigkeit, die selbst vom Goethe-Institut jetzt gefördert wird, wird nach und nach zum Gebot der Stunde. Das *Fringe*-Theater an den Randgebieten hat einem neuen globalen Konzept Bahn gebrochen (und ich denke auch an das Tanztheater »Radial-System«). Den herkömmlichen Begriff »Welttheater« muß man umdenken, und zwar vom Standpunkt globaler Begegnung und globalen Dialogs.

Am Anfang des Aufsatzes habe ich vom Dilemma eines autodidaktischen thailändischen Schauspielers gesprochen, der sich ziemlich minderwertig fühlte, weil er in keiner erkennbaren Tradition verankert war. Meine Empfehlung an ihn wäre, Vorteile aus den verschiedenartigen Lernmöglichkeiten von heute zu ziehen, den praxisorientierten sowie den theoretischen. Die Vielfalt der Berliner Theatererfahrungen hat mich davon überzeugt, daß kulturelle Aufgeschlossenheit und Weltoffenheit durch transnationale Begegnung und Zusammenarbeit zu erlangen sind. Um Schiller etwas zu parodieren, kann man behaupten, daß das Theater sich als eine ideale »Lernanstalt« von heute bewährt. Indem man ständig Neues lernt, beherrscht man die Kunst des Lernens. Letzten Endes sollte man den Brechtschen Imperativ beherzigen:

*Und lernt das Lernen und verlernt es nie!*¹⁴

Anmerkungen

- 1 In: *Weimarer Beiträge*, 53(2007)3.
- 2 *Brechts Modell der Lehrstücke*, hg. von Reiner Steinweg, Frankfurt/Main 1976, S. 51.
- 3 ADC ist die Kürzung für »The Amateur Dramatic Club«.
- 4 David Addenbrooke: *The Royal Shakespeare Company*, London 1974, S. 226.
- 5 Chetana Nagavajara: *Brecht in Hong Kong oder: die Überwindung der Brecht-Müdigkeit*, in: *Fruchtbare Missverständnisse. Zur Rezeption einer fremden Kultur*, Bangkok 1987. Neudruck in: Chetana Nagavajara: *Wechselseitige Erhellung der Kulturen. Aufsätze zur Kultur und Literatur*, Chiangmai 1999.
- 6 Chetana Nagavajara: *Brecht and France*, Bern u.a. 1994, S. 137–146.
- 7 <http://lists.servus.at/pipermail/kulturjobs/2008-July/001192.html>
- 8 Vgl. Chetana Nagavajara: *Werten oder nicht werten: Perspektiven aus germanistischer und auß germanistischer Sicht*, in: *Kontroversen, alte und neue. Akten des VII. Kongresses der Internationalen Vereinigung für Germanische Sprach- und Literaturwissenschaft*, Bd. 11, Tübingen 1986. Neudruck in Nagavajara: *Wechselseitige Erhellung der Kulturen*.
- 9 Das Buch von Jan Kott hat auch auf mich als Literaturwissenschaftler gewirkt. Ich war der Meinung, daß die Spannweite von Shakespeare zum absurden Theater zu groß sei, und daß Büchner der mittlere Stützpfeiler sei. Mein Aufsatz in thailändischer Sprache hat zum Thema *Von »King Lear« über »Woyzeck« zu »Fin de partie« oder die Entwicklung der philosophischen Grausamkeit im westlichen Drama* (1973), Neudruck in Chetana Nagavajara: *Towards a Critical Culture*, Bangkok 1981, 1995.
- 10 »Die verzweifeltsten sind die schönsten Gesänge, / Und ich kenne einige unsterbliche darunter, die aus reinem Seufzer bestehen.« Alfred de Musset: *Nuits de mai* (meine Übersetzung).
- 11 Peter Brook: *The Empty Space*, New York 1968, S. 21–22.
- 12 In: *Verflechtungen von Theaterkulturen. Journal* [Online], 12. September 2009. [<http://journal.interweaving-performance-cultures.com/2009/09/the-loquacious-turn-or-the-importance-of-being-secondary/>].
- 13 Das war die Hauptthese meines Buches *Brecht and France* (1994).
- 14 Aus Bertolt Brechts Gedicht *An die Studenten im wiederaufgebauten Hörsaal der Universität*.