

THEATERDEPONIEREN. EINE POLEMIK!

JÖRG VAN DER HORST

„Eine Vorstellung von Theater ist verlorengegangen. Und solange das Theater sich darauf beschränkt, uns Zugang zum Innenleben von ein paar Hampelmännern zu verschaffen, solange es das Publikum zum Voyeur macht, ist es verständlich, dass ihm die Elite den Rücken kehrt und die große Masse im Kino [...] nach heftigen Befriedigungen sucht, deren Gehalt sie nicht enttäuscht.“
(Antonin Artaud, *Das Theater der Grausamkeit*)

1. VERSUCHTES THEATER

Als der Bühnen- und Straßenregisseur Christoph Schlingensief im Januar 2004 „begeisterte Theatertruppen oder theaterfanatische Familien“¹ in einer dpa-Meldung dazu aufrief, sich für ein am noch jungen Berliner Theater „Hebbel am Ufer“ (HAU) geplantes Projekt zu bewerben, ging ein müdes Klagen durch die kunstbeblumte deutsche Theaterwüste und die ihr angeschlossenen Feuilletonredaktionen. Zehn auserkorene Bewerber sollten bekannte Theaterszenen von zwei bis drei Minuten Länge binnen einer Märzwoche probieren und aufführen, um Einlass auf die Welt bedeutenden Bretter zu erlangen. Unter dem Vorsitz des Initiators wollte eine vermeintlich fachkundige Jury aus Theaterwissenschaftlern und -praktikern die Darbietungen begutachten, bevor ein ebenfalls anwesendes reguläres Theaterpublikum per Mehrheitsentscheid den Gewinner bestimmen sollte. Für den Sieger wurden 5000 Euro ausgelobt, zugunsten einer eigenen Inszenierung am HAU.

Dem Aufruf ginge die Gewissheit voran, „dass das etablierte Theater am Ende angelangt“ und „seine Zeit der durchgeprobten Manipulatio-

1 Hebbel Theater am Ufer: Pressemitteilung zu „Deutschland sucht den Superamateur“, 16.01.2004.

nen“² vorbei seien, oder wie der Anstifter sagte: „Theater hat keine Zukunft, höchstens noch Gegenwart. Theater 2004, das sind megalomane Intendanten, alkoholabhängige, allabendlich abgeschlachtete Rampensäue, Bühnenbilder, Kostüme, Requisiten und gelangweilte Kritiker.“³ Dementsprechend waren es keine kulturjournalistischen Angstschreie, die man angesichts des plumpen Projekttitels „Deutschland sucht den Superamateur“ und bei gleichzeitig schmerzlicher Erinnerung an die jüngere Fernsehvergangenheit noch hätte nachvollziehen können; es war besagte Langeweile, die sich breit machte. „Die Projektbegründung“, so der Tenor einer schnellen Aburteilung, sei „sattsam bekannt und fad zugleich“ (Werner 2004: 14). Im Anschluss an ähnlich lautende TV-Formate schien das Projekt dem herkömmlichen Kritiker längst von der mediokrinen Medienwirklichkeit überholt. Man wolle sich wohl an die erfolgsgewöhnten Massenprodukte der Fernsehfabriken hängen, wo bliebe denn da das Theater?

Gewiss, es wäre womöglich eine in jeder Hinsicht grausame Woche geworden, versehen mit grausamen Darbietungen, grausamen Kommentaren „vom Fach“ und noch grausameren Eindrücken davon, wie billig die Bühnenanleihe eines Fernsehevents geraten sei. Dass es genau darum ging, um die recht ungelenke Theateradaption eines Quotenkönigs, um die synchrone Vorführung von TV- und Theaterwirklichkeit, um einen „künstlich“ am Leben gehaltenen Kontrast zwischen Massen- und Kunstmedium, der de facto nicht (mehr) existiert, war eine Sichtweise, zu der sich niemand aufrufen konnte. Oder wollte sich niemand aufrufen? Zu sehr hätte ein simples Konzept an den Grundfesten des eingerasteten Kultursystems gerüttelt, hätte Wissenschaft, Theaterpraxis und Rezension gleichermaßen so alt aussehen lassen, wie das Medium selbst ist; emphatischer als die Vorführung der „Theaterfanatiker“ wäre die „Vorführung“ der Theaterwisser geraten. Letztere hätte sinnbildlich für den Theaterschutt gestanden, den man seit Jahren unter den Teppich der Kultur fegt.

„Deutschland sucht den Superamateur“ hätte allseits Bereitschaft zur kritischen Selbstbetrachtung verlangt, Mut zur Bestandsaufnahme, den letztlich leider auch der Initiator verlor. Das deutsche Theater suchte den Superamateur nicht und konnte also auch nichts finden, erst recht nicht sich selbst.

2 Beides ders.: Programmtext zu „Deutschland sucht den Superamateur“, Leporello Nr. 3/2004 (unveröffentlicht).

3 Ders., Pressemitteilung vom 16.01.2004.

2. THEATERMANIEN UND ZWANGSVORSTELLUNGEN

Gefunden hätte es einen selbstgenügsamen Apparat, der sich gegenüber den massenmedialen Realitätsspeichern nur allzu gern in die bequeme Nische der Kunst hat drängen lassen. Theater und die, die es machen, genießen den Diskurs an der Ästhetikfront, an der außer ihnen nur noch jene im gleichen Schützengraben liegen, die ihre Existenzberechtigung aus dem Theater ziehen – die Theaterkritiker, die Kunstphilosophen, die Kulturpolitik. Zwischen ihnen allen spielen sich beizeiten Scheingefechte ab⁴, bei denen es sich im leicht verschränkten Baudrillard'schen Sinn um lebenserhaltende Simulationen handelt, um „künstliche Beatmung“, denn nur so kann Theater sich noch über seine gesellschaftliche Bedeutungslosigkeit hinwegtäuschen (vgl. Baudrillard 1978).⁵

Demgemäß bliesen im Februar 2006 Theaterszene und Feuilleton zu einem Wasserglassturm auf die Theatergrenzen, die manche für brutal überschritten und andere für unüberwindbar hielten. Während der Premiere von Ionescos Stück „Das große Massakerspiel oder Triumph des Todes“ an der Nebenspiellstätte des Schauspiels Frankfurt war ein Darsteller offenbar aus seiner Rolle gefallen und hatte einen in Theater- und Feuilletonkreisen überregional bekannten Kritiker der FAZ verbal attackiert, ihm seinen Spiralblock entrissen und schließlich, als dieser empört den Saal verließ, „Hau ab, du Arsch“ hinterhergerufen. Aus diesem einfältigen Aussetzer eines Schauspielers und der lädierten Arroganz eines Kritikers heraus, der unter der Überschrift „Ein Angriff“ (Stadelmaier 2006: 35) prompt einen detailgetreuen „Bericht von einer Attacke auf mich im Schauspiel Frankfurt“ (ebd.) nachreichte, erwuchs, besser wucherte in der Folgezeit ein Kulturkampf um die Freiheit der Presse, die Freiheit der Kunst sowie das brüllende, blutende, kotzende, schreiende und urinierende Regie- und Mitmachtheater. Einsatz in Mainhattan: Die Kulturbewahrer aller Lager hatten das Scheinwerferlicht der Öffentlichkeit erblickt und gaben bereitwillig Zeitungs-, Fernseh- und Radiointerviews. Dem Prozesshaften am Theater wurde der Prozess gemacht, obwohl es doch gar nichts getan hatte. Der betreffende Schauspieler kündigte und kam einer von der wahlkämpfenden Oberbürgermeisterin medienwirksam geforderten Entlassung zuvor; der FAZ-Kritiker erklärte der Kulturation in der BILD-Zeitung unter der verzagten Überschrift „Warum ist unser Theater so versaut?“ (N.N. 2006a: 1), wie verroht das

4. erinnert sei an das beiderseits peinliche Trennungsgeplänkel zwischen dem vom DGB beherrschten Aufsichtsrat der Ruhrfestspiele Recklinghausen und ihrem kurzzeitigen Intendanten Frank Castorf im Sommer 2004. Ersterer zeigte sich schockiert von den Zuschauereinbrüchen, Zweiter gefiel sich in der Pose des missverstandenen Künstlers, der seiner Zeit voraus und zugleich von ihr verfolgt wird.

5. „Die Simulation stellt die Differenz zwischen ‚Wahrem‘ und ‚Falschem‘, ‚Realem‘ und ‚Imaginärem‘ immer wieder in Frage.“ (Baudrillard 1978: 10)

„Müll- und Trash-Theater“ (ebd.) sei und wie gehaltvoll es gefällt zu sein habe; die Intendantin des Schauspiels Frankfurt sah die Stunde des politischen Retro-Theaters gekommen und ließ in aller Eile eine Podiumsdiskussion unter dem beinahe groschenhefttauglichen Titel „Freiheit für wen?“ organisieren, um den „künstlerischen Gestaltungs- und Schutzraum zu wahren“⁶. Die Aktion eines Schauspielers, die nicht einmal aus seinem Schauspiel hervorging, sondern aus einer privat gehegten Antipathie gegen den seinerseits drastisch fabulierenden Kritikkünstler, stand in keinem Verhältnis mehr zu dem Aufwand, den alle Seiten betrieben, um aus ihrem Metier heraus der Welt ein Lebenszeichen zu geben. Bei all dem Theater vom Theater keine Rede. Ein Theater aber, das auf solche Signale angewiesen ist, ist tot – und sämtliche Teilnehmer an diesem hier nur auf das Nötigste zusammengefassten Kulturkrampf sind seine Totengräber. Das Theater existiert nur noch im Verhältnis zu sich selbst, das heißt weit unterhalb des Existenzminimums.

Auf den Bühnen tut sich unterdessen noch weniger als hinter diesen Kulissen. Über die Entdramatisierung des Theaters hinaus, die mit dem Aufkommen der Performancekunst in den sechziger Jahren ihren Ausgang nahm und bis heute unter dem allenthalben wenig sagenden Modebegriff „Postdrama“⁷ verallgemeinert wird, tendieren die deutschen Theater zu Beginn des 21. Jahrhunderts dazu, es sich und ihrem Publikum im Großen Saal gemütlich zu machen wie im Kino oder vor dem heimischen Fernsehgerät. Mit Verweis auf Benjamin (1977: 31f.) beruft man sich gern auf den auratischen Urzustand von Theater. Gleich einem Reflex wird immer wieder die offenbar über jeden Zweifel erhabene Verbindung zwischen Schauspielern auf und Zuschauern vor der Bühne ins Feld geführt, wenn vom unvergleichlichen Moment des Theaters die Rede ist. In sich paradox spricht Lehmann vom Ort der „realen Versammlung, an dem eine einzigartige Überschneidung von ästhetisch organisiertem und alltäglich realem Leben geschieht“ (Lehmann 2000: 12). Aber die Versammlung ist ein Mythos. Und der Mythos ist tot.

Unbestritten ist, dass ein vernehmbar gut gelauntes Publikum einen Schauspieler zu einer eher guten und weniger launischen Vorstellung animieren kann, doch bedeutet dies nichts für das Unmittelbarkeitspotential von Theater. Wenn man so will, dann gestatten derartige „Einflussnahme“ inzwischen auch neuere Medien.⁸ Damit ist nichts über Kräfte des theatralen Erlebens, über den Prozess von Theater gesagt, den man in

6 Schauspiel Frankfurt: Pressemitteilung, 22.02.2006.

7 Den nicht minder unzulänglichen Begriff „Postdramatisches Theater“ empfiehlt der Theaterwissenschaftler Hans-Thies Lehmann anlässlich seines Versuchs, „das neue Theater in der Vielfalt seiner Theaterrmittel detaillierter im Licht der postdramatischen Ästhetiken zu messen“ (Lehmann 2000: 29).

8 So musste 2004 in einem Kölner Kino eine Sneak Preview nach wenigen Minuten abgebrochen werden, weil Kinobesucher gegen die Präsentation des Films „Daniel, der Zauberer“ über den RTL-Superstar Daniel Küblböck protestierten.

Anlehnung an Fiskes Fernsehtheorie als „Textualität“ (Fiske 1989: 235)⁹ bezeichnen kann. Gegenüber seinen eigenen, einstigen Ansprüchen läuft Theater Gefahr, einmal mehr als hermetische Kunstform im Elfenbeinturm, im Elfenbeintheater, zu landen, wo wirklichkeitsfremde, wenn nicht gar wirklichkeitsmüde Verwalter vegetieren. Sie stehen in der Tradition eines Grenztheaters, das sich vom Menschen in der Masse, dem Massenindividuum der globalisierten Welt, distanziert. Sie proben nicht nur, nein sie inszenieren schon den Rückzug aus dem Leben; sie geben Hamlet in der Matrix ebenso wie die Gegenwartsparodie, interessanterweise beides gerade unter Hinweis auf aktuelle Bezugnahmen. Auf Basis ihrer Ideenarmut ist das Sprechtheater am Anfang des 21. Jahrhunderts im wahrsten Wortsinn zu einem viel sagenden, aber nichtssagendem mittelständischen Unterhaltungsunternehmen in einer geschlossenen Handelszone geworden.

3. PERFEKTIONSHALDEN ODER DAS ZEITALTER DES REPRODUKTIONSTHEATERS

Das deutsche Sprechtheater folgt derzeit zwei Richtungen. Entlang der einen, der längeren und beharrlich ausgebauten Route schleppen sich die neuen Alten ziellos voran; auf der anderen, einem in den Augen ihrer Nutzer niemals endenden, weil parallel zur Zeit verlaufenden Schnellwegs, rast das Adaptionstheater auf der Stelle, das sich mit Blick auf Zuschauer-, Verkaufszahlen und Einschaltquoten seinen Stoff im Kino, in Bestsellerlisten und selbst aus dem Fernsehen besorgt. Mögen beide Richtungen auch Spielbetriebe aufrechterhalten, mögen sie ihren Teilhabern dies- und jenseits der Rampe vorgaukeln, an einem über den theatralen Raum hinausreichenden Diskurs mitzuwirken, so sind sie doch nicht mehr als am Fließband produzierte Mogelpackungen. Nach den Lichtspielhäusern und den Fernsehstuben bleibt dem Theater in seiner jetzigen Verfassung nur die Dunkelkammer, in der einfallslos nachbeleuchtet wird. Theater heute, das ist Resteverwertung, die beschriebenen Richtungen sind Einbahnstraßen ohne Output. Als „Möglichkeitsform menschlichen Handelns“ findet Theater nicht statt, denn das menschliche Handeln, das dort Platz hätte, wird ersetzt durch das vorproduzierte Agieren professionalisierter Schauspieler. Es ist einstudiert, perfektioniert, ästhetisiert und stilisiert. Mit einem Wort, es ist lebensfern und hat mit den Menschen außerhalb des Elfenbeintheaters nichts mehr gemein. Alles ist durchgeprobt, auch die Irritation, sogar die Improvisation. Vermutlich gegen seine Absicht hat noch Handkes „Publikumsbeschimp-

9 Fiske verweigert sich den Begriffen „Text“ und „Publikum“ im Sinn einer Sender-Empfänger-Zuordnung herkömmlicher Kommunikationsmodelle (vgl. ebd.: 234f).

fung“¹⁰ den hinter dem offensichtlichsten Kollisionskurs unentdeckt gebliebenen Nachweis dafür geliefert, dass sogar die vermeintlich unmittelbare Anrede des Zuschauers organisiert ist. Sein „Nicht“-Stück über den Theaterzuschauer als „Couch-Potato“ bleibt Inszenierung und fällt dort in sich zusammen, wo die im Inszenierungsrahmen heraufbeschworenen Reaktionen des Betrachters eben diesen Rahmen verlassen.

Der Theaterabend ist in Gänze ein Fakt, der keinen Platz lässt für Eventualitäten, die aus dem Augenblick heraus entstehen. Mit Verweis auf einen vielleicht als „kybernetischen Imperativ“¹¹ zu bezeichnenden Satz Heinz von Foersters verlangt der Dramaturg Sebastian Huber nach einem Theater als „Ort der Überschussproduktion von Wirklichkeit“ (Huber 1998: 17). Dieser aber müsste gerade als solcher einen Bezug zum weltlichen, zum Alltagstheater jenseits der Kunst besitzen, denn selbst der Überschuss von Wirklichkeit bleibt doch Wirklichkeit. Dabei gilt es an dieser Stelle, nicht den für diese Zeit markanten Verfall der Dramatik und der dazugehörigen Dramatiker zu betrauern (vgl. Stadelmaier 2004a: 29). Alarmierender ist der Umstand, dass Regisseure, die im Zuge des Autorentheaters deren Position eingenommen haben, diese fast ausschließlich zum Zwecke der Eigenhuldigung füllen, eine Neigung, mit der auch Schauspieler so einvernehmlich wie unaufgefordert anhängeln (vgl. Detje 2004: 30).¹² Das ehemals aufbegehrende Gefühl von der epochalen Notwendigkeit eines neuen, grundlegenden Theatergedankens wird von denen, die behaupten Theater „zu machen“, in eitler Fahrlässigkeit gehandhabt wie ein Amt, versehen mit der unangepassten Geste von der Freiheit der Kunst.¹³

4. AN DER RESTERAMPE

Es ist eine Sache, dass sich das Theater vor der Konfrontation mit den Wirklichkeiten vor seinen Mauern genau hinter diesen versteckt; eine andere ist es, dass Theater vor lauter Visionsverlust in hilflose Intermedialität verfällt. Damit nicht genug, wähnen sich die Theatralen alles andere als entfremdet. Zwischen Affekt und Affektiertheit wagen sie noch die

¹⁰ Uraufführung 1966

¹¹ „Ich meine, dass sich in der Verwirrung, die neue Möglichkeiten sichtbar werden lässt, ein ethisches Grundprinzip manifestiert. Es entsteht Freiheit. Ich habe einmal gesagt: ‚Handle stets so, dass die Anzahl der Möglichkeiten wächst.‘“ (Zit. nach Huber 1998: 17)

¹² Anlässlich einer Präsentation neuer deutscher Dramatik in New York kommt Detje zum zwischenzeitlichen Fazit, dass „der deutsche Künstler sich selbst das größte Kunstwerk [ist]“ (Detje 2004: 30).

¹³ Einen Eindruck davon liefert in unregelmäßigen Abständen Intendant und Regisseur Claus Peymann, der auf seinen Pressekonferenzen mit Vorliebe den Theaterretter gibt und das Berliner Ensemble damit bis an den Rand der Entweihung getrieben hat, zumal die Inszenierung seiner Öffentlichkeitsarbeit gemeinhin nachhaltiger ist als seine Inszenierungen.

Behauptung, die Fragen der Zeit dingfest zu machen und zitieren mit Parolen wie „Den Glauben ans Theater, zumindest, sollten wir bestärken“ (Burckhardt 2004: 1/2) am liebsten sich selbst. Den Beweis eigener Standfestigkeit in Zeiten der Desorientierung tritt man dann im doppelten Sinn mit der Flucht in die Arme der Fiktion an.

Der dauerhafte Trend zur aktualisierten Klassikerinszenierung ist ein Trend zur Ratlosigkeit. Das meint hier keine Entwürdigung des klassischen Theaters, sehr wohl aber eine Antipathie gegen die permanente Verschränkung, in der Häuser und Regisseure ihre Bearbeitungen mit dem eigenen Erstaunen über die immer neu entdeckte Aktualität der Griechen, englischen Könige und russischen Großinquisitoren rechtfertigen. Der Klassiker – vor dem Hintergrund „seiner“ Zeit ein stets aktuelles Stück – und die Zeitlosigkeit werden gerade dort missbraucht, wo man sich an keine Zeit als an die vergangene bindet. Natürlich zeigt man dem Zuschauer bereitwillig die kapitalisierte und leere, beziehungsunfähige und sexualisierte, lust-, weil arbeitslose Gesellschaft, doch geschieht dies in der Regel mit verschworenem Unterton, als hätten alle Anwesenden einen Meter vor all diesen wirklichen Abgründen doch noch den Absprung ins Theater geschafft. Und darin besteht die ganze Kunst, die Theaterkunst: im Glauben daran, dass man dieser Gesellschaft außen vorsteht, als Besucher anderer Leute Leben. Es ist ein Theater der Karikatur, in der stets der Übernächste zu erkennen ist. Zum gesellschaftlichen Klima dieser Tage, in dem die Ziele, die man formuliert, uneingeschränkt gestrige sind, bietet Theater keine Gegenposition, sondern löst die Gruppenkarte zum Mitschwimmen (vgl. Thomä 2004: 12). In ganz dunklen Gedankengängen vermittelt sich hier die Ahnung von einer Zeit, die ein solches Theater, das sich mit dem Auftauen antiker und aufklärerischer Weisheiten aus dem Tiefkühlfach der Kulturgeschichte begnügt, nicht mehr braucht.

„Das Theater muss nämlich durchaus etwas Überflüssiges bleiben dürfen, was freilich dann bedeutet, dass man für den Überfluss ja lebt. Weniger als alles andere brauchen Vergnügungen eine Verteidigung.“ (Brecht 1997: 522) Auch Brecht fehlte erkennbar die visionäre Kraft zu erahnen, wie sehr sich seine Worte heute gegen ihn richten. Darauf beharrend, Kunstform zu sein, ist Theater zur bloßen Vergnügung abgestiegen und zwar in mehrerlei Hinsicht. Auf breiterer Ebene als die Kolonisierung von Fernsehgesichtern¹⁴ auf Bühnenbrettern ist die Einschleppung von Buch-, Film- und Fernsehstoffen im Theater zu beobachten. In

14 Stellvertretend für eine Reihe von Einzelfällen sei das Engagement des damaligen Late-Night-Talkers Harald Schmidt am Schauspielhaus Bochum in 2002 genannt. Noch bevor Schmidt einen Fuß auf die Bühnenbretter setzte, hatte das Haus in Gestalt von Intendant und Regisseur Matthias Hartmann seine Verpflichtung so medienwirksam inszeniert wie eine zeitversetzte Übertragung von Christi Himmelfahrt, wobei die tragenden Rollen (Messias = Schmidt) und Ort des Wunders (Himmel = Schauspielhaus) leicht zuzuordnen sind.

den Spielzeiten 04/05 und 05/06 erreicht diese Wiederverwendung einen vorläufigen Höhepunkt. Kleine, aber nicht minder die großen Häuser bedienen sich bei neueren Kinokassenschlagern genauso wie bei jüngeren Erfolgen auf dem Buchmarkt. Zugleich schwatzen sie beiden Medien auch noch deren Klassiker ab. Mit Aki Kaurismäkis *Leben der Bohème*¹⁵ und *Mann ohne Vergangenheit*¹⁶ sowie Ingmar Bergmans *Szenen einer Ehe*¹⁷ rollt eine Adaptionswelle aus dem (skandinavischen) Kino auf das deutschsprachige Theater zu. Sie markiert die Entwicklung zum Theater als 3D-Filmkopie, wenn auch Vinterbergs *Das Fest* auf Bühnen in Bremen, Hamburg und Graz oder von Triers *Idioten* in Frankfurt vielleicht in einer thüringischen Kleinstadt spielen, und nicht in Dänemark; eine Gemeinsamkeit mehr mit den reproduzierten Hamlets. Was in der letzten oder der laufenden Saison so klangvoll kläffend als *Dogville*¹⁸ daherkommt, fährt mit *Clockwork Orange*¹⁹ auf Almodóvars *High Heels*²⁰ über David Lynchs *Mulholland Drive*²¹ und wird im Sinn dieser Zustandsbeschreibung mit einer ganzen Reihe weiterer Bearbeitungen als *Würgeengel*²² enden. Eine Theaterdeponie, auf der sich Theater verliert. Auch „Die Zehn Gebote“, die in Anlehnung an Krzysztof Kieslowskis „Dekalog 10“ an den Münchner Kammerspielen inszeniert werden, sind nicht dazu angetan, an einen grundlegenden Neuanfang zu glauben. Die Sprache, in der Theater spricht, leiht es sich bei externen Arbeiten, weil es „keine eigene Sprache und fremde Wirklichkeit mehr kennt und ein Video schon mit der Außenwelt verwechselt“ (von Becker 2004: 130). Wie dürftig muss es um den Findungsreichtum der Theatermacher bestellt sein, dass sie statt nach neuen Arten des theatralen Fingerabdrucks zu suchen doch lieber ins Filmarchiv oder in die Videothek torkeln?²³ Ein Armutszeugnis auch in der Hinsicht, dass das Reproduktionstheater sich damit automatisch in Relation zum nicht allein technisch ungleich

15 Premiere am Theater Basel.

16 Premiere am Staatsschauspiel Dresden.

17 Premiere an den Städtischen Bühnen Münster.

18 Premieren am Staatstheater Stuttgart, Staatstheater Braunschweig, Theaterfabrik Hamburg.

19 Premieren am Schauspiel Frankfurt, Theater Magdeburg.

20 Premiere am Theater Basel.

21 Premiere am Burgtheater Wien.

22 Premiere am Theater Bonn.

23 Den sicher nur zwischenzeitlichen Tiefpunkt dieser Entwicklung kennzeichnet der ehemalige Heiner-Müller-Intimus Dimitter Gottscheff, der Marco Ferreris Skandalfilm „Das große Fressen“ (1973) an der Volksbühne Am Rosa-Luxemburg-Platz als endzeitliches Comedy-Koch-Schärmützel inszeniert (Premiere 2006), und damit zugleich die gar nicht mehr so schleichende Demontage eines Theaters vorantreibt, das sich noch bis in die Gegenwart hinein als künstlerisch-brisantes Bollwerk gegen Entsozialisierung und Entsolidarisierung verstanden wissen will. Von der affirmativen Dekadenz, dem existentiellen Zynismus und der grausamen Obsession des Originals bleibt im Theaterabklatsch – um im Film zu bleiben – nur eine ganz laue Blähung.

versierteren Filmmedium stellt, anstatt sich von vornherein auf eigene Stärken zu besinnen.

Ähnlich verhält es sich mit Literaturadaptionen. Die Vielzahl an Büchern auf der Bühne steht dem Film im Theater nicht nach. Zwischen Basel, Frankfurt/Main und Zürich hätte Max Frisch einige seiner Hauptwerke im Schauspielkostüm betrachten können.²⁴ Am Wiener Burgtheater dient Hesses *Steppenwolf* einer Bestandsaufnahme der zerstoßenen Utopien der 68er-Generation. Auch hier ein Indiz für den chronischen Blick zurück.

Die mit Spielzeitbeginn immer hörbare Ambition der Regisseure, Dramaturgen und Akteure, andere Gegenstände, hier andere Medien, auf ihre Bühnentauglichkeit hin zu untersuchen, ist eine Notlüge. Sie wird letztlich in das genaue Gegenteil umschlagen, die Untauglichkeit der Bühne bis hin zur Selbstaufgabe. Intendanten lieben volle Häuser. Autoren, Regisseure und Schauspieler lieben das Image des vermeintlichen Stars. Dramaturgen haben Minderwertigkeitskomplexe. So kommen alle darin überein, dass Theater sich dem Mainstream hingibt, sich einordnet, um vom Medienkuchen ein in aller Regel vorgekauft Stück abzukriegen.

Gegenüber dem alles beherrschenden Fernsehen ist der Untertan Theater mittlerweile auch zu noch größeren Frondiensten bereit. So bringt das Maxim Gorki Theater Berlin *Die Bibel* als fünfteilige Soap auf die Bühne, „im Zeichen von Sinnsuche und Glaubensfragen“ (N.N. 2004b: T03), und kopiert damit gleich ein ganzes TV-Genre.²⁵ Ein letztes Lachen.

5. KLASSISCH TREU UND KLINISCH TOT: MÜLLBERG-PREDIGTEN

Mehr als nur gegen ein einfallsloses Theater der Plagiate und über das Theaterjahr 2006 hinaus richtet sich die Forderung nicht minder einfältiger Theaterreaktionäre unter der Schirmherrschaft von Bundespräsident Horst Köhler, klassische Stücke zukünftig wieder „ungekürzt“ und „werktreu“ aufzuführen. Während einer Matinee zum Schiller-Jahr am 17. April 2005 im Berliner Ensemble beschwor er in einer Morgenandacht die versammelte Kulturgemeinde, sich zukünftig auf ein Theater als „Moralische Anstalt“ zurückzubessern. Ungeachtet des Widerspruchs, der sich wie selbstverständlich aus dieser Formel ergibt, er-

24 „Andorra“ (Theater Basel), „Homo Faber“ (Schauspielhaus Zürich), „Stiller“ (Theater Basel, Schauspiel Frankfurt).

25 „Entlang des Alten Testaments werden die großen Entwicklungsschritte der Menschheit thematisiert. In einem großwahnsinnigen Akt probiert die Truppe die großen Geschichten der Bibel im Spiel aus, befragt sie, taucht in sie ein, führt sie vor.“ (3sat: Foyer – Das Theatermagazin vom 16.11.2004)

mahnte Köhler An- und Abwesende, Schiller & Co. „in ihrer Schönheit und Kraft, in ihrer Komplexität und ihrem Anspruch zu präsentieren“.²⁶ Der Bundespräsident gewährte tiefe Einsichten in sein Kulturverständnis – abgrundtiefe. Proletarier aller Bühnen und Kritiker sämtlicher Feuilletons machten sich anschließend daran, Köhlers Rede in der Luft zu zerreißen, von einem unzumutbaren Eingriff in die Freiheit der Kunst, einer Beschneidung des Theaters als zeitgemäßer Ausdrucksform wurde schwadroniert.

Angesichts ihrer Naivität hatte die Rede es einerseits verdient. Andererseits genossen alle derart Ermahnten das Gefühl, dass außerhalb besagter Anstalt noch jemand frei herumläuft, der Theater für relevant hält. Über Wochen hielt man sich an der Frage fest, wie man Schiller inszenieren dürfe, Zeitungskommentare, Podiumsdiskussionen, Experten-Interviews im Kultur-TV... So herrlich fadenscheinig wie Theater nun einmal auch hinter den Kulissen ist, puschte man sich gegenseitig darin, sich vorzugaukeln, dass mit dem Theater tatsächlich noch zu rechnen sei, dass es in gesellschaftlichen Zusammenhängen noch irgendeine Bedeutung habe.

Wie es aber tatsächlich um das deutsche Theater steht, entlarvte sich bei der gleichen Veranstaltung im Berliner Ensemble, dem Theatertempel für Kulturtouristen, am Beispiel einer der mittlerweile schon nicht mal mehr gewöhnungsbedürftigen Kanzelpredigten seines Intendanten und selbst gekürten Bundesbrechtherben Claus Peymann. Gegenüber Köhlers Parolen wider klassische Notschlachtungen meinte dieser, das Theater zu verteidigen, indem er Regisseuren das Recht zusprach, Klassiker für heutige Zuschauer „verständlich“ zu machen. Erlaubt sei alles, „wenn man es kann“.²⁷ Nicht genug damit, dass Peymann und andere Stilisten wissen, wie Shakespeare und Schiller zu verstehen sind, was gut und demnach (Theater-)Kunst ist, sie lassen sich orakelgleich auch noch dazu herab, es den ahnungslosen Massen mitzuteilen, kämen sie denn ins Theater. Wen dieses Requiem auf ein Medium noch nicht traurig stimmte, dem mussten spätestens die Tränen kommen, als Peymann die Toten, die „Träumer“ (Herr P. über Schiller) und „Märchenerzähler“ (Herr P. über Brecht), und ihre toten Klassiker als „versinnbildlichten Ethik-Unterricht“²⁸ deklarierte.

Diese theatrale Weltanschauung legt den Kardinalsfehler frei. Es ist dieses ewige Belehren-Wollen, das Besserwissen, das Theater für Viele bis an den Bühnenrand der Unerträglichkeit gezerzt hat, dieses abstoßend altkluge „Wir hier oben erklären Euch da unten mal kurz die Lage“. Wüsste man es nicht besser, könnte man beinahe glauben, Regisseure und Schauspieler seien humane Idealisten und ideale Menschenkenner,

26 dpa: Versinnbildlichter Ethikunterricht, Pressemeldung, 18.04.2005.

27 Ebd.

28 Ebd.

die vor lauter Gerechtigkeitssinn und Freiheitsdrang zur Nachhilfe läuten: Publikumsbelehrung. Dabei sind viele Fachangestellte selbst das Geschwür im Theaterorganismus, dozierendes Leergut, das mit den Idealen, die es vermeintlich vor sich her trägt, oder auch nur mit den Realitäten außerhalb des Theaters, auf die es diese Ideale anzuwenden vorgibt, rein gar nichts zu tun hat. Auf der Bühne stehen sie wenigstens niemandem im Weg. Hier kann man Theater dulden, weil von ihm keinerlei Gefahr ausgeht, andererseits aber auch nicht das Glück des Erkenntnisgewinns.

Der Bundespräsident hat Theater mit Museum verwechselt. Das ist nicht verwerflich für einen „Politiker“, dessen Berufsfeld dem Theater an Inszenierungsprofessionalität längst den Rang abgelaufen hat. Umso wichtiger ist es deshalb, das Theater nicht auch noch der Politik zu überlassen. Ebenso wenig darf Theater dem Theater überlassen bleiben. Weder Köhlers Marionettentheatertheorie noch Peymanns Märchenstunde sind von Format. An beiden Positionshorizonten versinkt das Theater in völliger Weltfremde. Die Rückkehr des deutschen Geistesmenschen als Genie, die beide heraufbeschwören, ist genauso geistlos wie jene Gesinnungselite, die sich nicht erst im Zuge dieser Null-Diskussion zum Gegenwartsmodell des Stürmers und Drängers erhoben hat, die erst den aufklärerischen Gedanken aufnehmen muss, bevor sie einen eigenen entwickelt. Theater animiert nicht, es reanimiert nur, und das ist eindeutig zu wenig.

6. KULTKOMPLEXE DES MAINSTREAMS: POLLESCH, PUCHER, POPCORN THEATER

Der Mainstream hat im Theater in einer ganzen Serie von Regisseuren und Autoren populäre, d.h. poppige Vertreter gefunden. Entgegen der Selbststetisierung sind sie weder „frisch“ noch „frech“, denn ihre Arbeiten wirken gerade nicht über die unmittelbare Kollision. Sie sind Serienprodukt²⁹, tragische Comedy anstelle von Tragikomödie. Jeder Stoff wird schematisch durchexerziert oder, mit Popsongs unterspült, durchstilisiert. Einzig kollektive Aufgabe im gleichbleibenden Warenangebot ist die Ortung des zeitgeistigen Widerspruchs, über den man anschließend, wie über einen verstandenen Witz, noch mal so aufgeklärt lacht.³⁰

Grundidee ist eine hysterische Kreuzung von Fernsehunterhaltung und Wissenschaftsdiskurs, die sich und ihre Zuhörerschaft in Sachbuch-

29 Was bei Regisseur und Autor René Pollesch inzwischen dahin gehend ausartet, dass er im Auftrag von Theatern in Hamburg, Hannover, München, Stuttgart und Wien gleich fünf Produktionen einer Serie zusagt, die über eine potentielle Beteiligung noch nicht hinausgekommen sind (vgl. Burckhardt 2004: 2).

30 So Regisseur Stefan Pucher und seine Inszenierung des Pollesch-Textes „Bei Banküberfällen wird mit wahrer Liebe gehandelt“, Schauspielhaus Zürich, 2003/04.

monologen zu Themen wie Outsourcing, Biopolitik, Neues Wohnen, Sex und World Wide Web verbraucht.³¹ Beharrlich ästhetisierend spricht man auch hier von einer „satirischen Montage“ (Briegleb 2004: Internet), gemäß dem Szenekult schwatzt man über „Ally McBeal als linke Buchhandlung auf Speed“ (ebd.). Man kann es auch als einfallslosen und schnell maroden Schutt bezeichnen, wobei bewusst auf den Begriff „Trash“ verzichtet wird, der im Popcorntheater schon wieder positiv konnotiert.

Andere Vertreter zeichnen sich durch eine immer gleiche, auch hier schablonenhafte Herangehensweise aus. Sie inszenieren in aller Regel nur noch Texteingespargel und effekthaschende Kommentare zum (klassischen) Stück, die ihre mit Mikros verstöpselten Schauspieler für sie aufsagen.³² Dem Publikum, das nicht schon vor Betreten des Kunst- oder Kult- oder Cooltempels mit dem Inhalt des gleich zu gebenden Stücks vertraut ist, bietet sich zumeist keine Möglichkeit, in die Aufführung zu finden, es ist von vornherein zum Zusehen verurteilt.

(Un-)Artverwandt ist das seit geraumer Zeit auftretende Phänomen, Kolumnen der Popliteratur ins Theater zu treiben.³³ Zwischen hippen Sinnsprüchen und nackten Tatsachen kommen so auch Spätpubertät und Sinnkrise ab 30, gescheiterte Broker und minderjährige Karrierefrauen zu ihrem Auftritt; man endlagert Problemchen einfach auf der Bühne, um von den Problemen dahinter abzulenken.

Um diese trendforschenden Regisseure und Schreiber wird, forciert durch die auftraggebenden Häuser, ein Hype veranstaltet, der, in den Maßstäben von Theater, an die Verehrung von Showstars grenzt. Im deutschsprachigen Raum wird soviel Ehrfurcht nur noch durch eine gottgleiche Unterwürfigkeit gegenüber dem Vorzeigezertrümmerer Frank Castorf überboten. Seine Inszenierungen sind einerseits gänzlich auf dem Weg in die Videokunst, auf dem sich Theater vom Theater verabschiedet, um ganz Kunst zu sein. In der beinahe schon wieder vergangenen Hochzeit rasanter Bilder und schneller Schnitte sind seine Multiplikationen des Bühnengeschehens andererseits nur noch ein verspätetes Zitat desselben. Alles in allem: „Dekonstruktion für Arme“ (Müller 2005: 224).

Gemeinhin möchte man ja „Missstände aufdecken“, aber nicht um den Preis der guten Laune. Auf unbestimmte Zeit gibt man sich mit dem Gewinn der Erkenntnis zufrieden, dass die Welt unglaublich schnell, ziemlich korrupt und manchmal ein Dorf ist. Die New Economy, die auch nach ihrem Zusammenbruch dauerndes Thema des Popcorntheaters

31 So Polleschs „World Wide Web-Slums 1-10“, Dt. Schauspielhaus Hamburg, 2000/01. „Prater Trilogie“, Prater der Berliner Volksbühne, 2001/02. „Strepitolino – I Giovanotti Disgraziati“, Prater, 2006.

32 So Regisseur Nicolas Stemmann und seine Inszenierungen „Verschwörung“ (nach „Clavigo“), Kampnagel Hamburg 1999, und „Hamlet“, Schauspiel Hannover 2001.

33 Z.B. Sybille Berg, Moritz von Uslar, Christian Kracht

bleibt, hat ihre Kritiker auf dem Theater eingeholt. Vor allem Regisseure sind zu ihrem Markenzeichen geworden. Quasi marktüblich passen sie Aussagen ihrem Corporate Design an, stehen sie „für das Primat des Stils über den Stoff“ (Kümmel 2004: 29)³⁴, was ihnen wiederum der Theaterapparat als ungemeine Flexibilität und nimmermüde Mobilität gutschreibt (vgl. Burckhardt 2004: 2). Popcorntheater ist immer „well-made-play“, weil das aufgesetzte Kunstförmchen stets das Gleiche hervorbringt, egal was man vorher hineingepresst hat. Der Zuschauer sitzt auch hier, wo es inszeniert uninszeniert oder wüst hergeht, nur davor und wird in den vielen Momenten, in denen das mutmaßlich anti-theatral Wilde zum plumpen Theatermechanismus verkommt, durch die Arglosigkeit im Sitz gehalten, es handele sich um *Sex and the City*, *Hinter Gittern* oder *Sieben Tage, sieben Köpfe*.³⁵ Ein Erkenntniswert wird durch den Wert der Wiedererkennung abgelöst. Die Couch-Potato hält Einzug ins Theater. Sie hat ihren Aktions-, eher ihren Passivitätsraum bedenklich ausgedehnt. In diesem werden Snacks geboten, leicht verdauliche Clips und Gags und Spots...

Ganz gegen die Entwürfe Antonin Artauds hat sich in Deutschland ein grausames Theater etabliert, das weder seiner Zeit, noch jedweder Vision standhält. Es ist auf einen „beschaulichen“ Wiederkäuer abgemagert, ganz gleich wie schrill es auch tönt; es ist ein Blindbild, egal wie viele Monitore und Leinwände sich mit der Bühne überlappen. Theater, das eigentlich seinerseits den Anspruch erheben sollte, Massenmedium zu sein, hat sich den Massenmedien ergeben. Eine TV-Anstalt ohne TV, deren Insassen mal eben so kurz wie kunstvoll die Welt erklären.

7. PFANDFLASCHEN

Vom kollektiven Intellekt ihrer Mitglieder wie gewohnt berauscht, nahm sich die Deutsche Akademie für Sprache und Dichtung auf der Herbsttagung 2004 des Patienten an und verabreichte dem deutschen Theater Placebos bis an den Rand der Überdosis oder auch darüber hinaus (vgl. Michalzik 2004: 23). „Wohin treibt das Theater?“ wurde da ganz fatalistisch und dennoch rein rhetorisch gefragt, denn das eigentliche „Abtreiben“, „Abdriften“ wurde einmal mehr nicht dem Theater selbst bescheinigt, dafür den theaterfernen Umwelten („der“ Jugend, „den“ Medien...) und theaterfeindlichen Unterwelten (Feuilleton), schließlich der triviali-

34 Weiter sieht Kümmel den deutschen (Theater-)Künstler „in seinem Stilbunker, in der Festung seiner Methoden“ (Kümmel 2004: 29).

35 Eine gewohnt beflissene Jury wie die der 31. Mülheimer Theatertage 2006 vergibt den Stücke-Preis an Polleschs *Cappuccetto Rosso* demgemäß mit der Begründung, es handele sich dabei um *Top of the Pops* (Kiehl 2006: 13) auf der Bühne, Pollesch selbst sei „eine Art Andy Warhol des deutschen Theaters.“ (Keim 2006: 27)

sierten Gesellschaft per se (vgl. Kümmel 2005: 32). Am treffendsten brachte die Regisseurin Andrea Breth den unhaltbaren Theaterzustand auf den Punkt, nicht jedoch, weil sie ihn angemessen darlegte, sondern weil ihr Beitrag, von der Fachzeitschrift „Theater heute“ als „Plädoyer für ein Theater der Zumutungen, das keine Angst hat, sich angreifbar macht“ (Breth 2004: 16) gefeiert und gedruckt, seinerseits den unhaltbaren Zustand, die Bedeutungslosigkeit des Theaters repräsentierte. Unfreiwillig und trotzdem anstandslos handelte es sich bei ihren wohlformulierten Gemeinplätzen um die eigentliche Zumutung. In den spaßgesellschaftlichen Strömungen, so Breth, sei das Kulturflugschiff Theater zum „Unterhaltungsdampfer“ (ebd.: 17) verkommen, auf dem der Respekt vor der Sprache und „ein Hauch Demut“ (ebd.) vor dem geschriebenen Wort verloren gegangen seien: „Theater ist Konflikt. Der erste Konflikt ist der mit dem Text, ist das Eingeständnis der Frage, die Erfahrung des Scheiterns und die Lust des Entdeckens.“ (Ebd.) Das sind erhabene Worte, geradeso wie man sie auf dem Theater erwartet. Bedauerlich nur, dass sie mit Theater zu Beginn des 21. Jahrhunderts nichts zu tun haben. Kläglich gar, bedenkt man, dass die hier und an anderer Stelle gebrauchten, missbrauchten Schlagwörter wie „Konfliktbereitschaft“, „Experimentierfreude“, „Abenteuerlust“ oder „Kompromisslosigkeit“ auch bei größter Definitionsfreiheit nicht zu jenem Theater passen wollen, für das Breth steht. Wo beweist ihr und anderer Stilisten³⁶ Theater den direkten Mut zum Scheitern, wenn doch Star- und Stammensembles jedes Scheitern zuvor wochen- oder monatelang durchproben? Mit „dem“ Scheitern, das Theater erfahren müsste, um sich selbst neu zu erleben, hat das nichts gemein. Erklärt hier also eine vom Star- und Stammpublikum beklatschte Regisseurin ihren Abschied vom Theater? Es kommt schlimmer...

„Theater“, sinniert Breth weiter, „beginnt für mich mit einer Verunsicherung“ (ebd.), doch über die herkömmliche intellektuelle Verklammerung des Nichts hinaus weiß auch sie die Verunsicherung nicht mit Leben zu füllen, und sei es noch so inszeniert. Das Theater der Demütigen, der Dramenliebhaber, der in seine Helden und in sich selbst Verliebten, bietet keinen Anlass, über eine lebendige, d.h. auch lebende Bühne abseits der leeren Ästhetik nachzudenken. Gerade ihr Theater beginnt nicht mit einer Verunsicherung, weil jene, die es machen und jene, die es gerne sehen, nicht verunsichert, hinter ihr eigenes Licht geführt, sondern unterhalten werden wollen. Niemand macht ihnen ihre „Kunst um der Kunst Willen“ streitig. Bestreitbar allerdings sind sie da, wo sie ihren routinierten Inszenierungen und gleich noch sich selbst einen theaterübergreifenden, universalen Einfluss beimessen. Gegenüber dem Leben, den Menschen draußen, bleibt ihr Theater nicht mehr als ein wortwörtliches Nebenbeimedium, eine feine Parallelgesellschaft, die Versicherung gegen jede notwendige Verunsicherung. Von der gemeinsamen Erfah-

36 Z.B. Luc Bondy, Elmar Goerden, Peter Stein, Peter Zadek.

rung der Unmittelbarkeit, derer sich Theater noch heute rühmt, ist hier schon nichts mehr übrig. Doch ist auch dieser Verlust lediglich als Kollateralschaden zu verbuchen, gemessen an der Tatsache, dass Theater „unmittelbar“ davor steht, in Gänze überflüssig zu werden, was wiederum die einzige Unmittelbarkeit ist, die dem Theater noch bleibt. Wer den Tod der Schillers und Brechts behauptet, ist in den „Stil-Augen“ der Konformisten banal oder blasphemisch. Er wird vom Bannstrahl der Götzenverehrer getroffen, die Klassik, Sturm und Drang und moderne Klassik als Allzweckwaffen auf die Bühne schmeißen, die aber keinen eigenen Ausgangsgedanken fassen können. Sie werfen unentwegt den Blick zurück, weil ihnen zu unseren Gegenwarten und Wirklichkeiten nichts mehr einfällt.³⁷ Sie machen sich längst gewonnene Ansichten Dritter zu eigen. Sie inszenieren auf Pfand.

Die Verteidiger des „well made play“ wenigstens verlieren dann doch einmal die Contenance und tadeln die „Theaterhasser und Dreckverehrer“ (Stadelmaier 2004b: 30), die dem Theater den Anschluss ans Leben, gar den Anschluss an die Kunst absprechen (vgl. Lange 2005: 12). Das Theater der Unterhaltung bietet ein Schauspiel der Konfliktscheue und Kompromissfülle, das sich in Gänze der dekadenten Künstlerhaltung hingibt, keinen Standpunkt vertreten, keine Haltung ausdrücken zu müssen, nichts zu sein als Kunst. Gleichzeitig unterstellt es sich eine über den Bühnenrand hinausreichende politische, soziale, ja gesamtgesellschaftliche Relevanz, die es nicht hat, weil es vermeintlich kritische Stellungnahmen in Zitaten besagter Klassiker verpackt, auspackt und sich dann daran befriedigt, wie jetztig die Theatervorfahren doch damals schon waren (vgl. Breth 2006: 39).³⁸ Es ist alles gesagt. Dem Publikum bleibt lediglich die Rolle des Schülers, der von den Erbschleichern und Besserwissern jenseits der Rampe belehrt wird. Ihm wird nichts mehr abverlangt, kein williges Fleisch, kein Geist. Sitzfleisch braucht es noch. Das Pfandtheater leistet sich den Luxus des Outsiders, der die Kunst liebt und die böse Natur des Menschen anklagt. Es möchte schön weit außen stehen, um ungestört die Störungen zu kommentieren, die Kriege, die Reizflut, den Bildungsnotstand, den Zerfall der Familien...

37 Diesen Eindruck bestätigte so ungewollt wie unübertrefflich der amtierende Intendant der Ruhrfestspiele, Frank Hoffmann, der allen Ernstes die Devise ausgab: „Wir müssen immer auch an Hartz IV denken, wenn wir Shakespeare inszenieren.“ (Zit. nach N. N. 2006b: Internet.) Was Hoffmann zufolge den Anspruch von Theater untermauert, aktuelle soziale und politische Probleme bei der Inszenierung von Klassikern zu behandeln, spiegelt tatsächlich nichts anderes als das kaum noch vorhandene Niveau, auf dem dieses Theater sich händeringend einen Anschluss an die Lebenswirklichkeit quitiert.

38 Breth erhebt mit Vorliebe Schiller in den Stand eines ewigen Zeitgenossen, ihres Zeitgenossen, und beansprucht eine seltsame Deutungshoheit darüber, wie Schiller gedacht hat und wie er heute zu denken ist. In berüchtigt oberlehrerhafter Manier schreckt sie dabei inzwischen auch nicht mehr davor zurück, sich selbst in den Stand seiner direkten Nachfahrin zu versetzen (vgl. Kümmel 2005: 32).

Theater sind genau jene Bunker, die heute in sehr ungesundem Maße deren eigentliche Bestimmung erfüllen: Sie schotten ihre Insassen vom „Krieg“ ab, und damit auch vom Draußen. In den Isolationszellen herrschen Nahrungsnot und Sauerstoffmangel, und so geht den Häusern auch in diesem Sinne der Stoff aus.

Nirgendwo Aufbruch, nirgendwo Forschung. Keine Experimente! Dem Theater fehlt der Mut, sich selbst auszusetzen, einzugestehen, dass es auch nicht weiter weiß. Stattdessen bietet es wertlose Lösungen, so wie die Politik, die es notorisch anfeindet. Dabei wäre die Ausweglosigkeit eine ideale Startrampe für ein unbelehrbares und nicht belehrendes Theater, das dem Publikum seinerseits die Frage stellt, ob es sich traut, kompromisslos zu sein. Man verschließt sich der Masse, bevorzugt die elitäre Attitüde, die dem amerikanischen Kritiker Hilton Als bei seiner Bestandsaufnahme des deutschen Theaters jüngst die Bezeichnung „Theaterfaschismus“ (Als 2005: 21) entlockte. Andererseits bedient man die Eliteschüler auf biederem Mainstream-Niveau, was sich Theatermacher dann wieder als horrend riskanten und oppositionellen Ausdruck zu Gute halten. Ihr Theater ist eine größere Scheinwelt, als es ihm lieb sein kann, will es am Sein festhalten. Teufelskreise soweit das Auge reicht.

Andrea Breth stellt dem die Forderung nach einer neuen „moralischen Anstalt“ (Breth 2004: 19) gegenüber und erteilt dem Theater sogleich noch einen „Bildungsauftrag“ (ebd.). Provokation, so Breth, liege ausschließlich in inhaltlicher Schärfe, in der Zumutung, denken zu müssen (vgl. ebd.: 18). Doch auch damit belegt sie einmal mehr nichts weiter als persönliche Anmaßung und die Realitätsblindheit ihres Theaters. Provokation, so fahrlässig der Begriff auch gebraucht wird, ist immer ein Mittel derer, die von sich glauben, die Weisheit mit Löffeln gefressen zu haben, die sich als Sender über die Empfänger stellen, um letztere spielend leicht zu Azubis zu degradieren. Wo aber provoziert sich Theater selbst? „Linie“ und „Bedeutung“ sind Schlagwörter, die es vor sich her näseln. Der Sehnsucht nach klaren Verhältnissen und der Angst vor dem Disparaten steht die Notwendigkeit der eigenen Überforderung und Selbstprovokation gegenüber, das Bedürfnis nach einem Theater, das im Guten und im Bösen so vielfältig ist wie die Welt, das sich als Teil dieser Welt versteht. Es gibt keine Fast-Food-Ästhetik, die man sich am Drive-In-Theater abholen kann. Es gibt keine Fließbandproduktion von Moralisten und Gutmenschen.

Aufgabe eines wirklichen Theaterlabors, das selbstbewusst genug ist, sich gegenüber den technischen Referenzmedien Film und Fernsehen und ihrer sterilen Professionalität nicht als Medium zweiter Klasse zu begreifen, wäre der Bruch mit der eigenen Tradition, der eigenen Professionalität, der theaterimmanenten Erkenntnis Konstruktion, wäre der Selbstversuch, die Bündelung der Transformationskräfte in Kunst und Leben.

8. SÉANCE MIT ARTAUD UND DEN ANDEREN

„Es muss endlich eine Aktivität entstehen, welche die Masse nicht stumm zuschauen lässt, [...] sondern sie zugreifen, mittun und auf der höchsten Stufe einer erlösenden Ekstase mit der Aktion der Bühne zusammenfließen lässt.“ (Laszlo Moholy-Nagy, Theater, Zirkus, Variété)

Die beschriebenen Zustände erhärten den Verdacht, dass der von Artaud zu Beginn der 30er Jahre geäußerte Vorwurf, die Idee des Theaters sei prostituiert worden, auch über 70 Jahre später (noch oder wieder) aktuell sein könnte. Mahnt auch die Tatsache zur Vorsicht, dass der Untergang der Kulturen, speziell der Kunst, zu jeder Neuzeit heraufbeschworen wurde, so scheint doch speziell das Theater deutscher Prägung an einem Punkt angelangt, an dem es sich entweder für lange Zeit in die Schwulstigkeit der reinen Ästhetik, der Figurendramatik und Sprachspieldiskurse verabschiedet, womit jene gesellschaftliche Belanglosigkeit einherginge, für die die Perfektionshalden, Resterampen und Reproduktionstheater heute schon stehen, oder sich in Richtung einer Lebenswirklichkeit öffnet, die ja an sich schon Lebens-Kunst ist. Und wie sehr auch immer sich Theaterpraxis und die ihr angeschlossene, eingeschlossene Wissenschaft mit Artauds Theater der Grausamkeit befasst haben mögen, seit einer in mehrerlei Hinsicht „wahnsinnig“ missglückten Uraufführung seines Entwurfs *Les Cenci*³⁹ hat es de facto keine gewissenhaften Versuche einer Umsetzung mehr gegeben. Nun gilt es nicht, Artaud zu exhumieren, es geht um kein beiläufiges Recycling einer Idee, die in ihrer Tiefe noch unangetastet zur Verwertung steht. Es macht aber Sinn, auf Basis dieser Idee ein neues Theater zu denken, dass sich vom konventionellen und post-konventionellen Ballast lossagt. Im Gegensatz zur müden, blasierten und damit in Theaterlandschaften weit verbreiteten Auffassung, die Zeit des Artaudschen Theaters sei vorüber⁴⁰, hat sie praktisch noch nicht einmal angefangen.

Ausgangspunkt des Grausamen Theaters ist die prinzipielle Verwerfung des traditionellen, erhabenen und moralisierenden Kunstmediums. Es setzt ihm Verklärung und Mythos entgegen. Artaud befürwortet ein Theater, „in dem körperliche, gewaltsame Bilder die Sensibilität des Zuschauers, der im Theater wie in einem Wirbelsturm höherer Kräfte gefangen ist, zermalmen und hypnotisieren“ (Artaud 1996: 88). Nicht ohne Pathos beschwört er eine metaphysische Theaterreligion, gemäß derer sich einmalige Zeremonien vollziehen, die den großen, übersinnlichen Erfahrungen – Geburt, Schicksal (Leben und Chaos), Tod – entsprechen.

39 Uraufführung 1935.

40 So Catherine David, Künstlerische Leiterin der *documenta X*, während einer Podiumsdiskussion zur Finissage der Ausstellung „Kontaktbögen“ mit Fotos des 2001 verstorbenen Theaterregisseurs Einar Schleef, Akademie der Künste Berlin, 29.03.2006.

„Die Idee des Theaters“, so Artaud im Ersten Manifest „[besitzt] nur in einer magischen, furchtbaren Verbindung mit der Wirklichkeit und mit der Gefahr Gültigkeit.“ (ebd.: 95) Die Gefahr, die er damit beschreibt, ist keine andere als die Befreiung des Theaters von seinen Konformitäten und die Auflösung typischer Rollenmuster sowohl auf als auch vor der Bühne. Es ist der Abschied von einer eindeutigen Wertebotschaft, von einer Botschaft überhaupt – und es ist schließlich nicht weniger als ein Ende des Theaters. Die Wirklichkeit, die Artauds „Theater nach dem Theater“ fordert, vertritt niemand anderes als der Zuschauer selbst, der damit zugleich kein Zuschauer mehr ist. Er steht im Zentrum des Geschehens. Er selbst ist die Instanz des Wandels, den er bislang einem leblosen Körper wie dem Theater überlassen hat.

Zu seinem eigenen Vorteil hat das Theater die bloße Anwesenheit des Zuschauers immer schon mit Teilnahme gleichgesetzt. So ungeniert wie einfach nimmt es damit eine Wirklichkeit für sich in Anspruch, die schlichtweg nicht gegeben, geschweige denn wahrzunehmen ist. Dieser Hütchenspielertrick wird auch nicht besser, indem man das Verfahren umkehrt und sogenannte „Experten aus der Wirklichkeit“⁴¹ Theater spielen lässt. Frei nach von Foerster ist also auch hier der Erfinder der Wirklichkeit, das Theater, ein Lügner. Das eigentliche Potential des Publikums liegt gerade in der Aufforderung an dieses, sich ins Theater einzuschalten, sich seiner zu bemächtigen, ohne dass diese Übernahme zuvor erarbeitet und einstudiert werden muss. Im synkretistischen Sinn muss es doch gerade darum gehen, sich im einmaligen, konstellativen und spontanen Ereignis körperlich und sinnlich auf eine Eigenproduktion von Sinn und eine Reflexion eigener Erfahrungen gebracht zu sehen. Theater muss Organismus sein!⁴² Theater zu Beginn des 21. Jahrhunderts wird dieser Forderung nicht gerecht, kein dramatisches und auch kein postdramatisches, entgrenztes Theater. Die Zeit der in welcher Weise auch immer entstellten Wirklichkeit ist vorbei. Mit Artaud, mit Moholy-Nagy bringt uns dies dazu, „die gewohnten Begrenztheiten des Menschen und

41 Unter dieser Bezeichnung arbeitet das Regie-Trio *Rimini Protokoll* in seinen zwischen dokumentarischen und raumspeziellen Laienspielen anzusiedelnden Projekten wie *Call Cutta* (Hebbel Theater, 2005) oder *Blaiberg und Sweetheart*¹⁹ (Schauspielhaus Zürich, 2006) mit theaterexternen Spezialisten, die als Vertreter einer prägnanten Außenwelt, einer Berufs- oder Wissenschafts-spezies referierend in Erscheinung treten. Anhand dieser erklärt *Rimini Protokoll*, die Wirklichkeit ins Theater zu holen. Tatsächlich aber praktizieren sie das genaue Gegenteil und verlegen das Theater betont „authentisch“, betont „echt“ in die Wirklichkeit. Wirklichkeit wird nachgespielt, sie wird parodiert, eine Theatervariante, derer man im Zuge performativer Abarbeitungen von Alltagsinszenierungen schon wieder überdrüssig ist. Sie wird aber nicht wirklich zugelassen, sie verkommt zur Masche.

42 Vgl. hierzu Moholy-Nagys Forderung an sein Konzept eines Totalen Theaters: „Ebenso muss das Theater der Totalität mit seinen mannigfaltigen Beziehungskomplexen von Licht, Raum, Fläche, Form, Bewegung, Ton, Mensch – mit allen Variations- und Kombinationsmöglichkeiten dieser Elemente untereinander – künstlerische Gestaltung: ORGANISMUS sein.“ (Moholy-Nagy 2000: 157).

seiner Fähigkeiten zu verwerfen und die Grenzen dessen, was man Realität nennt, ins Unendliche zu erweitern“ (ebd.: 15), zu einem mythischen Erlebnis der Überschussproduktion von Wirklichkeiten.

9. FÜR EIN THEATER DER WIRKLICHKEITEN

Die Wirklichkeiten des Theaters bemessen sich an der Zahl seiner Teilnehmer, Akteure wie Besucher. Niemand nimmt als ein anderer am Ereignis teil, als der er ins Theater gekommen ist. Jeder Miterlebende ist eine Wirklichkeit und er allein verantwortet sie, und er verantwortet sie erst Recht im Theater der Wirklichkeiten.

Das Theater der Wirklichkeiten bezeichnet ein Gebrauchstheater für den medial geprägten Einzelnen aus der Masse, das sämtliche sich bietenden Kunst- und Medienformen aufgreift. Im Widerspruch der Begrifflichkeiten (Theater/Wirklichkeit) markiert es die Auflösung des Theatralen und das Selbstverständnis als Multi-Medium, als ein Massenmedium im doppelten Wortsinn. Zum einen umreißt es die vorbehaltlose Nutzung aller technisch-medialen Mittel, zum anderen die Öffnung des Raumes über ein theaterkonditioniertes Publikum hinaus für die breite Masse, die sich autonom bewegt und entdeckt. Im Aufeinandertreffen von Kunst und Mensch (Wirklichkeit) beschwört es eine radikale Wirklichkeit. In Zeiten sogenannter Mediendemokratie kann dieses Theater ein Medium markieren, dass die Menschen nicht scheinheilig in die Sitze verbannt, sondern sie aktiviert und wider die Doppelzüngigkeit der Medienrealität ganz unumwunden das richtige Leben im falschen (Kunst) erfahren lässt. Nicht die Kunst erweckt das Theater der Wirklichkeiten zum Leben, sondern die Menschen, die in dieses hineintreten und es durchkämmen. In dieser Aktivität liegt auch eine politische Dimension des wirklichen Theaters, das Angebot zur selbständigen Reflexion, der Wiedergewinn der Subjektivität. Beide haben uns Medien und Politik beharrlich abtrainiert. Eben darum geht es hier nun nicht mehr um schauspielerische Leistungen in kompakter Vor-Führung vor einem Publikum, sondern um die Auflösung von Theaterkonstanten wie Regisseur, Schauspieler, Inszenierung und Zuschauer, um einen oftmals verkündeten, aber niemals vollzogenen Abschied vom Illusions- und auch Dekonstruktionstheater, schließlich vom Theater als Kunstform selbst. Stattdessen ist es ein einmaliges, inhaltlich nicht reproduzierbares Erlebnis der teilnehmenden „Masse“, eine Lebens-Kunst-Erfahrung der spontanen Atmung. Mittels der Einzug haltenden Wirklichkeiten lösen sich die Kunstsphären auf. Die verlorengegangene Vorstellung von Theater wird zugunsten eines neuen Multikomplexes zurückgelassen, der das wirkliche Theater zwar voreilig in die Nähe eines Museums drängen könnte, wenn aber ein Museum, dann mit dem ausschlaggebenden Unterschied, dass niemand unter Einhaltung des Sicherheitsabstandes vor dem Kunstwerk stehen bleiben

muss, sondern im Gegenteil noch dazu animiert wird, ins Werk „hineinzuspringen“. Mit dieser Pflichtnahme eines bislang taten- und erfahrungslosen Publikums wird ein großer Schritt getan, weg vom Perfektionismus und hin zum Ursprünglichen, von der Größe zur Kleinheit, von der Einheit zur Vielfalt, vom Theater des Brauchtums zu einem Gebrauchskörper. Er ist am ehesten mit einer begehbaren Installation zu vergleichen, in der Bauten, Malereien, Musiken, Requisiten, Skulpturen, Video, Licht und Ton zu einer kryptischen Konstellation verschmelzen, die es außerhalb ihrer Zusammenschau nicht gibt.⁴³

Im Theater der Wirklichkeiten gilt nicht die Überwindung der Norm, denn das hieße, sich weiterhin an der Norm zu messen. Zu seinen Prinzipien zählen weder die Provokation noch die Affirmation, die beide selbst bereits normativ geworden sind. Das Theater der Wirklichkeiten an sich ist ein Anti-Theater und nur dieses vermag es, das Imaginäre durch das Reale zu beweisen.⁴⁴ In ihm gilt die Missachtung der Norm, des Schönen, Guten und Edlen, so als hätte es sie nie gegeben, als hätte es das Theater als Kunstform nie gegeben. Es gilt die Aussperrung der Inszenierung. Aus ihrer Ächtung heraus ist die Idee des wirklichen Theaters, der Wille zur pausenlosen, massenhaften Ausartung und zur direkten Begegnung zuallererst entstanden. Von einer Kunst soll in ihrem Zusammenhang überhaupt nur noch da die Rede sein, wo diese aufhört zu sein, nicht dort, wo sie vehement behauptet oder radikal verneint wird. Denn es ist gerade dieses oberflächliche Geplänkel, das den Apparat am Leben hält, und mit einem zur Schau gestellten Phlegma gerne der Frage nach seiner Daseinsberechtigung ausweicht. Das allein begründet heute noch seine Existenz: Das Nichtwissen darum, was mit ihm anzufangen ist. Die Kunst des Theaters nämlich hat uns daran gewöhnt, ihm mit ehrfürchtiger Distanz zu begegnen, aus der heraus man nicht mehr zweifelt. Mehr noch: Diese Distanzwahrung „ist“ die Kunst des Theaters. Und es ist die einzige Wirklichkeit, die dem auf diese Weise wirkungs- und wertlosen Theater noch bleibt. Beinahe schon paranormal wird sie von seinen großgestischen oder spiralblockten Intimussen, die im Theater so gerne das Elementare sehen, zu Reisen auf menschliche Wertegipfel und in Seelenabgründe verschleiert, die ob ihrer Virtuosität und ihres Tiefgangs beglücken und freudig erregen. Diese Banalität, das mittelmäßige Mitschwimmen des Theaters muss entsorgt werden. Der einzig legitime Grund für die Existenz des Theaters muss heute darin bestehen, sich selbst neu zu erfinden. Das Theater muss verraten werden, um es zu ret-

43 Im Theater der Wirklichkeiten sind selbst die klassischen Stoffe vorstellbar, nicht als abzuhandelnder Wertekanon oder Gegenwartsbefund, wohl aber als selbststerfahbare Wanderung der wirklichen Person durch den dafür geschaffenen Raum, in dem Hamlet nicht vorgeführt wird, sondern in dem man ihm begegnet.

44 Dies wäre, in Fortführung Baudrillards, der Beweis des Anti-Theaters durch das Theater (der Wirklichkeiten). (Vgl. Baudrillard 1978: 34f.).

ten. Genau diesen Verrat will das Theater der Wirklichkeiten begehen, mit allem Vorsatz!

Die vermeintliche eine Wirklichkeit, wie sie uns dargestellt und von uns übernommen wird, ist eine Beleidigung. Das Theater der Wirklichkeiten ist ein Testgelände, auf dem der Einzelne individuelle Prämissen und Erfahrungen auf ihren Wirklichkeitsgehalt hin abklopfen soll. Die im Kunstraum allgegenwärtige Frage „Was hat das mit mir zu tun?“, die Frage nach der Singularität, ist und bleibt auch hier eine ganz zentrale; die Beantwortung obliegt aber niemand anderem als dem Fragesteller selbst. Die Demokratie des Selbstbildes, derer uns die Diktatur der massenmedialen Apparate in ihrem Drängen nach Vereinfachung und Vereinheitlichung beraubt hat, soll zurückgewonnen, das Betrachtermonopol gebrochen werden. Die Inszenierung ist überall, warum dann noch im Theater? Die sich rasant spezialisierende und fragmentierende Welt soll nicht notdürftig zur „einen“, überschaubaren Welt rekonstruiert werden. Statt dessen bietet sich dem Theater der Wirklichkeiten die Chance zum Alternativmedium, das die Inszenierung von Wirklichkeit offenbart und Identitätsmöglichkeiten anträgt, ein Multi-Medium der Selbstfindung gegen die multimediale Entfremdungsmaschinerie. Gegen die trügerischen Außenhüllen setzt das Theater der Wirklichkeiten das Innenleben, die Unaufgeräumtheit, Konfrontation und Erschöpfung. Es geht ihm nicht mehr um die Erklärung der Welt, die Beschreibung und die Kritik ihrer Zustände, sondern um die Einrichtung eines metaphysischen Raums, in den man aus der Welt heraus hineintritt, und dessen Eindrücke man aus diesem heraus wieder mit in die Welt nimmt, um sie mit anderen, eigenen Augen zu sehen.

Auf dem Weg in die Kapitulation sowohl gegenüber dem „...hat an Aktualität nichts eingebüßt!“ der Klassik als auch der Banalität des Populismus hat das Theater jede Unberechenbarkeit und Unerklärlichkeit verloren. Theater trägt kein Geheimnis. Und es bietet keinen Platz, Geheimnisse zu lüften, keinen Platz für Unvorhersehbarkeiten und Zufälle, jene Augenblicke und Atemzüge, die man dem Leben am Anfang des 21. Jahrhunderts endgültig austreiben will. Im Theater der Wirklichkeiten gewinnt es sie zurück. In ihm spiegelt sich das Dilemma zwischen zwangsästhetisiertem Leben und lebensfremdem (Kunst-)Werk. Hier ist es nicht das Leben, das in der Kunst abgebildet wird, sondern es ist umgekehrt die Kunst, die das Leben durch eine dynamische Dimension zwischen Realität und Vorstellungskraft leitet. Sie gibt ihre unnahbare Position auf, indem sie ihre Kontrollfunktionen aufgibt. Die Kunst gibt sich selbst auf. Das ist eine grundlegende Idee des Theaters der Wirklichkeiten.

Das Theater der Wirklichkeiten steht für eine Kollision von Widersprüchen, jenseits der Logik und abseits des Vernunftzwangs tradierten Theaters. Es ist die Herausforderung des Realen in Person, die Räumung des eigennützigen Theaters durch das obsessive Anti-Theater. Aus der

Prostitution des Theaters, die Artaud zu Recht, aber vergeblich verteufelte, macht das wirkliche Theater eine Schändung der Wirklichkeiten, indem es auf ihre Menschen übergreift. Im Theater der Wirklichkeiten sind wir also weit von einem Spiel im Sinne des Vergnügens oder der Ablenkung entfernt. Wer mit dem Vorsatz in den Multi-Komplex eintritt, sich köstlich zu amüsieren, der wird bald nichts mehr zu lachen haben! Wer eintritt in der Angst, sich darin zu verlieren, wird sich finden, und seien es nur Bruchstücke.

Das Theater der Wirklichkeiten ist ein Bau- und Abbruchunternehmen, das Oberflächen einreißen soll. Zu seinen Bauteilen gehören alle Elemente der Wirklichkeit, jede menschliche Errungenschaft, jeder menschliche Makel. Es ist immer verbunden mit der Frage, ob es überhaupt noch Theater, überhaupt noch Kunst ist – oder ob es nicht schon Leben ist, das Leben derer, die es bevölkern – und als Kunst versagt hat, so wie die Menschen, die es beleben, tagtäglich versagen und unvollkommen, unkünstlich sind. Dort, wo das Theater alter, veralteter Prägung aufhört, fängt dieses Anti-Theater überhaupt erst an zu sein, am Rande der Kunst, am Übergang zum Leben.

10. DER GRÜNE PUNKT

„Unsere Kulturwelt ist von innen heraus verseucht. Das ganze Gerüst muss umgeschmolzen werden. Es gilt nicht bloß ein Buch wieder aufzuheben, wo man es vor einem halben Jahrhundert hingelegt hat, so einfach ist die Sache nicht.“ (Ray Bradbury, *Fahrenheit 451*)

Bis hierhin sind manche Stäbe, Bühnenbretter eher, über das deutsche Theater gebrochen, ist genug über seine Positionen gesagt, gejammt und auch polemisiert worden. Ihm wurde nicht weniger konstatiert als ein Zustand fortgeschrittener Realitätsferne bei gleichzeitiger Kulturfremde, ein Leiden am Verlust einer Bedeutung, die es sich selbst chronisch attestiert. Das Theater hat sich ins Exil begeben, wo es gefähr- und folgenlos deuten und sich selbst bedeuten kann, fernab von jeder gesellschaftlichen Wahrnehmung, Lichtjahre entfernt vom Kontakt, vom Empfinden und Begreifen nicht-expertenhafter Rezipienten.

So könnte sich der Eindruck vom Ende des Theaters als relevanter medialer Form aufdrängen, eine Ansicht, die in ihrem Fatalismus nicht weniger realitätsfremd und ideenlos wäre als jene Theatralen, die hier benannt worden sind. Andererseits hält auch die Einsicht, dass das angestrebte Neue irgendwann immer wieder zum Alten zurückführt, keinen Fortschritt bereit.

Was wir stattdessen brauchen, ist eine neue Unmittelbarkeit, die sich genauso unmittelbar wieder verflüchtigt. Wir müssen wieder ungenau werden! Wir müssen Freiraum schaffen, der neue Blickwinkel und neue

Laufwege eröffnet! Der Freiraum, den Theater sich schaffen muss, muss ein Schlachtfeld sein, auf dem uns die Sinneseindrücke in ihrer Flüchtigkeit und Inkompatibilität wie Gewehrkugeln um die Ohren (und die Augen) fliegen. Kunst muss transzendente Erscheinung auf Erden sein, angesichts derer man anschließend nicht fragt, ob das denn nun Kunst gewesen sei, sondern angesichts derer man sich fragt, ob sie denn überhaupt gewesen sei.

In einem Brief aus dem Jahr 1850 kündigt Richard Wagner an, für *Siegfrieds Tod*, den späteren dritten Teil des *Ring des Nibelungen*, ein Theater errichten zu wollen, an dem binnen kurzer Zeit höchstens drei Vorstellungen gegeben werden, um dann das Haus umgehend wieder abzureißen. „Damit“, schreibt Wagner, „hat die Sache ihr Ende“ (Maschka 2004: 18), und an die Stelle des Theaters tritt ein „mystischer Abgrund“ (ebd.). Dieser Abbruch des Theaters wäre ein Funke Hoffnung – für das Theater. Uns bliebe die Hoffnung, dass die umherfliegenden Trümmerstücke uns und andere frontal erwischen.

LITERATUR

- Als, Hilton (2005): Wir würden uns das nicht bieten lassen. In: FAZ am Sonntag, Nr. 2 vom 16.01.2005, 21.
- Artaud, Antonin (1996): Das Theater und sein Double. München: Matthes & Seitz.
- Baudrillard, Jean (1978): Agonie des Realen. Berlin: Merve.
- Becker, Peter (2004): Die ärgerlichste Theatererfahrung dieses Jahres. In: Theater heute. Jahrbuch 2004, 130.
- Benjamin, Walter (⁴1977): Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. Frankfurt/Main: Suhrkamp.
- Brecht, Bertolt (1997): Kleines Organon für das Theater. In: Brecht, Bertolt: Ausgewählte Werke in sechs Bänden. Band 6. Frankfurt/Main: Suhrkamp, 519-552.
- Breth, Andrea (2004): Wohin treibt das Theater? Theater heute. Nr. 2/2004, 16-19.
- Breth, Andrea (2006): Der Krieg findet in den Menschen statt. Bericht vom Briefwechsel einer Regisseurin mit dem Gegenwartsdramatiker Friedrich Schiller über Politik, Theater und „Wallenstein“. In: FAZ. Nr. 128 vom 03.06.2006, 39.
- Briegleb, Till (2004): Porträt René Pollesch. Internetartikel unter: <http://www.goethe.de/kue/the/reg/reg/mr/pol/por/deindex.htm> [Zugriff: 09.06.2006.]
- Burckhardt, Barbara (2004): Wohlstand in Gefahr? Über Aktualität alter und neuer Stücke, den Regisseur als Ich-AG und die Pläne für die neue Spielzeit 2004/05. In: Theater heute. Nr. 10/2004, 1/2.

- Detje, Robin (2004): Alles Romantiker, immer noch. In: Die Zeit. Nr. 30 vom 15.07.2004, 30.
- Fiske, John (1989): Augenblicke des Fernsehens. Weder Text noch Publikum. In: Pias, Claus et al. (⁴2000) (Hg.): Kursbuch Medienkultur. Die maßgeblichen Theorien von Brecht bis Baudrillard. Stuttgart: DVA, 234-253.
- Huber, Sebastian (1998): Das Double und sein Double. Das Theater als ernsthafter Spaßkampf betrachtet. In: Grazer Kunstverein (Hg.): Mise en Scène. Theater und Kunst. Graz: Verlag der Kunst, 7-17.
- Keim, Stefan (2006): Polleschs Tarnkappen. In: Frankfurter Rundschau, Nr. 128 vom 03.06.2006, 27.
- Kiehl, Annette (2006): Top of the Pops auf der Bühne. In: Der Patriot. Nr. 128 vom 03.06.2006, 13.
- Kümmel, Peter (2004): Unsere traurigen Berserker. In: Die Zeit. Nr. 30 vom 15.07.2004, 29.
- Kümmel, Peter (2005): „Ich kann von dem Burschen nicht lassen“. Interview mit der Theaterregisseurin Andrea Breth. In: Die Zeit. Nr. 2 vom 04.01.2005, 32.
- Lange, Susanne (2005): „Theater ist doch heute ein Witz“. Interview mit Christoph Schlingensief. In: Taz. Nr. 7557 vom 06.01.2005, 12.
- Lehmann, Hans-Thies (2000): Postdramatisches Theater. Frankfurt/Main: Verlag der Autoren.
- Maschka, Robert (³2004): Wagners Ring kurz und bündig. Kassel: Bärenreiter.
- Michalzik, Peter (2004): Wohin treibt das Theater? Die Darmstädter Akademie fragt. In: Frankfurter Rundschau. Nr. 248 vom 23.10.2004, 23.
- Moholy-Nagy, Laszlo (1925): Theater, Zirkus, Varieté. In: Brauneck, Manfred (2000): Theater im 20. Jahrhundert. Programmschriften, Stilperioden, Reformmodelle. Reinbek: Rowohlt, 154-161.
- Müller, Tobi (2005): Leiden um die Wette. „Onkel Wanja“ im Theater Basel. In: Frankfurter Rundschau. Nr. 224 vom 26.09.2005, 22.
- N.N. (2004a): Die Bibel – Teil 3. Internetartikel unter: <http://www.3sat.de/3sat.php?http://www.3sat.de/theater/program/72288/index.html> [Zugriff: 11.06.2006].
- N.N. (2004b): Neue Produktionen im Zeichen von Sinnsuche und Glaubensfragen. In: Berliner Zeitung. Nr. 199 vom 27.08.2004, T03.
- N.N. (2006a): Warum ist unser Theater so versaut? BILD fragte Deutschlands berühmtesten Theaterkritiker. In: Bild. Nr. 44 vom 21.02.2006, 1.
- N.N. (2006b): Aufgespießt (10.06.2006). Internetartikel unter URL: http://www.fr-aktuell.de/in_und_ausland/politik/aufgespiesst [Zugriff: 11.06.2006].
- Stadelmaier, Gerhard (2004a): Die Entstückten. In: FAZ. Nr. 162 vom 15.07.2004, 29.

- Stadelmaier, Gerhard (2004b): Treiber und Getriebene. In: FAZ. Nr. 306 vom 31.12.2004, 30.
- Stadelmaier, Gerhard (2006): Ein Angriff. Bericht von einer Attacke auf mich im Schauspiel Frankfurt. In: FAZ. Nr. 42 vom 18.02.2006, 35.
- Thomä, Dieter (2004): Das erstarrte Land. In: Kulturspiegel. Nr. 10/2004, 12.
- Werner, Hendrik (2004): Einig Amateurland. In: Berliner Morgenpost. Nr. 16 vom 17./18.01.2004, 14.