

# Inhalt

---

<b>Danksagung</b> .....	9
<b>1. Einleitung</b> .....	11
1.1 Das D/deutsche Theater nach 1989 (Problemaufriss) .....	11
1.2 Resilienz als Analysekategorie und normative Handlungsorientierung (Theoretischer Rahmen) .....	15
1.3 Die Studie als Beitrag zu einer theaterhistorischen Organisationsforschung (Methodische Innovation) .....	17
1.3.1 Kontextualisierung als Problem der Theatergeschichtsschreibung .....	17
1.3.2 Inszenierungen als Bilder der Organisation und die dichte Beschreibung nach Clifford Geertz .....	20
1.3.3 Eine kurze Quellenkritik .....	24
1.4 Der Spur einer künstlerischen Idee durch die Organisation folgen (Aufbau der Arbeit) .....	29
<b>2. Arbeitswelt (Stadt-)Theater und die Unterschiede zwischen DDR- und BRD-Theatersystem (Forschungsstand)</b> .....	33
2.1 Theaterarbeit in Stadt- und Staatstheatern nach 1989 .....	33
2.2 Stadttheater in der DDR: Produktionsbedingungen und Feldlogiken .....	42
2.2.1 Die Logiken der Theaterfelder in BRD und DDR .....	43
2.2.2 Spezifische Produktionsbedingungen des DDR-Theaters .....	46
<b>3. Heiner Müllers <i>Hamlet/Maschine</i> und das Deutsche Theater in der ersten Hälfte der 1990er Jahre: Kurzfristige Erfolge durch die Verweigerung des Resilienz-Imperativs</b> .....	49
3.1 <i>Hamlet/Maschine</i> als Bild für die Stasis des Deutschen Theaters in der ersten Hälfte der 1990er Jahre .....	49
3.2 Die Zusammenarbeit zwischen dem Deutschen Theater und Heiner Müller für <i>Hamlet/Maschine</i> (1. Ebene, Hausdramaturgie) .....	59
3.2.1 Das Zustandekommen der Zusammenarbeit zwischen Heiner Müller und dem Deutschen Theater .....	59

3.2.2	Der Probenprozess von <i>Hamlet/Maschine</i> .....	62
3.2.3	Die Verschränkung der Wendeereignisse mit dem Probenprozess im Spiegel von Christoph Rütters Dokumentarfilm <i>Die Zeit ist aus den Fugen</i> .....	66
3.3	<i>Die Hamletmaschine</i> als Revolutionsdrama und metatheatraler Kommentar (2. Ebene, Textanalyse) .....	74
3.3.1	Revolution der Form vs. Revolution der Gesellschaft .....	74
3.3.2	Die Revolution der Form und die Dekonstruktion des Prätextes <i>Hamlet</i> .....	76
3.3.3	<i>Hamletmaschine</i> als inhaltliches Revolutionsdrama .....	79
3.3.4	Die Verhandlung von Autorschaft und der Institution Theater in der <i>Hamletmaschine</i> .....	82
3.3.5	Heiner Müller = Hamlet .....	82
3.3.6	Schuld und Scham angesichts der eigenen Privilegien .....	86
3.3.7	Der Tod des Autors, Krieg gegen das Publikum und die Geburt des Zuschauers .....	89
3.4	<i>Hamlet/Maschine</i> zwischen anti-positivistischer Zeitreflexion und Wendekommentar (3. Ebene, Inszenierungsanalyse) .....	92
3.4.1	Die visuelle Dramaturgie von <i>Hamlet/Maschine</i> zwischen Klimakatastrophe, Raum-Zeit-Verzerrungen und Kriegsästhetik .....	94
3.4.2	Erich Wonders Bühnenbild als Klimakatastrophe und Zeittunnel .....	96
3.4.3	Zeit- und Bildschichtungen im Kostümbild .....	102
3.4.4	<i>Hamlet/Maschine</i> als Kommentar auf die Wende und die Rolle der DDR-Intellektuellen .....	105
3.4.5	<i>Hamletmaschine</i> als Assoziationsgenerator .....	107
3.4.6	Stasis und Zirkularität als geschichtsphilosophische Implikationen .....	113
3.5	Das diskursive Nach- und Eigenleben von <i>Hamlet/Maschine</i> (4. Ebene) .....	121
3.5.1	Die Rezeption von <i>Hamlet/Maschine</i> im Spannungsfeld des Ost-West-Diskurses .....	121
3.5.2	Heiner Müllers biografische Resilienz nach 1989 .....	132
4.	<b>Das »Theaterwunder« Baracke im Kontext der Krise des Haupthauses in der zweiten Hälfte der 1990er Jahre: Resilienz durch Emergenz und camouffiertes Übersetzen</b> .....	141
4.1	Die Drastik von Thomas Ostermeiers Inszenierung von <i>Shoppen und Ficken</i> als Gegenbild zum lethargischen Zustand des Deutschen Theaters in der zweiten Hälfte der 1990er Jahre .....	141
4.2	Die Gründung der Baracke und die Entdeckung junger britischer Dramatik (1. Ebene, Hausdramaturgie) .....	145
4.2.1	Die Konzeption der Baracke als emergentes Phänomen .....	145
4.2.2	Personalentscheidungen, Umbau der Baracke und Spielplangestaltung .....	149

4.3	<i>Shoppen und Ficken</i> von Mark Ravenhill als prototypisches <i>In-yer-face</i> -Drama (2. Ebene, Textanalyse) .....	154
4.3.1	Das <i>In-yer-face</i> -Theater der British Brutalists zwischen Cruel und Cool Britannia .....	154
4.3.2	Figurenkonstellationen zwischen abwesender Heterosexualität und fehlenden Vaterfiguren .....	158
4.3.3	Die Messer-Szene als textliche Leerstelle .....	163
4.3.4	Zeitdiagnose und Kapitalismuskritik in <i>Shoppen und Ficken</i> .....	166
4.4	Gewaltexzess und Drastik in Ostermeiers Version von <i>Shoppen und Ficken</i> (3. Ebene, Inszenierungsanalyse).....	169
4.4.1	Gespensterhaftes in Raumpraxis, Musik und Spielweise .....	171
4.4.2	Close Reading der Messer-Szene .....	177
4.4.3	Gary als queeres Gründungsopfer für Ostermeiers Neorealismus .....	180
4.5	Das diskursive Nach- und Eigenleben von <i>Shoppen und Ficken</i> (4. Ebene).....	182
4.5.1	Rezeption durch die Zuschauer und die Theaterkritik .....	182
4.5.2	Der Neue Realismus als dramatische Strömung und Steigbügel für Ostermeiers Selbstinszenierung als Häretiker .....	186
<b>5.</b>	<b>Bernd Wilms' Intendanz (2001-2008) und der Ost-West-Kulturkampf um das Deutsche Theater in der Spielzeit 2004/05: Künstlerische Erfolge und die Affirmation des Resilienz-Imperativs</b> .....	<b>197</b>
5.1	<i>Emilia Galotti</i> als Bild der Organisation: Ästhetische und ökonomische Reduktion .....	197
5.2	Wilms' Berufung und Michael Thalheimers <i>Emilia Galotti</i> als Eröffnungspremiere (1. Ebene, Hausdramaturgie) .....	204
5.2.1	Wilms' umstrittene Berufung in der Spielzeit 1999/2000 .....	204
5.2.2	Die erste Spielzeit von Wilms, das Konzept der Offenheit und Pluralität und das Zustandekommen der Zusammenarbeit mit Michael Thalheimer .....	206
5.2.3	Michael Thalheimers Proben zu <i>Emilia Galotti</i> .....	210
5.3	<i>Emilia Galotti</i> als paradoxer Theatertext (2. Ebene, Textanalyse).....	213
5.3.1	Die paradoxe Praxis des Texts: Günther Heegs Ansatz zu <i>Emilia Galotti</i> .....	214
5.3.2	Die Überschreitung des Ideal-Maßvollen durch die (Komödien-)Maschine <i>Emilia Galotti</i> .....	216
5.3.3	Die Dominanz der Sprache über den Körper: <i>Emilia Galotti</i> als Gewebe gespenstischer Stimmen .....	221
5.3.4	Was blenden Heeg und Thalheimer aus? Politische und Literatursoziologische Deutungen .....	224
5.4	Thalheimers <i>Emilia Galotti</i> und das Theater der Reduktion (3. Ebene, Inszenierungsanalyse) .....	231

5.4.1	Spielfassung, Bühne und groteske Körperlichkeit als Übersetzungen der Paradoxie des Texts .....	233
5.4.2	Das Spiel mit Dissonanz und Harmonie .....	240
5.5	Das diskursive Nachleben von <i>Emilia Galotti</i> im Ost-West-Kulturkampf um das Deutsche Theater im Jahr 2004 (4. Ebene) .....	245
5.5.1	Die Chronologie des ›Berliner Kulturkampf‹, die Berufung und der Rücktritt von Christoph Hein (Juni 2004 – Dezember 2004) .....	246
5.5.2	Künstlerische Erfolge durch das Quartett der Unterschiede und Wilms' biografische Resilienz .....	255
<b>6.</b>	<b>Die Nachwendegeschichte des Deutschen Theaters zwischen Resilienz und Vulnerabilität (Zusammenfassung der Ergebnisse) .....</b>	<b>259</b>
	<b>Literaturverzeichnis .....</b>	<b>263</b>
	<b>Verzeichnis der Interviews (chronologisch) .....</b>	<b>285</b>