

Hubert Speidel

*Das missverstandene Politische im  
zeitgenössischen Theater. Eine Polemik  
aus psychoanalytischer Perspektive*

Übersicht

*Mit Rolf Hochhuth endet vorläufig die Ära des politischen Theaters in Deutschland. Sie wird abgelöst durch einen Theaterstil, für den sich der Begriff des Regietheaters eingebürgert hat. Er ist gekennzeichnet durch die Abkehr vom erzählenden Theater, vom Text und vom historischen Zusammenhang, zugunsten von grellen Effekten, Verfremdungen, einer Neigung zur Antiästhetik des Hässlichen und zur Obszönität. Aus psychoanalytischer Perspektive handelt es sich um eine regressive, narzisstische Entwicklung mit sadomasochistischen, exhibitionistisch-voyeuristischen, polymorph-perversen Merkmalen. Dies ist von Nietzsche im „Zarathustra“ mit der metaphorischen Figur des nackten Abenddämmerungsteufels vorhergesagt worden und geht in der Kunst auf eine inzwischen lange, anti-bürgerliche Tradition zurück, die ihre bis heute wirksame, vor allem destruktive und dekonstruktivistische Prägung seit den sechziger Jahren des 20. Jahrhunderts erfahren hat. Da es sich um ein deutschsprachiges Phänomen handelt, liegt der Zusammenhang der Auseinandersetzung mit der nationalsozialistischen Vergangenheit nahe, die aber, anders als bei Hochhuth, nicht kritisch-objektivierend, sondern identifikatorisch vollzogen wird. Es ist das Theater des anus mundi. Das Modell sind die Wiener Aktionisten.*

Ich beginne mit zwei Lokalbefunden: vor wenigen Jahren wurde die Unter-  
maschinerie der Kieler Oper erneuert, und zur feierlichen Wiedereröffnung  
des Hauses wurde „Der Freischütz“ von Carl Maria von Weber gegeben.  
Die Zeitungskritik war einigermassen gnädig, aber unter den Zuhörern be-  
fand sich anscheinend niemand, der ein gutes Haar an der Inszenierung  
gelassen hätte. Es waren unter ihnen viele Theater- und Opernkundige.

Dass es einen Konflikt geben könnte, war schon zu vermuten, als das Foto der drei Inszenatoren in den „Kieler Nachrichten“ erschien: junge Leute oder jedenfalls der Phänotypus junger Leute. Inszeniert wurde aber ein Stück, in dem eine hierarchisch gegliederte, ständisch organisierte Gesellschaft aus der Zeit des aufgeklärten Absolutismus und der Restauration gezeigt wird.

Nun ist der Jugend und den Künstlern eine antibürgerliche Tendenz gemeinsam. Wenn aber Jugend und künstlerische Aktion in eins fallen, dann ist das kritisch-destruktive Schicksal des theatralischen Objekts, nämlich der ständischen Bürgergesellschaft, besiegelt. Das geschah auch konsequent: mit einem bemerkenswert hässlichen Bühnenbild, einer ebensolchen Kostümierung, also offenbar mit dezidiertem Programm, und das Publikum wurde in die Destruktion des Bürgerlichen einbezogen: es ist ja das Bürgertum von heute, festlich gekleidet und zur Eröffnung des erneuerten Opernhauses festlich gestimmt, analog dem Chor auf der Bühne, der eine glückliche Hochzeit erwartet. Auf der Bühne wird Max, der arme Kerl, getreten und gedemütigt, das Bier wird – einem neueren Bühnenklischee folgend – aus der Flasche getrunken, eine Leiche wird wie ein Stück Vieh von der Bühne gezerrt, durchaus textkonform: „Fort! Stürz das Scheusal in die Wolfsschlucht!“ Und das Publikum antwortet mit Buhs, reagiert auf die Antiästhetik der jugendlichen Drahtzieher mit lautlicher Antiästhetik. Die so bedachte Kostümbildnerin nahm die Buhs konsequent in einer Kleidung entgegen, die das Publikum allenfalls der dort tätigen Putzfrau zugestanden hätte. Es war die perfekte Verdoppelung des inszenatorischen Impetus.

„Der Freischütz“ entwickelte sich, als spielte er während des 30-jährigen Krieges: am Schluss ist alles schrecklich kaputt: Max ist das beeindruckende Zentrum, von Anfang an eine Figur des Jammers, ein „Loser“, ohne soziale Kompetenz, von der mutmaßlich alleinerziehenden Mutter nicht ins Erwachsenenleben entlassen, also unfähig, in der peer group zu bestehen, und so wird er wie alle verzärtelten Muttersöhnchen auf dem Pausenhof misshandelt. Kilian ist der gelungene Repräsentant der Schulhofrabauken. Der Junge Max, gekleidet in weiße Spielhöschen, provoziert so ein Verhalten, wie es auf allen Schulhöfen der Welt geschieht. Ein Jäger ist er nicht – kein Jäger der Welt wird, schon aus praktischen Gründen, so herumlaufen, ein Meisterschütze ist er schon gar nicht. Man kann ihm diese im Libretto behauptete Vergangenheit nicht zutrauen. Die Heiratssituation muss ihn überfordern, und so ist die symbolisch präformierte Potenzangstinterpretation nur naheliegend. Der Strohalm der Freikugel wird ihm nichts nützen. Die

Intendanz hatte überdies nicht verraten, dass der Tenor noch einen entzündeten Kehlkopf hatte, und das uneingeweihte Premierenpublikum musste glauben, man habe einen hübschen jungen Mann engagiert, der ein zu dünnes Stimmchen hat, und das, obwohl das Haus einen wunderbaren Tenor beschäftigte, der die Sache gut gemacht hätte. Erst nachträglich erfuhr man die Wahrheit, aber es war eine vollkommene Koinzidenz: singen konnte dieser Schwächling natürlich auch nicht. In Wirklichkeit hatte der indisponierte Sänger die Premiere gerettet.

So bedurfte es aber auch keiner Wolfsschlucht. Stattdessen durfte das Publikum – Lichtblick in der Düsternis – die Untermaschinerie bestaunen, die so viel Geld gekostet hat, und die Besorgnis, da unten könne, passend zur unaufhaltsamen Katastrophe, der düstere Teil der jüngeren deutschen Geschichte vorgeführt werden, löste sich auf in der bildgestützten Assoziation der Kissenschlacht im Kinderzimmer.

Die so auf ihre unausweichliche Katastrophe zusteuernde, des Beistands Gottes und der Ordnung der Dinge beraubte Gesellschaft konnte die weltliche und geistliche Autorität nicht beglaubigen und nicht gebrauchen: Kuno war ein Altenteiler, Ottokar eine Schießbudenfigur und der Eremit, das leibhaftige Prinzip der Versöhnung, deren jede gute Beziehung und jede Gesellschaft bedarf, hatte keine Funktion und wurde durch eine leibhaftige Schleimspur ersetzt. Dieser Handlungsneologismus des Regisseurs war folgerichtig und unausweichlich.

Die Inszenierung war auch eine Inszenierung gegen die Musik, ja sie beschädigte die bei einer Oper essentielle Brücke der synästhetischen Wahrnehmung über Auge und Ohr, die Verschmelzung von szenischen und musikalischen Gestalten und damit die Musik selbst – ein zeitgenössisches Problem vieler musikferner Opernregisseure –, so bewundernswert sie vom Dirigenten auch entfaltet und so herrlich sie von Sängern und Orchester in Klang verwandelt wurde. Weber hat darin bekanntlich wahre Wunder vollbracht, mit seinen unvergleichlichen Orchesterfarben und seinen figuren- und situationskonkordanten Tonarten. Er hat das Volk nicht denunziert, im Gegenteil: er liebt es und zeigt es mit der im langen Studium der Volkslieder erworbenen Volkstümlichkeit. Sie ist ja kein Biedermeier, und die düstere Gegenwelt zur ihr ist ihm nicht fremd. Natürlich war diese mit der Inszenierung kompatibler, und so war es kein Zufall, dass Kaspar rundherum eine Prachtfigur war. Auch Ännchen konnte gut gedeihen, weil sie mit ihrer naiven Keckheit und Verleugnung des Unliebsamen sozusagen wie der Heilige Franz von Paola über die Wogen schritt. Sie ist Susannens und Zerlinens

Schwester. Auch die Schönheit von Agathens Arien ist natürlich unzerstörbar.

Die Inszenierung teilte ihr Dilemma mit vielen anderen zeitgenössischen Operninszenierungen. Carl Maria von Webers Musik und Friedrich Kinds Libretto sind in der zweiten Dekade des 19. Jahrhunderts entstanden, und deshalb sind sie ihrer Zeit, deren Kunst, Gesellschaft, der persönlichen und künstlerischen Entwicklung, also ihrem spezifischen historischen, literarischen und musikalischen Kontext unlösbar verbunden. Die Musik ist nicht, das Libretto wenig veränderbar. Beides in der Inszenierung zeitgenössisch zu übermalen, erfordert kongeniale Phantasie, wenn es nicht wie bei den übermalten Bildern Arnulf Rainers zu modisch überschätztem Geschmier missraten soll. Dazu aber verführt der gültige zeitgenössische Kanon, dem sich Regisseure und Kritiker nicht ohne Karrieregefährdung entziehen können. Es gäbe eine Alternative: *prima la musica* und eine poetische Phantasie der Gestalten, der Bewegungen und des Lichts.

Was aber war für die Kieler Inszenierung maßgeblich? Der Regisseur wollte die Figuren nicht so lassen, wie Libretto und Musik es nahe legen. Er liebt die Gesellschaft nicht, die da vorgestellt wird – auch dies ist ein verbreitetes zeitgenössisches Problem der Theaterregisseure –, und deshalb machte er sie lächerlich. Mit der Wolfsschlucht, dem Zentrum des Werkes, konnte er rein gar nichts anfangen: weder das Abgründige noch das Phantastische gelangen ihm (Speidel 2003). Der Musik stand er offenbar sehr fern, ähnlich wie Katharina Wagner der Musik der „Meistersinger“ (Geck 2008). Liest man, was der Regisseur der Salzburger Festspiele im Jahr 2007 (Falk Richter) mit seinen dümmlichen politischen Textkommentaren aus dem „Freischütz“ machte, so kann man sich nachträglich in Kiel noch gut bedient fühlen (Spinola 2007). In beiden Fällen handelt es sich um Emanationen einer neueren mitteleuropäischen Regietradition, die man Regietheater nennt. Regisseure, wenn sie überlokal in der Presse wahrgenommen werden wollen, müssen ihr folgen. Das Beispiel zeigt aber, wie das Regietheater nahezu regelhaft seine Gegenstände verdirbt. Je bedeutender ein Kunstwerk ist, desto offenkundiger wird dieser Effekt natürlich.

In Kiel gab man vor kurzem Mozarts „Titus“. Die originelle Idee, das Stück im amerikanischen Wahlkampf spielen zu lassen, missriet wie häufig in derartigen Adaptationsversuchen. Die Regisseurin versuchte es (deshalb?) mit zeittypischer Obszönität: in der Oper kommt bekanntlich eine weibliche Figur vor, die als Jungfrau charakterisiert ist, und auf die Titus sein Auge geworfen hat. Der Sopran, der betörend zu singen versteht, musste wie ein

blödes Schaf herumstehen und hinnehmen, dass der Repräsentant des Kaisers ihr mit einer brutalen Geste zwischen die Beine fuhr, um sie manuell zu deflorieren und alsbald dem glotzenden Chor ein blutbeschmiertes Taschentuch triumphierend durch die Luft zuzuschwenken. Es steht nicht im Stück, es ist auch nicht plausibel. Ob es eine feministische Attacke ist: so sind die Männer – es ist eigentlich egal. Jedenfalls ist es eine Attacke gegen die Würde beider Geschlechter und gegen das Publikum, das diese Szene wahrscheinlich ausnahmslos widerwärtig fand; vor allem ist es ein Verstoß gegen die Delikatesse Mozartscher Musik. Es handelt sich bei dieser Inszenierung um einen in die nördliche Peripherie geratenen Irrläufer gängigen Großstadttheaters, der für die durchaus qualitätsvolle Kieler Provinz eher atypisch ist.

Das Kieler Schauspielhaus war ähnlich wie das Deutsche Schauspielhaus in Hamburg, das hintereinander zwei unfähige Intendanten erlebt(e), heruntergewirtschaftet worden, als der neue Chef, Daniel Karasek, daraus einen blühenden Garten machte, mit vielfach ausverkauftem Haus. Er produzierte selbst glänzende Regiearbeit: „Was Ihr wollt“ (Shakespeare), „Das weite Land“ (Schnitzler), „Ein idealer Gatte“ (Oscar Wilde), aber die Gastregisseure erinnerten an die Mode derzeitiger deutscher Theaterlandschaft: mit den „Räubern“, in denen unverständlich schreiende Figuren sinnlos auf Riesenlegosteinen herumturnten, und mit der „Emilia Galotti“, in der der Prinz als zeitweilig nackte Knallcharge das Stück verdarb. Karaseks Inszenierungen haben allerdings keine Chance, zum Berliner Theatertreffen eingeladen zu werden: sie liegen nicht auf der Jurorenbahn zu den gängigen Kartellen, und sie bieten keine Obszönitäten und andere grelle Geschmacklosigkeiten als Voraussetzung für die Aufmerksamkeit der überregionalen Theaterkritik.

Noch ein Lokalbefund: die Zürcher Oper produzierte einen hübschen „Rosenkavalier“ mit mäßigem Dirigat und guten Sängern. Warum im Salon der Marschallin ein dürre Baumstamm zur Decke wächst, erschließt sich nicht, auch wenn man sich bei längerem Nachdenken vorstellen könnte, dass es die Vergänglichkeit der (weiblichen) Schönheit meint. Vielleicht repräsentiert er auch lediglich die zeitgenössische Nötigung, wenigstens ein zu großes Maß an Ästhetik und Stimmigkeit zu verhindern. Diesem Ziel näherte sich die Intendanz – wie oft ein Komplize theatralischer Antiästhetik –, als sie den alten Wiener Aktionskünstler Hermann Nitsch mit einer Schumann-Produktion beauftragte; natürlich missriet sie.

Peter Brook ließ eine senile Schauspielerin, die sich offenbar keinen Text merken kann, und der deswegen die Textzettel an verschiedenen Stellen der

kahlen Wand des Schiffbaus gepinnt werden mussten, einen völlig sinnfreien Text rezitieren, den sie sich auch gar nicht hätte merken können, wenn sie weniger senil gewesen wäre. Das Stück hieß „Warum? Warum?“ Das musste man sich in der Tat fragen.

Macbeth, derzeit beliebtes Objekt der Begierde von Regisseuren, wurde in das Reich des bekanntlich bösen Kapitalismus verlegt, der in Zürich ja sein Nibelheim hat (Stefan Nübling) und verhedderte sich dort elendiglich in den Telefonschnüren der Wall Street. Allerdings wird dort nicht wirklich gemordet, nicht einmal bei einem Bankencrash. Auch Jürgen Gosch durfte sich zweimal in Zürich produzieren. Bekanntlich begegnet man in seinen Inszenierungen regelmäßig nackten Schauspielern. In Tschechows „Kirschgarten“ lässt er den Studenten unverhüllt sein Genitale manipulieren; in Schimmelpfennigs „Hier und Jetzt“-Barbarei ist er mit seinem Inszenierungsstil ebenfalls ganz zu Hause (Villiger Heilig 2008).

Dann aber lieferte der alte Klaus Michael Grüber kurz vor seinem Tod einen grandiosen „Boris Godunow“ ab und zeigte den Jungen, wie man Sänger führt (großartige im Übrigen), Massen bewegt, Szenen sinnfällig gestaltet und das Publikum glücklich macht. Dies allerdings ist ein Verstoß gegen die Prinzipien des Regietheaters.

Vergleicht man die Theatersituation am nördlichen und südlichen Ende des deutschen Sprachraums, so gibt es bei allen Unterschieden Gemeinsamkeiten: neben soliden, sogar glänzenden Produktionen, die den Autoren und den Künstlern gerecht werden, gibt es eine auch andernorts dominierende Kategorie von Inszenierungen, bei denen die Handschrift des Regisseurs mit extremen Kürzungen und Veränderungen, textfernen Einfällen, Brutalitäten und Obszönitäten dominiert, irritiert, begleitet von kontroversen, vor allem unüberhörbaren Publikums- und Kritikerreaktionen. Betrachtet man, was zwischen Kiel und Zürich produziert wird, so findet sich, dass eine Gruppe von Regisseur(-inn)en mit besonders krassen Beispielen der letzteren Art am meisten von sich reden machen. Ihre vorherrschenden Darstellungsmerkmale sind antiästhetische Drastik und rigoroser Umgang mit Texten, und man kann ohne Übertreibung sagen, dass die sicherste Art, prominent zu werden, deren Befolgung ist. Wie es der „Spiegel“ ausdrückt: „Auf der Bühne wird vergewaltigt, gemordet, gekotzt. Für Liebhaber deutschen Regietheaters nichts Neues ....“<sup>1</sup> (Herwig et al. 2006). In der Lakonik dieser Sätze verbirgt sich die folgende Aussage: es gibt zahlreiche Regisseure, welche die Darstellungen von Scheußlichkeiten lieben und Theaterliebhaber, die solche Scheußlichkeiten freiwillig betrachten. Die sadomaso-

chistische Kollusion zwischen Bühne und Publikum ist geradezu das herrschende Modell des Theaters an deutschen bzw. deutschsprachigen Bühnen.

Diesem Theaterstil sind die mörderischen Atriden wie auch Shakespeares Dramen beliebte Vorlagen, und die Regisseure nutzen / missbrauchen sie auf unterschiedliche Weise: in Essen wird das antike Geschehen verkleinert und „läuft ... in offenbar jugendgerechter Lesart darauf hinaus, dass Orest auf dem Weg zu sich selbst ist, und da helfen Songs als Markierung“. An diesem Theater „kommt kaum eine Inszenierung ohne dröhnende Rhythmen aus.“ „Die Rache für Agamemnon führt durch Schlamm und Blut. Orest und Elektra werden an die Seiten des Rednerpultes angeschnallt“ (Rossman 2008). In Karlsruhe wird „Athene zu einer lächerlich im Berliner Prenzlauerbergton piepsenden amerikanischen Army-Blitzmaid mit Käppi und Zack-Zack-Gruß, Apollon zu einem Dandy-Lügen-Schluri mit Sonnenbrille“ usw. In Aachen sitzt Athene einem Familiengericht vor, in Frankfurt endet das Drama in einer Talk-Show, in Düsseldorf erhebt sich Apollo auf Stelzen übers Volk, im Deutschen Theater in Berlin „bleiben die Figuren auf ewig in ihren Blutlachen liegen.“ 100 Minuten statt 5 Stunden zerquetschen Darsteller Innereien, zerfetzen Kleider und drücken Kehlen zu (Herwig et al. 2006). Dass am Ende bei Aischylos die Geburt des Rechtsstaats zu bejubeln ist, wird von den deutschen Regisseuren weggelassen. Es passt nicht in ihren kollektiv verabredeten Dekonstruktionsdrang, nicht zum sadomasochistischen Darstellungsmodus. Um die ganze Aischylos-Geschichte der Atriden zu erleben, muss man sich an Ariane Mnouchkine's Atriden aus dem Jahr 1991 erinnern (Stadelmeier 2008 b) oder die neue Inszenierung der Orestie von Olivier Py am Pariser Théâtre de L'Odéon besuchen (Haniman 2008).

Über den Hamburger „Hamlet“ (Thalia Theater, Michael Thalheimer) lautet die Kritik u.a.: der Regisseur treibe dem Stück das Leben aus. Sprache wird als Wechsel von Sprachverstopfung und Sprachdurchfall geschildert. Man stottere, wenn man nicht kreische, man tobe, wenn man nicht gelähmt sitze. Die dramatis personae werden so charakterisiert: der König ein Nervenkasparbündel, Polonius eine Zwangsgrimassencomedy Mischung, die Königin nymphoman, Ophelia ein kreischendes Ohrfeigen-Girly mit Schrei-Attacken und roten Luftballonherzen, der Geist von Hamlets Vater splitternackt mit Helm und Schwert, statt der Schauspieltruppe ein offenbar schwerbehinderter Puppenspielakteur im Rollstuhl, wie der Kritiker meint, ein „Signet einer völlig verrückten, verkrüppelten, künstlichen, gelähmten Leb- und Lieblosigkeitswelt, die nach 5 Minuten derart fix und fertig ist, dass sie

dar keine 2 ½ Stunden weitergehen müsste.“ Hamlet: ein hoffnungsloser, lustloser, lebloser Melancholiker. „Der Bub ist längst schon tot, darf aber nicht sterben. Am Ende sitzen alle Toten wieder pumperlneurotisch an der Rampe und glotzen stumm ins Publikum.“ (Stadelmeier 2008 a).

Über den Berliner „Hamlet“ (Gorki-Theater, Thomas Köhler) gibt es auch nichts Gutes zu berichten. Über den vielgelobten jungen Regisseur heißt es, mit dem, was faul ist im Staate Dänemark, wisse er nichts anzufangen. Stattdessen lässt er Ophelia das Publikum zum Singen einladen. Das aber weigert sich. Über den deutschen „Hamlet“ in Avignon (Thomas Ostermeier) schließlich lesen wir, der Titelheld sei abendfüllend schwachsinnig, ein furios aufspielender Wahnsinnskasper (Langhals 2008). Die Kritikerin der Kieler Nachrichten (Bazinger 2008 b) fasst ihren Verriss des inzwischen in der Schaubühne angekommenen „Hamlet“ so zusammen: „...durchaus eine alberne Inszenierung ohne jeden Anspruch, außer vielleicht diesem: einmal ordentlich auf die Krume zu hauen.“ Zwei „Hamlet“-Inszenierungen gibt es also im Herbst 2008 in der Hauptstadt zu besichtigen, eine trostloser als die andere.

Zu „Troilus und Cressida“ bei den Wiener Festwochen (Luc Perceval) heißt es u.a.: eine gefühlte halbe Stunde lang lässt Perceval zuerst die Darsteller diskutieren, was sie nun machen sollen, um dann im Eilzugtempo den Inhalt des Troja-Dramas rudimentär nachzuspielen. Viel Zeit hat man jetzt nicht mehr, in spätestens 90 Minuten will schließlich der Hausmeister das Theater zusperren.“ Dann aber: „Schließlich ist es soweit: die ganze Bühne steht unter Wasser. Die meisten Schauspieler sind bereits mehrfach deswegen ausgerutscht oder haben einander volle Behälter aufgesetzt. Jetzt wird es Zeit für den obligaten grellgelben Lichtblitz, und das Gemetzel kann beginnen. (Lhotzky 2008 a). Der gehörnte Menelaos steht schließlich auf und sagt im Weggehen: „Keine Zeit, ich muss weg, hier gibt’s kein Essen mehr, aber ich hab Hunger, ich muss in die ‚Bar Centrale‘ um die Ecke“ (Haase 2008).

Über die „Rosenkriege“ im Burgtheater (Stephan Kimmich) lesen wir in der Neuen Zürcher Zeitung, trotz größten Aufwands bleibe nicht viel mehr als der blitzende Dolch. „Kämpfe, Röcheln, Racherufe und aus der Regie am liebsten Aufmunterndes. Morde mit großen Küchenmessern, für Todesseufzer ‚Dacapo‘ und aus den Wunden Blut im Übermaß“ (Jandl 2008). Im Münchener „Macbeth“ von Verdi bietet der zukünftige Staatstheaterchef Martin Kušej Folgendes: diverse barbusige Damen mit rosa Haaren, eine Schädelstätte, etliche Morde. Die Statistenhexen kopulieren und urinieren in

hautfarbenen Trikotagen an der Rampe oder hängen nackt kopfunter am Fleischerhaken. Die Lady turnt im Kronleuchter und stopft sich Gammelmenschenfleisch aus der Plastiktüte in die Dessous (Brug 2008).

Und schließlich „Was ihr wollt“ im Deutschen Theater (Michael Thalheimer). Auch hier werden die Figuren in den reichlich vorhandenen Matsch geschmissen. Der Kritiker der Süddeutschen Zeitung (Laudenbach 2008) stellte fest, Thalheimer gebe fast alle Figuren der Denunziation preis, die Liebenden und Verwirrten würden unter seiner Regie zu grunzenden Primaten, und die Hamburger Kritikerin fragt verwundert, wie sich der Malvolio der Hamburger Inszenierung (Deutsches Schauspielhaus, Regie: Klaus Schumacher) eigentlich noch lächerlich machen könne, wenn er sich der Gräfin mit gelben Strümpfen nähere und sie schon die Hosen aus habe. Sie wolle ja nicht gleich nörgeln. „Schon gar nicht, wenn sich das Publikum so angetan zeigte.“ Aber es müsse nun einmal gesagt sein: die Aufführung walze als plumpe Klamotte mit Gebrüll und Geschmiere Shakespeares lustigstes Stück platt“ (Seegers 2008 a).

Michael Thalheimer und Klaus Schumacher sollten bei Daniel Karasek in die Lehre gehen, aber vermutlich sind sie nicht lernfähig. Natürlich ruinieren die Regietheaterregisseure auch deutsche Dramen. Der Kritiker der Frankfurter Allgemeinen Zeitung (Lhozky 2008 b) vergleicht die Vervielfachung des „Räuber“-Franz der Salzburger Festspiele (Regie: Nicolas Stemann) mit dem britischen Kleinkinderverdummungsprogramm „Teletubbies“. Am Schluss sagt Maren Eggert: „Mohr erschießt Amalie“ und fällt tot um. Na ja. Hier allerdings ist das Kieler Theater kein Vorbild.

Ähnlich wie Hamburgs „Was ihr wollt“ wird Frankfurts „Tasso“ (Urs Troller, Frankfurter Schauspielhaus) verdorben, indem sich der Konflikt der unziemlichen Liebe Tassos zur Prinzessin dadurch von vornherein aushebelt, dass sie sich viel williger erweist als Tasso, und der Fürst mache „keine Anstalten, irgendetwas unziemlich Erotisches zu unterbinden“. Von Entsagung keine Spur. Am Schluss wirft Antonio einen Papierflieger in den Zuschauerraum, der aber nicht weit kommt (Spreckelsen 2008). Nicht besser gerät „Leonce und Lena“ (Dimitter Gotscheff, Thalia Theater Hamburg). Die Kritikerin fasst zusammen: plumpe Nervensägerei, dreiste Stückfassung, grober Regie-Unfug, ausgemachter Blödsinn (Bazinger 2008 a).

Die Serie an bestürzenden und ärgerlichen Theatererfahrungen ließe sich beliebig fortsetzen. Das bisher Berichtete ist nicht von langer Hand ausgewählt, sondern im Wesentlichen innerhalb kurzer Zeit gesammelt.

Zwei Beispiele für die gerade bei den inzwischen etablierten Regisseuren üblichen Missgriffe seien noch angefügt: „Effi Briest“ in der Theateradaptation des Thalia Theaters Hamburg lässt gegenüber dem Roman die Titelfigur zu einer verwöhnten, schlecht erzogenen Göre schrumpfen, und Crampas lässt aus dem Loch im Jackett, das ihm Insetten im Duell verpassen wird, von Anfang an immer wieder Rauch aufsteigen, ein Gag, der uns als Kinder im Zirkus begeistert hätte. In der Pause trafen sich auf der Terrasse vor dem beliebten Theaterrestaurant lauter Theater- und Fontanekenner, die beschlossen, sie müssten sich das weitere nicht zumuten.

In der Oper „Unter den Linden“ wurde „Maria Stuarda“ von Donizetti gegeben. Sie spielt in einer Art heruntergekommenem neapolitanischem Hinterhof. Maria Stuart sitzt im Rollstuhl, der Graf, den immerhin zwei Königinnen lieben, sieht aus wie der Hausmeister und benimmt sich auch so. Er repariert die kaputte, über der Durchfahrt herunterhängende Neonröhre und pumpt zweimal den Rollstuhlreifen auf, aber immer nur den rechten, weil er da gerade steht und zwischendurch eine Arie zu singen hat. Man musste sich natürlich unterdessen fragen, wie Maria Stuart es am Schluss im Rollstuhl aufs Schafott schaffen würde, und siehe da, sie nahm ein paar Parkettplatten aus dem Theaterboden, zog aus dem Loch ein weißes Kleid heraus und konnte in diesem plötzlich gehen – eine geheilte hysterische Lähmung also. Das hätte man nicht erwartet.

Die größte Musikhochschule der USA in Bloomington bereitet ihre jungen Sänger auf dieses Mitteleuropa vor: sie produziert eigene Inszenierungen, damit die jungen Künstler wissen, was Komponist und Librettist gemeint haben, bevor sie in unserer reichen Opernlandschaft nur Verfremdetes und Verunstaltetes kennen lernen. So berichtete mir einer der dort tätigen Dirigentenprofessoren.

Nun wäre ja von Interesse, was die derzeit erfolgreichen Regisseure, Theaterwissenschaftler und Theaterkritiker selbst über ihre Arbeit denken und sagen. Gelegenheit hierzu bietet der von der Hamburger Literaturwissenschaftlerin Ortrud Gutjahr herausgegebene Tagungsband einer Veranstaltung des Hamburger Thalia Theaters im Jahr 2007 (Gutjahr 2008). Es ist ein ziemlich bedrückendes Zeugnis. Die Teilnehmer reden selbstverliebt und unkritisch über ihre Theaterveranstaltungen. Das intellektuelle Niveau ist nicht überwältigend, wohl aber die Überzeugtheit vom eigenen Tun. Von den Theaterwissenschaftlern produziert der eine einen pseudointellektuellen Nonsense, während der andere die Kampfbegriffe der siebziger Jahre („affirmativ“) bevorzugt. Ein Theaterkritiker zeigt allseitige

Verachtung gegenüber allem, was dem Regietheater entgegensteht. Dem Publikum, das auf dem Theater Geschichten erzählt bekommen möchte, empfiehlt er das Fernsehen. Er spricht so viel von komplexer Narration, ohne den Begriff zu erläutern, dass man zunehmend den Verdacht haben muss, er wisse gar nicht, von was er rede. Geradezu als Theaterkretins werden Klaus v. Dohnanyi (ehemaliger Hamburgischer Erster Bürgermeister), Horst Köhler (Bundespräsident) und Matthias Matussek (Publizist) dargestellt, weil sie sich lautstark über Auswüchse des Regietheaters geäußert haben. Eine Spur milder werden die Theaterregisseure Claus Peymann, Peter Stein und Peter Zadek behandelt, obwohl ihre Kritik an ihren etablierten Nachfolgern heftig ist. Aber immerhin sind sie die Väter des Regietheaters (als deren Vorfahren Goethe und Max Reinhardt reklamiert werden). Bekannt ist natürlich auch, dass sich diese Herren manches geleistet haben, das sie heute ihren Nachfolgern übel nehmen: Steins Bremer „Tasso“ und sein „Peer Gynt“ zum Beispiel, in dem auch schon Nackte beiderlei Geschlechts vorkamen. Zadeks Bochumer „Hamlet“ ist geradezu der Prototyp des heutigen Regietheaters: ein bunter Zirkus mit barbusigen Schauspielerinnen, den man in den ersten 5 Minuten amüsant fand, in den zweiten 5 Minuten als schon bekannt registrierte, und bei dem man sich im weiteren mit dem Klamauk langweilte, so dass man in der Pause gehen konnte. Aber nun scheinen die Alten geläutert und vielleicht deshalb auch nicht mehr interessant für die Juroren des Berliner Theatertreffens.

Gegen Steins grandiosen Berliner „Wallenstein“ und seinen inzwischen abgelieferten „Zerbrochenen Krug“ kann man allenfalls einwenden, dass es altmodisches Theater sei. Aber dass Stein zeigt, wie die Sprache und ihre Inhalte, die Personenführung und die Choreographie der Massenszenen alle Mätzchen überflüssig machen, von denen die Arbeiten der Jüngeren leben, diesen forcierten Talenten, wie Goethe sagt, lässt sich nicht in Abrede stellen, und so setzen sich die Teilnehmer der Hamburger Tagung damit nicht weiter auseinander, aber auch nicht mit den diversen Kritiken anderer („Ekeltheater“), die zwar erwähnt, aber keiner Erörterung gewürdigt werden. Damit machen es sich die Teilnehmerinnen und Teilnehmer leicht; sie bilden einen hermetischen, narzisstischen Zirkel, der sich der Kritik durch Unterlassung einer ernsthaften inhaltlichen Erörterung systematisch entzieht. Eine Teilnehmerin, Chefdramaturgin am Thalia Theater, die sich wundert, dass das Nacktsein der Schauspieler vor allem die Männer im Theater zu ärgern scheine, bemerkt dazu, „die Zerstörung von Geschlechtermythen, wie dem viriler Männlichkeit“ könne „also zu erheblichen Verstörungen führen.“ Das

hätten auch die „Reaktionen auf die unbekleideten, schlaffen Geschlechtsorgane der Männer in Thalheimers Inszenierung von „Lulu“ bestätigt, „die ja nichts anderes als die Entzauberung des Mythos der potenten männlichen Sexualität symbolisieren sollten“ (Anders 2008). Man möchte annehmen, dass dies nur einem Satiriker einfallen könnte, der Schwachsinn zur Denunziation einzusetzen pflegt, aber es war offensichtlich ernst gemeint. Anscheinend verwechselt die Dramaturgin Virilität mit Priapismus, der eine Krankheit ist. Auf ihre Bemerkung reagierte die Runde weder mit Gelächter noch mit kritischer Nachfrage, sondern gar nicht.

Bei aller Einigkeit gibt es natürlich unterschiedliche Typen unter den Teilnehmern: die Naive (s.o.), die Kluge, den pseudointellektuellen Schwätzer, den Präpotenten, die Selbstverliebten, den Betrüger, den Nachdenklichen. Letzterer, Ulrich Khuon, Chef des gastgebenden Hauses, spricht einen Satz aus, dessen Brisanz keiner zu bemerken scheint, oder den niemand bemerken will: Ein Regisseur des radikalen Regietheaters, also eines Theaters, in dem nach eigener Bekundung der Text des Autors u. U. nicht mehr vorkomme, müsse „im romantischen Sinn ziemlich genial sein“ (Khuon 2008). Es ist natürlich eine vernichtende Kritik an der Art von Theater, die er selbst auch zu verantworten hat. Solche Genies nämlich sind nirgendwo in Sicht, sondern es herrscht eine Art regietheaterliches Mainstream-Theater, welches das eigentliche „Mainstream-Theater“ (womit gemeint ist: Theater, in dem Geschichten erzählt werden), ablehnt. Der verachtete Todfeind heißt Werktreue, und die Teilnehmer sind glücklich, als einer der Theaterwissenschaftler behauptet, der Begriff sei erstmals im „Völkischen Beobachter“ benützt worden. Damit ist der Begriff „Werktreue“ natürlich endgültig erledigt.

Auch mit dem Schamgefühl befasst sich jemand: mit der Scham des Schauspielers, der seinen Text noch nicht beherrscht. Davor müsse er geschützt werden. Von der Scham, die ein Schauspieler empfinden könnte, der nackt ausgestellt, d.h. seiner Würde entkleidet wird, ist nicht die Rede. Sie träfe natürlich das Regietheater ins Herz. Denn es ist klar: man kann kein künstlerisches Argument dafür finden, warum Faust auf die Bühne pinkelt (Deutsches Schauspielhaus Hamburg), der Geist von Hamlets Vater nackt auftritt (Thalia Theater Hamburg), der Student im „Kirschgarten“ sich unbekleidet mit seinem Genitale beschäftigt (Schauspielhaus Zürich) und Martha in „Wer hat Angst vor Virginia Woolf“ ihre Notdurft in einen Papparchivkasten verrichtet (Burgtheater Wien). Aber es ist auch klar, dass es wirkt, denn der Voyeurismus ist Bestandteil der psychosexuellen Konstitution des

Menschen. Gerade deshalb bedarf die körperliche Intimität auch des Schauspielers des Schutzes, den ihm das deutschsprachige Theater zu oft versagt. Weil es zeigt, dass dieses Theater auf das unredliche Mittel der Prostituiierung der Schauspieler angewiesen ist, darf darüber nicht diskutiert und seine Anstößigkeit muss verleugnet werden. Die Schauspieler müssen mit der ideologischen Vorgabe einer künstlerischen Notwendigkeit ihre Würde zu wahren versuchen.

Im Thalia Theater ereignete sich ein Zwischenfall, als eine Schulklasse von Halbwüchsigen die künstlerische Notwendigkeit nicht würdigten, die nackten Schauspieler mit ihren Handys fotografierten und der männliche Hauptdarsteller empört von der Verletzung der Würde sprach. Es war eine paradoxe Situation: die schlecht erzogenen Jugendlichen waren von unfähigen Lehrern ohne wirksame Verhaltensanweisung in eine Aufführung – es handelte sich um Brechts „Puntilla“ – geleitet worden, die sich für sie nicht eignete, und sie hatten sich so würdelos verhalten wie die Schauspieler, die ihre Würdelosigkeit aber verleugnen und mit der Aura künstlerischer Begründung veredeln mussten (Speidel 2008). Das Beispiel zeigt, dass auf junge Leute, die Literatur und Theater kennen lernen sollen, das Regietheater hinsichtlich ihrer literarischen wie moralischen Erziehung ziemlich verheerend wirkt. Nun könnte man natürlich damit argumentieren - was aber die Tagungsteilnehmer gar nicht taten, weil sie ihre Problemverleugnung viel fundamentaler anlegten –, in einer Gesellschaft, welche die Sitte der promiskuitiven Antiästhetik des gemischt-geschlechtlichen Saunabesuchs für unanständig hält, bedeute das Nacktsein auf dem Theater nicht, was es früher bedeutete. Daran wäre sogar manches wahr: beide Phänomene wachsen auf demselben Stamm öffentlicher Schamlosigkeit, einer antibürgerlichen Entwicklung, die ihren entscheidenden Schub durch die 68-er Bewegung erhalten hat. Weil aber Schamlosigkeit gegen anthropologische Fundamente verstößt, bedarf sie einer die Würde stützenden Ideologie: auf dem Theater ist es die vermeintliche künstlerische Notwendigkeit, in der Sauna sind es fünf unterschiedliche, untereinander gut, aber mit der Realität nicht verträgliche Theorien. In beiden Fällen bedecken die Leute ihre nackten Leiber statt mit Kleidern mit ideologischem Würdeschutz.

Damit ist aber noch nicht erklärt, warum die Nacktheit auf dem Theater geradezu zum Kanon des Großstadttheaters geworden ist. Im Jahr 2006 beispielsweise erhielt ein Filmschauspieler einen Preis dafür, dass er besonders lebensecht vergewaltigen konnte, und Goschs Düsseldorfer „Macbeth“ wurde prämiert, weil dessen männliches Personal nackt und blutverschmiert

agierte. Als plausibelste These bietet sich an, dass das Regietheater keine Botschaft hat und deshalb auf regressive Mechanismen zurückgreifen muss. Dass dies funktioniert und erfolgreich ist, hat mit der psychosexuellen *conditio humana* zu tun. Wir kennen den Erfolg des voyeuristischen Angebots aus der Literatur: Die Romane „Portnoys Beschwerden“, „Elementarteilchen“ und „Feuchtgebiete“ verdanken und verdanken ihre hohen Auflagen ja nicht ihrer literarischen Qualität, sondern ihrer voyeuristischen Sogwirkung. Sex sells. Weil aber niemand ein Voyeur gewesen sein will, dienen ästhetische Sekundärbegründungen zur Salvierung der ethischen Anforderungen.

Historisch verweist das heutige Theater auf Entwicklungen, die mindestens vier Jahrzehnte zurückliegen: Regisseure, die heute 60 oder 70 Jahre alt sind, haben ihre Prägung in der Zeit der Studentenrevolte erlebt. Durch ihre Lehrer reicht ihre Erfahrung aber noch viel weiter zurück. So repräsentieren Regisseure auch Erfahrungsschichten früherer Epochen, die nicht unmittelbar erschließbar sind. Viele Elemente des heutigen deutschsprachigen Theaters sind Reminiszenzen von Vorstellungen der 68-er Generation, von welchen der ehemalige Regierende Berliner Bürgermeister Albrecht einst sagte, sie verwechselten schlechtes Benehmen mit Revolution. Manche heutige Regisseure verwechseln allerdings schlechtes Benehmen mit Kunst, die dann per se als revolutionär und somit als politisch verstanden werden soll.

Politisches Theater ist aber fast ausgestorben, wofür Gerhard Stadelmeier (s.u.) eine plausible Begründung gibt. Viele Regisseure werden ihre Produkte indessen durchaus für politisch halten, aber das sind in der Regel Missverständnisse. Natürlich kommen die Scheußlichkeiten des deutschsprachigen Großstadttheaters auch außerhalb des Theaters vor, aber das ist Ausdruck einer Identität, keine politisch-literarische Analyse und Interpretation, wie sie beispielsweise Hochhuths Dramen auszeichnet. Natürlich sind Theaterleute auch politische Menschen, aber wenn man ihren politischen Äußerungen zuhört, handelt es sich in der Regel um überaus schlichte linke Klischees. Dementsprechend grobschlächtig geraten auch theatralische Versuche, politisch zu sein, wie z. B. in der Hamburger Inszenierung von „Leonce und Lena“, wo Statisten, die im Schlafsack herumliegen, das Soziale und Politische zu vertreten haben, und auf diese Weise dem schönen Stück jede Poesie, jeder Reiz ausgetrieben wird.

Im benachbarten Schauspielhaus spielte sich im Oktober 2008 eine Posse ab: Man gab eine Version von Peter Weiss' „Marat“ („Marat, was ist aus unserer Revolution geworden“), eines wirklich politischen Stücks und wählte dafür einen Regisseur aus (Volker Lösch), der schon in Dresden mit größ-

ter, wenngleich negativer Publikumswirkung eine Inszenierung ähnlich denunziativ verhunzt hatte. So konnte das heruntergekommene Theater auf große Publikumswirkung hoffen, und zu der kam es auch, weil die Hamburger Lokalpolitik dem Regisseur auf den Leim ging. Dieser hatte Hartz-IV-Empfänger von der Straße aufgelesen, welche die allerschlichsten politischen Äußerungen von sich gaben. In einem Epilog durften die Prekariateure die Namen der 30 reichsten Hamburger Bürger samt Einkommen aus dem „Manager Magazin Special“ verlesen (Witzeling 2008). Die Kultursenatorin, die unglücklicherweise soeben den Vertrag des erfolglosen Intendanten verlängert hatte, war natürlich entsetzt, weil die derart öffentlich als Ausbeuter Denunzierten wie in keiner anderen deutschen Stadt als Mäzene auftreten, was u. a. auch dem Schauspielhaus zugute kommt, um damit seine überwiegend erfolglosen Inszenierungen weiter inszenieren zu können. Die Freie und Hansestadt ist auf diese Spenden angewiesen, nicht zuletzt, weil ihr Kulturretat schon immer viel zu niedrig ist.

Anstatt nun den Intendanten deutlich zu kritisieren, er sei ein Dummkopf, wenn er den Ast absäge, auf dem er sitze, ließ die Kultursenatorin heuchlerisch und timide verlauten, sie habe sich nur „als Bürgerin“ informieren wollen. Der Intendant, nunmehr dank der Fehlentscheidung der Kultursenatorin weiterhin fest im Sattel, entlarvte diese Äußerung als Informationsvernebelung und verkündete ebenso heuchlerisch, die Verlesung der reichsten Hamburger sei ohne Tendenz gewesen. Auf diese Weise hat er, der mit seinem Theater nicht auftrumpfen kann, die erste außertheaterliche Gelegenheit triumphal genutzt. Es ist weniger politisches Theater, als Politik mit dem Theater, und die Presse schlägt sich wider alle Vernunft auf die Seite des Theaters, wie schlecht es auch immer sei. Einige dieser zitierten reichsten Hamburger haben eine einstweilige Verfügung beantragt, und Jan Philipp Reemtsma, der Hätschelhans der Linken, hat gebeten, nicht mehr genannt zu werden.

Schade, dass Dürrenmatt nicht mehr lebt; er hätte daraus eine schöne Komödie gemacht. Inzwischen hat man sich auf Initiative der Kultursenatorin, die klug auf den Skandal reagiert hat, weil sie fürchten musste, als Politikerin Schaden zu nehmen, arrangiert: jeder der beiden Kontrahenten darf bei seiner Meinung bleiben und sie versichern sich ihrer gegenseitigen Zuneigung. Sollte einer der Mäzene finanzielle Konsequenzen ziehen, so müsste allerdings der Senat einspringen (Schiller 2008). Der Intendant mag ein schlechter Theaterleiter sein – als Intrigant ist er der Kultursenatorin überlegen. Inzwischen hat sich Jürgen Flimm dazu geäußert, der ehemalige Theater-

achbar. Er findet das Verhalten seiner Kollegen „blöde“. Schließlich weiß er, was Hamburger Theater an den reichen Hamburgern haben.

Gemeinsam ist allen heutigen anomischen Bewegungen auf der Bühne wie im Alltag die Tradition des Antibürgerlichen. Es ist eine Attitüde des Progressiven, des Tabubruchs, die weite Kreise erreicht hat, ebenso das Theater, das sich schon immer tendenziell antibürgerlich gerierte, wenn es auch früher den bürgerlichen Idealen unterworfen war. Heute muss es auf das gealterte, geschwächte und verschüchterte Bürgertum keine Rücksicht mehr nehmen. Schließlich wird das moderne Theater ja dennoch passabel subventioniert und ist so frei, dieses Bürgertum vor den Kopf zu stoßen. Das ist aber paradoxerweise der treueste Anhänger des Theaters, in der Hoffnung, es werde wieder besser und „anständiger“ – wie das Klaus v. Dohnanyi in seinem berühmten „Liliom“-Zwischenruf aus Anlass der „Liliom“-Inszenierung von Michael Thalheimer im Jahr 2000 formuliert hat: „Das ist doch ein anständiges Stück, das muss man doch nicht so spielen.“ Viele allerdings haben die Hoffnung aufgegeben. Das traditionelle Publikum der gebildeten Besucher des Deutschen Schauspielhauses in Hamburg, eines so herrlichen Gebäudes mit großer Theatertradition, hat resigniert. Es geht da nicht mehr hin, sondern hofft trotz aller Zumutungen auf das Thalia Theater. Manche allerdings wandern von hier bereits zur Oper ab. Das Schauspielhaus hat ein neues Publikum gewonnen, das am Fernseher seine Erfahrungen gemacht hat und dementsprechend an grellen, voraussetzungsarmen Effekten interessiert ist.

Am Kartenschalter der Komischen Oper in Berlin erschienen Jugendliche, welche Karten für die Aufführung wünschten, in der gevögelt werde. Es handelte sich um Mozart notabene. Theater als sprachliche und szenische Literatur, wie es Rolf Hochhuth verkörpert, interessiert dieses Publikum nicht, und Jürgen Flimm hat auch bei Gelegenheit (triumphierend?) berichtet, man könne heute feststellen, dass das Theater über die Literatur gesiegt habe (Stadelmeier 2008 d).

Die Theaterkritik beschreibt die Situation des deutschen Theaters als durchaus krisenhaft. Der Berliner Kritiker Dirk Pilz sieht das Theater auf der Suche mittels der Frage: „Was ist der Mensch?“ Darauf finde es keine Antworten: alles wanke, unerlösbar, wütend im Chor, mit zerknitterten Seelen, elaboriertem Achselzucken, Unübersichtlichkeit und Neuanfang durch Auslöschung. Das sind seine Stichworte, und er bemerkt, das Theater habe sich vom sinnstiftenden Erzählen abgewandt. Die Zumutungen für Zuschauer und Schauspieler werden nicht, die Fragwürdigkeit vieler Inszenierungen

kaum erwähnt, allenfalls angedeutet (Pilz 2006 a und b).

Drastischer äußert sich Gerhard Stadelmeier (2008 c). Er wirft dem Theater vor, dass es vor sich selbst davonläuft, „bevölkert von seltsam wilden, lauten Angsthasen, die alles Zutrauen in ihre Kunst verloren haben.“ Sie gehen auf die Straße, „um dort nicht Theater zu spielen, sondern das beliebig zu sammeln, was gerade auf der Straße ... herumliegt.“ Er spricht von der Scham, der Wirklichkeit nicht zu genügen. Zehn Jahre nach Brechts Tod hätten die Theaterleute gespürt, dass sie zur Weltveränderung nichts praktisch Nützliches beitragen könnten und nun nicht mehr Stücke, sondern ihre Kommentare zu den Stücken spielten, bis sie schließlich den Text durch die Texte der Theatermacher ersetzten und mit sich allein wären. Am Ende stünden sie „als privater Blößling“ „ärmlich und ängstlich“ nackt auf der Bühne, z. B. „in Windeln gewickelt, onanierend, fuzzend und sabbernd fünf Stunden lang als privater Herr Thieme.“ „Das Theater putzt gründlich, lieblos und kaltschnäuzig die Platte.“ Daher blickt er nach Frankreich, wo noch gutes Theater zu besichtigen ist.

Jene gequälte Hamburger Kritikerin, die ihren Verriss der „Was-ihr-wollt“-Inszenierung am Schauspielhaus mit den Worten eingeleitet hatte, man wolle ja nicht dauernd nörgeln, hatte vor einiger Zeit bei anderer Gelegenheit einleitend erwähnt, man habe sich in den letzten Jahren daran gewöhnt, dass auf der Bühne alle möglichen Körpersäfte produziert würden.

Aber muss man, darf man sich daran gewöhnen? Zu bedenken ist, dass der in Mitteleuropa derzeit dominierende Theaterstil nicht Barbarei, Destruktivität, Antiästhetik, Obszönität mit theatralischen Mitteln kenntlich macht, sondern dass dieses Theater das alles allzu häufig selbst ist. Rolf Hochhuth dagegen hat in seinem „Stellvertreter“ (1963; 2006) gezeigt, dass man das Scheußlichste und Perverseste auf dem Theater darstellen kann, ohne die Schauspieler zu Prostituierten zu degradieren. Das sogenannte Regietheater stellt sich dagegen mit seinen Vorstellungen und Darstellungsmitteln außerhalb der Zivilisation. Darf es das? Ja, denn es genießt den Schutz der Freiheit der Kunst und deshalb die Subventionen der Gesellschaft. Nun dienen seine Mittel aber oft nicht der Freiheit der Kunst, sondern sie missbrauchen diese zur Befriedigung perverser Bedürfnisse bei Regisseuren, Darstellern und Publikum. Die Ideen sind pervertiert und machen, anstatt für Freiheit, Autonomie, Innovation, Avantgarde oder Fortschritt (Beaucamp 2008) einzutreten, Werbung für eine regressive, polymorph perverse, exhibitionistisch-voyeuristische, insbesondere sadomasochistische gesellschaftliche Verfassung. Man denke nur an die Bevorzugung von Matsch und Dreck, Merkma-

len einer frühkindlichen, präzivilisatorischen, sogenannten analadistischen Phase, auf welche dieses Theater regrediert. Das Regietheater ist in weitem Ausmaß ein Betrugsunternehmen, das Begriffe, die der Aufklärung entstammen und die Grundlage liberaler Weltsicht sind, für entsublimierte und perverse Triebabkömmlinge missbraucht. Ein solches Theater muss aber, weil seine Effekte sich verbrauchen, diese steigern, denn Kritiker und Publikum stumpfen ab, falls sie sich nicht durch Theaterabstinenz vor den Produktionen und den eigenen unzivilisierten Triebabkömmlingen schützen. Eine solche Reaktion steht allerdings nur dem Publikum zur Verfügung, während die Kritiker des Broterwerbs wegen den Theaterrealisierungen ausgeliefert sind und sich ihnen mehr oder weniger anverwandeln müssen, um sie zu ertragen.

Wie sich diese Tendenz der sich steigenden Entsublimierung dem Theater aufnötigt, führten zuletzt beispielsweise das Thalia-, das Zürcher Schiffbau- und zwei Berliner Theater vor. Das Thalia-Theater adaptierte dafür einen Filmstoff („Happiness“), weil hier alles gezeigt werden darf, was dégoûtant ist. Die Kritik fasste es so zusammen: „Es wird onaniert, kopuliert, vergewaltigt und gestöhnt. Hose auf, Hose zu, Hemd an, Hemd aus“ (Seegers 2008 b). Im Zürcher Schiffbau wird die Pornographie in einem Stück namens „Sex“ der unausweichliche Gegenstand (Ammicht 2008); durch die Kritik wird als Theater geadelt, was einst in St. Pauli-Etablissements unsubventioniert, aber ehrlicher den Konsumenten zur Verfügung stand. Das Gorki-Theater füllt die Lücke der theatralischen Armseligkeit so: in der „Zauberberg“-Adaptation fallen dem Regisseur (Bachmann) drei Einfälle zu: das Schneegestöber, die große Uhr und Naphtha als Liegekur-Zwangsonanist, der seine Philosophie bei geöffneter Schlafanzughose produziert (Laudenbach 2008 b). Wie man aus dem spröden Stoff Theater machen kann, ist in der Lübecker Provinz zu besichtigen. Im Haus der Berliner Festspiele lässt Dimiter Gotscheff seine Hauptfigur (in „Das Pulverfaß“ von Dejan Dukowski) in Bierflaschen pinkeln (Bazinger 2008 c).

Es ist das Theater des anus mundi (Clair 2004), ein Theater des Verwesens. Was aber verwest, sollte man beerdigen. Die Kunst ist auf dem Todpunkt<sup>2</sup> (Thomas Mann) angelangt. Unter diesen Bedingungen wächst ein Publikum heran, dem diese Theaterperversion zur Normalität wird. Odo Marquard hat am Beispiel von Heideggers und Sartres Wendung zum Totalitarismus und gegen das Bürgerliche eine Warnung ausgesprochen: „Bürgerlichkeitsverweigerungen enden totalitär“ (Marquard 1996). Das gilt auch für das Theater, und deshalb sollte man sich an dessen Barbarei nicht gewöhnen.

Es lohnt sich, an dieser Stelle Joachim Fests Kindheits- und Jugenderinnerungen zu zitieren: „Aufs Ganze war, was ich erlebt habe, der Einsturz der bürgerlichen Welt. Ihr Ende war schon absehbar, bevor Hitler die Szene betrat. Was die Jahre seiner Herrschaft integer bestand, waren lediglich einzelne Charaktere, keine Klassen, Gruppen oder Ideologien. Zu viele gesellschaftliche Mächte hatten an der Zerstörung dieser Welt mitgewirkt, die politische Rechte ebenso wie die Linke, die Kunst, die Literatur, die Jugendbewegung und andere. Hitler hat im Grunde nur weggeräumt, was an Resten noch herumgestanden hatte. Er war ein Revolutionär. Aber indem er sich ein bürgerliches Aussehen zu geben verstand, hat er die hohlen Fassaden des Bürgertums mit Hilfe der Bürger selbst zugrunde gerichtet. Das Verlangen, ihm ein Ende zu machen, war übermächtig“ (Fest 2004). Heutzutage spielt das Regietheater diese Rolle und setzt die Zerstörung der Reste der Bürgerlichkeit und der Kultur fort, die von diesen bürgerlichen Resten erhalten werden muss, weil es keine Alternative dazu gibt.

Die Wurzeln dieses dominierenden deutschen Theaterstils lassen sich zwar auf die Tradition der antibürgerlichen studentischen Nachkriegsbewegung zurückführen, die sich im Sinne der Mehrgenerationenperspektive auch bei einer Generation erhält und weiter entfaltet, die an dieser Kulturrevolution noch gar nicht teilnehmen konnte. Sie reichen aber weiter zurück. Der langjährige Direktor des Pariser Picassomuseums, Jean Clair, hat in seinem Essay „Das letzte der Dinge oder Die Zeit des großen Ekels – Ästhetik des Sterkoralen“ (2004) die historische Entwicklung der Ästhetik von der Aufgabe, die Sinne zu erfreuen, zu den modernen ästhetischen Kategorien<sup>3</sup> des Ekelhaften und Abstoßenden, des Sterkoralen (Stercus = Kot) beschrieben. Die Reduzierung der Beziehungen auf die Physiologie – ein bevorzugter Modus zeitgenössischer Literatur –, die Zurschaustellung von Körpersäften und Ausscheidungsvorgängen auf dem Theater und in der bildenden Kunst seien die avancierten Topoi.

Zwischen 1963 und 1970 gab es 40 Aktionen der um Otto Muehl und Hermann Nitsch formierten Gruppe der Wiener Aktionisten, deren Prinzip die Veröffentlichung ekelregender Aktionen wie Flagellationen, Trinken von Urin und Blut, Essen von Exkrementen, Kopulieren mit Tieren, Feiern schwarzer Messen unter Opferung eines Tieres, sadomasochistischen Szenen, Selbstverstümmelungen und Peitschen unter Absingen der Österreichischen Nationalhymne war. Noch 2004 und 2005 wurde diese, als „eine der wichtigsten Kunstrichtungen der Nachkriegszeit“, in Ausstellungen gewürdigt. Im Jahr 2000 wurde Tracey Emin für den Turner-Preis nominiert, die

ihr eigenes, mit Urin beflecktes und mit benutzten Kondomen, einem Schwangerschaftstest, gebrauchter Unterwäsche und Wodkaflaschen bedecktes Bett ausstellte. Die Leitung der Tate-Gallery lobte das Werk wegen seiner Wirklichkeitsnähe. Nach diesen Maßstäben könnten Werke bildender Kunst und Theater verlustlos beispielsweise durch offene Gemeinschafts-toiletten ersetzt werden. Viele deutschsprachige Theaterproduktionen kommen dem recht nahe.

Es ist die Idealisierung des Hässlichen in der Kunst, aber auch in den Alltagssitten und die Auflösung des Schutzes der Intimität durch die Veröffentlichung des Privaten. Clair hat darauf hingewiesen, dass Nietzsche (wie auch Baudelaire, Flaubert, Bataille, Valéry und Sartre) in seinem „Zarathustra“ (1880, 1960) diese Gesellschaft mit ihren ästhetischen Freigeistern, Sozialisten, Anarchisten, Puritanern, Hedonisten vorweg genommen hat. Sie hat den Glauben an einen Gott verloren und ist auf der Suche nach dem Glauben an einen Teufel, „einen schwermütigen Abenddämmerungs-Teufel“, einen bösen Geist der Finsternis, der nur ein Bestreben hat: sich den Menschen nackt zu zeigen. Bolschewismus und Nationalsozialismus sind Realisierungen dieser von Gott verlassenen Gesellschaft, deren anhaltende Faszination für die Gegenwart auf dem vorbereiteten Boden und der damit verbundenen Identifikation erwächst. Wurden Juden und Kulaken einst wie stinkender Abfall beseitigt, so wird dies heute in (Aktions-)Kunst und auf dem Theater angeprangert und gleichzeitig zelebriert. Es ist die vollkommene Perversion der Freiheit der Kunst. Alles darf gezeigt werden, bis auf den Sexualverkehr mit Kindern und das Schlachten von Menschen: hier hat die Gesellschaft Tabus errichtet. Otto Muehl allerdings meinte: „Alles verdient es, ausgestellt zu werden ... einschließlich Vergewaltigung und Mord“ (vgl. Clair 2004). Er verkörpert das geheime Paradigma des modernen Regietheaters, dieses Meisters aus Deutschland.

Man mag Otto Muehls Aktionen für die Verirrungen eines kriminellen Psychopathen halten, aber Vorsicht ist geboten: Psychopathen sind bei allen Verrohungen die Vorläufer, und mit Abstand folgt ihnen das Publikum, das mit Verzögerung das eigene Psychopathische entdeckt und – falls inzwischen von der Gesellschaft sanktioniert – als Normalität zu internalisieren lernt. Viele deutsche Regisseure sind inzwischen, ohne dass sie es selbst bemerken müssen, Otto Muehl gefolgt, und immerhin hat die Zürcher Oper seinen Bruder in Antichristo, Hermann Nitsch, im Jahr 2007 als Regisseur berufen. Dass das Regietheater mit seinen Otto-Muehl-Assimilationen eine deutsche Angelegenheit ist, die auf die deutschsprachigen Alpenländer ausgestrahlt

hat, bedarf einer Sonderbetrachtung. Es ist schwer, von der Überlegung abzusehen, dass es die Gräueltaten der Judenvernichtung sind, die als deutsches Identitätsproblem ins Theater gefunden haben und dort, statt mit theatralischen Mitteln diskutiert, wie noch bei Hochhuth, in geheimer Identifikation mit dem Abenddämmerungsteufel agiert werden. Die Todesschwadronen Himmlers haben ihren Opfern, bevor sie sie wie Ungeziefer vertilgten, den sozialen Tod verordnet, indem sie ihnen den Schutz der körperlichen Intimität raubten. Immerhin lehrt das Regietheater, dass man mit Schauspielern alles machen kann, wenn man ihnen nur die geeignete Ideologie nahebringt<sup>4</sup>, und das gilt außer für sonstige Bürger auch für die KZ-Aufseher, bei denen nach dem Krieg amerikanische Psychologen zu ihrer Überraschung feststellten, dass es in der Regel keine ausgewiesenen Sadisten waren. Sie hielten ihr schreckliches Geschäft für notwendig (Welzer 2005). Schauspieler wären nun wegen ihres exponierten, exhibitionistischen Berufs besonders zu schützen. Das Gegenteil aber ist der Fall.

Zwischen Peter Stein und Ulrich Khuon gibt es eine Uneinigkeit: Stein meint, die Welt lache über das Regietheater (dpa 2007), aber Khuon hält es für einen Exportschlager (2008). Wahrscheinlich haben beide recht, und vielleicht sollte man über beides weinen: über das Regietheater und dass es ein Exportschlager ist.

Eines jedenfalls ist klar: dieses Theater kann nicht das Theater Rolf Hochhuths sein, und deshalb spielt es ihn auch nicht. Schließlich gibt es ja genügend rasch produzierte, schnell verwertete und alsbald vergessene neue Produktionen. Für ein Theater, das sich selbst nicht mehr ernst nimmt, ist dies das Beste.

Das Theater war immer ein Sorgenkind. In Weimar muss man daran erinnern, dass Goethe in seinen ersten zehn Weimarer Jahren einen wunderbaren Theaterroman schrieb: „Wilhelm Meisters theatralische Sendung“, der ein Fragment blieb, mit einem köstlichen Personal und wundersamen Überraschungen auf jeder Seite. Aber es ist auch eine vernichtende Theatersatire: sie schildert ein infantiles, chaotisches, amoralisches und wenig solidarisches Theatervolk. Bei Serlo erhofft Wilhelm, der Theaternarr, Besserung und ein höheres Niveau. Man ahnt schon erneutes Scheitern, da bricht Goethe das Romanprojekt ab (Goethe 1986).

## Literatur

- Ammicht, Marion: Form küßt Inhalt. Frankfurter Allgemeine Sonntagszeitung, 16. Oktober 2008.
- Anders, Sonja: Mitte-Rampe-Vorn: Jedem sein Regietheater, in: Gutjahr, Ortrud (Hrsg.): Regietheater!, Würzburg 2008, S. 115-122.
- Bazinger, Irene: Die Kinder vom Bahnhof Popo. Frankfurter Allgemeine Zeitung, 8. September 2008 a.
- Bazinger, Irene: Mit schmutzigen Händen durch die böse Welt. Kieler Nachrichten, 20. September 2008 b.
- Bazinger, Irene: „Das Pulverfaß“: Balkan brutal. Kieler Nachrichten, 29. Oktober 2008c.
- Beaucamp, Eduard: Die kapitalistische Moderne. Frankfurter Allgemeine Zeitung, 1. September 2008.
- Brug, Manuel: Der Wind pfeift über die Schädelstätte. Die Welt, 4. Oktober 2008.
- Clair, Jean: Das Letzte der Dinge oder Die Zeit des großen Ekels – Ästhetik des Sterkoralen, Wien 2004.
- dpa: Die Welt lacht über unser Regietheater. Hamburger Abendblatt, 12. September 2007.
- Fest, Joachim: Ich nicht, Reinbek 2004.
- Geck, Martin: Wollen wir dort eher „Carmen“ hören? Frankfurter Allgemeine Zeitung, 16. Juni 2008.
- Goethe, Johann Wolfgang v.: Wilhelm Meisters theatralische Sendung, Stuttgart 1986.
- Gutjahr, Ortrud (Hrsg.): Regietheater! Würzburg 2008.
- Haase, Till: Hört bloß mit dem Aber auf! Frankfurter Allgemeine Zeitung, 1. Juni 2008.
- Hanimann, Josef: Hier wird nicht schwarzgemalt. Frankfurter Allgemeine Zeitung, 20. Mai 2008.
- Herwig, Malte; Höbel, Wolfgang; Matussek, Matthias: Theater in Zeiten des Terrors. Der Spiegel, 42, 2006, S. 198-200.
- Hochhuth, Rolf: Der Stellvertreter. 39. Aufl., Reinbek 2006.
- Jandl, Paul: Kämpfe, Röcheln, Racherufe. Neue Zürcher Zeitung, 31. Mai 2008.
- Kersting, Jürgen: Das gehört nicht nach Bayreuth. Frankfurter Allgemeine Zeitung, 13. Oktober 2008.
- Khuon, Ulrich: Theater ist auch eine soziale Kunst, Podiumsdiskussion, in: Gutjahr, Ortrud (Hrsg.) Regietheater!, Würzburg 2008, S. 61-68.
- Langhals, Ralf-Karl: Der Wahn steht ihm gut: Ostermeiers „Hamlet“ in Avignon. Kieler Nachrichten, 22. Juli 2008.
- Laudenbach, Peter: Ein Bett im Matschfeld. Süddeutsche Zeitung, 30. August 2008 a.
- Laudenbach, Peter: Endstation Talstation. Süddeutsche Zeitung, 29. September 2008b.
- Lhotzky, Martin: Die Trojaner in der Suppenschüssel. Frankfurter Allgemeine Zeitung, 15. Mai 2008 a.
- Lhotzky, Martin: Selbstauflösung der Schillertubbies. Frankfurter Allgemeine Zeitung, 18. August 2008 b.
- Marquard, Odo: Apologie der Bürgerlichkeit, in: Luckner, A. (Hrsg) Dissens und Freiheit – Kolloquium Politische Philosophie, Leipzig 1996, S. 13-20.
- Mischke, Joachim: Klassenziel verfehlt. Hamburger Abendblatt, 13. Oktober 2008.
- Nietzsche, Friedrich: Also sprach Zarathustra. Werke, Zweiter Band, 2. Aufl., Mün-

- chen 1960, S. 275-561.
- Pilz, Dirk: Krisengeschöpfe allerorten. Neue Zürcher Zeitung, 2. September 2006 a.
- Pilz, Dirk: Die List der Unvernunft. Neue Zürcher Zeitung, 13. September 2006 b.
- Rossmann, Andreas: Hier wird an der Benutzeroberfläche gespielt. Frankfurter Allgemeine Zeitung, 17. September 2008.
- Scherrer, Alexa: Selbst dem Sänger war es zu wüst. News, 15. Oktober 2008.
- Schiller, Maike: „Damit ist die Angelegenheit für uns erledigt.“ Hamburger Abendblatt, 31. Oktober 2008.
- Seegers, Armgard: Ein Griff in die Klamottenkiste. Hamburger Abendblatt, 7. Juni 2008 a.
- Seegers, Armgard: Hose auf, Hose zu. Hamburger Abendblatt, 22. September 2008 b.
- Speidel, Hubert: Die Ordnung der Dinge und das Unheimliche. Unveröff. Vortrag zur Aufführung des Freischütz in der Oper Kiel, 6. Dezember 2003.
- Speidel, Hubert: Adäquate Antwort. Hamburger Abendblatt, 9. Februar 2008.
- Spinola, Julia: Seid nicht so verspannt. Frankfurter Allgemeine Zeitung, 6. August 2007.
- Spreckelsen, Tilmann: Rotzlöffel ist nicht ganz Dichter. Frankfurter Allgemeine Zeitung, 30. August 2008.
- Stadelmeier, Gerhard: Verwertungsgesellschaft Mord. Frankfurter Allgemeine Zeitung, 7. April 2008 a.
- Stadelmeier, Gerhard: Die Bösesinnigen. Frankfurter Allgemeine Zeitung, 15. April 2008 b.
- Stadelmeier, Gerhard: Die Ausgespielten. Frankfurter Allgemeine Zeitung, 3. Mai 2008c.
- Stadelmeier, Gerhard: Frau Stein siegt sich zu Tode. Frankfurter Allgemeine Zeitung, 1. September 2008 d.
- Villiger Heilig, Barbara: Bluthochzeit auf dem Lande. Neue Zürcher Zeitung, 28. April 2008.
- Welzer, Harald: Täter, Frankfurt a. M. 2005.
- Witzeling, Klaus: Agitprop-Revue: Lafontaine-Double ermordet. Hamburger Abendblatt, 27. Oktober 2008.

## Anmerkungen

<sup>1</sup> Bezogen auf „The last virgin“ am English Theatre in Frankfurt am Main.

<sup>2</sup> Zit. n. Clair (2004). Der Autor weist darauf hin, dass Thomas Mann nicht „Tod“ sagt, kommentiert den Unterschied aber nicht. Thomas Mann benutzt hier einen Terminus aus der Physik der Dampfmaschinen. Das wird ihm wohl vertraut gewesen sein, weil Jungen seines Standes und seiner Generation Spielzug-Dampfmaschinen hatten. Der Todpunkt ist die Endstellung des Kolbens, bei dem kein Dampf auf den Kolben einwirken kann, weil kurz davor die Schieberstange umgeschaltet und mit Hilfe der Schwungmasse des Schwungrades die Umsteuerung eingeleitet wird. Es ist ein schönes Bild für den Zustand des Theaters – es hat nicht Saft noch Kraft – und wessen es bedarf: einer oder mehrerer Persönlichkeiten, welche die Schwungmasse für die Umsteuerung bilden.

<sup>3</sup> Ich nenne sie Antiästhetik.

<sup>4</sup> Jüngst ereignete sich eine seltene Ausnahme an der Leipziger Oper. Zu Beginn des „Fliegenden Holländers“ produzierte sich eine Stripperin, und es wurden Videos von geschlachteten Kühen und Kampfhunden gezeigt. Der Darsteller des Holländers ist daraufhin aus der Produktion ausgestiegen (Scherrer 2008). Gewiss ist er erfolgreich genug, sich das leisten zu können. Gewiss ist auch, dass andere Theater darauf warten, den progressiven jungen Regisseur engagieren zu dürfen.